

# La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires. Vol.1

Autor:

Díaz, Silvina Alejandra

Tutor:

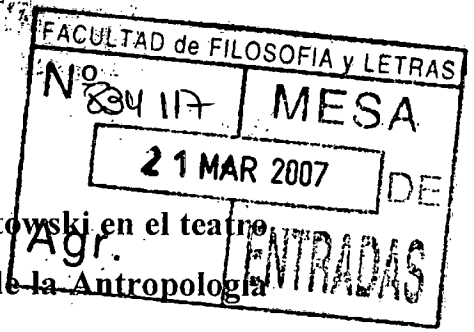
Pellettieri, Osvaldo

2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

TESIS 12-8-13 V.1



TESIS DE DOCTORADO

**La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología Teatral en Buenos Aires**

**Doctoranda:** Lic. y Prof. Silvina Alejandra Díaz (CARTES COMBINADAS).

**Expte. Drado. :** 804.304

**Director de Tesis:** Dr. Osvaldo Pellettieri

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Buenos Aires

Marzo 2007

TOMO I

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

## ÍNDICE DEL TOMO I

### INTRODUCCIÓN

Aproximación al concepto de Antropología Teatral. Sus vínculos con la antropología cultural, sus características y sus fundamentos de valor.

1. Estado actual de la cuestión-----	1
2. Tesis a sostener y objetivos-----	11
3. Metodología-----	13
4. Justificación de la organización de la tesis-----	17

### PRIMERA PARTE *El Teatro de la Crueldad*, de Antonin Artaud y el *Teatro Laboratorio*, de Jerzy Grotowski: una nueva concepción del fenómeno teatral.

1.1. La vanguardia teatral: una rebelión contra el teatro naturalista.-----	19
1.2. La poética de Antonin Artaud: principios estéticos y concepciones ideológicas-----	41
1.3. El <i>Teatro Laboratorio</i> y el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski: el cuestionamiento del teatro convencional.-----	67

### SEGUNDA PARTE La productividad de la vanguardia teatral europea en el teatro porteño: Primera Modernización (Década del '30)

#### I-La primera Modernización Teatral argentina (década del '30)

1.1. Diferencia entre vanguardia y modernización.-----	85
1.2. Campo intelectual y teatral -----	94
1.3. Los primeros modernizadores y su apropiación de la vanguardia teatral-----	100

#### II- La productividad de la vanguardia teatral europea en la segunda Modernización (década del '60)

2.1. Campo intelectual y teatral.-----	119
2.2. La polémica entre realistas y noevanguardistas: acuerdos y divergencias en torno a la concepción del hecho teatral.-----	124
2.3. La neovanguardia teatral y el Instituto Di Tella.-----	138

2.4. La apropiación del “teatro de la crueldad” -----161  
2.5. La “revolución” grotowskiana en nuestro teatro-----175

**III: La recepción de la neovanguardia: nuevas pautas de “lectura” del fenómeno teatral-----188**

3.1. Circulación y recepción de la poética artaudiana en el teatro porteño de la década del '60-----213  
3.2. Nuevas poéticas: nueva crítica. La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires.-----230



## INTRODUCCIÓN

### 1. Estado de la cuestión

El propósito general de la presente tesis es investigar la productividad<sup>1</sup> de las poéticas teatrales de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski en la neovanguardia teatral argentina de la década del '60, y su proyección en el teatro porteño emergente desde la reapertura democrática en nuestro país, momento en que esa productividad se manifiesta en la conformación de la Antropología Teatral.

El "Teatro de la Crueldad", de Antonin Artaud y el "Teatro Laboratorio" de Jerzy Grotowski resultaron altamente productivos para la escena argentina, en tanto implicaron de un modo directo e inmediato, pero también de un modo indirecto y mediato- nuevas concepciones del actor y de la actuación, la redefinición de la función del director y, en definitiva, un nuevo modo de hacer y de entender el teatro.

El teatro de Artaud - que no se desarrolló únicamente a partir de la creación de espectáculos, sino también bajo otras modalidades: producción teórica, diseños, conferencias, lecturas públicas<sup>2</sup>- fue determinante para las poéticas teatrales de la segunda mitad del siglo XX, especialmente a partir de conceptos como "crueldad", "peste", "alquimia", "lenguaje físico en el espacio", y la definición del teatro como ámbito donde tiene lugar la "reinvención corpórea" de un lenguaje concreto destinado a los sentidos, que propicia la no disociación entre mente y cuerpo, entre acto y palabra, entre pensamiento y acción.

En muchos sentidos, Jerzy Grotowski continúa y profundiza las búsquedas filosóficas y estéticas de Artaud, cuya impronta aparece -tanto en lo que hace a su praxis como a su teoría- en el rechazo de la mimesis realista, en la valoración absoluta del cuerpo del actor -que se ubica en el centro del proceso creativo-, en la creación de un teatro llevado a su esencia y definido como "experiencia de contagio" entre actor y

<sup>1</sup> Tomamos el concepto de *productividad* tal como lo plantean Kristeva (1969) y Barthes (1986). Según Kristeva, la práctica de la escritura produce una superficie, el texto, constituido como entrecruzamiento de otros textos, producidos, a su vez, como espacios donde otros textos se cruzaron, y así sucesivamente. En las prácticas escénicas el concepto alude al entrecruzamiento de escrituras autorales -tanto en lo que respecta a la poética de un autor, de un director, de un actor como a un modelo de puesta en escena- a partir de la incorporación, a una poética determinada, de elementos provenientes de otra escritura o de otra poética y de su re- significación.

<sup>2</sup> Es por esta diversificación de la actividad artística de Artaud, que Ferdinando Taviani define a su teatro como "teatro en forma de libro" (1994)

espectador y, fundamentalmente, en la concepción del arte no como un fin en si mismo sino como un “vehículo” (1970), como un instrumento que permite alcanzar la plenitud individual, la total conjunción entre la dimensión física y la mental. A partir de esta búsqueda común, concretada en la apropiación productiva<sup>3</sup> de modelos teatrales orientales, Artaud y Grotowski sientan las bases de lo que será una disciplina teatral transnacional: la Antropología Teatral, que se ocupa fundamentalmente del actor y de su actuación, y se define como “el estudio del comportamiento pre- expresivo en situación de representación organizada” (Barba, 2005: 26). Creemos que, en una época caracterizada por el debilitamiento de las visiones totalizadoras y por la crisis de las narrativas y los modos de representación, la perspectiva antropológica permite soslayar los parámetros homogeneizadores de la globalización en favor del reconocimiento de las diferencias culturales y de la pluralidad de lenguajes (Llyotard, 1984). En este sentido, la antropología se propone la revisión de la propia cultura, en tanto: “Al emplear los retratos de otros patrones culturales para reflexionar autocráticamente acerca de nuestras formas de vida, la antropología desbarata el sentido común y hace que nos detengamos a examinar los supuestos que aceptamos sin discutir” (Marcus, 2000: 19). A partir del estudio de formas escénicas de otras culturas –especialmente de las diversas tradiciones orientales, aunque también de ciertas tendencias del teatro occidental- la Antropología Teatral replantea la forma establecida de pensar la propia cultura teatral.

A los fines de nuestra investigación tomamos el concepto de “Antropología Teatral” en todas sus dimensiones: considerándola como una *disciplina teórica* -cuyo objeto de estudio es el actor y su proceso creativo-, como una *práctica pedagógica*, y como una *tendencia de la praxis teatral*, que comporta su propio programa estético<sup>4</sup>. Dicho programa se presenta en beligerancia con las concepciones teatrales convencionales, en tanto cuestiona los pilares sobre las que éstas se sustentan.

<sup>3</sup> Entendemos por “apropiación” la idea de “adecuar el teatro, la cultura extranjera a nuestras propias necesidades” (Pavis, 1994: 337).

<sup>4</sup> Cando hablamos de la Antropología Teatral como una de las *tendencias* de nuestro campo teatral, aludimos a la conformación de una línea estética claramente definida, en la que se inscriben una serie de grupos y teatristas, identificados con las propuestas ideológicas y estéticas de dicho modelo. Por su parte, el *modelo* de la Antropología Teatral incluye tanto la poética como la actividad pedagógica y la producción teórica de los grupos y teatristas que se inscriben en él. Por último, entendemos por *poética* “un conjunto de constructos morfo- temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura signica, generan un efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (Dubatti, 1999: 13).

**a. La productividad de Artaud y de Grotowski en la neovanguardia teatral argentina.**

La vanguardia teatral europea de comienzos del siglo XX evidencia su productividad, aunque de modos completamente diversos, en dos momentos de la historia de nuestro teatro: en la década del '30 y en la década del '60, cuando se concretan, respectivamente, la primera y la segunda modernización del teatro argentino. Tanto en la primera modernización –que tomaremos como antecedente del tema- como en la segunda -contexto en el que se desarrolla la neovanguardia teatral, en el seno de la cual se produce la apropiación y resemantización de los postulados teóricos y estéticos planteados por Artaud y, más tarde, de los principios grotowskianos- nuestro teatro buscaba entrar en contacto con los centros artísticos mundiales más importantes a partir de una vinculación manifiesta con modelos extranjeros innovadores. Sin embargo, las modernizaciones sólo mantuvieron los “gestos” de la vanguardia histórica (Bürger, 1987), en tanto no se propusieron incluir el arte dentro de las prácticas sociales, no lucharon contra la institución teatro ni buscaron acabar con el arte- mercancía o con su autonomía estética. Las nuevas tendencias modernizadoras manifiestan una voluntad de ruptura con el discurso dominante del realismo y definen a la escena como un espacio de convención, cuya norma debía ser transgredida.

La productividad de Antonin Artaud en el teatro argentino comienza con la publicación en castellano de *El Teatro y su doble*, en 1964, por editorial Sudamericana. En un clima cultural en el que la modernización se vivía como un imperativo, el Instituto Torcuato Di Tella y el semanario *Primera Plana* cumplieron un rol fundamental en la promoción de los nuevos patrones culturales y estéticos. El Instituto Di Tella se erigió como el centro más importante de la neovanguardia y de sus experiencias artísticas innovadoras. En lo que respecta al teatro, mientras algunas tendencias se centraban en el cuerpo del actor como significante privilegiado, otras recibían el aporte de las artes visuales o de la danza o experimentaban con la integración de los nuevos medios audiovisuales, generando una profunda renovación en la forma de los espectáculos. (Oteiza, 1989: 59-71). La neovanguardia teatral del Di Tella se manifestó en tres tendencias fundamentales: la creación colectiva -a la manera del Living Theatre y las técnicas de Artaud y de Grotowski-, el happening y el absurdismo. (Pellettieri, 1997: 157).

Entre estas experiencias artísticas nos interesan especialmente los espectáculos que reivindicaban el “Teatro de la Crueldad”, el “teatro pobre” y el “Teatro Laboratorio”: Nos referimos tanto a las puestas en escena realizadas en homenaje a Artaud -a quien *Primera Plana* consideraba “el padre de la revolución” (Schóo, 17-9-68)- y a Grotowski -que aparece como el continuador, en muchos sentidos del pensamiento artaudiano (*Confirmado*, 11-5-67)-, como a las que pretendían imitar los modelos artaudiano y grotowskiano. Aludimos, por ejemplo a *No hay piedad para Hamlet* (Alberto Cousté- Mario Trejo), *Artaud 66* (Alberto Cousté), *Libertad y otras intoxicaciones* (Mario Trejo y La Tribu), *Tiempo Lobo* (Carlos Traffic y el grupo Lobo), *La Orestíada y/ o el sombrero de Tristán Tzara* (creación colectiva), entre otros. Creemos, sin embargo, que dichos espectáculos eran, en su mayoría, el resultado de una recepción reproductiva, basada en la imitación de estereotipos y en una información insuficiente y superficial acerca de los modelos teatrales que pretendían imitar.

En este sentido, consideramos que la productividad de los principios ideológicos, filosóficos y estéticos de Artaud y de Grotowski no se limita a lo que, de alguna manera, constituyó una “moda” en la década del '60, sino que dicha productividad se concreta plenamente (tanto en lo que concierne a lo ideológico como a la concepción del hecho escénico) en el seno de diversas poéticas teatrales de fines del siglo XX en Buenos Aires y, muy especialmente, en la Antropología Teatral.

Como antecedente más importante con respecto al estudio de las dos modernizaciones del teatro argentino debemos mencionar el exhaustivo estudio de Osvaldo Pellettieri (1997), en el que el autor establece una periodización de nuestro teatro a partir de la historia interna de los textos, señalando los principales cambios y rupturas, como así también su vinculación con la serie social y la recepción del público y la crítica. Su concepción de la historia teatral se relaciona con la teoría de Jameson (1971: 311), quien sostiene que la historia literaria debe ser el resultado del marco o modelo en el que se percibe un fragmento de tiempo trascendente. Para su periodización del teatro argentino y para captar sus movimientos de cambio, Pellettieri adopta un modelo cuya secuencia dialéctica señalan Fowler (1971: 39-55); Kuhn (1975) y Frye (1977), basándose en la dialéctica de las fases o versiones primarias o ingenuas, secundarias, canónicas o críticas y terciarias o refinadas. El autor se refiere también, como señalamos, a las dos modernizaciones del teatro argentino, definidas a partir de una serie de parámetros: la concepción del hecho escénico como un instrumento

didáctico y testimonial, la destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, la defensa de la originalidad y la búsqueda de “lo nuevo”. Las apropiaciones de modelos extranjeros, especialmente en lo que concierne a determinados procedimientos compositivos y a ciertas concepciones ideológicas de la vanguardia -y, en el caso de la segunda modernización, también de la neovanguardia europea y norteamericana-, intensificaron el movimiento de lo que ya estaba presente en nuestro sistema teatral, que siempre tuvo su propia dinámica y autonomía.

Un texto que consideramos fundamental para el análisis del campo social y el campo teatral -mediado por el campo intelectual- es *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura* (AA. VV.: 1989), que reúne trabajos de diversos autores acerca del teatro argentino de esa década. Entre ellos, nos interesa especialmente el trabajo de Blas Matamoro, referido al contexto social, político y cultural de la época y el de Osvaldo Pellettieri. En este último, el autor analiza el proceso modernizador llevado a cabo tanto por el “realismo reflexivo” como por la neovanguardia, vinculándolo con el análisis del campo teatral de la época, en el que coexistían tres sistemas: el comercial, el independiente y el oficial.

Con respecto al análisis de las actividades del Instituto Di Tella específicamente, debemos mencionar los trabajos de Oscar Masotta (1967 a; 1967 b); John King, (1985); Enrique Oteiza (1989) – quien fuera director del Instituto entre 1960 y 1970; Jorge Romero Brest (1992), Andrea Giunta (2001), Beatriz Trastoy (2003) y Zayas de Lima (2003), entre los más destacados. En éste último, Zayas de Lima describe el origen, los propósitos y la modalidad de funcionamiento del Instituto, al tiempo que hace referencia a algunas experiencias escénicas paradigmáticas, basadas en la revalorización del cuerpo como signo fundamental y como creador de “espacios lúdicos” (Pavis, 2003:174-175).

En lo que se refiere al “impacto” de Artaud y de Grotowski en la década del '60, aparecen como importantes antecedentes diversos números del semanario *Primera Plana* y de las revistas especializadas *Teatro XX* y *Talia* –consignados como fuentes de esta investigación- en los que se analizan las actividades y los espectáculos del Di Tella a partir de su vinculación con el “teatro de la crueldad” y con el teatro de Grotowski -especialmente a través de la difundida concepción de “teatro pobre”-. Resultan fundamentales, además, para el estudio de este tema, los trabajos de Karl Alfred Blüher (1990) y de Patricio Esteve (1993), quien destaca la importancia del pensamiento de

Artaud, tanto para los estudios teóricos como la práctica teatral contemporánea. El autor analiza la impronta artaudiana en el teatro experimental de los '60 en Buenos Aires a partir de puestas en escena paradigmáticas del Di Tella y de su recepción crítica, para concluir: "Para ese momento, cualquier demostración vanguardista debía pasar necesariamente por las pautas de Artaud y la imitación más o menos lograda de los célebres directores y grupos extranjeros (hablamos de Peter Brook, Barrault, Living y Open Theatre, etc.)" (1993: 76).

#### **b. El modelo antropológico en el teatro emergente de los ochenta.**

La Antropología Teatral, disciplina transnacional fundada por Eugenio Barba en 1979<sup>5</sup>, encuentra sus bases teóricas y prácticas más importantes en los postulados ideológicos, filosóficos y estéticos de Artaud y de Grotowski –de quien Barba fuera discípulo directo-. La disciplina reconoce la existencia de "principios que, a nivel pre- expresivo, permiten generar la presencia escénica, el cuerpo- en- vida" (Barba, 2005: 20) y define, como principio fundamental de la praxis escénica la artificialidad de las formas, concretada en el pasaje "de un comportamiento cotidiano a uno *estilizado*, que produce un nuevo potencial de energía." (21).

La Antropología Teatral se erige como un modelo teórico y práctico, que esgrime una concepción particular del hecho escénico, diversa a la del teatro tradicional, y propone un programa estético propio que sintetiza los principios planteados por Artaud y por Grotowski. En el caso del teatro porteño, la tendencia se consolida fuertemente a partir del retorno de la democracia si bien, como vimos, sus bases se remontan al impacto del Teatro de la Crueldad y de la poética grotowskiana en la década del '60. Pero, a diferencia de lo que sucedía en ese momento, los exponentes de la Antropología Teatral dan cuenta de una lectura y de una comprensión en profundidad del pensamiento artaudiano y de la teoría y la praxis grotowskiana.

---

<sup>5</sup> En 1979 se funda el ISTA, *International School of Theatre Anthropologie*, grupo de estudio de carácter itinerante conformado por actores, directores y teóricos teatrales provenientes de diferentes países, que se proponen analizar en profundidad diversas culturas y tradiciones teatrales, como el mimo, la biomecánica y el ballet clásico en Occidente; el Teatro Nò, el Kathakali, el Butoh o la danza balinesa en Oriente. Sus primeras sesiones se realizaron en Bonn, (1980), Volterra (1981); Blois- Malakoff (1985); Holstebro (1986); Salento (1987). En la sesión inaugural participaron de los intercambios culturales diversos artistas y grupos provenientes de Bali, Taiwán, Japón e India. El ISTA es una escuela itinerante, concebida como un espacio de experimentación y de intercambios periódicos para gente de teatro, teóricos, críticos e historiadores, tanto orientales como occidentales.

Creemos que, a partir de búsquedas particulares y de una constante experimentación con el lenguaje escénico, la Antropología Teatral constituye una importante tendencia del teatro en Buenos Aires, que da cuenta de la complejidad y la intensa dinámica de nuestro campo teatral. Sin embargo, los estudios teatrales en nuestro país otorgan una exigua importancia a dicha tendencia -a juzgar por las escasas investigaciones que la abordan como objeto de estudio- lo cual adjudicamos, en parte, al número limitado de teatristas identificados con este modelo, a su condición periférica dentro del campo teatral porteño, a sus modalidades de trabajo no convencionales y al rechazo, por parte de éstos, de los medios habituales de producción y de difusión. Sin embargo, más allá de estos factores, la supuesta poca visibilidad de la tendencia en nuestro campo teatral da cuenta también de un prejuicio de la crítica y de los estudios teatrales. Creemos, pues, que este prejuicio debe ser desterrado definitivamente a fin de que no constituya un obstáculo para la realización de un estudio profundo y sistemático de una tendencia que cuenta, desde la década del '90, con un número cada vez mayor de exponentes y que presenta concepciones sumamente innovadoras, tanto a nivel práctico como teórico. Dicho estudio -al que nos proponemos contribuir con nuestra investigación- debe tener en cuenta, por lo tanto, las peculiares características que adquiere el modelo antropológico en nuestro teatro, sus implicancias éticas y estéticas, así como también su vinculación con otras poéticas y otras tradiciones del campo teatral argentino. Nos proponemos analizar el modo en que se produce la apropiación y la resemantización de los principios del modelo antropológico a partir de las características particulares de nuestra cultura y de nuestra tradición teatral. Este modelo -que comprende, como señalamos anteriormente, una proyección práctica, una proyección teórica y una propuesta pedagógica- se concreta en un programa estético que concierne tanto a la formación y al entrenamiento del actor como a la creación de espectáculos.

La vigencia del modelo antropológico en el teatro porteño emergente en la postdictadura -tanto en lo que respecta a la puesta en escena como a las poéticas actorales-, puede comprobarse en la producción de diversos teatristas que ingresan al campo teatral desde mediados de la década del '80: Guillermo Angelelli y El Primogénito; el Grupo Teatro Libre, de Omar Pacheco -especialmente en su primera fase-; José María López y Kumis Teatro; el Teatro Acción, de Eduardo Gilio; César Brie; Periplo Compañía Teatral; El Baldío Teatro, dirigido por Antonio Célico; Viajeros de la Velocidad, dirigido por Daniel Misses y los grupos nucleados en la red de teatro El Séptimo; Cecilia Hopkins, Diego

Starosta y El Muererío Teatro, entre otros. Estos grupos y teatristas se vinculan entre sí a partir de la búsqueda de nuevas formas de expresión, completamente diversas a las del teatro convencional, pero también con un modo absolutamente diferente de concebir el fenómeno teatral. Así, la conformación de una "cultura grupal", el establecimiento de una relación individualizada entre maestro y discípulo, la creación de un espacio propio, la adopción de un tipo de producción basado en la autogestión, la redefinición de las funciones del director y del autor a partir de la centralidad del actor en el hecho escénico, son sólo algunos de los parámetros -analizados en profundidad a lo largo de nuestra investigación- que caracterizan al modelo de la Antropología Teatral y lo diferencian de otras poéticas vigentes, especialmente del realismo canónico. Pero, sin duda, la contribución más importante de las nuevas concepciones y de la metodología de este modelo teatral pueden advertirse en el trabajo del actor, en la constitución de verdaderos "laboratorios teatrales" basados en la experimentación y la investigación de los procesos creativos, en su formación en una multiplicidad de disciplinas y en su entrenamiento cotidiano con miras, no sólo a la creación de espectáculos, sino especialmente a su formación profesional y personal -recuperando, en este sentido, las concepciones de "arte como vehículo" y "superación del espectáculo"- (Grotowski: 1993). Por otro lado, con la creación de partituras físico- vocales de una gran precisión y organicidad y la búsqueda de acciones "auténticas" -aunque no vinculadas con la mimesis realista- se intenta anular la distancia que separa el estímulo de la reacción y propiciar la "presencia integral" del actor, de su "cuerpo- mente", en cada acción. En esta concepción el teatro aparece definido "no como un espacio destinado a la ilustración del texto, sino como lugar por excelencia del contacto físico entre actores y espectadores" que proporciona "un espacio privilegiado para experimentar un retorno a la autenticidad de las relaciones humanas" (Borie, 1980: 345).

Los grupos y teatristas antes mencionados reivindican los principios filosóficos, ideológicos y estéticos propuestos por Artaud y por Grotowski y reconocen explícitamente su vinculación con la Antropología Teatral de Eugenio Barba, convirtiéndose en exponentes del intercambio y la síntesis cultural que se nutre en modelos extranjeros, pero a partir de una fuerte impronta local. La apropiación productiva del modelo antropológico se manifiesta, en estos casos, en cuatro niveles: en la formación de los teatristas (basada, en



todos los casos, en los principios de la Antropología Teatral)<sup>6</sup>, en los rasgos de su poética – tanto en lo que respecta al entrenamiento como a los procesos creativos y la presentación de espectáculos-, en la producción teórica y pedagógica y, fundamentalmente, en su concepción ideológica. Los elementos de este modelo transnacional aparecen mezclados, en todos los casos, con elementos propios del teatro argentino, que lo resemantizan y lo modulan, produciendo significativas variantes. Es importante aclarar, además, que cada una de estas poéticas da cuenta de una particular apropiación productiva del modelo antropológico y de una dimensión subjetiva que, indefectiblemente, la diferencia de las otras.

Por otro lado, entre los estudios existentes sobre el teatro “de intertexto posmoderno” en Buenos Aires -contexto en el que se desarrolla y se consolida la tendencia antropológica del teatro porteño-, mencionemos el estudio de Osvaldo Pellettieri (2001), que parte del presupuesto de la emergencia de un nuevo sistema, cuyos textos -dramáticos y espectaculares- ya no responden a una concepción moderna. El autor analiza el modo en que los sucesos acaecidos en el campo de poder (el afianzamiento de la democracia y la profundización de la crisis económica) repercutieron, mediados por el campo intelectual, en el sistema teatral argentino. Según Pellettieri, en esta fase predominaron los cambios conscientes – las distintas variantes de teatro moderno y posmoderno- y aparecieron epígonos de la segunda versión, al tiempo que se produjeron intentos de cambio dentro del realismo reflexivo (273-276).

Mencionemos, por otro lado, una serie de ensayos relacionados con diferentes aspectos del teatro posterior a la dictadura. Estos estudios- que dan cuenta de la complejidad y la heterogeneidad del campo teatral porteño de nuestro tiempo- se centran en el análisis de un eje concreto: ya sea en la obra de un autor o de un director vinculado con el teatro “de intertexto posmoderno”, o en el estudio de puestas en escena paradigmáticas de las nuevas tendencias en Buenos Aires. Nos interesa especialmente el estudio de Adriana Scheinin (2000) acerca de las características de la dirección y de la actuación como prácticas estéticas de fin de siglo y el de Jorge Dubatti (2000), quien analiza la relación entre teatro independiente y vanguardia a partir de una investigación sobre los trabajos escénicos del Grupo de Teatro Yenesí, -primera agrupación experimental dedicada a la difusión del teatro de vanguardia nacional y extranjero-, a partir de la puesta en escena de textos de

---

<sup>6</sup> La formación de tres de los teatristas mencionados incluye estudios realizados con Eugenio Barba o con sus discípulos directos. Este es el caso de Eduardo Gilio, José María López y Guillermo Angelleli –discípulo de

Ionesco, Arrabal y autores argentinos.

En lo que concierne especialmente al modelo teatral antropológico, Fernando de Toro (1990), Kart Alfred Blüher (1990) y Magali Muguercia (1990) indagan acerca de su productividad en el teatro latinoamericano de las últimas dos décadas. El primero de ellos lo hace a partir del análisis del trabajo del actor, mientras que Blüher estudia dicha problemática desde el punto de vista de la recepción. Por su parte, Muguercia analiza los alcances del modelo antropológico a partir del cuestionamiento que éste supone a la orientación sociológica vigente en las décadas del '60 y el '70 y su propuesta de un nuevo paradigma, vinculado con la antropología social y cultural. Dicho paradigma presupone, según la autora, una revalorización de "lo humano universal", de la unicidad de la condición humana y de la relación del hombre consigo mismo, así como también la propuesta de nuevas perspectivas para el abordaje del tema de la identidad (1990:74). Muguercia indaga la productividad del modelo teatral antropológico a través de parámetros como la fragmentación y el descentramiento, la idea de "grupo", de "ludicidad", de "cuerpo comunicante" y de "vitalismo- vivencialidad". En otro estudio, Jorge Dubatti (2003: 12-13) reconoce la existencia de un "modelo antropológico" en el teatro porteño, que se manifiesta tanto en el modelo de puesta en escena, como en el estilo actoral, en los procedimientos compositivos y en los fundamentos ideológicos de una serie de poéticas del teatro porteño actual, cuyos referentes fundamentales son Artaud, Grotowski y Barba. Por otro lado, Perla Zayas de Lima (2001: 513-523), analiza lo que denomina "la marca de Barba" en la producción de Guillermo Angelelli, así como también la contribución de la Antropología Teatral a la renovación del lenguaje escénico y de las formas de actuación en el teatro porteño.

Creemos que la productividad del modelo teatral antropológico en Buenos Aires y las múltiples variantes que éste genera en contacto con las características propias de nuestro teatro, requiere un estudio minucioso y sistemático que se proponga comprender el modo en que se desarrolla nuestro sistema teatral a partir de la relación dialéctica que los cambios establecen con las continuidades. En este sentido, la presencia del paradigma antropológico en la escena porteña es uno de los ángulos obligados a la hora de examinar la cuestión de la renovación de los lenguajes y el dinamismo de nuestro campo teatral.

---

Iben Nagel Rasmussen, del Odin Teatret- quienes, además, han participado en diversas sesiones del ISTA.

## 2- TESIS A SOSTENER Y OBJETIVOS

### *Hipótesis*

Con miras a concretar este proyecto, partimos de la premisa de que el fundamento de toda actividad crítica debe poseer la capacidad de descubrir las diferencias y contradicciones por debajo de toda aparente uniformidad y semejanza, pero también la unidad que puede encontrarse bajo los contrastes superficiales. En este sentido, y más allá de la importancia de los análisis puntuales, creemos que resulta fundamental ampliar y profundizar el estudio de nuestro teatro de un modo integral y relacional, a partir del reconocimiento de elementos de continuidad, de innovación y de recuperación entre diferentes épocas históricas del teatro argentino y del análisis de la evolución de una misma poética a través del tiempo. A partir de esta premisa, planteamos las siguientes hipótesis:

- 1- Los modelos del "Teatro de la Crueldad", de Antonin Artaud, y del "Teatro Laboratorio" y el "teatro pobre" de Jerzy Grotowski fueron altamente productivos para el teatro argentino. Dicha productividad se verifica en la incorporación y la resemantización, por parte de nuestro teatro, de una serie de postulados filosóficos, principios ideológicos y concepciones estéticas que implicaron el cuestionamiento de la visión tradicional de la práctica escénica y su redefinición a partir de nuevos parámetros. Esta productividad se concreta especialmente en dos momentos del teatro en Buenos Aires: en la década del '60 -en el seno de la neovanguardia del Instituto Di Tella-; y, a mediados de la década del '80, a partir de la conformación y consolidación del modelo de la Antropología Teatral.
- 2- La apropiación de los modelos innovadores de Artaud y de Grotowski en la década del '60 puede definirse fundamentalmente por su carácter reproductivo, en tanto se basó en la imitación de estereotipos y en un conocimiento superficial del teatro artaudiano y de la poética grotowskiana, por lo cual no llegaron a formar sistema en Buenos Aires, aunque constituyeron un importante antecedente para la conformación de la Antropología Teatral.
- 3- Los principios planteados por Artaud y por Grotowski se tornan altamente productivos y se concretan plenamente en el teatro porteño desde mediados de la década del '80, cuando dichos postulados confluyen en la conformación, en nuestro teatro, del modelo de la Antropología Teatral -tanto en su dimensión práctica, como teórica y pedagógica-.

## **Objetivos**

- a) Analizar la recepción productiva de la poética de Antonin Artaud y del teatro de Jerzy Grotowski por parte de la neovanguardia teatral del Instituto Di Tella a partir de ejemplos paradigmáticos de textos espectaculares intertextuales con dichas poéticas.
- b) Describir los diversos modos en que se concreta, en el seno de ese movimiento teatral, la apropiación de las concepciones ideológicas y estéticas de Artaud y Grotowski, las reformulaciones, desvíos y transformaciones a las que son sometidos dichos principios en contacto con nuestra propia tradición teatral, y los nuevos sentidos que producen en el contexto de nuevas poéticas y de diversas concepciones ideológicas. Nos proponemos, asimismo, identificar y analizar las lecturas superficiales que, en la década del '60, dieron lugar a concepciones erróneas acerca del "Teatro de la Crueldad", del "Teatro Laboratorio" y del "teatro pobre", y que se concretaron en una importante producción escénica.
- c) Analizar las condiciones particulares de los espectáculos teatrales de la neovanguardia (la producción, la exhibición y la recepción) y su lugar dentro del campo teatral porteño de la época.
- d) Estudiar la recepción – tanto por parte de la crítica como del público- de los espectáculos que incorporan los parámetros innovadores del teatro de Artaud y de Grotowski en la década del '60.
- e) Analizar la productividad del "Teatro de la Crueldad", del "Teatro Laboratorio" y del concepto de "teatro pobre" – cuyos principios recupera Eugenio Barba para la creación de la Antropología Teatral- en las poéticas que responden al modelo antropológico en el teatro emergente desde mediados de la década del '80 en Buenos Aires.
- f) Reconocer las características del modelo de la Antropología Teatral, tanto en su carácter de praxis escénica, como de disciplina teórica y pedagógica, así como también las condiciones que hicieron posible la emergencia del paradigma antropológico en nuestro campo teatral.
- g) Reconocer la singularidad de cada poética. Observar las diferencias, los desvíos, las resemantizaciones que propone cada una con respecto al modelo teatral antropológico, tanto en lo que respecta a sus principios constantes como a principios optativos.
- h) Analizar el lugar que ocupa la tendencia de la Antropología Teatral dentro del campo teatral porteño desde la recuperación de la democracia, y la relación conflictiva que establece con la tradición realista.

### 3. METODOLOGÍA

Para nuestra aproximación al hecho escénico y teniendo en cuenta la complejidad del objeto de estudio, nos basaremos en un cruce de metodologías. Es necesario aclarar que los textos que pertenecen al modelo teatral antropológico cuestionan la concepción tradicional de texto dramático. En primer lugar, porque se trata generalmente de textos conformados a partir del proceso creativo y fijados a posteriori de la creación espectacular, en segundo lugar porque la introducción del concepto de “dramaturgia actoral” modifica la concepción tradicional de dramaturgia y, en tercer lugar por tratarse de textos que cuestionan, entre otros elementos, la estructura dramática tradicional. Para su análisis nos proponemos, pues, poner en crisis los modelos tradicionales de análisis del texto, tomando de éstos únicamente aquellos elementos útiles a esta concepción dramática.

Recurriremos, por un lado, a los modelos de análisis del texto dramático y de la puesta en escena propuestos por Osvaldo Pellettieri (1992; 1997; 2005). En lo que concierne a los textos dramáticos, el modelo de Pellettieri distingue los siguientes niveles: **1) Estructura profunda:** estudia la acción (fuerza transformadora y dinámica) mediante la determinación de actantes (entidades que llevan adelante la acción), funciones y secuencias. Estos actantes configuran un modelo actancial final. **2) Estructura superficial:** incluye el estudio del modelo de la intriga (Weiger, 1978), los procedimientos, la causalidad, el sistema de personajes (actores y roles) y las situaciones dramáticas. **3) Aspecto verbal:** analiza el discurso lingüístico y los problemas discursivos a partir de tres instancias de análisis: modo, tiempo y punto de vista y, **4) Aspecto semántico:** análisis de la significación de los textos a partir de los tres niveles de análisis anteriormente citados, es decir, de la semiosis final, de la producción de sentido. Para el estudio de la puesta en escena, agregaremos al Modelo anterior el **Aspecto espectacular** y distinguiremos cuatro funciones básicas:

**1) Dirección de actores:** Comprende la palabra, los silencios, la entonación, el gesto, el movimiento, el ritmo del actor, el estudio del personaje y sus motivaciones. Todos estos elementos constituyen la “partitura preparatoria” (Pavis, 1994). **2) Espacialización:** Se trata de la creación del espacio de la representación y su relación con el espacio dramático. Ubicación y desplazamiento de los actores. Escenografía, ruidos y música. **3) Armonización:** Comprende el ensamblaje de los elementos anteriormente descriptos, el modo en que estos se organizan en escena y, **4) Evidenciación de sentido:** Es el comentario implícito de la puesta sobre el texto dramático, la semantización de todo lo

estudiado en otras las funciones, e implica: el punto de vista, las relaciones entre la puesta y el referente y las relaciones con la instancia de la recepción.

Mediante estos modelos se intenta relacionar históricamente aquellos elementos inmanentes a los textos dramáticos y espectaculares con su recepción, en una concepción de la historia del teatro argentino como un proceso de continuidades, cambios y rupturas, para cuyo análisis incorpora la noción de sistema. Un *sistema teatral* es un texto o conjunto de textos, dramáticos y espectaculares, que producen otros textos en un período determinado de tiempo. Los cambios dentro del sistema se explican en el plano formal y en el contextual, en contacto con la serie social y con los públicos. La dramática y la puesta en escena argentina forman un sistema teatral que posee una densa textualidad y modelos propios, cuya dinámica se desarrolla en el tiempo a partir de cambios e intentos de ruptura. Su evolución se define tanto por su historia interna, de carácter formal, como por su contacto con la serie social. Así como se observan cambios y situaciones inestables en cualquier sistema teatral -relacionadas con la inestabilidad de los textos, las intermitencias, las recuperaciones y las apropiaciones, las distintas productividades y los subsistemas que se generan, además de los cambios propios de cada cultura, se observan también elementos que permanecen constantes -como la preeminencia del realismo en nuestro campo teatral-, más allá de los pequeños grados de variación. En todo sistema teatral se produce una recepción productiva o apropiación que genera diferentes formas de intertextualidad y que forma parte de una dinámica interna que contempla, además de estas apropiaciones, los cambios y la dinámica propia del sistema teatral pre-existente, dotado de una inflexión propia que genera algo completamente nuevo. El sistema teatral argentino es un sistema marginal en relación al primer mundo y, si bien las culturas centrales -norteamericana y europeas- han servido de modelo productivo en diversos momentos de la historia de nuestro teatro, es necesaria rechazar de plano la idea de que nuestro sistema teatral es una mera reiteración de esos modelos, con los cuales mantiene, en cambio, una relación asincrónica. La idea de "sistema" propuesta por Tinianov (1970) ha venido a reemplazar el concepto de tradición, subrayando la idea de que se trata de un régimen absolutamente dinámico y en constante cambio, constituido por un conjunto de textos con distintos grados de productividad que generan otros textos.

Lejos de perseguir una finalidad arqueológica o vanamente academicista, nuestro objetivo de comprender la productividad del teatro de Artaud y Grotowski en nuestra escena intenta enriquecer la historia de nuestro teatro, restaurando el espesor del sistema

teatral y explicando los modos en que éste evoluciona a partir de la integración del estudio de su dinámica interna con el de su “historia externa”, con la certeza de que sólo a partir de la comprensión de los cambios sociales y de las transformaciones que éstos producen en las demandas del público es posible entender de qué modo los sistemas de convenciones escénicas y dramáticas se renuevan.

Cabe aclarar que, para el análisis de las puestas en escena a las que ya no es posible tener acceso, trabajaremos con el método de *reconstrucción*, que busca rearmar el objeto de estudio, es decir el texto espectacular, a partir de los diferentes documentos de la puesta - programas de mano, críticas, entrevistas y declaraciones de los creadores, grabaciones audiovisuales, cuadernos del director, texto dramático-. Este tipo de análisis-reconstrucción, que “retoma el espectáculo *post festum*”, propone un estudio sistemático que prefiere el “positivismo acumulativo” a “la especie de revisión postmoderna a la cual el teórico estaría actualmente condenado, a ese discurso crítico que rechaza la ilusión de decir lo real como representación exacta” (Villeneuve, citado en Pavis, 1992: 32). Mientras que, para el análisis de puestas en escena a las que aún puede tenerse acceso (en el caso de reposiciones), trabajaremos con lo que Pavis (1994) denomina *puestas como reportaje* que “experimenta las ondas de sentido a través de la multiplicidad y la simultaneidad de los signos” (1992). Por otro lado, para el análisis de las poéticas de actuación trabajaremos especialmente con los conceptos elaborados por Antonin Artaud para su “Teatro de la Crueldad” y por Jerzy Grotowski para el “Teatro Laboratorio” y el “teatro pobre”, como así también con las categorías pedagógicas propuestas por el director polaco para la formación y el entrenamiento de sus actores. Recurriremos además, para el análisis del hecho escénico, a los principios y concepciones teóricas de la Antropología Teatral, planteadas por Barba (1981; 1987; 2005), Nicola Savarse (1988, 1992), Monique Borie (1990), Ferdinando Taviani (1991), Marco De Marinis (1997a), Franco Ruffini (1981, 1998).

Asimismo, para dar cuenta en forma global del fenómeno teatral, analizaremos el proceso de recepción, que comprende el estudio del lector y del espectador implícito -delineado en los textos dramáticos y espectaculares, respectivamente- y del espectador real: el modo en que resemantiza los textos a partir de su ideología, su competencia cultural, su contexto histórico social. Este aspecto abarca, además, la recepción crítica, para lo cual estudiaremos las ensayos críticos y los comentarios periodísticos acerca de los textos dramáticos y las puestas en escena analizadas, como así también los metatextos de

dramaturgos, actores y directores del período estudiado. Seguiremos, en este sentido, las teorías de la recepción desarrolladas por H.R Jauss (1976, 1978, 1981, 1986), Fernando De Toro (1987), Marco De Marinis (1997) y Patrice Pavis (2000).

Nuestra aproximación a las puestas se fundamentará en los planteos teóricos y metodológicos de Osvaldo Pellettieri (2001: 13-39), quien reformula y sistematiza los estudios de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis. A partir de esta metodología:

- Analizaremos el campo social y el campo teatral -mediado por el campo intelectual- para detenernos en el sistema teatral en el que se concreta la apropiación productiva de los modelos artaudiano y grotowskiano y, luego, el contexto en el que se consolida la Antropología Teatral.
- Analizaremos la intertextualidad de las poéticas artaudiana y grotowskiana en la neovanguardia del '60 y en el teatro antropológico emergente a mediados de la década del '80, la ubicación de esta tendencia en el campo teatral, así como también la conflictiva relación que establece la tendencia antropológica con el resto del campo teatral y, especialmente, con la tradición realista de nuestro teatro.
- Para dar cuenta del fenómeno teatral en forma global estudiaremos los procesos de producción, exhibición y recepción de las puestas en escena.
- Analizaremos la especificidad del texto espectacular. Seguiremos, en este sentido, las funciones señaladas por Veinstein (1983), quien describe lo que denomina "función limitada o mínima" de la puesta en escena como "la actividad que consiste en la disposición en cierto tiempo y espacio de la acción, de los diversos elementos de interpretación escénica de una obra dramática".
- Nos detendremos en el análisis de aquellos elementos deudores de las poéticas artaudiana y grotowskiana, para estudiar los modos en que dichas poéticas son incorporadas, resemantizadas y refuncionalizadas por los textos dramáticos y espectaculares en los distintos niveles citados y en las nuevas modalidades de puesta en escena generadas a partir de estos modelos.
- Analizaremos las modificaciones que produce el modelo antropológico en la mirada de la crítica, que debe idear nuevos dispositivos de "lectura" del hecho escénico y dominar nuevas concepciones teóricas.



#### 4- Justificación de la organización de la tesis

Para llevar a cabo lo propuesto, concentramos nuestra investigación en los momentos de la historia del teatro en Buenos Aires en los que se verificó una mayor productividad de los modelos teatrales de Artaud y de Grotowski: la década del '60, en el seno de la neovanguardia del Di Tella, y a partir de la recuperación de la democracia en nuestro país, cuando se conforma la tendencia de la Antropología Teatral. Estudiaremos cómo se concreta, en cada uno de estos períodos, la apropiación productiva -o meramente reproductiva, en algunos casos- de las matrices interpretativas y representacionales del teatro de Artaud y de Grotowski por parte de diversos grupos, directores y actores argentinos. Indagaremos en las nuevas modalidades de puesta en escena y en las nuevas técnicas de actuación generadas a partir de estos modelos, en sus concepciones -filosóficas y prácticas- innovadoras, en el lector modelo (Eco, 1985) o en el espectador implícito delineado en los textos dramáticos y espectaculares de estos modelos y en las nuevas pautas de lectura propuestas. Diferenciaremos dos etapas en el "impacto" de Artaud y Grotowski en el teatro porteño, en el seno del microsistema teatral de los '60: en primer lugar la toma de contacto con esas poéticas (a partir de la publicación de textos teóricos de ambos, de notas críticas y de análisis de sus trabajos en el exterior), seguida por una etapa en la que nuestros teatristas intentaron reproducir ese modelo desde nuestras propias condiciones culturales. Nos proponemos, en este sentido, diferenciar las apropiaciones productivas de aquellas meramente reproductivas basadas en concepciones erróneas y/ o superficiales acerca de lo "artaudiano" y lo "grotowskiano", en la copia de estereotipos y en la adopción de visiones idealizadas y simplificadoras de dichas poéticas. Creemos que, en este último caso, la recepción reproductiva de los modelos extranjeros constituyó una "moda" que respondía al horizonte de expectativas de una época y, especialmente, de un importante sector de nuestro campo cultural y teatral que manifestaba sus ansias de novedades y la voluntad de apertura de nuestro teatro a modelos extranjeros. Con respecto al segundo momento, nos concentraremos en la constitución, en nuestro teatro, del modelo antropológico en sus diversas variantes. Dicho modelo retoma y profundiza -desde una investigación práctica, pero también teórica- los principales elementos de la praxis y la teoría artaudiana y grotowskiana, modulados por la impronta de nuestra propia tradición, al tiempo que recupera el momento de su impacto, más superficial, en la década del '60. Indagaremos, asimismo, las diferencias que plantea este modelo con respecto al paradigma

realista, entre ellas, la crítica al director tradicional, al actor realista- naturalista y a las concepciones ideológicas en las que se sustenta el realismo teatral.

Para concretar este análisis, dividimos nuestra tesis en tres partes. En una primera parte intentaremos proponer nuevas perspectivas de lectura y profundizar en el análisis de las poéticas de Artaud y Grotowski, a partir del estudio de sus respectivos planteos teóricos y filosóficos y de la contrastación de diversas lecturas de teóricos, historiadores y críticos que, desde diferentes puntos de vista, analizaron el aporte de cada uno de ellos a la praxis y a la teoría teatral. Creemos que este análisis es fundamental para nuestra investigación, en tanto nos permite rastrear aquellos elementos que resultaron productivos en nuestro teatro como así también evaluar las transformaciones, los desvíos y los cambios que imprimieron, en dichas poéticas, las características de nuestro propio sistema teatral y de nuestra tradición. En la segunda parte indagamos, desde una perspectiva historicista y filosófica, diferentes cuestiones teóricas: entre ellas, el sentido del concepto de “vanguardia” y sus diferencias con el concepto de “modernización”; el impacto de la vanguardia en nuestro teatro; las peculiares características de la neovanguardia en el campo teatral porteño; el alcance de las modernizaciones y la manera en que modificaron nuestro modo de hacer y de entender el teatro; así como también las condiciones de nuestro campo teatral que hicieron posible el surgimiento del modelo teatral antropológico. Mientras que en la tercera parte, analizamos el momento de consolidación de dicho modelo en Buenos Aires, a través del estudio de poéticas paradigmáticas de esta tendencia. Nuestra investigación sobre la productividad del modelo antropológico en nuestro teatro no comprende únicamente el análisis de algunos espectáculos paradigmáticos -a lo cual dedicamos igualmente una parte extensa de nuestra tesis-. Lejos de ello, y recurriendo a las mismas perspectivas de análisis que brinda la Antropología Teatral en tanto disciplina teórica, proponemos un análisis crítico que considere el hecho teatral no únicamente a partir de su resultado -el espectáculo, sino especialmente a partir del carácter procesual del hecho creativo. Por lo tanto, analizaremos también otros aspectos fundamentales que hacen a la praxis teatral de los grupos o teatristas seleccionados: las prácticas de formación del actor, su entrenamiento, las poéticas de actuación, las prácticas pedagógicas, la producción teórica, así como también la concepción ética y filosófica que subyace a esta práctica.

**PRIMERA PARTE: El *Teatro de la Crueldad*, de Antonin Artaud y el *Teatro Laboratorio*, de Jerzy Grotowski: una nueva concepción del fenómeno teatral.**

**1. 1. La vanguardia teatral: una rebelión contra el teatro naturalista.**

En los primeros años del siglo XX se asistió, en el campo artístico y literario, a una revolución en los medios expresivos y a un profundo replanteo acerca de la función del arte en la sociedad, que desembocó en la conformación de los movimientos vanguardistas. En el campo literario, por ejemplo, se recurría a procedimientos compositivos como la fragmentación, el cambio del punto de vista del narrador; la alternancia de formas discursivas diferentes en un mismo relato; la mezcla y el desdibujamiento de los géneros; la utilización de la parodia como procedimiento constructivo; las amplias zonas de ambigüedad, la alteración de la lógica espacial y temporal, entre otros recursos. Mientras que en el campo musical se asistía a la explosión del dodecafonismo, con sus variantes de timbres y texturas, y en el ámbito de la plástica se cuestionaba la pintura figurativa a partir, por ejemplo, de la alteración de las dimensiones o del trabajo con una gran diversidad de materiales aplicados al cuadro con el objetivo de evidenciar la materialidad significativa, procedimientos todos que confirmaban la concepción de la imagen como una construcción arbitraria que, como tal, no debe necesariamente plantear una temática concreta. En este sentido, tanto el cubismo como el expresionismo y el surrealismo eludían la representación de lo real para dar lugar a la plasmación de espacios rítmicos. En todos los ámbitos artísticos se apelaba, además, al cruce y la yuxtaposición de elementos provenientes de diversas disciplinas, y a la autorreferencialidad en todas sus variantes –ya sea por medio de la alusión, desde el nivel semántico de la obra a su construcción formal; de la alusión desde el nivel formal a su nivel semántico, o bien por medio de la alusión desde el nivel semántico al código de la obra-.

El movimiento vanguardista se conforma aproximadamente desde 1909 cuando aparece el primer manifiesto futurista, y se prolonga hasta el comienzo de la segunda guerra mundial, momento en que los propósitos iniciales de la vanguardia se hallan absolutamente vaciados de sentido. Puede considerarse que el momento canónico de la vanguardia es el período comprendidos entre 1916 y 1924, es decir, desde las primeras

experiencias de los dadaístas en Zurich hasta la publicación de los manifiestos surrealistas de André Breton.

El término “vanguardia” (*avant-garde*), proveniente del campo militar, es utilizado por primera vez por los futuristas e implica el sentido de una fuerza que se desprende de otra, de una minoría que avanza y, por extensión, de una idea que, de algún modo, se adelanta a su época. Estar “a la vanguardia” en el arte implica, pues, la necesidad de correr riesgos, de improvisar y de tomar iniciativas, en tanto el artista debe atreverse a indagar en territorios desconocidos y proponer soluciones no convencionales.

El movimiento vanguardista en el arte es impulsado por la profunda necesidad de fusionar el arte con la vida y de cuestionar el ideal de organicidad tradicional: más que una práctica teórica y estética, el arte es una praxis profundamente vinculada con la vida del artista: Breton, Apollinaire, Artaud, Jarry, al igual que la mayoría de los protagonistas de las vanguardias, llevan a la práctica cotidiana los principios estéticos que desarrollan. Las vanguardias descubren la capacidad del arte de incidir políticamente en lo real, es decir, en la serie social e histórica. Ahora bien, si la primera postura vanguardista del siglo XX se hallaba vinculada con la política, abandona luego esa posición para centrarse definitivamente en la obra de arte: en los novedosos parámetros estéticos e ideológicos de la creación, en la nueva definición de la tarea del artista y, en el caso del teatro, en la ruptura de la ilusión teatral y de las convenciones decimonónicas.

Creemos que, a la luz de las producciones innovadoras de la segunda mitad del siglo XX, los legados más importantes de la vanguardia en el campo teatral occidental fueron la posibilidad de pensar en el teatro como un instrumento de desestructuración de la percepción, la valoración de lo parateatral y el mecanismo de producción de “lo nuevo”. Con respecto al primero de estos aspectos, digamos que la vanguardia pretende intervenir directa y explícitamente en la construcción de una nueva sociedad a partir de un cambio en la sensibilidad del hombre y en su experiencia de vida, y lo hace construyendo objetos estéticos y dispositivos escénicos cuyo carácter revolucionario consiste en la disolución de un orden constituido, no solamente en la esfera intralingüística e intrainstitucional, sino fundamentalmente en la esfera extralingüística. Lo que se pretende, pues, es que las nuevas formas de percepción alteren la experiencia del hombre en su cotidianidad.

Por otro lado la vanguardia constituye, en la historia del arte, el momento de mayor radicalización del concepto de “lo nuevo”, lo cual supone indefectiblemente un punto de

inflexión, un momento irrepetible. Esta noción aparece en el contexto de la lucha contra la institución arte y supone la idea de la superación y el cuestionamiento crítico, no sólo de lo inmediatamente anterior sino de la historia del arte en su totalidad. En el caso del teatro occidental el cuestionamiento de las formas tradicionales de producción, circulación y recepción encubre una profunda crítica al sujeto histórico productor y protagonista de ese fenómeno: la burguesía; al tiempo que, estéticamente, supone el intento de establecer ciertos lazos con la pre- modernidad. La lucha contra la institución arte como elemento de representación de la visión del mundo burgués requiere, por lo tanto, la producción de un “arte antiburgués”.

Sin embargo, al tiempo que se lucha contra la institución Arte se defienden, desde las nuevas condiciones históricas, la autonomía del lenguaje artístico. La noción de “autonomía del arte” comenzó a esbozarse en el siglo XVII -cuando la literatura, las bellas artes y la música fueron institucionalizadas como actividades independientes de la religión y de la corte- y se consolidó a mediados del siglo XIX, a partir de la concepción esteticista del arte, que pretendía desligar a la creación artística de toda visión subsidiaria y de toda meta vinculada con una esfera extra- artística. El artista se expresa, entonces, desde “una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana” (Habermas, 1993: 138).

Podemos definir la idea de autonomía del arte a partir de seis rasgos:

1. El proceso de constitución del campo intelectual
2. La liberación del arte de toda función subsidiaria.
3. La separación del arte de las prácticas de la vida cotidiana.
4. La legitimación del artista dentro del campo intelectual y teatral.
5. La idea de un artista autónomo, más relacionado con principios suprarreales que con condiciones institucionales reales.

La concepción del “arte por el arte” se vincula, pues, con el imaginario de la torre de marfil que defenderán los protagonistas del decadentismo, del esteticismo y del simbolismo. En la concepción de autonomía del arte que maneja la vanguardia está implícita la idea de que, en tanto posee un valor en sí mismo, el arte no se debe a ningún imperativo de representación. Este planteo supone que, lejos de constituir la representación de otro

discurso, el arte conforma su propio universo, un mundo autónomo, *paralelo* al mundo real, poseedor de reglas que le son propias.

La concepción de la autonomía del arte como la pérdida de validez de las visiones religiosas, la fragmentación de la actividad humana, el descreimiento en un mercado artístico orientado hacia el logro de beneficios rápidos- insiste en la lógica interna de la esfera artística oponiéndose a la supeditación del arte a cuestiones prácticas. En este contexto, el intento de las vanguardias de destruir la esfera autárquica del arte y las limitaciones que ésta impone significó forzar su reconciliación con la vida: “La rebelión de la vanguardia responde a la radical reivindicación autonómica del esteticismo con un esfuerzo no menos radical: el intento de soslayar la reivindicación de su autonomía y reintegrar el arte en la praxis vital cotidiana” (Bürger, 1993: 179).

En el ámbito estrictamente teatral, la construcción de la escena moderna, a partir del estreno de *Ubu Roi*, (Alfred Jarry, 1896)<sup>7</sup> y su cuestionamiento a todos los convencionalismos comenzó como una rebelión contra el teatro naturalista, cristalizado en la forma genérica del drama burgués, especialmente en lo que respecta a las idea de mimesis, verosimilitud, psicologismo y “teatro literario”. Si bien muchos autores consideran el estreno de Jarry como un antecedente de la vanguardia teatral –sino como su puntapié inicial- otros autores concuerdan (John Henderson, 1971; Patrice Pavis, 1994) en establecer su origen “oficial” antes de esa fecha, en el contexto del movimiento modernizador que anticipara la eclosión de las vanguardias y, más específicamente en 1887, el año de la fundación del *Théâtre Libre*, de André Antoine y del *Théâtre d’Art*, de Paul Fort. Este movimiento modernizador, signado por el desarrollo paralelo del simbolismo y el naturalismo, fue profundamente productivo para las vanguardias. Así, si los exponentes del naturalismo -el Duque de Meinningem, Antón Chejov André Antoine, Constantin Stanislavski- aparecen como importantes referentes para las vanguardias, en tanto lo que ésta va a cuestionar son, justamente, sus paradigmas y sus concepciones ideológicas y estéticas, la productividad del simbolismo radica en el planteo de una serie de procedimientos compositivos que serán continuados y reformulados en el contexto de las poéticas rupturistas. Otro antecedente de la vanguardia teatral lo constituyó, en la década del ’10, el *Teatro de provocación*. El concepto de “provocación” se vincula con la “agresión” sensorial y física al espectador, pero implica

---

<sup>7</sup> *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, se estrenó el 10 de diciembre de 1896, en París, por la compañía del *Théâtre de l’Oeuvre*, bajo la dirección de Lugné Poe, interpretada por Fermin Gémier.

también la ruptura de los sistemas de producción, distribución y consumo, así como también supone una revolución de lo escenográfico y lo escenoplástico.

Entre las poéticas modernizadoras mencionadas –que también constituyen prácticas rupturistas-, el simbolismo fue quizás el más productivo para la vanguardia teatral. Este movimiento surge en 1886 a partir de la iniciativa del poeta Jean Moréas, que propone reemplazar el término “decadentismo” por el de “simbolismo”<sup>8</sup>. A fines del siglo XIX el campo teatral adquiere una gran importancia como puede comprobarse a partir de la colaboración que prestan, a la puesta en escena simbolista, los grandes pintores, poetas y literatos. Mientras que, entre los exponentes más destacados de la literatura simbolista se encuentran Jules La Porque, Tristan Corbière, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Henri de Régnier, y luego Paul Valery, Rilke y Williams Yeats, sus representantes más notables en el campo teatral son Adolphe Appia, Paul Fort, Aurélien Lugné Poe y el director inglés Edward Gordon Craig. Pero debemos mencionar también la última etapa creativa de Henrik Ibsen, en especial un texto como *La dama y el mar*, de 1888, que fuera puesto en escena por Lugné Poe –que, por otra parte, estrena toda la obra simbolista de Ibsen en Francia-; y de August Strindberg que, en piezas como *Las llaves del cielo* y *Camino a Damasco* establece una ruptura con el concepto de realidad. Pueden incluirse también la primera fase creativa de Paul Claudel y *El cantar de los cantares*, de Paul Fort, además de su dirección de *El pájaro azul*; *El intruso* y *El ciego*, de Maeterlinck, protagonizadas por Lugné Poe. Una formación fundamental en la historia del teatro simbolista fue el *Théâtre d' Art*, que funciona en París, entre 1890 y 1892, con dirección del poeta Paul Fort<sup>9</sup>, convertido luego en *Théâtre de l'Oeuvre*, bajo la dirección de Lugné Poe.

La desaparición, en el teatro simbolista, de la figura de la vedette y el primer actor da lugar al surgimiento de la idea de “supermarioneta” (Gordon Craig), del actor como títere, lo cual implica una nueva concepción estética en la que el director ejerce el control total de la materia escénica. Los directores simbolistas pretenden quitar solidez y pesadez al cuerpo del actor, tornarlo más ligero, y lo hacen, por ejemplo, apelando a un vestuario

---

<sup>8</sup> El término “simbolismo” proviene de un texto de Baudelaire, “Correspondencias”, en uno de cuyos sonetos - incluido en “Las flores del mal”- se dice que el hombre atraviesa campos simbólicos que domina con gestos familiares y que, en su automatizada percepción de lo real no advierte la existencia de una serie de conexiones, relaciones y correspondencias, que únicamente son percibidas por la mirada específica, singular del poeta.

<sup>9</sup> Es importante recordar que, entre 1890 y 1892 Paul Fort dirige, en el Théâtre d'Art, *Los Cenci*, de Percy Shelley -que posteriormente será dirigida por Artaud-, *Los ciegos*, de Maurice Maeterlinck y *Salomé*, de Oscar Wilde, entre otras piezas.

“desrealizante” o a la desantropomorfización de la figura humana a partir de una concepción plástica.

El fundamento del simbolismo radica en la idea de que el mundo que percibimos a través de los sentidos, el mundo de “lo real” es únicamente un pobre reflejo de un ámbito de revelaciones absolutas, un mundo- otro que permanece oculto. La gran novedad de este teatro -que a nivel semántico trabaja con relatos míticos y legendarios- es la búsqueda de lo trascendente y la instauración del mundo de lo metafísico. Esta idea se concreta a partir de un lenguaje teatral eminentemente poético y de la autonomización de cada sistema de signos dentro del entramado escénico. Asimismo, el concepto de “teatro total” -planteado por Richard Wagner hacia 1850- resulta muy productivo para el teatro simbolista en tanto propone la integración de todas las artes -sin que lo signifique, como señala Artaud (2002) que se confunda al teatro con la pantomima, la música, la danza o la literatura- y aspira a despertar en el espectador modos de percepción vinculados con el orden sensorial -que, a su vez, deberá ser trascendido para ingresar a una realidad diversa a la cotidiana-. La reformulación de los códigos escénicos (la concepción plástica y espacial, la música, la iluminación, la escenografía) apunta a generar efectos de alteridad que pretenden evocar, a partir de los signos materiales, una dimensión espiritual. El gran revolucionario, en este sentido, es Gordon Craig, quien propicia el uso del escenario vacío, un ámbito en el que los efectos de extrañamiento son generados a través de la luz y de un vestuario no asociado con la experiencia cotidiana.

El profundo acto de ruptura que supusieron las experiencias vanguardistas se basó en el rechazo radical de la concepción hedonista del arte, propia de la burguesía, en la que éste aparece asociado con el puro entretenimiento y con la percepción de una belleza armónica, con la regularidad y la conciliación de los opuestos. Lejos de ello, los nuevos movimientos definen al acto artístico como una experiencia lindante con el peligro y la precariedad, que produce -tanto en el artista como en su receptor- un efecto de “desambientación” y oscilación permanente (Heidegger, 1978)<sup>10</sup>.

En el campo teatral se propicia la autonomía de la puesta en escena con respecto al texto dramático a partir de la revalorización del entramado de signos escénicos -el actor, la acción, la escenografía, el vestuario, el ritmo, el movimiento -como significantes

---

<sup>10</sup> El *Stoss* heideggeriano, es decir, la desambientación y la oscilación, que conciernen tanto al proceso creador como a las condiciones de la percepción están vinculados directamente con la angustia y la experiencia de la mortalidad.



fundamentales en la producción de sentidos. La puesta en escena se convierte, pues, en la concepción centralizadora y dominante del sentido del teatro<sup>11</sup>.

Los protagonistas de la revolución teatral de los años '20 (Alfred Jarry, Adolphe Appia, Aurelien Lugné Poe, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Georg Fuchs, Gordon Craig, Maurice Maeterlink, entre otros) reclamaban la “re-teatralización” del teatro, su liberación del “yugo de la literatura y de todas las obligaciones exteriores” que no se fundamentaran “en su específica y pura norma artística” (Sánchez, 1989, 12). En este sentido, los directores expresionistas y surrealistas se proponían crear un lenguaje escénico potente e innovador, que rompiera con el modelo decimonónico y su concepción de la puesta en escena como una mera ilustración o traducción del drama literario. Así, mientras los primeros recurrieron a una gran cantidad de técnicas para “re-teatralizar” el teatro -como el uso de la máscara, la escenografía deformada, la iluminación expresiva, la distorsión de la gestualidad-, los directores surrealistas apelaron a la fragmentación, al montaje, a la simultaneidad de escenas y al uso de la alegoría, entre otros procedimientos compositivos.

Uno de los exponentes más representativos de estas ideas, Antonin Artaud, realizó una profunda crítica al teatro de su época, completamente centrado en la palabra -entendida ésta como un vehículo de transmisión de la interioridad y de la psicología- en desmedro de la materialidad del lenguaje físico. Luego de señalar, como uno de los principales problemas del teatro occidental, la primacía de la palabra por sobre el resto de los signos escénicos, especifica: “El lenguaje peculiar del teatro tendrá en la puesta en escena un elemento central, considerada no ya como el simple grado de refracción del texto en escena, sino como esencial punto de origen de la creación teatral” (Artaud, 2002: 83).

Sin embargo, en tanto no todos los signos de una puesta en escena poseen la misma riqueza significativa o el mismo valor expresivo, el principal instrumento del nuevo lenguaje es el cuerpo del actor que, según él, “ejerce plenamente sus efectos físicos y

---

<sup>11</sup> Como señala Pavis, esta concepción se pone en crisis en la posmodernidad, cuando el papel del receptor aparece redimensionado: “Reemplazar la noción estructural de *puesta en escena* por la de un *autor* del espectáculo o *director de escena* es, pues, recaer en una problemática que la vanguardia precisamente esperaba superar: la de un sujeto autónomo y unificado, situado en la fuente el sentido y que controla el conjunto de los signos, como antaño el autor dramático o el actor. El sentido no está dado de antemano, surge de la vehiculización, por las prácticas escénicas, de los diversos sistemas significantes, que nunca están en correspondencia entre sí, y que necesitan, para ser recentrados, la intervención de la percepción de un “espectador-director de escena” por un instante desconcertado: el fin del desconcierto es siempre el fin de la vanguardia” (1994: 196)

poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos” (Artaud, 1964: 44). Por otro lado, los aportes renovadores de la nueva danza, en especial la contribución de Loïe Fuller, con su atención a los efectos visuales del movimiento y de Isadora Duncan, por su defensa del “divino cuerpo pagano”, así como también de la teoría dalcroziana de “la forma por la pura forma” contribuyen a enfatizar el poder expresivo del cuerpo y su potencia significativa. Del mismo modo, en el campo teatral, Georg Fuchs, Gordon Craig y Adolphe Appia, entre otros, defendían la necesidad de que el teatro volviera a centrarse en el cuerpo del actor como material expresivo esencial. Al tiempo que Vsevolod Meyerhold entrenaba a sus actores en la danza y en el método biomecánico, para enseñarles a usar rítmicamente el espacio tridimensional. Por otro lado, la idea de “teatro sintético” y de “obra de arte total” -planteadas por Wagner y retomadas por el movimiento simbolista y por Meyerhold- se basa en la concepción de la escena como lugar de colaboración entre diversos lenguajes artísticos. En este sentido, los dadaístas y los futuristas optaron por una superposición de múltiples medios, que construían así un lenguaje interdisciplinario con elementos provenientes del teatro, la plástica, la literatura y la música que intensificaba la percepción del espectador. Como observa Trastoy (2002: 18) en tanto las propuestas escénicas de las vanguardias impusieron la primacía de la enunciación sobre el enunciado, comenzaron a exigir al público, a los creadores del hecho escénico y a los técnicos una competencia cada vez mayor y una información estética específica, que los capacitara para relacionar y reconocer la organización sensible de los sistemas sígnicos.

Otro de los fundamentos de la pre- modernidad retomado por la vanguardia teatral es, como ya expresamos, la categoría de lo “parateatral”, que alude a aquellas formas lindantes con el teatro que, sin embargo, no pueden definirse como “teatrales”, por cuanto se diferencian de éste a partir de dos rasgos:

1. El desdibujamiento de los límites entre la condición ficcional y el carácter real del acontecimiento.
2. La transformación del rol del receptor, que abandona la pasividad que le atribuyera el arte tradicional para adquirir un protagonismo mayor. Pensamos, por ejemplo, en las experiencias teatrales surrealistas o en los happenings dadaístas, basados en la pura improvisación y en lo efímero como procedimiento constructivo.

En *Teoría de la vanguardia*, Bürger (1987) se refiere al lugar del arte en la sociedad burguesa. Su definición del arte se vincula con el pensamiento marxista y con su manera de

entender la sociedad. Según Carl Marx, la religión propone el olvido de la vida presente y del mundo terreno a partir de la promesa de una nueva vida, más justa y más plena, después de la muerte. De allí deriva su idea de lo religioso como elemento de alineación, que enajena al hombre y coarta su libertad y sus deseos. Sin embargo, Bürger observa que si bien a través de la prédica religiosa el hombre toma conciencia de las injusticias del mundo, la religión no parece poder resolverlas. El autor define el elemento esencial que constituye la base de la cosmovisión de las vanguardias a partir de tres rasgos: la antiinstitucionalidad- es decir, la rebelión contra las ideas canónicas y contra la institución arte, considerada como la consolidación de la sociedad burguesa-; la ruptura con la tradición y la voluntad de inscribir la praxis artística como un *continuum* ininterrumpido con la praxis vital y social.

En oposición a otros autores que la definen como constante estética que se repite cíclicamente en la historia del arte, Bürger concibe a la vanguardia como un fenómeno histórico, como un momento de quiebre en el que el arte realiza su propia autocrítica y reflexiona sobre su autonomía. Según su teoría, la vanguardia histórica se manifiesta plenamente sólo en tres movimientos: el *Futurismo* (1909- 1931), el *Dadaísmo* (1916- 1922) y el *Surrealismo* (1924- 1929). Fue justamente este aspecto de su teoría el que despertara más críticas en tanto implica, de algún modo, menoscabar la importancia de la neovanguardia y de los movimientos que, sin ser estrictamente vanguardistas, conforman poéticas de modernización –pensamos, por ejemplo, en el cubismo o el simbolismo-.

La lucha contra la institución arte implica el cuestionamiento de tres instancias fundamentales: la producción, la circulación y la recepción. Los vanguardistas creen en la posibilidad de anular el concepto de producción artística, tal como venía funcionando hasta ese momento -es decir, como un conjunto de mecanismos de construcción de las obras y de los bienes simbólicos- y de acabar con el concepto tradicional de arte y de “artista” como “genio” creador, dotado de características especiales, como un ser “iluminado” por una instancia superior. En contraposición a este concepto, los exponentes de las vanguardias artísticas defienden la idea de que cualquier persona puede ser un artista, sin necesidad de formación alguna, siempre que sea capaz de seguir los principios y las “recetas” de los manifiestos. En tanto el arte no requiere preparación, estudios sistemáticos o condiciones especiales de lo que se trata, desde el punto de vista de la producción, es de abolir el concepto de artista y de productor simbólico, con lo cual aparece también profundamente

cuestionada la instancia de la recepción -hasta el extremo de que algunos movimientos vanguardistas la anulan completamente al convertir al espectador en un co-creador. El modelo para la creación artística se encontraría, pues, en la vida misma y, especialmente, en las culturas primitivas, en los juegos infantiles, en los discursos marginales y en las formas estéticas de la enajenación. Se propicia, en ese mismo sentido, el anonimato del artista -concepción retomada también de formas pre- modernas como las moralidades y los milagros del teatro medieval- apelando, en el este caso, a un actor- masa, un actor- grupo.

En las tres poéticas que, según Bürguer, conforman la vanguardia histórica en Europa se verifica la existencia de una considerable producción teatral.

Podemos señalar como piezas importantes del teatro de vanguardia: *Acto Negativo*, (1915) una brevísima pieza del teatro futurista, de Bruno Corra, Emilio Settimelli y Marinetti; *La première aventure céleste du Monsieur Antipirine*, (*La primera aventura celeste del Señor Antipirin*), (1916), pieza dadaísta de Trsitán Tzara; *Les mamelles de Tirésias*, (*Las tetas de Tiresias*), (1917), de Guillaume Apollinaire -quien, adelantándose a la constitución del surrealismo, califica a la pieza como “drama surrealista”-; *L’armoire à gaz un beau soir*, (*El armario de luna en una tarde hermosa*), (1924), pieza surrealista de Louis Aragon; *The Adding machine* (*La máquina de sumar*) (1923), de Elmer Rice, que se incluye dentro de la poética expresionista; *Von Morgens bis Mitternatcht*, (*Desde la mañana a la noche*) (1916) y *Gas* (1918); *Gas II* (1920) tres piezas exponentes del expresionismo de Georg Kaiser; *The Hairy Ape*, (*El Mono Velludo*), (1922) de Eugene O’Neill -también asociada con los códigos del expresionismo- y *Dies Maschinenstürmer*, (*Los destructores de máquinas*) (1922), de Ernst Toller.

Debemos mencionar, además, la pieza de Alfred Jarry, *Ubu roi* (*Ubú rey*) (1897) que, como señalamos, se erige en un importante antecedente del teatro de vanguardia y *Ubu enchaîné* (*Ubú encadenado*), (1900). La primera de ellas surge en el contexto del simbolismo, presenta dos funciones bajo la dirección de Aurélien Lugné Poe en el *Théâtre de l’Oeuvre*, constituye uno de los grandes centros de investigación de la estética simbolista en el campo teatral- y representa un intento de derrumbar las bases institucionales. Aparecen entonces algunos elementos que preanuncian la ruptura que concretarán las vanguardias, entre ellos la noción de irracionalidad y de absurdo. Por otro

lado, la pronunciación de la palabra “merdre”<sup>12</sup>, al comienzo de la pieza, se configura simbólicamente como el gesto inicial del vanguardismo y que produjo un verdadero escándalo, suscitando el rechazo de los espectadores. La recurrencia a este término -que cuestiona el concepto de *decoro* propio de las poéticas realistas, desde Aristóteles hasta Diderot, Racine, Antoine y Stanislavski- había adquirido la dimensión de un acto profundo de provocación en tanto, si bien ya había sido pronunciado sin duda en el teatro cómico popular, era la primera vez que sucedía en un contexto institucional.

La idea de considerar a *Ubu Rey* como pieza fundadora de la vanguardia y a Jarry como su precursor será reivindicada por Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau y André Breton, entre otros. Si bien la pieza de Jarry se vincula con elementos estilísticos del teatro occidental anterior propone, al mismo tiempo, ciertos artificios que resultarán productivos para la vanguardia teatral, entre ellos la deconstrucción de las estrategias del teatro tradicional por medio de la parodia, la apertura y la multiplicación de sentidos y la constitución de la poética de la farsa y de la comedia negra a partir de la “desantropomorfización” del personaje.

Por su parte, *Acto negativo* responde a una de las propuestas del manifiesto futurista: la idea de un “teatro sintético” que condensa una multiplicidad de sentidos, en el mínimo tiempo posible y a partir de una utilización absolutamente económica de los signos escénicos, tal como puede deducirse de la única didascalia de la pieza:

Acto Negativo se reduce a lo siguiente: Escena vacía, disparo de revolver, gritos, risa de una mujer, entra un señor preocupado, dice: *es fantástico, es increíble*, Se vuelve hacia el público irritado, avanza hacia el proscenio y declara: *no tengo nada que decirles*. Telón. Bajan el telón.

Guillaume Apollinaire es otro de los protagonistas indiscutibles del proceso de modernización teatral que anticipa los movimientos vanguardistas. Apollinaire introduce el término “surrealismo”- aunque su obra nunca llegó a instalarse en la fase conciente de la vanguardia, en tanto su muerte se produce en 1918- y anticipa dicho movimiento a partir de su trabajo en un plano de lo pre-consciente. En *Teoría del teatro*, el prólogo de su pieza

---

<sup>12</sup> Señala, a propósito de este hecho, Gerardo Fernández: “No bien el actor Grémier dijo la famosa palabra de la obra (“¡Mierdra!”), la tormenta se desató en una platea atestada de luminarias, entre las que se contaba Jules Renard, Jacques Copeau y el irlandés W. B. Yeats. Pasaron quince minutos antes de que se restableciera el orden, y las demostraciones en pro y en contra de la obra continuaron toda la noche y se prolongaron en cafés y tertulias. A la mañana siguiente, los críticos más respetados, sin excepción, desollaron a Jarry, y *Ubu rey* sólo se representó dos veces. Pero la palabra había sido pronunciada, el hecho había tenido lugar, y en el

*Las tetas de Tiresias* (escrita en 1913 y estrenada en 1917), Apollinaire reflexiona sobre el teatro de su época, a través de una fuerte crítica al teatro del circuito comercial, de vedettes y primeras figuras y al arte pasatista, que responde a valores burgueses. La pieza presenta una fuerte conciencia de la modernidad y contiene elementos propios del absurdo vinculados con la deconstrucción del imaginario del realismo. Sus procedimientos compositivos fundamentales anticipan, además, las ideas planteadas en el manifiesto futurista: la conexión irracional entre los elementos; la causalidad espacial o no causalidad; la crisis del personaje como entidad unitaria; el desfase entre la construcción verbal y la visual; la aniquilación del discurso pedagógico; la noción de sentido *a posteriori*.

La crítica al teatro como entretenimiento y a un conjunto de valores burgueses se manifiesta especialmente por medio del efecto de alteridad, producido por la epifanía de lo irracional y la ruptura de la causalidad lógica. Por otro lado, el cuestionamiento al régimen de experiencia cotidiano y a la mimesis realista produce un potente efecto de teatralidad, que pone en primer plano la dimensión espectacular, autorreferencial, la inscripción del teatro dentro del teatro.

Por su parte, el Futurismo se inicia en Italia, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, incentivado por Gabrielle D'Anunzio y su exaltación de la energía vital, del poder tecnológico y del progreso de la gran ciudad. De condición pragmática, se presenta como una poética aplicable a todos los campos del arte (música, escultura, arquitectura, teatro, etc.). En su seno se impone por primera vez el concepto de *vanguardia* y se plantean, tempranamente, muchos de los rasgos que la caracterizarán. Su carácter programático -consistente, como decíamos, en la elaboración de una serie de manifiestos, teorías y programas a desarrollar- constituyó un factor que, inevitablemente, contribuyó a su institucionalización. En efecto, más allá de su voluntad de cuestionamiento a la Institución arte, la vanguardia creó su propio "museo" (Poggioli, 1964) y su propia instancia de legitimación.

El avance tecnológico constituye, para los futuristas, la base fundamental del desarrollo de Occidente, al tiempo que modernizar el espíritu del hombre significa rescatar el valor de la fuerza y la vitalidad. En este contexto tiene lugar la exaltación futurista del fascismo, el aspecto ideológico sin duda más cuestionado y cuestionable de esta poética. A

---

teatro, como en la vida, los hechos son irreversibles. Aquella escandalosa función había marcado el fin de una era en el arte" ("Estudio Preliminar", en *Ubú Rey/ Ubú encadenado*. Biblioteca Básica Universal. 1980: 1-2).

diferencia del expresionismo, que apela a la subjetividad, el futurismo se centra en la visión exterior y se interesa por la capacidad del hombre de intervenir en la realidad para modificarla. Por otro lado, si para los expresionistas la máquina aparece como un factor destructor del hombre y de los principios del humanismo (O'Neill y Tollen), el futurismo rescata el valor de la ciencia y la tecnología como instrumentos de afirmación de la modernidad. En este sentido, la estética de la máquina (el automóvil, el avión, el telégrafo, la tecnología que transforma y dinamiza la vida cotidiana) se hace portavoz de la experiencia de lo nuevo, al tiempo que condensa la estructura de sentimiento de la época. Como ya señalamos, el primer manifiesto de este movimiento, ideado por Tommaso Marinetti en París, en 1909, se erige también como el primer texto canónico de la vanguardia. Este manifiesto -que no funciona a nivel extralingüístico sino intralingüístico, de allí su fracaso- alude al amor al peligro como rasgo característico de la experiencia nueva del hombre en la modernidad; a la energía y la temeridad como hábitos deseables; al movimiento agresivo y la exaltación del insomnio febril como reafirmación de lo vital; a la expresión violenta como requisito para la conquista. Mientras que el segundo manifiesto futurista (1910) plantea principios más vinculados a lo estético, como el "paroliberismo", que postula un uso de la lengua completamente desvinculada de sus conexiones lógicas. En este sentido, Marinetti propone fundir en el poema diversas formas lingüísticas y dialectales, como así también fórmulas aritméticas y geométricas. Las notas musicales, las palabras en desuso, los neologismos, los rugidos de los animales y de las fieras, los ruidos de los motores son fuente también de sus poemas escenificados. Sus poemas alógicos llevan hasta la disolución sintáctica la "libertad de las palabras" que reina también en sus piezas teatrales (*Roi Bombance*, *Tamburo di fuoco*) y desplazan el tradicional concepto de enunciación desde el sujeto lírico- el "yo"- hacia el "supero yo" o el "ello"; la voz enunciativa se instala, entonces, fuera del sujeto, que pasa a estar habitado por voces y ruidos.

Los manifiestos teatrales -que, firmados por Settinelli, Marinetti y Balla, aparecen en 1911, 1913 y 1915- proponen acabar con la retórica del teatro tradicional para reducir el fenómeno escénico a su condición esencial: su carácter de *acontecimiento* vital, efímero e irrepetible, que implica un encuentro real y simultáneo entre actores y espectadores. Resulta fundamental, pues, limitar la importancia de la ficción y poner el acento en la materialidad de lo teatral, en su acontecer en un tiempo y un espacio concretos. En este

sentido, el futurismo sintético aplicado al teatro supone la reducción al mínimo de las convenciones estéticas y la concentración de la acción en algunas estructuras mínimas, al tiempo que pretende dar forma al subconsciente a partir de la introducción del factor sorpresa, de la agresión al espectador, de repentinos cambios de luz, de un uso peculiar de la música y los ruidos.

En el *Manifiesto de los autores dramáticos futuristas*, dado a conocer en 1911, Marinetti insiste en la definición del teatro como un acontecer en un orden no ficcional y pone nuevamente el acento en la materialidad del lenguaje teatral, al tiempo que plantea la necesidad de incorporar los principios del futurismo al teatro: el desafío al pasado, la exaltación de los valores de la rebelión. La apología de la máquina y de su energía. Se trata de montar dispositivos estéticos que apelen a nuevos modos de percepción. Posteriormente, Marinetti declara haber encontrado en el varieté el modelo espectacular ideal en tanto, según creía, éste permite expresar el sentido del dinamismo, de la simultaneidad y la velocidad, y de las múltiples analogías entre lo humano y lo mecánico, que se plasman en la caricatura y el grotesco. Según él, las modalidades teatrales marginales -el *music-hall*, el circo, el café-concert- constituyen formas de expresión “semifuturistas”, en tanto evaden el peso de una tradición academicista. El *music-hall* se le aparece, entonces, como el ámbito de la pura ficcionalidad, de la fantasía antinaturalista, de la metamorfosis constante, de la ruptura espacio-temporal y del deslumbramiento visual. (Trastoy, 2002:71).

Asimismo, en el manifiesto futurista *El traje antineutral* (1915), Giacomo Balla plantea explícitamente la necesidad de fusionar el arte con la vida, para lo cual propone una serie de estrategias y de nuevos modelos de percepción. Acercar el arte a la práctica vital sería, pues, la condición esencial para modular una nueva sensibilidad en el hombre que, más temprano o más tarde, afectaría el orden social. Los futuristas italianos desplazaron la problemática teatral del plano de la representación al plano de la acción, proponiendo “pensar el espectáculo como *acción* directa sobre la mente, sobre los nervios, sobre el físico de los espectadores, no como la *representación de una acción*” (Taviani, 1995: 44). Aparece aquí nuevamente uno de los factores que, según Bürger, explicarían el fracaso de las vanguardias: su excesiva confianza en la capacidad del arte de modificar la vida.

Por su parte, el dadaísmo -el segundo movimiento que, según este autor, responde a los parámetros de la vanguardia- se caracteriza por la negación sistemática de los valores estéticos, éticos e ideológicos de toda manifestación artística y literaria; al tiempo que



propicia la destrucción del arte tradicional, el arte de los burgueses, ideólogos y protagonistas de la guerra mundial. La posición de los dadaístas debe entenderse, entonces, como una reacción extrema, provocada por un rechazo radical a la guerra.

El elemento fundamental de la cosmovisión del dadaísmo -movimiento “antiliterario” y “antiartístico”- es la negación y la destrucción de las concepciones artísticas y literarias, así como también de los valores sociales, y su característica definitoria es la radicalización de la concepción ideológica de la vanguardia a partir de una visión profundamente nihilista. Así, mientras el futurismo exalta el modernismo, la tecnología y el progreso, el dadaísmo evidencia la pura destrucción a partir de la imagen de un mundo de escombros.

El dadaísmo se inicia oficialmente en 1916, en el cabaret Voltaire, en Zurich. Para la pintoresca ceremonia inaugural del movimiento los periódicos habían anunciado la lectura del manifiesto en la voz de un poeta rumano, Tristán Tzara. Sin embargo, contrariando toda expectativa, Tzara opta por leer un artículo de periódico elegido al azar, mientras Théodore Fraenkel y Paul Eluard hacían sonar campanas. En el manifiesto, Tzara -que había inventado la palabra “dadá” por la insignificancia de esas dos sílabas- señala: “Dada no significa nada, se trata pura y simplemente de la negación absoluta de todo arte y de toda literatura y de desarrollar hasta las últimas consecuencias esa negación”. El gran descubrimiento de los artistas pertenecientes a este movimiento en el campo teatral es el Poema Simultáneo, una forma de teatralidad relacionada con lo que posteriormente será el happening<sup>13</sup>, tal como se manifiesta en diversos fragmentos del diario de experiencias del Cabarte Voltaire:

30 de noviembre de 1916. Todos los estilos de los veinte últimos años se han dado cita ayer. Tres artistas han representado un recitativo a tres voces, donde los ejecutantes hablan, cantan, silban, etc., al mismo tiempo, de manera tal que sus combinaciones forman el contenido elegíaco, humorístico o absurdo de la pieza. El poema simultáneo ilustra fehacientemente el hecho de que una obra de arte tiene voluntad propia.

---

<sup>13</sup> El *happening* es una forma teatral que no utiliza un texto o un programa fijados de antemano -aunque en algunos casos pueda recurrirse a un somero guión de acciones- y que se propone realizar lo que ha sido denominado, sucesivamente, un *evento* (George Brecht), una acción (Beuys), un procedimiento, un movimiento, una performance, es decir, se trata de una actividad propuesta por los artistas y los participantes, que deben recurrir al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio sin propósito alguno de imitar una acción exterior ni de contar una historia.

De estas palabras puede deducirse la afirmación de la noción de “poesía concreta” y de la “teoría de los ruidos” propiciadas por el futurismo (Russollo), según la cual, los golpes estrepitosos y los aullidos de sirenas cobran mayor vigor existencial que la voz humana. Los dadaístas encarnaban el espíritu de la época por cuanto se hacían eco de la angustia y el desequilibrio que siguieron a la guerra. Intentaron, pues, encontrar una fórmula para sobrellevar su existencia, y la hallaron en la rebeldía constante, en la posibilidad de escandalizar y “sacudir” al adormecido espíritu burgués. Toda escala de valores queda, entonces, suprimida, al tiempo que se cuestiona profundamente la definición del arte esbozada a partir del concepto de belleza y de armonía de las formas y, en el caso del teatro, de “pièce bien faite”. El dadaísmo cuestiona la entidad del autor como productor de la obra de arte, los mecanismos tradicionales de legitimación –y, aún más, la necesidad misma de la instancia de legitimación-, al tiempo que descrece de la necesidad de formación del artista.

En 1920, Benjamín Péret y Jacques Rigaud se unen al movimiento Dada que, el 26 de mayo de ese mismo año, presenta la que sería su última manifestación pública, ya que el grupo se disuelve al año siguiente. El movimiento Dada que, con su desprecio por las convenciones, sus prácticas escandalosas y subversivas, buscaban poner en evidencia su firme deseo de liberarse de la hipocresía de la sociedad termina, pues, destruyéndose a sí mismo, al tiempo que se convierte en preludeo de un movimiento afirmativo, como será el surrealismo.

En efecto, en 1922, la mayoría de quienes habían integrado dicho movimiento fundan, con el liderazgo de André Breton, el surrealismo. Éste último constituye, pues, el paso de la negación a la afirmación, por cuanto intenta dar a la libertad creativa propiciada por los dadaístas el fundamento de una doctrina. Si bien muchos aspectos del dadaísmo permanecen constantes en el seno del nuevo movimiento, el sentido general de su rebelión y sus métodos provocadores adquieren una fisonomía distinta. El surrealismo plantea un sistema que garantiza al hombre una libertad positivamente realizable a partir de la búsqueda metódica de lo surreal en la exploración del inconsciente. Pero a la rebelión individual del espíritu debe seguir una acción efectiva de transformación social. El movimiento se desarrolla en el período de entreguerras (1918-1939), con centro en París, y proclama la revolución total, no sólo en el terreno del arte sino también en el de la moral, el pensamiento y la vida cotidiana. Sus exponentes, André Breton, Louis Aragon, Paul

Eluard, Phillippe Soupault, Max Ernst, Antonin Artaud, Jacques Baron, Robert Unik y Roger Vitrac se proponían la exploración sistemática y constructiva de la dimensión irracional de la vida: el subconsciente, el sueño, la imaginación, lo maravilloso. Frente al rechazo total, espontáneo y primitivo del dadaísmo, el surrealismo propone una búsqueda experimental y científica, basada en una perspectiva filosófica y psicológica. Testimonio de ello son diversos artículos publicados en la revista *Littérature*, aparecida en 1922, en cuyas páginas los surrealistas manifestaban sus ideas y sus críticas, y comunicaban sus experimentos más destacados. En 1924, André Breton publica el Primer Manifiesto del Surrealismo, a la vez que funda la "Oficina de Investigaciones Surrealistas", dirigida por Pierre Naville y Benjamin Péret.

En tanto la actividad surrealista debía ser esencialmente desinteresada no pasó mucho tiempo hasta que Brton expulsara de este movimiento a quienes, a sus ojos, se dejaban tentar por la gloria literaria o por la política. En este sentido, decide la separación del movimiento de Jean Cocteau, Jean Paulhan, Raymond Rediguet, Antonin Artaud, Jules Romains, André Salmon y Paul Valéry -en el caso de este último, debido al gran tiraje de sus obras-. Más tarde, son excluidos también Chirico, Salvador Dalí y Jacques Delteil, por su conversión al catolicismo.

Creemos que muchos procedimientos compositivos propios del surrealismo se encuentran presentes, aunque refuncionalizados, en diversas poéticas teatrales del siglo XX, entre ellas la Antropología Teatral. En efecto, entre las categorías estéticas que caracterizan el modelo surrealista y que se proyectan hacia el teatro posterior aparecen como las más relevantes: el concepto de "surrealidad" y de azar, la doble teología de la imagen, la condensación, el desplazamiento, la multicentralidad, la yuxtaposición, la causalidad espacial o no causalidad, la independencia entre *intentio auctoris/ intentio operis* y el procedimiento del oximoron. Por otro lado, el surrealismo pone en evidencia la importancia del inconsciente y de la subjetividad en la creación artística, así como también la idea de la construcción del sentido a posteriori. Pero el gran aporte del surrealismo fue, indudablemente, el automatismo psíquico, procedimiento que permite al artista entrar en contacto con la esfera de los instintos y los deseos reprimidos con el objetivo de generar, en la obra, un efecto de alteridad. El efecto de alteridad se logra a partir de la introducción de elementos que no se encuentran presentes en el régimen de experiencia cotidiana. Se trata de privilegiar las formas libres de asociación y de revalorar la potencia creadora del sueño,

para lo cual los surrealistas se basan en los descubrimientos de Sigmund Freud en el campo del psicoanálisis, que les permitían interpretar los datos obtenidos en sus experiencias. Desde su génesis, la escritura y la creación se encuentra fuertemente marcadas por la subjetividad del sujeto de producción. Este elemento conecta al surrealismo con el romanticismo, al tiempo que lo define en oposición al objetivismo típico del realismo. En efecto, los románticos intentaron sugerir el “misterio de la vida”, la unidad de la naturaleza, la conciencia de la terrible dualidad entre el “infierno” del mundo real -signado por el horror y la violencia- y el mundo de los sueños, la evasión de los límites de la realidad, el rechazo del sentido inteligible de una obra, el privilegio de sus zonas de ambigüedad y oscuridad.

Si bien la concepción de “surrealidad” fue modificándose a lo largo de la existencia del movimiento, sus distintos significados convergen hacia una idea central -común, por otro lado, al resto de los movimientos vanguardistas-: la aspiración a la plena realización del hombre. El concepto de surrealidad se vincula, en la obra de arte, con el propósito de otorgar una entidad estética a la experiencia de lo irracional en lo real, lo cual supone el quiebre del principio de realidad y el consiguiente planteo de un régimen de experiencia, alejado del paradigma racionalista. De lo que se trata es de producir una nueva lógica, dictada por la particular configuración de cada obra de arte.

Bürger alude a dos concepciones diversas con respecto al uso del procedimiento del azar: por un lado, el “azar objetivo”, que consiste en la posibilidad de establecer vínculos fortuitos en la organización de lo real; y, por otro lado, el “azar producido” o provocado, es decir, el azar incorporado a la obra de arte, a partir de una determinada lógica estética. Sin embargo, aún el azar inmediato y caótico de las obras surrealistas es sometido a un control deliberado y racional, que responde a una lógica interna.

Para Breton, la imagen surrealista posee una doble teología o finalidad: por un lado, la meta inmediata, vinculada con la producción del efecto sorpresa, con el quiebre del concepto de lo previsible y, por otro lado, la mediata, que comprende la creación de una transrealidad o suprarrealidad -de allí el concepto de *surrealismo*, es decir, una realidad que trasciende la realidad inmediata-. La gran novedad que aporta el surrealismo es un modo de construcción de la imagen poética a partir de procedimientos nuevos como la acumulación, la condensación, la espontaneidad, el desplazamiento, el automatismo psíquico, la liberación de la expresión, el azar, que apuntan a plasmar una dimensión “sobrerreal” o

“surreal”. Según Jean Cassou (1935) la imagen surrealista funciona por condensación, en tanto existe una fuerte relación entre la poética del surrealismo y nuestra experiencia del sueño. El concepto de condensación implica que, si bien existe un sentido en la imagen surrealista, éste se encuentra “encapsulado” dentro de esa imagen y, por lo tanto, no requiere una estructura narrativa. La imagen surrealista se carga de sentido luego de su epifanía, cobra autonomía con respecto a su sujeto productor y es vista por éste desde una dimensión exterior, desde la instancia del receptor.

Otra concepción fundamental del surrealismo, la “obra inorgánica”, es una categoría que apuesta a una recuperación estética de las nociones de "fragmento" y de "montaje". La obra inorgánica se edifica a partir de la unión de una diversidad de fragmentos estructurados por medio del montaje. Otro procedimiento surrealista vinculado con esta idea es la yuxtaposición, basada en el establecimiento de una relación ambigua y tensional entre los objetos o las situaciones, lo cual anula la causalidad y conforma verdaderas poéticas oximorónicas que reúnen elementos opuestos en una misma composición.

La aplicación de estos procedimientos en las obras teatrales supone una desvinculación, lógica y formal, entre las diversas escenas y fragmentos, que sólo se organizan *a posteriori*, a partir de una operación de montaje llevada a cabo por el director y reconstruida por el espectador. Si bien toda estructura estética encierra una visión de mundo, una ideología y un particular régimen de referencia, lo que instala la unidad no es un principio ideológico sino, más bien, la forma en que se resuelve estéticamente ese principio ideológico. En este sentido se opone completamente a la “obra orgánica”, cuyas partes se hallan concertadas como una totalidad -de la forma y del sentido-, que opera sobre el sintagma y sobre una unidad lineal. Se trata, pues, para el surrealismo, de subvertir el orden tradicional del proceso creativo, es decir, de construir en primer lugar el objeto para, recién después, encontrar sus sentidos, no ya en el supuesto centro narrativo sino en los diversos centros de la obra artística. La idea de “desplazamiento” alude, justamente, a la concatenación de mundos a partir de estructuras sintácticas sumamente complejas, que multiplican los signos y los lugares de sentido del espectáculo. Pensamos, por ejemplo, en piezas como *L'armoire à glace un beau soir* y *Au pied du mur*, ambas escritas por Louis Aragon, en 1924; *Couer à gaz*, (1921), de Tristán Tzara y André Breton. Aunque, sin duda, las creaciones más representativas del surrealismo se encuentran en la producción dramática de Artaud y de Vitrac (*Les mystères de l'amour* y *Victor ou les enfants au pouvoir*) mientras

que, en el ámbito cinematográfico, debemos mencionar las películas de Salvador Dalí y Luis Buñuel: *Un chien andalou* (1928) y *L'âge d'or* (1930), en las que también se verifica la utilización del procedimiento de la alegoría, la escena simultánea, el collage y el montaje. Como señala Trastoy (2002:18) a partir de la lección del surrealismo,

que, al radicalizar la técnica del *collage*, genera contrasignificados que destruyen los tradicionales y llega a la iconización escénica de ciertas experiencias de nuestra conciencia –el teatro se encamina a intensificar el mundo perceptivo del espectador con el empleo de la danza, de las posibilidades tonales de la voz, de la estilización de los movimientos, del uso de decorados gráficos y simbólicos y de recursos y técnicas que provienen de otras artes.

En tanto estallido de la subjetividad, el expresionismo consiste en la reelaboración y la constitución estética de los contenidos de la conciencia. Lejos de expresar una visión objetiva lo que se representa en escena es la manifestación exterior de la comprensión del mundo desde el sujeto. El expresionismo puede definirse, pues, como la construcción de una *nueva objetividad* a partir de la experiencia subjetiva. Este movimiento, que se inicia en Alemania en 1910 y se prolonga hasta 1925, propició la renovación del arte y de la sociedad y la búsqueda del “hombre nuevo”. La historia del hombre y su realidad se construye desde la dimensión patética, desde la representación del dolor: la verdadera experiencia del hombre es, pues, la intensidad emocional de sus vivencias<sup>14</sup>. En el ámbito teatral, esta idea se plasma a través del monólogo lírico y la disolución del diálogo, así como también en la creación de un lenguaje concentrado y dinámico que expone visiones místicas, pacifistas y antiautoritarias.

Los antecedentes creativos y los referentes ineludibles de los expresionistas pueden hallarse, por ejemplo, en el grupo *Sturm und Drang*, en el romanticismo de August Schlegel y Friedrich Novalis, en la visión fantasmagórica de Ernst Hoffman, en la potencia revolucionaria de una pieza como *Woyzek* de Georg Büchner y en la literatura enjuiciadora de Honoré de Balzac, como así también en las complejidades existenciales de los novelistas rusos -Tolstoi, Dostoievski, en la poética de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Whitman, además de la fundamental importancia que adquiere, para ellos, el dramaturgo sueco August Strimberg -con la exasperación, la angustia existencial y el nihilismo que caracterizan su obra- y el teatro de Franz Wedecking. El expresionismo artístico amalgama elementos provenientes de distintas poéticas, entre ellos el subjetivismo y el énfasis en la

expresión exterior del mundo interior -elemento proveniente del romanticismo literario y artístico- y el determinismo, propio del naturalismo. Por otro lado, impresionismo y expresionismo constituyen formas artísticas que se implican mutuamente, especialmente si tenemos en cuenta que el impresionismo se propone la reproducción de la impresión que las cosas producen en el ojo del observador, que despoja a los objetos y las situaciones reales de sus implicancias lógicas. Mientras que, en el plano ideológico, la concepción del mundo expresionista tiene como trasfondo la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl, la tradicionalidad de Henri Bergson y las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, en una productiva “mezcla” con un trasfondo religioso desde el cual se vislumbra la concepción del teatro -y del arte en general- como un instrumento para la salvación del espíritu y para la búsqueda irracional de Dios.

La poética de la distorsión -agudizada sin duda por el impacto de la primera guerra mundial-<sup>15</sup>, la estilización de los signos escénicos y la producción del efecto de subjetividad que caracterizan la poética teatral del expresionismo, explotan la posibilidad escénica de construir mundos que den cuenta de la interioridad del personaje y del contenido de su conciencia, en la expresión de todo cuanto perturba y conmueve el fuero interno del hombre. En este sentido, el expresionismo recupera una dimensión del idealismo, especialmente en lo que hace a la relativización de la noción de realidad, en tanto el mundo -y la posibilidad de su conocimiento- aparecen como una construcción del sujeto.

El efecto de “desmaterialización”, como rasgo característico del expresionismo, responde al exacerbado irracionalismo que pretende intuir el ser de las cosas y persigue dos principios fundamentales: hacer visible lo invisible y “espiritualizar” el mundo. Ambos principios se vinculan con la producción del efecto de alteridad, es decir, con la manifestación de un *mundo- otro* en el espacio escénico. La función del teatro, en este contexto, es abrir diversas dimensiones de realidad y brindar la posibilidad de una participación activa en el mundo real, de una revolución del mundo a partir de la propia subjetividad.

---

<sup>14</sup> Ejemplo de ello son los poemas de Georg Trakl, Ernst Stadler, August Stramm, Franz Werfel y, en el ámbito teatral, la pieza *El Mono Velludo*, de O'Neill.

<sup>15</sup> El estallido de la guerra impulsó a los expresionistas a tomar posiciones antibélicas, que se plasmaron en piezas como *El Mendigo*, de Reinhard Sorge (1912), *La seducción*, de Paul Kornfeld; *Los ciudadanos de Calais*, de Georg Kaiser (1914); *El hijo*, de Walter Hasenclever, (1914), *Fuerzas*, de August Stramm (1915).

El expresionismo resultó altamente productivo para el arte posterior, en tanto su dimensión innovadora abarcó tanto el concepto de producción textual dramática como el de dirección. En cuanto a la estructura dramática, el expresionismo cuestiona las sólidas convenciones de la *pièce bien faite* a partir de recursos expresivos como la personificación de los objetos -en tanto resultado del traslado del propio temple psíquico a elementos del mundo exterior-, la tipificación y generalización de personajes, el reconocimiento del grito como expresión legítima del irracionalismo y, en el mismo sentido, el énfasis emocional de las palabras, del mismo modo que el uso de la onomatopeya y la creación de un lenguaje poético al que se imprime nueva fuerza, energía y exaltación.

El teatro y la literatura expresionistas -tanto en su forma poética como prosística- plantean problemáticas de tipo religioso, que evidencian la pretensión del hombre de alcanzar una existencia más "espiritual", al tiempo que presentan la antítesis entre el pesimismo y el idealismo místico. La recurrencia a lo fantástico, lo sobrenatural y lo grotesco, así como también la profundización en lo subconsciente y lo irracional cuestionan fuertemente la poética realista: su producción del efecto de verosimilitud, su carácter unitario, su limitación del efecto de ambigüedad. Para confrontar la realidad objetiva con los distintos niveles de la conciencia las pizas expresionistas adoptan la técnica de la narración simultánea, el monólogo, una ordenación del tiempo- espacio que responde al principio de causalidad -en tanto aparece como consecuente con el deseo de terminar con el mundo pernicioso de la inmutabilidad y la inseguridad- y el ritmo épico.

Por su parte, si bien los exponentes del expresionismo teatral recurren a muchos de los procedimientos del expresionismo literario, se verifica también un aprovechamiento del carácter peculiar y específico del hecho teatral y de su condición de acontecimiento sensorial y energético a partir de un uso expresivo de los signos escénicos: una especialización abstracta que alude al no-lugar, al espacio de los sueños y la imaginación, la utilización de la iluminación en su carácter de índice ambiental o psicológico -que crea atmósferas y manifiesta estados de ánimo de los personajes-. Por otro lado, el recurso a lo ideoplástico y a la desmaterialización se concretan a través de la producción del efecto de alteridad, relacionado con la creación de un mundo otro en el espacio escénico.

La armonización de los signos responde, en el teatro expresionista, a un proceso de estilización y artificialización de las formas que, lejos de pretender dar cuenta de una realidad exterior, manifiesta el mundo interior de los personajes de un modo metafórico o



simbólico -por ejemplo, a partir de la corporización de los fantasmas interiores-. Con frecuencia, las puestas expresionistas recurren también al uso de la pantomima, a letreros explicativos y a una utilización no ilustrativa de la música<sup>16</sup>.

Entre las causas que, hacia 1925, determinaron la decadencia del expresionismo figuran la excesiva confianza de sus exponentes en la palabra y, por lo tanto, un empleo también excesivo de la retórica intelectualista -lo cual se contradice, de algún modo, con su dimensión irracional y mística, generada a partir del uso expresivo de los otros signos escénicos-, el paulatino encauzamiento de la poesía hacia la propaganda ideológica y lo que algunos críticos juzgaron como una sobervaloración de las circunstancias particulares.

A excepción del dadaísmo, las vanguardias se hallan fuertemente ancladas en el presente, al tiempo que pretenden proyectarse enérgicamente hacia el futuro. La noción de “futuridad” pone en evidencia la creencia en la capacidad del arte de incidir el presente y de integrarse al campo de lo social. Una de las razones de la muerte de la vanguardia es, justamente, la desaparición del concepto de futuridad, la renuncia del arte a la aspiración de transformar la realidad y de posibilitar el surgimiento de un hombre nuevo.

## **1.2. La poética de Antonin Artaud: principios estéticos y concepciones ideológicas.**

Creemos que resulta fundamental, a los fines de nuestra investigación, profundizar el análisis de los principios filosóficos, ideológicos y estéticos del teatro de Antonin Artaud (1896- 1948), para evaluar luego su productividad en el teatro argentino y los nuevos sentidos que adquirieron esos principios en el contexto de nuevas poéticas a partir de las características de nuestro propio teatro.

La obra de Antonin Artaud gravita profundamente, y en una multiplicidad de sentidos, en las expresiones escénicas del siglo XX. El teatro es, para él, el ámbito de la

---

<sup>16</sup> Las piezas más representativas de este movimiento son *El mendigo*, de Reinhard Sorge (1912); *La seducción*, de Paul Kornfeld, 1913; *Los ciudadanos de Calais*, Georg Kaiser, (1914); *El hijo*, de Walter Hasenclever, (1914); *Fuerzas*, de August Stram (1915); *La máquina de sumar*, de Elmer Rice (1923); *El Mono Velludo y El gran Dios Brown*, de O'Neill (1922); *Gas* (1918); *De la mañana a la medianoche* (1916) y *Un día de octubre* (1917), de Georg Kaiser; *Los destructores de máquinas*, de Toller (1922). En el campo del teatro francés debemos mencionar a un autor como Henri Lenormand-típico exponente del expresionismo subjetivo- y, en Alemania al director Max Reinhardt.

disolución/ destrucción- creación de nuevas formas toda vez que, gracias a la presencia viva del actor y al carácter efímero del acontecimiento escénico, resulta imposible la repetición exacta de una misma acción y la fijación/ codificación del lenguaje -lo cual no constituyó un impedimento para que el teatro occidental se cristalizara, según creía, en “formas muertas”-. De acuerdo a su carácter *vital*, y lejos de constituirse en un objeto artístico para la contemplación, el teatro *acontece*, nos involucra completamente en una experiencia física: “en mi concepto el teatro es acto y emanación constante, en el que nada se coagulará”, un “acto de autenticidad, vale decir vital, mágico.” (Artaud, 2002: 100).

A pesar de la gran productividad que han tendido, en el teatro del siglo XX, los conceptos planteados por Artaud en la década del '30 -teatro como “doble”, como “acto cruel”, como “peste”, como “acto alquímico”, como “lenguaje físico en el espacio” que pretende la “reconstrucción del cuerpo y la vida”- creemos, siguiendo a De Marinis (1999), que su teoría no se agotó, como suele pensarse, con la publicación de *El teatro y su doble*. Lejos de ello, su última etapa creativa -que no suele ser tomada en cuenta por los estudios teatrales-, resultó tanto o más productiva para el teatro contemporáneo, y muy especialmente para la Antropología Teatral<sup>17</sup>. Nos interesa, por lo tanto, centrarnos también en el análisis de la etapa productiva que se desarrolla en los últimos años de su vida -luego de su internación en el manicomio de Rodez- y que De Marinis denomina “Segundo Teatro de la Crueldad” (1999). Creemos que en esta fase Artaud plantea una serie de nociones teóricas que nos permitirán comprender mejor su productividad en la escena argentina.

Antonin Artaud fue actor, director y teórico teatral. Pero su vinculación con el campo teatral se da de un modo indirecto, gracias a su producción poética. En efecto, luego de sus primeros poemas -que reconocen la impronta de Edgar Allan Poe y de Charles Baudelaire,- el director Aurélien Marie Lugné-Poe lo convoca para colaborar en el *Théâtre de l' Oeuvre*. En el año 1922 comienza a trabajar con Charles Dullin, como actor, decorador y escenógrafo. Forma parte del movimiento surrealista entre 1922 y 1926, cuando es expulsado por Breton. En 1922 funda, junto a Roger Vitrac y Robert Aron, el

---

<sup>17</sup> De Marinis alude también a la influencia de la teoría artaudiana en otras disciplinas como el butto, la filosofía, la antipsiquiatría. En este último caso específicamente, los debates psicoanalíticos originados en Francia en las décadas del '60 y del '70 - que culminan con la publicación, en 1972, de *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari -toman ciertos conceptos artaudianos de los escritos de Rodez, entre ellos la noción de *cuerpo sin órganos*.

*Théâtre Alfred Jarry*, con el objetivo de trasladar al teatro la visión del surrealismo y, en menor medida, la de otras expresiones de vanguardia.

En la temporada 1927- 1928 el teatro *Alfred Jarry* pone en escena cuatro programas que contaron con la participación de Artaud, tanto en su rol de director como de escenógrafo. El primero de ellos estaba integrado por un texto de Roger Vitrac, *Les mystères de l'amour* (*Los secretos del amor*), un texto de Artaud, *Ventre Brulé*, (*Acidez estomacal*) y otro de Max Robur –seudónimo de Aron-, *Gigogne*. El segundo programa, de 1928, presentaba una extensa pieza de Paul Claudel -*Partage de midi* (*Reparto del mediodía*)- que evidenciaba la relación entre el surrealismo y el simbolismo y en la que Claudel trabaja con la mitología cristiana, pero no a la manera del teatro religioso de la Edad Media sino desde una poética de modernización. El hecho de que Artaud eligiera poner en escena el texto de Claudel a pesar de que predominaban en él las convenciones tradicionales, desmiente la concepción “aislacionista” que a menudo se ha atribuido a los movimientos vanguardistas, y constituye una prueba de las fructíferas relaciones establecidas entre sus exponentes y el campo intelectual de la época. El tercer programa consistía en el estreno de *El sueño* (1928), de August Strindberg; mientras que el cuarto, del mismo año, presentaba una pieza de Vitrac: *Victor ou les enfants au pouvoir* (*Victor o los niños al poder*). El teatro de Strindberg aparecía, para Artaud, como la poética adecuada para plasmar el resultado de sus propias experimentaciones y de sus ideas acerca de un “teatro onírico” que pone en juego una trama no racional, compuesta por asociaciones e imágenes incoherentes y fragmentarias, propias de los sueños y del inconsciente.

La cuidada elección de los textos que conformarían el repertorio del teatro *Alfred Jarry* pone en tela de juicio, además, la generalizada creencia acerca del absoluto rechazo de Artaud por la palabra. Esta idea se basa, en gran parte, en las interpretaciones superficiales de las propias afirmaciones de Artaud (2002: 36) cuando expresa, por ejemplo, que “un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental”.

Las interpretaciones apresuradas no alcanzaban a vislumbrar que la censura de Artaud hacia la palabra se dirigía al modo en que ésta era utilizada en el teatro burgués de su época, a su trasfondo psicologista y a la sobredimensión de su capacidad comunicativa.

En efecto, en oposición al lenguaje vacío, racional y psicologista, a la “palabra muerta” de un teatro superficial y pasatista, Artaud considera al lenguaje como un instrumento mágico, de indagación de lo irracional y lo inconsciente, como la posibilidad de plasmación de mundos oníricos e imaginarios. Su lucha contra las “formas muertas” supone también un combate contra la fijación de los conceptos por medio de la palabra, destacando en cambio su aspecto sonoro, musical y material. Según él, el teatro

Parte de la NECESIDAD del lenguaje más que del lenguaje formado. Pero descubriendo un callejón sin salida en la palabra, vuelve espontáneamente al ademán. Roza de paso algunas de las leyes de la expresión material humana. Se sumerge en la necesidad. Rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje. (2002: 64)

Y concluye afirmando la necesidad de “destruir el lenguaje para alcanzar la vida”, lo que equivale a “crear o recrear el teatro”.

Entre las contribuciones teóricas de Artaud que pueden considerarse más revolucionarias para el teatro del siglo XX –tanto en lo que hace a la praxis como a la teoría teatral- se encuentra, justamente, su concepción de la palabra como un poder que interviene en el acaecer empírico y su encadenamiento causal (Cassirer, 1977); así como también su revalorización de la dimensión energética del acontecimiento teatral, su propuesta de abrir canales inéditos de íntima vinculación entre todos los elementos de la puesta en escena y, especialmente sus investigaciones concernientes a la constitución de un nuevo lenguaje, basado en el cuerpo del actor. Específicamente su investigación sobre el potencial expresivo del cuerpo y de la voz y de un uso “no intelectual del lenguaje” será profundizada posteriormente por Grotowski en su experimentación con los resonadores de la voz, considerada como una prolongación del cuerpo, como “una voz situada entre el cuerpo y el lenguaje” (Finter, 1983: 504). Todos estos factores constituirán, como veremos, pilares fundamentales de la Antropología Teatral.

Tras su contacto con el teatro alemán de vanguardia de Edwin Piscator y, posteriormente con el teatro balinés Artaud funda, en 1932, el *Théâtre de la Cruauté*, junto a Roger Blin y Jean- Louis Barrault, que fue dado a conocer primeramente en manifiestos en la *NRF*, pero también en algunos artículos periodísticos, entre ellos, “El teatro alquímico”, publicado en 1932 por sugerencia de Jules Supervielle en la revista argentina *Sur*. Estos textos fueron recopilados luego para la publicación de *El teatro y su doble*. En el *Théâtre de la Cruauté* Artaud estrena *Les Cenci*, basada en un relato de Henri Beyle

Stendhal y una tragedia de Percy B. Shelley. El espectáculo -que Artaud dirigía y protagonizaba, en el personaje de Cenci- no obtuvo la repercusión esperada, lo cual supuso también un fracaso económico para el actor.

La pluralidad y diversidad del recorrido teatral, práctico e intelectual de Artaud se pone en evidencia a partir de sus múltiples actividades, todas marcadas por una fuerte tensión hacia la teatralidad. Los estudios teóricos más novedosos sobre su teatro -entre ellos, los trabajos de Umberto Artioli (1984); Jacques Derrida (1987); Monique Borie (1989); Karl Blüher (1991); Paule Thévenin (1993); Ferdinando Taviani (1995, 1999); Franco Ruffini (1996); Marco De Marinis (1999)- proponen una revisión de los lugares comunes en los que incurre la historiografía teatral y realizan un análisis en profundidad que, a la luz de nuevas perspectivas, revaloriza los aportes de Artaud a las poéticas teatrales del siglo XX en Occidente. Creemos que el planteo de la necesidad de reconsiderar la presencia cualitativa y cuantitativa del teatro en la vasta obra literaria de Artaud -por cuanto todo su pensamiento se encontraba estructurado, de algún modo, en función del teatro- constituye una de las contribuciones más importante de estos ensayos. En efecto, los aportes de estos estudios pueden sintetizarse, por un lado, en una consideración amplia del concepto de "teatro", que tiene en cuenta que el teatro que Artaud realizó no fue únicamente en forma de espectáculo, sino bajo otras modalidades: libros, diseños, conferencias, lecturas públicas -que Taviani (1995: 121 y ss) define con la expresión "teatro-en-forma-de-libro"- y, por otro lado, en el descubrimiento de que su filosofía del teatro se encuentra "diseminada" también en producciones vinculadas con otras disciplinas y, por lo tanto, que aún aquellos textos que no se refieren explícitamente a él se tornan decisivos para comprender su concepción teatral.

Del mismo modo, la historiografía teatral pretende superar la consideración del teatro artaudiano como una entidad unitaria y homogénea, para acceder a una visión pluralista de su producción, destacando sus facetas menos conocidas y proponiendo una nueva periodización que establece diversas fases dentro de su recorrido artístico: el período signado por su actuación teatral (desde su llegada a París, en 1921, hasta 1924); su actividad como director (en el teatro Alfred Jarry, entre 1926 y 1930), y la producción teórica y práctica que caracterizara el primer Teatro de la Crueldad (entre año 1931 al 1936).

Pero no es ésta, obviamente, la única periodización del teatro artaudiano que proponen los estudios teóricos. Kart Blüher (1991), por ejemplo, establece dos fases sucesivas en su itinerario artístico, que comprenden tanto su actividad práctica como su prolífica producción teórica. Cada una de esas fases se corresponde con un modelo teatral diverso: el del *Théâtre Alfred Jarry* (1926-1930) y el del *Théâtre de la Cruauté* (1932-1937)<sup>18</sup>.

Si, en la primera etapa, la poética surrealista marca fuertemente las actividades de Artaud, en la segunda fase el intertexto con el surrealismo aparece limitado, modulado por procedimientos compositivos y núcleos temáticos que responden a su nuevo interés por el mito, los arquetipos y la metafísica. Como explica Blüher (1991: 16) acerca del segundo modelo del teatro artaudiano:

Este teatro se propone como meta proyectar sobre la escena inconscientes y arquetípicas situaciones conflictivas del hombre, tal como éstas se encuentran en la tradición no literaria de mitos y leyendas, pero también en obras literarias del más vario origen, sin prestar atención alguna a la estricta lógica y las convenciones morales, exponiendo el sufrimiento y la conflictualidad psíquica en su total, desnuda, crasa crueldad.

Sin embargo, en tanto las concepciones teóricas de Artaud se encuentran profundamente enraizadas en el surrealismo, el actor continúa creando sus espectáculos a partir de procedimientos compositivos propios de dicha poética, especialmente en lo que hace a la elaboración de imágenes inconexas, fragmentadas y discontinuas que aluden a un espacio onírico y subconsciente.

En ambas fases adquiere una importancia fundamental el trabajo -inspirado en el teatro oriental- con los componentes no verbales de la puesta en escena: así, el cuerpo del actor, la gestualidad, el espacio escénico, la luz, los sonidos y la música funcionan como los principales medios de producción de sentidos, mientras que las palabras -incapaces, según Artaud, de reproducir el inconsciente, y de transmitir lo profundo y lo inefable-, aparecen subordinadas al sistema de signos audiovisuales del espacio.

---

<sup>18</sup> Los textos de Artaud correspondientes a la primera fase se encuentran recopilados en el volumen II de las *Oeuvres Complètes* de Antonin Artaud (Paris: Gallimard, 1964) pero, como señalamos, habían sido publicados anteriormente, desde 1926, en *NRF*, en los *Cahiers du Sud*. Mientras que los textos de la fase del *Théâtre de la Cruauté* se encuentran reunidos en el volumen IV. Éstos habían aparecido por primera vez, junto con otros textos en *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1938).

Por su parte, adoptando un criterio que tiene en cuenta sus diversos oficios, De Marinis (1999) propone otra periodización del itinerario artístico de Artaud:

1.- *Escritor y poeta*: La relación de Artaud con la literatura -al igual que con el teatro- fue siempre ambivalente y contradictoria, en tanto oscilaba entre la certeza de su “inutilidad” y la consideración de la escritura como un equivalente de la práctica teatral e incluso, en algunas ocasiones, como un elemento que podía llegar a reemplazar a la práctica.

2.- *Pintor, diseñador y crítico de arte*: Es necesario tener en cuenta, en este punto, tanto los estudios teóricos que realiza Artaud sobre las obras plásticas de otros artistas como su propia producción gráfica. Escribir y diseñar eran para él dos actividades íntimamente relacionadas, que tenían como objetivo liberar al cuerpo de sus automatismos. Artaud definía a la pintura como “teatro mudo” y se refería a sus propios diseños como “anatomía móvil”. Del mismo modo en que su encuentro con el teatro balinés, en la Exposición Colonial de París de 1931 había cambiado completamente su concepción sobre el teatro, una experiencia análoga -su descubrimiento del cuadro *Las hijas de Lot*, de Luca di Leida- reformuló su manera de vincularse con las artes plásticas. Su relación con esta disciplina aparece expuesta claramente en su texto *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1947), en el que, luego de analizar en profundidad la obra de Van Gogh, se refiere al pintor como un “genio incomprendido”, como una víctima inocente de la sociedad, condición que asocia constantemente con su propia vida.

3- *Artaud autor y actor cinematográfico*: Artaud se acerca al cine porque ve en él la posibilidad de indagar en lo irracional y en lo inconsciente, en el mundo de la imaginación y del sueño que, en tanto símbolo de los deseos más profundos del hombre, le permite acceder a una conciencia integral de sí mismo. Además de escribir diversos ensayos sobre cine, actuó en varias películas entre 1922 y 1935, entre ellas *Napoleón* (Abel Gance, 1927), *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer, 1928) y *La caracola y el clérigo* que, dirigida por Germaine Dulac en 1927 a partir de un guión del propio Artaud, fue considerada la primera obra surrealista del cine.

4- *Artaud esotérico*: El creador del Teatro de la Crueldad fue también cultor de tradiciones herméticas y lector de los textos más importantes de la época sobre esoterismo, magia negra y ocultismo. Pero a partir del momento en que abjura de la religión se abraza a una posición antimetafísica y manifiesta abiertamente su rechazo por aquellos “impostores” que engañan a la gente con “ideas falsas” ya que, según cree, “lo oculto nunca ha existido”.

5- Artaud *viajante y antropólogo*: El autor de *El teatro y su doble* fue uno de los precursores de la “observación participativa” y del estudio de otras culturas a partir de la realización de diversos trabajos de campo. Dentro de estas experiencias debemos tener en cuenta sus viajes a México, en 1935 y 1936, y a Irlanda en 1937 -vivencias que resultaron determinantes en su vida- y, metafóricamente, su “viaje” a la enfermedad física y mental y a la institución psiquiátrica francesa.

6- Artaud *hombre de teatro total*, que reúne en sí mismo al actor, al director, al autor, al escenógrafo y al crítico. El resto de sus actividades -la poesía, la escritura, el diseño, los viajes y el esoterismo- se hallaban profundamente marcadas por el teatro, en tanto constituían formas diversas de una misma búsqueda que tenía como objetivo la curación de lo que denominaba la “espantosa enfermedad del espíritu”.

Pero el aporte más novedoso del estudio de De Marinis sobre el teatro de Artaud consiste, como señaláramos, en la mención de un último período en su itinerario, que la historiografía teatral tradicional no suele tener en cuenta. Este período -que el autor considera como un “Segundo Teatro de la Crueldad” y al que se refiere también como “teatro de la locura”, “teatro de la curación cruel” o “teatro de sangre”, parafraseando las expresiones del mismo Artaud-, se extiende desde 1937, año del inicio de su reclusión en la clínica psiquiátrica, hasta su muerte, en 1948.

Como señalamos en el primer ítem de esta periodización, la relación ambivalente de Artaud con la literatura lo llevaba en ocasiones a considerar que, de algún modo, ésta podía equilibrar y compensar la actividad práctica: su escritura, entonces, *se hace teatro*. En otros momentos de su vida, sin embargo, su rechazo por la literatura se manifestaba a través de un fuerte cuestionamiento del “bello estilo”, como así también en su lucha constante contra la *pièce bien faite* y el teatro literario, un teatro que supeditaba todos los signos escénicos al dominio absoluto de la palabra. En *Suppôts et Supplications* (1964), uno de sus últimos textos, Artaud entabla una dura polémica con la palabra escrita y, en un gesto autocrítico, confiesa haber fracasado en su pretensión de encontrar un “lenguaje” adecuado, por lo cual se había visto obligado, en repetidas ocasiones, a quemar sus manuscritos<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Sin embargo, y haciendo extensivos los conceptos vertidos por Macey acerca del vínculo de Nerval con la escritura, digamos que Artaud “significa una cierta relación, continua y mellada, con el lenguaje, en tanto desde un principio se sentía arrastrado hacia adelante por una obligación vacía de escribir”. Sus textos “no dejan la idea de una *oeuvre*, sino la observación constante de que debemos escribir, de que vivimos y morimos sólo a través de la escritura” (David Macey, *Las vidas de Michel Foucault*, 1995, Madrid: Cátedra).



Con respecto a los puntos 4 y 5 de esta periodización, digamos que los diversos viajes que Artaud realizara a México con la finalidad de presenciar los ritos y las ceremonias de los indios Tarahumaras marcarían profundamente sus ideas acerca del teatro y sus planteos de una teatralidad “originaria” cimentada en la observación de la cultura -y sus diversos rituales- y la naturaleza, con la consecuente ampliación del concepto de teatro hacia la esfera de la parateatralidad y las actividades performáticas.

La estrecha relación que encuentra Artaud entre la ceremonia teatral -tal como él la concibe- y el rito, nos remite a la concepción de Cassirer (1979: 64) acerca de éste último:

lo que el danzante ejecuta al participar en un drama mítico no es ninguna mera representación o espectáculo, sino que el danzante *es* el dios, *se convierte* en el dios. Este sentimiento básico de identidad, de identificación real se manifiesta siempre de modo especial en todos los ritos de festividad que celebran la muerte y la resurrección del dios. Lo que ocurre en estos ritos, como en la mayoría de los cultos de los misterios no es ninguna *representación* meramente imitativa de un suceso sino el suceso mismo y su *acontecer* inmediato; es un *drômenon*, esto es, un acontecimiento real y efectivo.

El núcleo de toda experiencia ritual es, pues, la repetición del acto cosmogónico, del arquetipo de la Creación. Esta repetición implica la disolución de las formas y el regreso al caos primordial y supone, asimismo, la creencia en la unidad del todo, pero no en el sentido en que lo plantea la teoría religiosa sino en el sentido de una simpatía mítica y mágica, que “proporciona finalidad a un nuevo sentimiento, el de individualidad” (Cassirer, 1979: 147). Es en este contexto en el que hay que situar la revaloración artaudiana de la dimensión ritual del teatro, por cuanto: “El hecho teatral por él imaginado -formas que se funden con el cosmos- constituiría un acto ritual no por su *apariencia*, sino por su *finalidad*, que sería la de volver a tomar la historia en su comienzo mediante la repetición del acto cosmogónico, el arquetipo de la Creación”. (Reyes Palacios, 1991: 32).

Para Artaud la finalidad de la experiencia estética es, pues, reestablecer el vínculo con el mundo arcaico, con el origen -que se encuentra en las culturas pre- modernas y no occidentales-, con lo sagrado y lo sobrenatural plasmado en las fuerzas vitales, como así también “purificar” la violencia, sublimándola y encauzándola por medios artísticos. El actor aparece, en esta concepción, como “un *chivo expiatorio*, cuyo deber consiste en imantar, atraer, echar sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico...”(Artaud, 1962: 91)

Esta idea anticipa, de algún modo, la concepción grotowskiana del “actor santo” y los tópicos del chivo expiatorio y del sacrificio, recurrentes en el discurso de Eugenio Barba y de la teoría teatral para referirse a la experimentación realizada en el Laboratorio Teatral de Grotowski.

En una concepción solidaria con la cosmovisión nietzscheana, según la cual los cantos y danzas extáticos del coro de sátiros de la tragedia griega podían generar la alucinación del espectador, Artaud alude a la vivencia del espectador como una experiencia de “contagio”, que se caracteriza por una fluida alternancia entre lo objetivo y lo subjetivo. En este sentido, añora el tiempo en que, lejos de ser un entretenimiento inofensivo para un público burgués, objeto de una “complacencia artística” que se detiene en las formas (2002: 12), el espectáculo teatral constituía una verdadera fiesta popular, un acto comunitario destinado a establecer contacto con los principios dinámicos de la naturaleza y de la vida:

En un teatro verdaderamente eficaz, la experiencia -tanto la de los actores como de los asistentes- no se limita a su fuero interno, sino que adquiere las características de un acto comunitario, de una experiencia *tribal* en pos de la cual se sacrifica lo individual como consecuencia “de una sugestión colectiva, en que la muchedumbre rehace, sin saberlo y por su impulso colectivo, la cadena de los antiguos magos.”<sup>20</sup>

Por lo tanto, si la cultura se define como una tensión entre estabilización y evolución, como una “incesante lucha entre tradición e innovación, entre fuerzas reproductoras y fuerzas creadoras” (Casirer, 1977: 328), la corrosiva crítica de Artaud a la cultura occidental se dirige a la cristalización de las formas, a la rigidez de un placer estético pasivo, basado en la pura contemplación. En tanto acto social y “poder que excita, purifica y descarga la vida entera del pueblo” (Nietzsche, 1973: 166), el fenómeno escénico apunta, como la peste, a vaciar “colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social” (2002: 26) generando un efecto catártico.

Pero la impronta de la filosofía nietzscheana en el pensamiento de Artaud se torna evidente, sobre todo, en su concepción del mito y en su visión dionisiaca del teatro:

Si el libro de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*), no influyó de manera directa en los postulados artodianos, éstos acusan de todas maneras tal influencia, a través de las fuentes racionalistas en las que abrevó el poeta francés, las cuales comparten a su modo el entusiasmo nietzscheano por el mito (dicho de otra manera por las

---

<sup>20</sup> A, Artaud, “À propos d’une pièce perdue”, citado en Oscar Zorrilla, *El teatro mágico de Antonin Artaud*. México. UNAM: Difusión cultural. 1977: 34.

religiones primitivas) entusiasmo que se muestra en abundantes estudios de campo, e interpretaciones generalizadoras como *la rama dorada* de Frazer que dedica amplio espacio a Dioniso (Reyes Palacios, 1991: 76)

Artaud asigna una función cosmogónica al proceso de constante interpenetración de los diversos signos que concurren en el teatro por cuanto, según creía, a través de este proceso el teatro podía ser creador de mitos. En efecto, es a través de la estructura dionisiaca de destrucción- regeneración, muerte-vida, caos-orden, la vía por la que también Artaud concibe la posibilidad de manifestación del trance mágico en el teatro, “la alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de la unidad reestablecida” (Reyes Palacios, 1991: 72).

Como parte de sus experiencias transculturales y de sus búsquedas del “otro teatro”, Artaud se nutrió también en las fuentes del teatro oriental, que presuponía, para él, el restablecimiento del vínculo entre forma y fondo, entre arte y vida.

Fue principalmente a partir del modelo del teatro balinés que Artaud se encaminó al objetivo de renovar profundamente el lenguaje escénico. El aspecto que, sin duda, más lo fascinó fue la idea de un teatro que “elimina al autor” en función de un lenguaje que nace en la escena y que “encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra” (2002: 53). Según creía:

Las obras balinesas se desenvuelven en toda su vitalidad en el núcleo de la materia, de la vida y de la realidad; hay en ellas algo de la estructura ceremonial de un rito religioso, pues eliminan en el espectador cualquier noción de simulación, de ridícula y servil imitación de la realidad. La gesticulación minuciosa y llena de vericuetos visuales persigue un objetivo inmediato, que logrará con medios por demás eficaces (...) como si todo fuera un formidable exorcismo destinado a convocar los demonios interiores (53).

Estas nociones acerca del ritual, que constituían el fundamento de su poética en los años '30, aparecen planteadas en *Le théâtre et son double*, publicado en París el 7 de febrero de 1938<sup>21</sup>. Se trata de la compilación de una serie de textos de diversa índole, escritos por Artaud entre 1931 y 1935, que giran en torno al tema del teatro –manifiestos, conferencias, cartas, críticas y crónicas de espectáculos, además del análisis de un film-. Artaud justifica la elección del título para su libro -que funciona como aglutinador sémico,

---

<sup>21</sup> *Le théâtre et son double* se publicó por primera vez en la colección Métamorphoses, de Gallimard, en 1938, mientras que la segunda, en versión inglesa y en versión española, data de 1944.

en tanto condensa su concepción sobre el fenómeno teatral- en una carta que dirige a Jean Paulhan:

Será EL TEATRO Y SU DOBLE porque si el teatro duplica la vida, la vida duplica el teatro verdadero y eso no tiene nada que ver con las ideas de Oscar Wilde acerca del Arte. Este título corresponderá a todos los dobles del teatro que creí encontrar desde hace tantos años: la metafísica, la peste, la crueldad.

La reserva de energías que constituyen los mitos, a los cuales los hombres ya no encarnan, el teatro los encarna. Y con este doble yo me refiero al *gran agente mágico* del cual el teatro en sus formas no es más que la figuración, en espera de que se convierta en su transfiguración<sup>22</sup>.

El Prefacio apunta a dar unidad, cohesión y coherencia a la heterogeneidad del material que componen los diversos capítulos, al tiempo que presenta una síntesis de los principales tópicos que preocuparan a Artaud en esa época. Sin embargo, Artaud no creía en el sentido tradicional de obra literaria, clausurada en sí misma y definida a partir de una unidad de estilo. Resulta interesante, en este sentido, remitirnos a las palabras de Foucault (1958: 37) cuando señala:

De hecho, si se habla tan fácilmente y sin preguntarse más de la “obra” de un autor es porque se supone definida por cierta función de expresión. Se admite que debe haber en ello un nivel (tan profundo como es necesario imaginarlo) en el cual la obra se revela, en todos sus fragmentos, incluso los más minúsculos y los más inesenciales, como la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor, o más aún de las determinaciones históricas en que estaba inmerso. Pero se ve también que semejante unidad, lejos de darse inmediatamente, está constituida por una operación; que esta operación es interpretativa (ya que descifra en el texto, la transcripción de algo que oculta y que manifiesta a la vez); que, en fin, la operación que determina el *opus*, en su unidad, y por consiguiente la obra en sí no será la misma si se trata del autor de **El teatro y su doble** o del autor del *Tractatus* y, por lo tanto, no se hablará de una “obra” en el mismo sentido, en un caso o en el otro. La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea.

Como señala Dubatti (2002: 33-34), de acuerdo con la ideología de la vanguardia histórica, el Prefacio de *El teatro y su doble* plantea tres ejes que cuestionan la institución arte:

a- La crítica a las formas de circulación tradicional de la cultura y a la división entre la esfera vital y la cultura. Según Artaud, la cultura es un “cuerpo en acción” que “acontece en

---

<sup>22</sup> Carta a Jean Paulhan, del 25 de enero de 1936, en *Oeuvres complètes*. Paris: NRF/ Gallimard, 1964: 272 – 273.

el sistema nervioso” (Artaud, 2002: 8), en la dimensión físico-espiritual del hombre. Se trata de una cultura viva, “de tono mágico”, totalmente fusionada con la praxis vital.

b- La crítica a los museos y las instituciones legitimantes, a la idea de una cultura “que huele a mausoleo” y, por extensión, al estancamiento del teatro en un lenguaje “muerto”.

c- El cuestionamiento de la recepción pasiva del espectador tradicional, “del hombre culto y civilizado cuyo pensamiento está influido por sistemas, formas, signos y representaciones” (8). Por oposición a esto, Artaud propicia el rol absolutamente activo del espectador que, lejos de contentarse con la pura contemplación artística, debe disponerse a participar de una ceremonia mágica de renovación y de revitalización.

El autor se refiere también a la profunda crisis en la que se encuentra sumida la civilización occidental y señala, como el origen de esa decadencia, la pérdida de la dimensión mágica de la cultura; una cultura que “no adhiere a la vida”. Para él, el mayor problema de la cultura occidental radica, justamente, en “el divorcio o distanciamiento entre los hechos y las palabras, ideas y signos encargados de representarlos” (7), es decir, entre la realidad -que incluye la dimensión de la trascendencia y lo absoluto, lo sagrado, el mundo- otro de lo mágico, lo mítico y lo divino- y la cultura, en tanto construcción histórica de los hombres y valor moderno. El modelo de un arte profundamente ligado a la praxis vital estaría en las culturas indígenas de México. De un modo semejante, en su *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger (1997, Cap. I), expresa que en la sociedad burguesa el arte tematiza las fuerzas vitales pero, a la vez, aparece vaciado de esa fuerza para la praxis. En este mismo sentido, y rechazando la autonomía del arte, Artaud manifiesta que mientras “la auténtica cultura se expresa en el arrebató de su pasión y en el vigor, el ideal europeo exige que el espíritu se escinda de ese vigor pero que contemple su arrebató” (10). El arte, como pura autonomía y negatividad (Adorno), desligado de la posibilidad concreta de interferir en la realidad, se muestra incapaz de modificar el mundo, por lo cual resulta inútil.

Es necesario aclarar que, como Artaud mismo explica, cuando habla de la *vida* no se refiere a ella “de la manera que se nos aparece en la periferia de los hechos”, sino a “una suerte de endeble e inquieto núcleo que las formas no llegan a tocar”, al flujo vital, al núcleo sagrado y trascendente que “sigue intacto” (12).

Artaud rechaza radicalmente la dominación y los límites que la cultura- civilización impone a las fuerzas de la vida y esgrime su “protesta” por una cultura pasiva, estática, carente de energía vital, que privilegia la contemplación de los actos en vez de la acción misma, una cultura muerta, cultura- “mausoleo”, legitimada por las instituciones. Su crítica al teatro europeo de su época se basa en el cuestionamiento a un lenguaje cristalizado, “momificado” (11), que debe ser destruido para ser recreado en cada acontecimiento teatral -y aquí, nuevamente, la dialéctica dionisiaca de la destrucción/ reconstrucción-. Artaud opone a esto una concepción positiva sobre los valores que considera deseables para la cultura:

- Una cultura que se haga cargo de las necesidades profundas del hombre y que recupere la praxis de una “cultura en acción”.
- Una cultura que recupere la magia, lo sobrenatural, lo sagrado: “Está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida” (9).
- Una cultura que cree mundos, capaz de fundar otra realidad y dar origen a un hombre nuevo.

Asimismo se desprende de la lectura del Prefacio su extrema valoración del teatro por sobre otras artes en tanto, según cree, el teatro preserva su aura y su carácter de acontecimiento vital. En este sentido, el teatro debería:

- Asumir su posibilidad de modificar la cultura, de convertirse en un instrumento político, en el sentido amplio del término, capaz de rechazar las imposiciones de la sociedad y socavar los cimientos de la civilización occidental.
- Convertirse en un instrumento útil y eficaz, que “afecte” la vida de manera concreta: los sistemas de pensamiento deben impregnar la vida.
- Expresar la dimensión mágica de la cultura a través de un lenguaje- jeroglífico, no cristalizado en poéticas codificadas, que responda a las necesidades del espíritu.

A partir de estas premisas nos proponemos realizar un relevamiento de aquellos aspectos que, según creemos, fueron recuperados y re-significados -y, en algunos casos trasladados a una metodología de trabajo concreta- desde la perspectiva de la Antropología Teatral. En este sentido, en “El teatro y la peste”, primer capítulo de *El teatro y su doble*, y luego de haber descripto en el prefacio los rasgos negativos de la cultura y el teatro occidental, Artaud expone su ideal de civilización y de cultura definiendo al arte como el

ámbito para “reencontrarse con la vida”. Al mismo tiempo, esboza las características de un teatro eficaz y “verdadero” por medio de la metáfora de la peste. La peste aparece, al igual que el teatro, como un fenómeno en el que, luego de una desintegración inicial de las formas, del derrumbamiento del orden y del “caos físico”, se produce una profunda transformación, una purificación vital “que se origina en la materia sensible”. El teatro, como la peste, despierta la potencia oculta del hombre, en tanto, “al desatar conflictos, libera fuerzas y abre posibilidades” (26). Toda puesta en escena, entonces, “altera el reposo de los sentidos, da paso a la irrupción del inconsciente reprimido, empuja a una forma de rebelión” (21). El teatro se emparenta con la peste porque, como ella, es “revelación y manifestación de un contenido de crueldad latente, (...) una poderosa llamada a la potencia que anima el espíritu” (23).

El capítulo concluye con la definición del teatro como acto de autenticidad, idea que retomará Grotowski y, luego, la Antropología Teatral:

la acción del teatro, como la de la peste, es de beneficio, ya que al impulsar a los hombres a que se vean como son, elimina la máscara, hace visible la materia que enmascara y obstaculiza aún los testimonios más claros que nos dan los sentidos, revelando a las comunidades su oscura potencia, su fuerza latente. (27).

Por su parte, en “La puesta en escena y la metafísica” Artaud describe el cuadro *Las hijas de Lot*, de Luca de Leida, como plasmación del ideal del arte en tanto condensador de imágenes místicas, de una energía que “horroriza” y produce una “connotación metafísica” a través de medios formales. La descripción de este cuadro en el que “antes de ver de qué se trata, presentimos ya que allí acontece algo tremendo, que la pintura conmueve al ojo a la par que al oído” (29), lleva a Artaud a preguntarse, no sin ironía: “¿Cómo es posible que el teatro, tal como se lo conoce en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya menoscabado todo lo que no puede expresarse a través de palabras?”(32).

Su crítica al teatro occidental prosigue con uno de los pasajes que, sin duda, resultaron más productivos para el “nuevo teatro” (De Marinis, 1987) y, especialmente, para la Antropología Teatral:

El diálogo, escrito y hablado, no es una cualidad específica de la escena, sino del libro, como puede saberse si se consulta cualquier manual de historia de la literatura, donde el teatro aparecerá como rama subordinada en la historia del lenguaje oral.

Sostengo que siendo la escena un espacio físico concreto, exige ser ocupado y que, además, se le permita expresarse con su lenguaje específico. Sostengo, también, que

por ser ese lenguaje de naturaleza concreta, quiero decir, destinado a ser captado por los sentidos de manera independiente de la palabra, deberá dirigirse a todos los sentidos; que existe una poesía de los sentidos, como la hay del lenguaje, y que ese lenguaje de composición física y concreta no es auténticamente teatral, sino en la medida en que exprese pensamientos y conceptos que sobrepasen el campo del lenguaje oral. (32-33).

El teatro aparece entonces como un instrumento de ampliación de lo real y de exteriorización de mundos imaginarios pero, en tanto se trata de un *acto vital* que se encarna en el *cuerpo vivo* del actor, la teatralidad no radica en la armonización de los diversos signos escénicos, sino que se produce en el “sistema nervioso” del actor, desde donde se irradia y se contagia al espectador. Entre las características que, según Artaud, debe poseer un teatro eficaz, se encuentra la de producir “violentas imágenes físicas que quebranten y subyuguen la sensibilidad del espectador” (74). Un teatro que abandone la psicología e induzca al trance por medio de un lenguaje físico y sensorial y de la narración de lo extraordinario.

A lo largo del texto, Artaud establece una serie de diferencias entre el teatro oriental y el teatro occidental. Su primera observación en este sentido resulta categórica:

Hay en el teatro oriental, de notorias tendencias metafísicas, en oposición al occidental, de neta tendencia psicológica, tal amalgama de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que integran el lenguaje de la realización y la escena, el que ejerce en plenitud sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en los sentidos, empujando el pensamiento a adoptar, ineludiblemente, actitudes profundas que podrían llamarse “metafísica en acción” (39).

Los aspectos divergentes entre ambas culturas se profundizan en los capítulos titulados “El teatro balinés” y “Teatro oriental y teatro occidental”. En el primero de ellos, el autor describe el modelo de un “teatro puro”, de gran “intensidad escénica” que, como señalamos anteriormente, considera más cercano a su concepción teatral:

El drama no se desarrolla contrastando sentimientos, sino estados espirituales, representados con gestos y esquemas. Los temas son así de gran vaguedad, abstractos, singularmente generales, y adquieren vida gracias a la fértil y compleja utilización de los artificios escénicos que se imponen a nuestro espíritu, como la idea objetivada de una metafísica consecuencia de ese uso renovado del gesto y la voz. (48).

Se refiere luego a “la conjunción de gestos, acciones y gritos súbitos”, a las “evoluciones y giros que no prescinden de porción alguna del espacio escénico” y que se plasma en un “nuevo lenguaje estructurado en signos y de ninguna manera en palabras”



(48). Mientras que el teatro oriental presenta una “metafísica de gestos” y utiliza todos los signos “con fines dramáticos concretos” nuestro teatro, atrapado en un ejercicio puramente verbal, “ha ignorado lo que debería sustentarlo, todo cuanto ese aire escénico mensura, circunscribe y toma cuerpo en el espacio; movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos” y agrega que “nuestro teatro podría llegar a aprender del teatro balinés una maravillosa lección de espiritualidad” (50). El modelo teatral oriental también aparece en concordancia con el pensamiento artuadiano por la preponderancia del director por sobre el autor. Pero no se trata del director tradicional, cuya tarea se limita a la espacialización, la armonización de los signos, la evidenciación de sentidos y la dirección de actores (Pavis: 2003), sino de un director “que ha devenido mágico ordenador, maestro de ceremonias sagradas” y que, como tal, trabaja con temáticas que “no pertenecen sino a los dioses, ya que parecen nacer éstas de las articulaciones más elementales de la naturaleza” (Artaud, 2002: 53).

En el siguiente capítulo, “No más obras maestras”, Artaud manifiesta nuevamente su rechazo a la cristalización del arte occidental en formas fijas y a su ubicación en una dimensión ajena a la vida. Esta visión anquilosada del arte se plasma en la creación de un teatro descriptivo y narrativo, plagado de historias psicológicas, en oposición a una escena que debería ser un “encuentro vivo” en el que confluyeran “manifestaciones apasionadas, febriles núcleos vivientes, magnetismos nerviosos” (71). Al igual que los movimientos vanguardistas de principio de siglo -entre ellos el surrealismo, al que él mismo perteneciera- Artaud define al arte como un hecho vivo y, en este sentido, le devuelve su función utilitaria al considerar que interfiere directamente -aunque no necesariamente en un sentido político- en la praxis vital. Aparece como un imperativo, pues, restituir a la escena “el saber físico de las imágenes y los elementos para inducir al trance (...) el poder de comunicación y el magnetismo mágico del gesto” (72). Artaud concluye con una afirmación que sin duda contribuyó a abrir el camino a la investigación de la Antropología Teatral: “El teatro es el único espacio en el mundo, y el último medio general de que aún disponemos, en condiciones de afectar en forma directa al organismo” por medio de “elementos físicos irresistibles” (72).

Por su parte, en los apartados “El teatro y la crueldad” y “El teatro de la crueldad. Primer Manifiesto”, así como también en el capítulo que reúne algunas “Cartas acerca de la crueldad” -escritas a Jean Paulham-, Artaud profundiza en la noción de “crueldad”

asociada al teatro, intentando apartar el concepto de las interpretaciones equívocas que lo tomaban en su literalidad. Para crear un espectáculo a partir de la poética de la crueldad recomienda, por un lado, recurrir a “medios de acción directa” que “impacten y se dirijan al organismo en su totalidad” y, por otro lado, “una movilización intensiva” de objetos, gestos, signos, utilizados para darles un nuevo sentido. Propone, en concreto: “Un espectáculo que no tenga temor de extraviarse en esa exploración de la sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias y balbuceos de una calidad y notable mixtura, producto de una técnica que no debe divulgarse” (77).

El trabajo creativo de Artaud -tanto en lo que respecta a su función de actor como de director y de teórico- se encuentra impulsado por el deseo de desautomatizar la percepción -objetivo que compartía con los movimientos vanguardistas- a partir de la creación de nuevas convenciones teatrales, completamente diversas a las del teatro burgués -un teatro discursivo, utilitario, pedagógico, racional- y a sus hábitos de recepción. En este sentido, en el Manifiesto del Teatro de la Crueldad, Artaud alude a la creación de un dispositivo de “desautomatización y contraposición”, para despertar al hombre de su sueño. Se trata de conectar el teatro con la vida a través del mecanismo de la parateatralidad que supone, como en las ceremonias rituales, el borramiento de los límites entre lo ficcional y lo real, entre las categorías de espectador y oficiante. Su apuesta a potenciar la dimensión sensorial de la percepción aspira a promover en el hombre una nueva sensibilidad, para lo cual debía someter al espectador a una destreza tal que lo alejara de sus hábitos perceptivos cotidianos. Para concretar su objetivo de poner en escena un régimen de experiencia diverso al cotidiano, intenta producir imágenes que impacten en la conciencia arquetípica del hombre por medio de signos opacos y ambiguos, que no respondan a una lógica racional. Alejándose, entonces, de la facilidad de una escritura claramente decodificable, Artaud propone construir un sistema o lenguaje jeroglífico. La interpretación de esta escritura jeroglífica supone una operación sumamente compleja en tanto remite a un referente que no se encuentra en nuestro régimen de experiencia cotidiana. Pero Artaud aplica también la noción de jeroglífico a los signos escénicos:

Una vez que cobremos conciencia de tal lenguaje en el espacio, conformado por sonido, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro deberá articularlo en auténticos jeroglíficos, haciendo uso de símbolos y correspondencias, con relación a todos los órganos y en todos los niveles (79).

El teatro jeroglífico, entonces, no se presenta como el reflejo del mundo real ni se limita a volver a enunciar lo ya enunciado, a re-presentar. Lejos de ello, se erige como el signo de una realidad- otra (desconocida u olvidada), que contribuye a ampliar nuestra experiencia cotidiana. Y, como tal, alude a un mundo otro, a una dimensión poética, “sagrada”:

Puede reprocharse al teatro tal como hoy se lo practica, una terrible falta de imaginación. El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los CARACTERES), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos (Artaud, 1962: 118)

Por su parte, en el “Segundo Manifiesto del teatro de la Crueldad” Artaud se concentra en puntualizar ciertos elementos y en brindar nuevas pautas para la creación de un espectáculo, defendiéndose de aquellos críticos que le reprochaban cierto hermetismo, oscuridad y ambigüedad. En este Segundo Manifiesto alude también a las temáticas que debería abordar un espectáculo de este tipo y que, lejos de limitarse a circunstancias particulares o de vincularse con un contexto socio- político concreto, deben ser universales; lo cual no significa que no se hagan eco de “la agitación e inquietud propias de su tiempo”. A propósito de esto señala que: “Tales temas serán cósmicos, universales, y se los interpretará de acuerdo con los textos de las antiguas cosmogonías mejicana, hindú, judaica, iraní, etc.” Y que, por lo tanto, “el Teatro de la Crueldad le hablará al hombre total, ya no al hombre social, esclavizado por leyes y malformado por preceptos y religiones” (108).

Se refiere también a los personajes que formarán parte de este tipo de espectáculos: héroes, dioses, “monstruos de mítica dimensión” (108). Al tiempo que propone utilizar el espacio en todas sus dimensiones -incluyendo los fosos- y en todos los planos posibles, en profundidad y altura, para anular así la distancia que se interpone entre el espacio del actor y el del público, de modo que el espectáculo “envolverá al espectador y lo sumergirá en un constante baño de luz, imágenes, movimientos y sonidos” (110). La idea central de este manifiesto es la necesidad de renunciar al “fetichismo teatral del texto” y a las imposiciones del autor para procurar fundar el teatro en el espectáculo propiamente dicho. (109).

Por su parte, en “Cartas acerca del lenguaje” enciende una viva polémica contra la concepción, de raigambre occidental, que considera a la puesta en escena como mera ilustración del texto y que “instala a la gente en una hilera de sillas para narrarles cuentos”, lo cual constituye, según él, la absoluta “perversión” del teatro. (94)

Por último, Artaud plantea su teoría del “atletismo afectivo”, en la que compara al actor con un atleta, y se refiere a la localización física de las emociones. Mientras que, en el breve capítulo que concluye el libro, analiza el film *Animal Crackers*, de los hermanos Marx y una acción dramática de Jean- Louis Barrault. El primero de ellos aparece como el paradigma de la “liberación a través de la pantalla de una magia específica que la relación de palabras e imágenes no revela habitualmente” (121-124). Por otro lado, la actuación de Barrault se ofrece como ejemplo de la posibilidad de crear una “atmósfera sagrada” a partir de los recursos actorales y de una puesta en escena eficaz.

La última etapa creativa de Artaud -que comienza en 1946, a su regreso a París luego de una prolongada internación en una clínica psiquiátrica- implicó, según De Marinis (1999), su último intento de realización del Teatro de la Crueldad. Este período estuvo signado por una intensa actividad creativa, vertida especialmente en actividades gráficas y en la producción de algunos textos, casi todos concebidos para la lectura pública, y uno de ellos - *Pour en finir avec le jugement de Dieu* -para ser difundido en un ciclo radial-. Se trata de un texto que formula un feroz ataque al poder político, al imperialismo norteamericano, al lenguaje y a la literatura<sup>23</sup>. También pertenecen a esta etapa *Cahiers de Rodez* y *Cahiers de retour à Paris*. El análisis de estos textos nos permite revisar, a la luz de estas producciones tardías, su primera etapa creativa. Por otro lado si, a nivel formal, en sus ensayos de la década del '30 la escritura de Artaud aparece signada por el recurso de la dramatización a partir de la incorporación de la voz de un interlocutor -ya sea real o imaginario, del desdoblamiento de sí mismo o de la formulación de una serie de preguntas y respuestas; los textos que produce en la última fase de su itinerario artístico poseen una

---

<sup>23</sup> Artaud escribe *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en 1947, a pedido de Fernando Pouey, para presentar en el ciclo radial *Las voces de los poetas*. El texto se grabó en noviembre de 1947, con la intervención de cuatro actores: Artaud, Roger Blin, Maria Casares y Paule Thévenin. La partitura sonora estaba compuesta por gritos y glosolalias, así como también por una partitura musical basada en diversos instrumentos: tímpanos, gongs, xilofones, tambores con los que se buscaba evocar el ritmo de las ceremonias rituales de las culturas primitivas. La audición había sido programada para el 2 de febrero 1948, pero Wladimir Porché, director de la *Radiodiffusion Française*, censura el texto y suspende la emisión del

estructura polifónica, que profundiza el recurso de dramatización de la escritura. En efecto, la fuerte teatralidad que emana de sus escritos responde, en esta fase, a un juego dialógico entre diversas voces que representa la voluntad de sustituir “al sujeto único y unificador de la filosofía idealista” por “la multiplicación teatral y demente del Yo” (Chartier, 1992: 109).

Estos textos que, superficialmente, parecen no referirse al teatro, hablan de él de manera indirecta. Asimismo, los eventos en los que participa en esta etapa -que no pueden considerarse *teatro* en el sentido estricto del término- le permiten teatralizar y representar para el público las técnicas de entrenamiento que venía realizando en forma personal. Mencionemos, entre estos eventos una función dedicada a su obra literaria, en el Teatro Sarah Bernhardt, con la participación de André Breton, Arthur Adamov y Charles Dullin (junio de 1946); su célebre conferencia en el Teatro del Vieux Colombier, el 13 de enero de 1947<sup>24</sup>; dos sesiones de lectura en ocasión de la exposición *Portraits et dessins*, que reunía una serie de retratos y dibujos de Artaud y en la que sus textos fueron leídos por Roger Blin, Colette Thomas, Marthe Robert y por él mismo, en julio de 1947; y la preparación de la transmisión radiofónica de *Para terminar con el juicio de Dios*, desde noviembre de 1947.

Creemos que esta etapa creativa de Artaud establece a la vez una continuidad y un cambio con respecto a su teoría precedente en tanto, si bien por un lado profundiza y radicaliza muchas de las concepciones que planteara en *El teatro y su doble* propone, por otro lado, nuevos principios estéticos e ideológicos que resultarán sumamente fructíferos para la Antropología Teatral.

Entre los elementos de continuidad con el primer Teatro de la Crueldad debemos mencionar el objetivo de configurar un “teatro mágico” y de retornar a un origen mítico. En efecto, sosteniendo una absoluta contigüidad entre el dominio de la cosmovisión mágica y

---

programa. Para dar a conocer el texto de Artaud, Fernando Pouey organiza entonces una función privada para un círculo restringido de asistentes.

<sup>24</sup> Artaud declara los propósitos que lo habían impulsado a presentarse nuevamente en un escenario: su deseo de “revelar los tumores de la sociedad actual” y de “hacer saltar el esquema de la relación teatral” (1970: 309). Pero al mismo tiempo reconoce la ingenuidad de estas intenciones puesto que “por más sincero que se busque ser, el escenario siempre convierte al hombre en un histrión.” Sin embargo, su objetivo de conmover profunda y verdaderamente al público; se había cumplido. Dice, a propósito de esto: “Cuando recito un poema, no es para ser aplaudido, sino para sentir los cuerpos de hombres y mujeres, los *cuerpos*, temblar y vibrar al unísono con el mío, pasar por el plano de esta magia interna de cuerpos, de este atravesamiento de cuerpo a cuerpo y alma a alma” (citado en el artículo de André Gide. “La séance du Vieux- Colombier”, en Alain Virmaux, *Antonin Artaud et el théâtre*. Paris: Seghers. 1970: 310.

el del arte, Artaud ve en el teatro un proceso purificador y restaurador que lleva a cabo una operación con sustancias concretas que liberan fuerzas esenciales y renovadoras, en el contexto de un “teatro religioso” -en el sentido grotowskiano- “sin meditación, contemplación inútil y vagos sueños” (Artaud, 2002: 71). Como puede leerse en los escritos de esta etapa, la confianza de Artaud en el teatro como ámbito para reactualizar el mito se concentra en la definición del mito como un instrumento mediador por excelencia<sup>25</sup> entre términos que la cultura occidental presenta como irreconciliables y que sólo puede materializarse gracias al poder evocador, mágico y sensorial de los signos escénicos<sup>26</sup>. En este sentido, y en tanto en la cosmovisión artaudiana el teatro es un medio de exploración de uno mismo y del otro, una experiencia de intensificación de la percepción: “Ya desde sus bases materiales el teatro debería moverse, pues, en un ámbito más bien energético que estrictamente simbólico o representativo, siendo ajeno a toda suerte de nociones éticas desde el momento en que adopta la perspectiva de la cosmovisión mágica”. (Reyes Palacios, 1991: 26)<sup>27</sup>. Si bien disentimos con Reyes Palacios en su creencia de que la “cosmovisión mágica” se haya libre de implicancias éticas -lo cual queda desmentido, además, por el hecho de que, tanto Artaud como Grotowski, definieran sistemáticamente los términos de una “ética del actor” vinculada con la noción de autosacrificio, de entrega y autenticidad, como así también con el imperativo de una estricta disciplina, que debía mantenerse aún en la vida privada- creemos que la concepción de un “teatro energético” define acertadamente uno de los rasgos esenciales del arte artaudiano. Esta expresión anticipa, además, la progresiva inclinación de la teoría teatral hacia la perspectiva antropológica y el análisis de los espectáculos desde “vectores energéticos” (Pavis, 200)

---

<sup>25</sup> En “La estructura ausente”, Claude Lévi Strauss vuelve a referirse, en el siglo XX, a la función mediadora del mito, en tanto toma de conciencia y mediación de las oposiciones, como resultado de un riguroso estudio estructural del mismo. Sin embargo, a propósito de esto, señala Grotowski: “Artaud soñó en producir mitos nuevos a través del teatro, pero este sueño tan hermoso nació de su falta de precisión pues aunque el mito constituye la base o el tramado de la experiencia de varias generaciones, sólo las generaciones subsecuentes pueden crearlo y no el teatro.” (1970: 83).

<sup>26</sup> Con respecto al “uso mágico” de los elementos teatrales, véase Oscar Zorrilla, *El teatro mágico de Antonin Artaud*, México: UNAM, Difusión Cultural, 1977 y Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, 1991.

<sup>27</sup> Resulta interesante remitirnos, en este punto, a la opinión de Reyes Palacios (1991: 67), quien sostiene que el proyecto teatral artaudiano “refleja las contradicciones inevitables en que incurre la modernidad cuando se propone una recuperación plena de la dimensión mágica. Artaud invoca desde un punto de vista teórico la experiencia del “viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales”, como si estos elementos pudiesen ser transplantados, sin perder nada de su eficacia y con sólo desearlo, desde su escenario natural a un espacio teatral típico de la modernidad”.

que obligan a redimensionar la importancia del vínculo entre actor y espectador y a revalorizar la dimensión “vivencial” del teatro.

Por otro lado, si la consideración del cuerpo del actor como base del hecho escénico y del proceso creativo -por cuanto el teatro acontece en la dimensión físico- espiritual del hombre- fue una de las obsesiones permanentes de Artaud, en esta fase dicha noción se radicaliza y se ubica en el centro de su teoría. Y son las nuevas connotaciones que Artaud adjudica al cuerpo del hombre-actor las que, como señalamos, sientan las bases del “cuerpo- en vida” y del “cuerpo- mente” de la Antropología Teatral. En efecto, a partir de 1945, momento en el que abjura definitivamente de la religión, del espiritualismo y de la metafísica, Artaud se encamina hacia un materialismo absoluto, una ontología que rechaza todo plano metafísico. Llevando al extremo las ideas que manifestara, en la década del '30, acerca de la importancia del cuerpo como medio de expresión fundamental del hombre, el cuerpo -el *hombre-cuerpo*- adquiere, para él, la jerarquía de única realidad verdaderamente existente<sup>28</sup>. Su descripción de un cuerpo originario, inmortal, de un “cuerpo glorioso, marcado sólo por el esqueleto y la sangre” (Artioli, 1978: 17), no hace más que remitirnos a la idea nietzscheana de *superhombre*, un ser que ha resurgido de su propio dolor y en cuyo cuerpo, pleno de fuerza y de vida, no hay lugar para Dios. En efecto, el teatro que Artaud propicia es un teatro no teológico que, según Derrida (1987) “expulsa a Dios de la escena”, aunque “no pone en escena un nuevo discurso ateo”. La escena es teológica, para él, si está dominada por la palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia: un autor y un texto.

El concepto de *hombre- cuerpo* aparece de diferentes modos en sus producciones, no solamente como temática habitual de sus textos y de sus diseños, sino también en sus diversas metodologías de trabajo<sup>29</sup> (De Marinis, 1999). Para lograr su reconstitución psicofísica y defenderse del “complot” en su contra, Artaud realizaba un entrenamiento cotidiano del cuerpo y de la voz basado en el método del “atletismo afectivo” -cuyos

---

<sup>28</sup> Dice Artaud en los materiales preparatorios de la conferencia en el Vieux Colombier: “No creo en valores espirituales, porque no creo tener un espíritu sino un cuerpo/ y mi cuerpo es mi conciencia/ mi cuerpo es mi inteligencia,/ y no hay nada más”. “Préparer la conférence aux Vieux Colombier” O.C., 1964: 245).

<sup>29</sup> Como señala De Marinis (1999) En la elaboración de sus textos, Artaud utilizaba diferentes instrumentos para marcar el ritmo de los poemas y realizaba ejercicios de respiración para jerarquizar las palabras y decidir el pasaje a un nuevo verso. Sus textos eran el resultado de un ida y vuelta permanente entre la escritura y la oralidad, en una suerte de espacialización, de teatralización de la literatura. También la realización de sus diseños constituía, en cierto modo, una práctica corporal, puesto que éstos surgían de sus gestos y su voz, de su energía y de su técnica declamatoria, confirmando el intento artaudiano de forzar los materiales para obtener su máxima potencia expresiva, aún transgrediendo los principios lingüísticos o estéticos.

principios plantea, como vimos, en *El teatro y su doble*- que comprendía una serie de técnicas respiratorias vinculadas con distintos tipos de energía. Estos ejercicios que, en un principio, formaron parte de una práctica personal de curación en la clínica de Rodez, fueron más tarde exhibidos y teatralizados para el público con una finalidad artística. También sus búsquedas lingüísticas confluyen en una “re- invención corpórea del lenguaje”, que consistía en “hacer pasar” las palabras por el cuerpo y por la voz a través de una serie de ejercicios y técnicas como la lectura en voz alta, el canto, la modulación de la voz, el poliglotismo, la xilofonía verbal y la glosolalia.

En tanto la vida privada de Artaud condicionó profundamente su praxis artística no será difícil comprender que, después de la experiencia traumática de su internación, las imágenes del primer Teatro de la Crueldad resurgan radicalizadas. En efecto, la escena comienza a asociarse, para él, con visiones más intensas y violentas, relacionadas con el patíbulo, el manicomio y con diversos elementos y lugares de tortura física y psíquica. Luego de haber sido sometido a la cismoterapia y los electroshocks, Artaud buscaba curar su cuerpo, torturado, aniquilado por el sufrimiento psico- físico y, a través de él, recuperar la energía, la organicidad y la funcionalidad del cuerpo del actor occidental, en tanto representante del teatro y de la cultura occidental.

La última visión artaudiana concibe al teatro -al “verdadero teatro”- como el *ámbito* adecuado en el que puede “rehacerse el cuerpo” y, al mismo tiempo, como un *instrumento* para llevar a cabo esa regeneración corpórea gracias a la cual el actor podría “volver a sí mismo” y dar vida a un “cuerpo nuevo”, “sin órganos”, capaz de liberarlo de todos los comportamientos automatizados, de los roles sociales y de los rígidos sistemas que condicionan su pensamiento. El teatro se convierte, entonces, en el ámbito ideal donde intentar la conquista de una expresión total, en un instrumento *contracultural*, liberador de los tabúes y las sujeciones impuestas por la civilización y la cultura pasiva y domesticada de Occidente.

Así, pues, la idea de la afinidad entre el teatro y la alquimia, entre el teatro y la peste planteada en los años '30, es llevada al extremo, puesto que el teatro se convierte en un acto peligroso, doloroso, un acto de reconstitución de sí mismo:

Para Artaud, el porvenir del teatro y en consecuencia el porvenir en general, no se abre más que mediante la anáfora que se remonta a la víspera de un nacimiento. La teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la “existencia” y la



“carne”. Habrá que decir, pues, del teatro, lo que se dice del cuerpo. (Derrida, 1989: 318).

En este sentido, si en los años '30 el término “crueldad” no podía vincularse, como decíamos, con una idea de violencia o agresividad, en la última etapa de su teoría el “teatro de sangre” debía asumir la modalidad de una violencia física real, con una indispensable fase previa de descomposición/ desestructuración del cuerpo, seguida por un proceso de estructuración y recomposición de un cuerpo que, absolutamente liberado de sus automatismos, se encuentra en disposición de “danzar al revés”, imagen que aparece por primera vez en *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947).

Sin embargo, creemos que, tal como había sucedido con los conceptos y metáforas del primer Teatro de la Crueldad, las potentes visiones que Artaud esgrime en esta fase crean, con el tiempo, sus propios estereotipos y que, como tales, son incorporados a poéticas experimentales en el seno de las cuales desvirtuaron su sentido y perdieron completamente su valor subversivo, tal como sucedió, en lo que atañe a nuestra investigación, en muchas experiencias de la neovanguardia porteña.

Otra novedad del “Segundo Teatro de la Crueldad” es el tema de los sortilegios y las “fuerzas malignas” que, según él, formaban parte de un complot mundial del que creía ser víctima, y que se proponía alienar su cuerpo, “quitarle” su identidad. Artaud intentaba defenderse de los hechizos con todos los medios posibles: el diseño, la escritura, el teatro, la magia blanca. En este sentido, el arte en general ocupa en su vida y en su pensamiento el lugar que anteriormente había estado estrictamente reservado al teatro. La otra gran obsesión de sus últimos años era la “terrorífica enfermedad del espíritu”, que aquejaba al hombre y a la cultura occidental y que consistía en un desfase entre espíritu y materia, entre pensamiento y acción, entre cuerpo y alma.

En síntesis, digamos que el Segundo Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud constituye una re- invención de todas las prácticas físicas y vocales. De este modo, el proyecto estético- político del primer Teatro de la Crueldad, cuyo fin era regenerar la vida, se convierte en un proyecto político de insurrección física, en un instrumento de regeneración corpórea y de reconstrucción de la propia identidad. En este sentido, si el primer Teatro de la Crueldad pretende ser un teatro *eficaz* que puede actuar sobre los sentidos, deviene luego en un teatro *útil y necesario*, un arte que sirve a la vida, capaz de actuar directamente sobre el hombre. (De Marinis, 1999). Así, la dimensión simbólica,

virtual y metafísica de *El teatro y su doble*, se disuelve completamente en el materialismo absoluto del segundo Teatro de la Crueldad. La idea de la centralidad del cuerpo del actor - planteada por Artaud en la década del '30 - desemboca, en el contexto antimetafísico de los años '40, en la idea del *Hombre- cuerpo* y de una escena que, en tanto lenguaje físico puro, ha perdido todas sus connotaciones simbólicas

Con respecto a la idea -errónea, por cierto- de su rechazo a la técnica digamos que, si bien es verdad que en la década del '20, Artaud, al igual que la mayoría de los creadores de vanguardia, cuestionó duramente la utilización de la técnica en el arte, no sucedió así en la década del '30, cuando ésta se le presenta como una herramienta indispensable para actuar sobre los sentidos del espectador, y menos aún en los años '40, momento en que se acerca de un modo dramático y con el máximo rigor a la técnica y la autodisciplina. Es por ello que parece necesario disentir con una divulgada opinión acerca de que la teoría de Artaud nunca logró traspasar los límites de cierta abstracción, por lo cual redundaría en un planteo finalmente impracticable. La opinión de Reyes Palacios (1991: 67) aparece como un ejemplo paradigmático de este pensamiento, que creemos falaz:

sabiendo bien de la infinidad de posibilidades creativas que la presencia física del actor es capaz de estimular en el teatro, y aunque a ello dedique mucho de su mejor poesía expresada en términos seudoteóricos, la dimensión de sus pretensiones niega de por sí la posibilidad de configurar y ensayar un método actoral idóneo.

Creemos, por el contrario que, más allá de las pocas experiencias prácticas efectivas del director francés, pueden establecerse, a partir de su teoría, una serie de principios estéticos factibles de ser aplicados, tal como lo demuestran, entre otros, los integrantes del Odin Teatret de Eugenio Barba y los exponentes de la Antropología Teatral en Buenos Aires. Pero para poder considerar la productividad efectiva de la teoría de Artaud, debemos tener en cuenta, por cierto, su concepción amplia del teatro, que sobrepasaba con creces el sentido tradicional de *teatro como espectáculo*, o del actor como *intérprete de un personaje*.

### 1.3. El *Teatro Laboratorio* y el “teatro pobre”: el cuestionamiento del teatro convencional.

La praxis y la teoría de Jerzy Grotowski constituyen un pilar fundamental de la Antropología Teatral, por lo cual creemos necesario analizar su poética y sus concepciones ideológicas, para comprender su productividad en nuestro teatro. Nos proponemos, en este sentido, indagar y contrastar los estudios críticos e historiográficos sobre el director polaco que consideramos más relevantes a los fines de nuestra investigación, para avanzar en la caracterización del sentido de las modificaciones que su teatro produjo en el contexto del sistema teatral argentino.

Grotowski es, junto con Artaud, una de los reformadores fundamentales del teatro occidental y, sin duda, quien más ha contribuido a concretar una de las fases de la “revolución teatral del siglo”. Como señala De Marinis (2000: 11-12), a propósito de esto:

La verdadera revolución del teatro del siglo XX no fue exclusiva -ni siquiera principalmente- estética (mucho menos técnica): la verdadera, gran revolución teatral del siglo consiste en el hecho de que (...) el teatro deja el horizonte tradicional de la diversión, de la evasión, de la recreación (comprendidas sus variantes culto- comprometidas) para volverse también el lugar de dar voz (y si es posible satisfacción) a necesidades y exigencias que nunca hasta entonces (salvo aisladas excepciones) se había tratado de satisfacer mediante instrumentos del teatro: instancias éticas, pedagógicas, políticas, cognoscitivas, espirituales.

En este sentido, Grotowski es quien ha encarnado más eficazmente la superación del espectáculo: en primer lugar cuando, en la fase teatral de su recorrido artístico se centra en el *trabajo del actor sobre sí mismo* y, luego, en la fase parateatral cuando dicho trabajo se transforma en el *trabajo del individuo* sobre sí mismo.

La figura de Grotowski ha estado siempre signada por una serie de equívocos, de lugares comunes y de interpretaciones erróneas surgidas a partir de un conocimiento escaso y limitado de su trabajo. Su radical cuestionamiento de las convenciones y los cánones teatrales tradicionales, su propuesta de una nueva pedagogía actoral y su concepción del hecho escénico profundamente ligado a una dimensión filosófica y espiritual, así como también el misterio que rodeaba su vida privada y la de su grupo de actores -que siempre mantuvieron un cierto aislamiento con respecto al resto de la comunidad teatral de su

país<sup>30</sup> - no hicieron más que alimentar el “mito Grotowski”. Así, refiriéndose a él, la crítica forjó tanto la imagen del “gran maestro” teatral del siglo XX, como la de un improvisado que, a pesar de enarbolar la bandera de la revolución teatral, no produciría cambios significativos en el lenguaje escénico. (De Marinis: 2003: 14).

Uno de los factores que incentivó el mito y confundió aún más a la crítica de su época fue el hecho de que, en determinada etapa de su vida -en el año 1969 exactamente- Grotowski interrumpe inesperadamente su carrera teatral y la producción de espectáculos, para concentrarse en una búsqueda de tipo espiritual, en la que canaliza el bagaje de conocimientos, técnicas y experiencias que el teatro le había brindado. Y lo hace justamente en el momento en que había alcanzado mayor prestigio -tanto en su país como internacionalmente- y cuando se lo reconocía como uno de los directores teatrales más significativos del siglo XX. Sin embargo, y más allá de no realizar más espectáculos, Grotowski continúa reivindicando su derecho a formar parte del teatro, aunque desde una práctica parateatral.

En este sentido, debemos remitirnos a la Introducción de “Grotowski posdomani”, en la que Taviani (1999) plantea la idea de un *doble* fondo en el itinerario artístico de Grotowski que, como tal, requiere ser analizado desde una doble perspectiva. Con esta idea el autor se refiere a la necesidad de contextualizar la obra de Grotowski tanto dentro como fuera del contexto teatral, por cuanto su filosofía teatral no podría ser comprendida sin tener en cuenta también la fase del “parateatro”.

Otro aspecto de su teatro que contribuyó a enfatizar el “aura mística” que rodeaba a su figura y que ha sido objeto de un gran interés para las corrientes innovadoras que, en la década del '60 y principios de los '70 se “identificaban” con el teatro grotowskiano- fue la vinculación del teatro de Grotowski con la filosofía oriental. En efecto, desde muy joven Grotowski se interesó en la filosofía hindú, tema sobre el cual brindó numerosas

---

<sup>30</sup> Aún en momentos en que el grupo había sido completamente legitimado y gozaba del reconocimiento del público y la crítica especializada, Grotowski manifestaba su “incomodidad” frente a la posibilidad de ocupar un lugar central en el campo teatral, al tiempo que dejaba entrever sus verdaderas preocupaciones, tal como lo manifiesta en una carta que escribe a Barba el 6 de febrero del '65, en la que afirma: “Hemos aquí llegados a una nueva encarnación de nuestro destino: desde principios de enero hemos empezado a trabajar en Wroclaw, y desde el 9 a realizar funciones (...) Aquí tenemos el *status* oficial de Instituto de Investigación Teatral, especializándonos en las técnicas creativas del actor. Todo esto nos define en parte, aunque más que nada lo hace en relación con el teatro convencional y con sus obligaciones. Pero ¿cómo definirnos ante nosotros mismos? Al actor ¿cómo hay que verlo? ¿Como un artista como los demás? ¿Como un artista distinto de los demás? ¿Como un científico? ¿Como un conejillo de Indias? ¿Como un apóstol? ¿O como algo distinto? Y estas son sólo la mitad de las preguntas”. (Citado en Barba, 2000: 167-168).

conferencias. Por otro lado, los sucesivos viajes que realiza a la India -de los cuales vuelve completamente transformado, espiritual y físicamente- influyen ciertamente en su praxis teatral y, posteriormente, en su decisión de renunciar a la realización de espectáculos.

Pero los aportes más destacados del maestro polaco al arte teatral tienen que ver, sin duda, con sus investigaciones sobre el actor y su proceso creativo, que él mismo sistematizara en diversos trabajos teóricos a lo largo de toda su vida. Entre estos trabajos, los ensayos recopilados en su célebre *Hacia un teatro pobre* -que debe considerarse, sin duda, uno de los textos teatrales más importantes del siglo XX- resultan sumamente valiosos a los fines de comprender su concepción acerca del teatro, del trabajo del actor y de las funciones del director. Del mismo modo, aparecen como documentos insoslayables el curso que dictara desde 1981, en la Universidad de Roma, La Sapienza: *Técnicas originarias del actor* y sus clases al frente de la prestigiosa cátedra de *Antropología Teatral*, que dirige desde 1982 en el Collège de France y que le permiten, entre otras cosas, reflexionar acerca de los vínculos entre teatro y rito.

*Hacia un teatro pobre* -publicado por primera vez en Escandinavia y traducido al inglés en el '68- responde a una estructura no unitaria, en tanto se halla conformado por una serie de estudios teóricos, la mayoría de ellos de Grotowski -escritos individualmente o en colaboración-, pero también de Eugenio Barba, Ludwik Flaszen, Franz Marijnen, Denis Bablet, Nain Kattan, además de una entrevista realizada al director polaco por Margo Glantz y un prefacio de Peter Brook.

Al igual que Artaud, -aunque con una diferencia fundamental en tanto éste vehiculizaba en la escritura ideas que en la práctica resultaban muchas veces irrealizables- Grotowski sentía un cierto rechazo hacia la escritura, por cuanto descreía de su capacidad de dar cuenta de la complejidad del fenómeno teatral y de aprehender su dimensión vital. Además, la escritura era para él un instrumento generador de malentendidos que, inevitablemente, traicionaba la experiencia práctica, una experiencia que no se puede conocer desde el exterior y que, como tal, resulta intransferible. En "La stanza vuota", publicado en *Grotowski posdomani* Franco Ruffini (1999) se vale de los procedimientos de la filología, para comparar la versión original de *Hacia un teatro pobre* con la versión corregida por Grotowski en vistas de su publicación. El estudio del investigador italiano pone en evidencia una estrategia de ocultamiento por parte del maestro polaco, quien

decide omitir ciertos pasajes que contienen ideas y conceptos en franca oposición al teatro tradicional.

El director polaco se presenta como el heredero y el continuador de Stanislavski, su verdadero maestro, lo cual viene a invalidar la idea de considerar como absolutamente opuestas sus respectivas prácticas. En realidad, Grotowski no hace más que llevar a sus últimas consecuencias las enseñanzas de Stanislavski -con quien compartía muchos objetivos e inquietudes artísticas -aunque a partir de medios diversos y desde una concepción estética distinta a la del director ruso. El reconocimiento hacia su maestro fue una constante a lo largo de su itinerario artístico:

Fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos lo convirtieron en mi ideal personal. Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. (1986: 9).

Grotowski es, además, quien lleva el método de las acciones físicas -la última versión del sistema stanislavskiano- a sus consecuencias extremas: más allá de los vínculos con el espectáculo y más allá de la representación, como sucede especialmente en la última fase de la búsqueda teatral de Grotowski y en la etapa del parateatro, cuando la célebre expresión del “arte como vehículo”, con la que Peter Brook definiera su trabajo en el Prefacio de *Hacia un teatro pobre*, adquiere acabada forma y se concreta plenamente. Debemos tener presente que el método del maestro ruso constituía, ya en aquella época, la base de la formación actoral en todas las escuelas de Europa oriental, entre ellas, la escuela de Cracovia, donde Grotowski se formara actoralmente. Sin embargo, a diferencia del maestro ruso, Grotowski elude constantemente la referencia al personaje y ubica el trabajo sobre las acciones físicas en un plano no realista. Por lo tanto, en este caso, las acciones físicas devienen, para el actor, en un instrumento de búsqueda y descubrimiento de sí mismo, que potencia la memoria del cuerpo. A lo largo de sus investigaciones, Grotowski radicaliza la idea del *cuerpo-memoria*, hasta plantear la posibilidad de descubrir una corporeidad ancestral, anterior al propio nacimiento.

Por otro lado, para esclarecer el vínculo del director polaco con el teatro de Artaud -referente ineludible para el teatro de Grotowski, aunque no siempre reconocido por él-, debemos remitirnos a su propia reflexión acerca del actor francés. En efecto, más allá de los notables puntos de contacto que es posible hallar entre ambos a partir de un profundo

estudio sobre las implicancias ideológicas y estéticas de sus concepciones teatrales, fue el mismo Grotowski quien, en “No era totalmente él”(1986) y en “Artaud y el teatro de la Crueldad” (1972) propuso una revisión de los principios del Teatro de la Crueldad, manifestando sus puntos de divergencia, pero aludiendo especialmente a aquellos aspectos afines a su pensamiento, operación que le permite reconocer a Artaud como un importante referente de su propia cosmovisión escénica. En el primero de los casos, cuestiona la falta de sistematización, por parte de Artaud, de un método específico de trabajo (1972: 8), y plantea lo que considera como una estrategia evasiva: su explicación de “lo desconocido por lo desconocido” y de “lo mágico por lo mágico” (9). Sin embargo, el director polaco sostiene que, más allá de este grado de “imprecisión”, Artaud fue un verdadero “profeta” del teatro, un “visionario” que realizó importantes descubrimientos “a través de sus propios sufrimientos, del prisma de sus obsesiones personales” (11). Reconoce, además, que sus textos presentan “una trama tan particular y compleja de previsiones, de alusiones tan extrañas a posibilidades, de visiones tan sugestivas y de metáforas tales que hay en él a pesar de todo un acierto seguro a largo plazo, pues todo lo que dice debe verificarse” (14). Del mismo modo, intenta modular la utopía artaudiana que veía en el teatro un instrumento de vocación de las “fuerzas oscuras” y la idea de la salvación del hombre por el teatro.

Sin embargo, aquellos elementos solidarios con su propia manera de entender el teatro constituyen para él factores mucho más sólidos que las diferencias que pudieran existir entre ambos: especialmente la lucha contra un teatro que se limita a ilustrar el texto dramático y la consiguiente defensa de una “tradición viva del teatro no discursivo”, propia de los países orientales. Ambos concuerdan, además, en ubicar al actor como núcleo del acto teatral: Un actor que realiza un “acto total”, que se expresa “con todo su ser y no con un simple gesto mecánico o una mueca del rostro”, en tanto:

Un pensamiento no puede, en forma viva, dirigir el organismo completo del actor. Debe estimularlo y, en realidad, sólo puede hacer esto. (...) Existe la misma diferencia entre una reacción total y una reacción guiada por el pensamiento que entre un árbol vivo y un pedazo de madera” (1972: 15).

El artículo de Grotowski concluye con la afirmación de que:

Artaud era un gran poeta del teatro, lo cual significa un poeta de las posibilidades del teatro y no de la literatura dramática. Como el profeta místico, como Isaías, nos predice para el teatro algo definitivo, un sentido nuevo, una nueva encarnación posible (18).

Por otro lado, existen, notables similitudes en el modo en que ambos se acercan al teatro y en las motivaciones -de carácter extra- artístico, vinculadas con el crecimiento espiritual y la autorrealización- que subyacen en su trabajo artístico<sup>31</sup>. En su última etapa Grotowski realiza un cambio similar al de Artaud:

El teatro ha sido una enorme aventura en mi vida, ha condicionado mi forma de pensar, de ver a las personas y a la vida. Diría que mi lenguaje ha sido formado por el teatro. Pero no he buscado al teatro. En realidad siempre he buscado algo más. De joven me preguntaba cuál sería la mejor profesión para intentar buscar al otro y a mí mismo, para buscar una dimensión de la vida que radicara en lo orgánico y lo sensual, pero que después sobrepasara todo esto, que tuviera una suerte de eje, una dimensión más alta que nos sobrepasara. En el fondo ha sido este interés por el ser humano, por los otros y por mí mismo, lo que me ha llevado al teatro. (....) Pero lo que me condujo al teatro podría haberme conducido también a la psiquiatría o al estudio del yoga<sup>32</sup>.

Confirmando su capacidad de reflexionar acerca de su propia praxis, Grotowski mismo ha propuesto una periodización de su trayectoria artística<sup>33</sup> con la que, por otro lado, coinciden importantes estudios teatrales: Kumiega (1989), Schechner- Wolford (1997)<sup>34</sup>. Esta periodización reconoce básicamente dos grandes etapas en su trabajo: el primero de ellos comprende los años en que el director conforma su grupo de actores, el Teatro Laboratorio, elabora su teoría del teatro pobre y plasma los resultados de su investigación en una ininterrumpida -aunque no muy abundante- producción de espectáculos y, por otro lado, la etapa del parateatro, momento en que deja de hacer espectáculos para dedicarse a realizar experiencias vinculadas sólo de un modo indirecto con el teatro. Este segundo período se divide, a la vez, en dos fases: la fase del parateatro propiamente dicha y la fase del teatro de las fuentes. Debemos mencionar la existencia de

---

<sup>31</sup> Al igual que en el caso de Artaud, es una motivación personal lo que conduce a Grotowski al teatro. Si el teatro era, para Artaud, el ámbito ideal para reconstruir su cuerpo y para integrar cuerpo y alma, y aún más, después de los sufrimientos que había padecido por su enfermedad y por sus diversas internaciones, lo que motiva el acercamiento de Grotowski fue la insatisfacción que sentía por su propio cuerpo y el hecho de creer en la posibilidad de "renacer con el actor", de "reencarnarse en él" (Richards, 1993)

<sup>32</sup> Entrevista a Grotowski, por Marianne Arnhe, publicada en el dossier *Grotowski posdomani*, F. Taviani (ed.), *Teatro e Storia*, n° 20/21, 1992.

<sup>33</sup> La última periodización planteada por Grotowski acerca de su propio itinerario artístico se encuentra en *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, (Thomas Richards, 1993, Milano: Ubulibri). El primero de los dos capítulos firmados por Grotowski consiste en una breve presentación del texto de su discípulo. Mientras que, en el segundo, -"Dalla compagnia teatrale al arte como vehículo"- el director polaco se refiere a su trayectoria a partir de una operación de *autohistorización*, deteniéndose particularmente en la fase del *arte como vehículo*.



un eje común que articula estas dos grandes etapas y unifica las búsquedas estéticas y espirituales de Grotowski: la idea del "trabajo sobre sí mismo" del actor, noción stanislavskiana que, reformulada en términos específicamente grotowskianos, adquiere el carácter de un *trabajo del individuo sobre sí mismo*:

**1- Fase del Teatro de los espectáculos:** comienza cuando Grotowski realiza sus primeros trabajos profesionales de dirección, en el año 1957 - fecha que señala también el inicio de la historiografía oficial sobre su obra- Esta fase comprende el período del "Teatro Pobre" y se prolonga hasta 1969, cuando dirige su último espectáculo, *Apocalypsis cum figuris*.

El ciclo del "Teatro Pobre" -expresión que, además de definir una concepción estética y filosófica fundamental en el teatro de Grotowski, caracteriza la fase central de su carrera- comienza en 1962, con el estreno de *Akrópolis*, y concluye con la presentación de *El príncipe constante* (1965). La idea de un "teatro pobre" surge como oposición al "teatro rico", entendido "como síntesis de disciplinas creativas y diversas" y fundado en la "cleptomanía artística":

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor- espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva". (Grotowski: 1986: 13).

En esta fase se ponen en práctica las concepciones y las técnicas propias del *teatro pobre*: "el acto total", el "actor santo" y el "actor cortesano", el "teatro esencial", "el renacimiento del actor", el "trabajo del actor sobre sí mismo", el "rito sin ritual", la simbiosis total entre maestro/ director y actor.

Luego de la presentación de *Akrópolis*, el Teatro Laboratorio estrena *Kordian*, otro texto de Slowacki, cuyo procedimiento compositivo principal es la transgresión del mito. Mientras que en 1963 Grotowski trabaja con la leyenda del *Fausto* – a partir de la versión de Marlowe-. A continuación realiza un espectáculo que no tuvo éxito pero que, sin embargo, resultó fundamental para el trabajo: *Estudio sobre Hamlet*, de 1964. Un año antes, en 1963, había comenzado el proceso de creación de *El Príncipe constante*, que se estrena en 1965. Un tiempo más tarde se presenta el último espectáculo de Grotowski,

---

<sup>34</sup> Nos referimos a *Grotowski Sourcebook*, compilado por Richard Schechner y Lisa Wolford, que se publica, en 1997, en Londres y en Estados Unidos. Este texto reúne muchos textos originales del director polaco, además de numerosos comentarios críticos sobre su teatro.

*Apocalypsis cum figuris* que, al mismo tiempo, constituye el primer espectáculo que no parte de un texto previo. El proceso creativo se inicia a partir del debate sobre las referencias teológicas presentes en la obra de Dostoiivski, y luego se define como el tema del Apocalipsis. La blasfemia se manifiesta en el hecho de que nadie reconoce a Cristo, porque éste se presenta bajo la apariencia de un hombre común.

**2- Fase del parateatro:** Si bien Grotowski interrumpe oficialmente la práctica teatral en 1969 -momento que señala el inicio de esta fase-, este proceso comienza antes del abandono oficial de los espectáculos, en tanto se desarrolla durante tres años cruciales: aquellos correspondientes al trabajo para su puesta más célebre: *El Príncipe constante*.

**a- Subfase del parateatro propiamente dicha:** Esta fase -que se extiende hasta 1978- se caracteriza por la ausencia de espectáculos y por la realización de encuentros con cierta cantidad de gente -no formada en el teatro-, guiados por los actores que habían integrado la compañía de Grotowski. Estos encuentros -liminares entre las prácticas performativas y el teatro propiamente dicho- apuntaban a crear situaciones extracotidianas que derivaban en experiencias colectivas y tenían lugar lejos del espacio urbano, ya fuera en el campo, en las montañas o en el bosque. Uno de los principios fundamentales del trabajo de Grotowski, que proviene del período teatral, es desbloquear la percepción, abandonar los mecanismos de defensa con los que encaramos nuestras vidas y nuestras relaciones cotidianas y poner en acción procesos perceptivos y emocionales más profundos. Lo que se pretendía era que quien participara lograra desprenderse de la cotidianeidad para encontrarse verdaderamente consigo mismo y vincularse con el otro desde la mayor autenticidad posible. Este propósito aparece como continuación del objetivo que el director había planteado en un contexto teatral: que el actor dejara caer sus propias máscaras y que indujera, en el espectador, un proceso similar de “desenmascaramiento”. Pero cuando percibe que el imperativo de la producción escénica los alejaba de ese propósito -puesto que acentuaba la ficción, la falsedad y la no autenticidad- decide eliminar el espectáculo y propiciar encuentros en los que, sin embargo, se mantenían algunos elementos teatrales, como la estructura dramática y la dirección. En esta etapa se anula la instancia espectral, en tanto todos los participantes se encuentran en la misma jerarquía, dispuestos a obtener una experiencia personal.

**b. Subfase del teatro de las fuentes:** Si durante la subfase del *parateatro* se realizan encuentros comunitarios, durante la subfase del *teatro de las fuentes* se produce un

retorno a un trabajo individual, solitario. En esta etapa, que comienza en 1978, Grotowski crea uno de los primeros grupos interculturales integrado por personas de orígenes y etnias diversas, que no eran actores sino expertos en técnicas rituales tradicionales. Grotowski cuestionaba la noción de “interculturalidad”, con que la crítica a menudo calificaba esos eventos porque, según creía, este término aludía peyorativamente a una “mezcla” de elementos provenientes de diversas culturas. Lo que Grotowski pretendía, en cambio, era que cada uno fuera capaz de desprenderse de su propia cultura y de sus propias técnicas de trabajo para demostrar, más allá de las diferencias, la existencia de una dimensión transcultural, relacionada con la organicidad, con la vitalidad, una “técnica de las técnicas”. De lo que se trata es de llegar a la fuente de las técnicas y también, de alguna manera, a la base de la performance, a su origen comunitario. Esta idea anticipa los “principios pre-expresivos” de la Antropología Teatral; sin embargo, mientras Barba busca estos principios en las diversas tradiciones teatrales, Grotowski trasciende el contexto teatral para concentrarse en técnicas performativas codificadas en las tradiciones rituales.

Como mencionamos anteriormente, a pesar de los diversos cambios que se verifican en el itinerario artístico de Grotowski, existe una continuidad profunda que unifica las investigaciones de toda su vida y es, justamente, el "trabajo sobre sí mismo". En este sentido, Taviani (1995) plantea la hipótesis de que el trabajo que el trabajo realizado por Grotowski durante toda su vida confluye en la composición de un *yoga* -término que, además, alude al interés de Grotowski por la cultura hindú, permanentemente presente en su trabajo- a partir del saber profesional del actor. Un “yoga en sentido amplio”, un “yoga del actor” que alcanza una dimensión espiritual a través de vías físicas. Taviani define esta disciplina a partir de las siguientes características esenciales: conjuga la práctica física con la mental, tiende a la superación de la condición individual, se basa en partituras detalladas y definidas, en estructuras técnicas y ejercicios que permiten al individuo salir de la mecanicidad de la vida cotidiana y reencontrar el flujo vital en el aquí y ahora, en la “experiencia del presente en el presente”. Pero, al mismo tiempo, este yoga del actor provee, en sus estadios intermedios, de ciertos instrumentos y de cierta competencia técnica que luego podrán ser utilizados con fines profesionales -en el caso del actor, por ejemplo- o con fines personales, en la propia vida.

Otros estudios teatrales -De Marinis, (1987); Richards, (1993); Taviani, (1998); proponen una periodización diversa acerca del itinerario de Grotowski que, sin

contradecirse con la anterior, tiene un mayor grado de precisión, por cuanto se divide en cinco períodos-

**1- El teatro de dirección (1957-1961):** Incluye los trabajos de dirección realizados por Grotowski durante sus estudios en la Escuela Superior de Arte de Cracovia (hasta 1960) – *Las sillas*, de Ionesco (1957); *Tío Vania*, de Chéjov, (1958), *Fausto*, de Goethe (1960) y las primeras piezas producidas en Opole con su nuevo grupo, El Teatro de las 13 filas, –*Orfeo*, según Cocteau (1959); *Caín*, de Byron (1960); *Sakuntala*, de Kalidasa y *Los antepasados*, de Mickiewicz (1961).

**2- El Teatro pobre (1962-1969):** Coincide con el momento de legitimación internacional de Grotowski y plasma las experimentaciones que venía realizando con las técnicas actorales: *Kordian*, de Slowacki (1962); *Akrópolis*, de Wyspianski (en cinco versiones diferentes, de 1962 a 1967); *La trágica historia del Doctor Fausto* de Marlowe (1963); *Estudio sobre Hamlet*, la versión de Winspianski sobre el *Hamlet* de Shakespeare (1964); *El príncipe constante*, de Calderón y Slowacki (1965); *Apocalipsis cum figuris*, montaje de varios autores (1968-1969); *Misterio Bufo*, de Maiakovski (1969).

**3. El parateatro: (1970-1979):** En esta fase Grotowski deja de hacer espectáculos para dedicarse a la investigación sobre la intercomunicación entre los individuos. Organiza entonces una serie de “encuentros performativos” para los cuales recurre tanto a las técnicas teatrales como a elementos provenientes de distintos rituales de trance y posesión, los métodos de oración y meditación, el yoga y el Zen.

**4. El Teatro de las fuentes (1970-1999).** Los comienzos de esta fase se superponen con la fase anterior y sus producciones se incluyen dentro de la actividad parateatral. Según De Marinis (1987: 96), en esta etapa se intenta “una recuperación, desde una nueva óptica, de aquellos intereses antropológicos, históricos y religiosos que Grotowski había cultivado siendo muy joven, entre otras cosas por medio de sus frecuentes viajes a oriente”. A partir de este momento, sus investigaciones se dirigen exclusivamente hacia la conducta y el comportamiento del hombre -y no, como en la década del '50, hacia la tarea de director y del actor- y sus resultados se plasman en una serie de “proyectos especiales”: *Proyecto montaña*, *La vigilia*, *El árbol de la gente*, *Meditación en voz alta*, etc.<sup>35</sup>. En esta etapa se

---

<sup>35</sup> Estas actividades estaban a cargo de la “generación posteatral” del Instituto de Wrocław, Zbigniew Kozolowski, Teresa Nawrot, Irena Rycyk, Teo Spychalski, Zbigniew Stoniewski y Jacez Zmylovski), además de algunos miembros de la primera generación: Ludwick Flaszen y los actores Richard Cieslak, Zbigniew Cynkutis; Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik y Stanislaw Scierki

brindan, además, una serie de seminarios y actividades en todo el mundo que, aunque se concentran en experiencias parateatrales, se relacionan estrechamente con la labor desarrollada en la década del '60.

**a- Subfase del “Drama Objetivo”:** Dentro de la fase del “teatro de las fuentes” se inicia, en 1983, una subfase que coexiste con la anterior: la del “Drama Objetivo”. Esta fase presenta un desarrollo del proyecto sobre el Teatro de los manantiales, y se concentra en los aspectos técnicos de la interacción ritualizada. En este período, una de las finalidades de su investigación -que se desarrolla en la Universidad de California (Estados Unidos) y en el Centro de Investigación de Pontedera (Italia)- es descubrir los efectos “objetivos” de las técnicas ritualistas (religiosas, artísticas, etc.), independientemente de los significados intencionales que revisten o transmiten. Esto incluye también una investigación sobre los “fragmentos preformativos” comunes a los diferentes grupos étnicos, culturales o religiosos en cuanto conciernen al ser humano como tal, y prevee también el retorno a momentos teatrales del grupo.

**5- El arte como vehículo:** En esta fase -concretada desde mediados de los años '80, en Italia- se realizan una serie de trabajos denominados *Action*, cuyo responsable directo era Thomas Richards, aunque bajo la supervisión de Grotowski<sup>36</sup>. Estas acciones no pertenecen ya estrictamente al ámbito teatral sino que están dirigidas a lo que podemos llamar “el arte de la vida”, como sucede en el último Artaud, el de los años '40. *Action* constituye una verdadera partitura espectacular y posee todas las características exteriores del espectáculo: acciones, cantos, palabras, fragmentos textuales y pueden incluso individualizarse situaciones dramáticas y personajes.

Como señalamos, tanto el parateatro como el “teatro de las fuentes” y el “arte como vehículo” recuperan algunos elementos de la primera fase, vinculados con el trabajo teatral. La diferencia entre los espectáculos de los años '60 y el trabajo de las últimas fases se encuentra, evidentemente, en la finalidad y en la modalidad del proceso creativo y, especialmente, en la ausencia del espectador. En este sentido, Grotowski (1993) explica que, en el espectáculo, el montaje depende del espectador mientras que en el *arte como*

---

<sup>36</sup> La expresión “arte como vehículo” -que había sido planteada por Meter Brook en el Prefacio de *Hacia un teatro Pobre*- alude, en este caso, a la búsqueda de una acción eficaz, dirigida sobre todo a la persona que la ejerce -a quien ya no puede llamarse *actor* sino *performer*, *actuante*- y que, por lo tanto, puede definirse como un *trabajo sobre sí mismo*. Las diversas “Actions” apuntan a que el performer opere un continuo cambio de calidad energética al pasar de energías pesadas y densas, orgánicas y corpóreas a energías más

*vehículo* la clave del montaje está en quienes llevan adelante la acción. El *arte como vehículo* representa también la cumbre, el momento de mayor elaboración del yoga del actor. Taviani afirma que este tipo de trabajo privilegia el contacto de persona a persona, y su lugar de intervención es esa zona sutil, entre lo físico y lo espiritual, esa zona del cuerpo en donde la acción física es precedida por el impulso. Se trata, entonces, de una experiencia de dilatación de la percepción y de pérdida del yo.

Por último, y luego de habernos referido a dos de los referentes más importantes de Grotowski -Stanislavski y Artaud- nos interesa especialmente, a los fines de esta investigación, referirnos a la relación de Grotowski con Eugenio Barba, en tanto este vínculo -que aparece como el paradigma de la relación maestro- discípulo, tal como ellos mismos la han preconizado y practicado también con sus seguidores- constituyó, sin duda, un paso decisivo para la creación, años más tarde, del Odin Teatret<sup>37</sup>. *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, (2000) es un texto autobiográfico, en el que Barba relata, desde una dimensión subjetiva y personal, su trabajo con el director polaco desarrollado entre 1961 y 1964 - primero en su condición de discípulo y, más tarde, como su asistente de dirección- en la ciudad de Opole, en la Polonia socialista, en un período histórico marcado por un estricto régimen policial y, al mismo tiempo, por un gran dinamismo intelectual y artístico signado por la rebeldía y la búsqueda de libertad e innovación. Si bien se alude a una experiencia personal, el relato de Barba da cuenta de la particular práctica pedagógica de Grotowski -práctica que sentará las bases de lo que luego será la práctica pedagógica de la Antropología Teatral-, al tiempo que brinda un importante testimonio sobre una etapa

---

livianas, más sutiles y elevadas, relacionadas con lo espiritual. Luego de lo cual recupera la energía corpórea y cotidiana, ligada a la densidad del cuerpo.

<sup>37</sup> Los integrantes del *Odin Teatret*, creado por Eugenio Barba en 1964 y dirigido por él manifiesta, desde el comienzo, su voluntad de oponerse a las formas cristalizadas y caducas del teatro oficial, ponen en práctica por primera vez los principios del modelo de la Antropología Teatral -disciplina también fundada por Barba-. El grupo aparece, entonces, como el referente fundamental de los exponentes de esta tendencia en todo el mundo. (Ver, en este sentido, José Luis Valenzuela, "Barba y nuestro teatro débil", 1989, en *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 3, nº5, abril: 13-20 y César Brie, 1997, "Contra la imitación", en *Teatro al Sur. Revista latinoamericana*. Buenos Aires: Artes del Sur, 6 de mayo.) "Odin" es el nombre de un dios de la mitología escandinava, una deidad vinculada con la furia del mar y la capacidad de dar luz por medio de la oscuridad. El grupo -que continúa, en la actualidad, realizando una intensa actividad teatral tanto en Dinamarca, el país donde residen, como a nivel internacional- fue conformado con actores que habían sido rechazados por academias oficiales de teatro. Su primer espectáculo, *Ornitofilene* (Jens Boerneboe, 1964), se presenta en refugios antiaéreos de Oslo, hecho que se erige como un gesto simbólico que señalará la necesidad del grupo de crear su propio espacio, no identificado con el espacio habitual del teatro, y de llevar espectáculos allí donde el teatro oficial no llega. Otras producciones de la primera fase de su recorrido artístico, que los consolida como grupo fueron *Kaspariana* (Ole Sarvig, 1967) y *Farai* (Peter Seeberg, 1969). Luego de

fundamental del teatro de la segunda mitad del siglo XX: la “revolución teatral” producida por Grotowski y sus colaboradores.

La segunda parte del texto presenta, en orden cronológico, las veintiséis cartas escritas a Barba por el maestro polaco en los años ‘60, que constituyen documentos sumamente valiosos para comprender la concepción filosófica y estética de Grotowski y su creencia en la capacidad del teatro de transformar la vida individual del hombre.

Barba acuerda con Schechner (1985) en que la India constituyó la referencia cultural más importante para Grotowski y que su trabajo sólo puede ser comprendido a partir de una concepción también vinculada con el hinduismo: el trabajo del individuo sobre sí mismo. En efecto, es el trabajo sobre el cuerpo, el intelecto y la propia espiritualidad el medio que permite al individuo alcanzar un nivel de conciencia más alto y una sustancial identificación entre el yo personal *-atman-* y el yo universal *-brahman-*. El germen de este pensamiento se halla presente desde los comienzos de la carrera de Grotowski, como puede deducirse del comentario de Barba (2000: 46), que llega a Opole hacia el final del ‘61, cuando el teatro de Grotowski toma el nombre de *Teatro Laboratorio*, el mismo año en que se crean los ejercicios y comienza a prepararse *Akrópolis*: “Hay un un doble fondo en el desempeño teatral de Grotowski. Por un lado el espectáculo es un ritual laico que implica, envolviéndolos en una ósmosis espacial, a actores y espectadores. (...) Por otro lado, hay una tensión secreta que va, más allá del valor artístico y social del espectáculo, hacia una religiosidad, (no una religión)”. Este sentido amplio de la idea de lo religioso, supone:

Un sistema de nociones por medio de las cuales los individuos se representan en la sociedad de la que son miembros, y las relaciones, oscuras y más íntimas, que mantienen con ella. Tal es su función principal; y aunque metafórica y simbólica, esta representación no es, sin embargo, infiel. Traduce, al contrario, todo lo que hay de esencial en las relaciones que se trata de expresar. (Durkheim, 1968: 234)

En el mismo sentido, *Akrópolis* plasma también la visión que, en ese momento tenía Grotowski acerca de los mitos y arquetipos, fuente constante de sus espectáculos. El director polaco entendía al mito como “a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo” (Grotowski, 1970: 17). Esta concepción nos

---

radicarse en Oslo (Noruega) el grupo se establece en Hosltebro, una pequeña ciudad danesa.

remite a la definición jungiana del mito, en tanto núcleo profundo relacionado con el inconsciente colectivo<sup>38</sup>. Pero el director polaco recupera los mitos con la finalidad de transgredirlos profundamente -proceso que fue denominado por sus colaboradores como “dialéctica de la apoteosis y la burla”- Aclara Grotowski (2002: 16) a propósito de esto:

Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición santifica, situaciones (dentro de los reinos de la tradición y la religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. (..) Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Todas las facetas del arquetipo son destruidas sucesivamente; nuevos tabúes se levantan de la destrucción y a la vez son destruidos.

Tampoco apela a la identificación del espectador con el mito porque, según cree, vivimos en una época “en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede *identificarse* con el mito porque no existe una sola fe. Sólo una *confrontación* es posible” (Grotowski, 1986: 83). Esta confrontación, esta transgresión del mito implica valerse de él para combatir, a través del teatro, contra los valores contemporáneos y tradicionales. La representación entendida como un acto de profunda transgresión, como un instrumento desacralizador de los tabúes detecta y desenmascara el imaginario colectivo, los sentimientos y los juicios estereotipados.<sup>39</sup>

Posteriormente Grotowski redescubría la dimensión ritual del fenómeno teatral en la paradoja de un “ritual no religioso”, un “ritual laico” basado, no en la fe, sino en lo que llamaría “el acto total del actor” (1983). Esta idea supone que el actor alcanza un nivel de intensidad, plenitud y autenticidad semejantes al que antiguamente experimentara el hombre en las prácticas rituales. Logra entonces, por otro camino, facilitar al individuo el trabajo sobre sí mismo, poniéndolo en condiciones de revivir una experiencia semejante a partir de un *equivalente* del ritual. Este actor alcanza la integridad y la indivisibilidad primitiva, la “esencia” -según un término que utilizara frecuentemente Grotowski- a través

---

<sup>38</sup> Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamiento*, Aniela Jaffé (ed.), Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971: 411.

<sup>39</sup> El caso de *Akropolis* es, en este sentido, un ejemplo paradigmático, en tanto se aplican las situaciones dramáticas planteadas por Wyspianski a los personajes de los tapices del Antiguo Testamento de la Catedral de Cracovia para hablar de los campos de concentración de Auschwitz. Así, pues, a través de un trabajo formal, de estilización, extremadamente preciso y complejo -en el que, además, las condiciones del espacio escénico reformularon completamente las ideas planteadas en el texto- la voluntad de denuncia y el profundo dolor subyacente en la pieza de Wyspianski adquieren una fuerza inusitada.



de un acto de autenticidad, por medio del cual deja caer sus máscaras cotidianas y ofrece su propia verdad, es decir, se ofrece a sí mismo. Este tipo de trabajo del actor sobre sí mismo produce un potente efecto en el espectador -a quien se induce, de algún modo, a experimentar un proceso similar-, pero, muy especialmente, en el director. En este sentido, la idea de "renacer con el actor" se concreta a través de una relación de profunda simbiosis entre el director- maestro y el actor. Posteriormente, los términos de esta problemática, se convirtieron en elementos de una técnica precisa vinculada con el trabajo del actor y, en el otro polo, con el trabajo del individuo sobre sí mismo. Tal como explica Barba (2000: 64):

Grotowski y yo hablábamos de dos tipos de técnicas y las habíamos definido con la técnica 1 y técnica 2. La técnica 1 se refería a las posibilidades vocales y físicas y a los diversos métodos de psicotécnica elaborados desde Stanislavski en adelante. Es decir, la técnica en sentido teatral -tal como aparece definida por la tradición del siglo XX - pero a partir de la metodología grotowskiana. Para llegar a la técnica 1 era necesario adquirir los elementos básicos del oficio. La técnica 2 tendía a liberar la energía espiritual del individuo. Se trataba de un camino práctico que conducía al yo hacia sí mismo para integrar todas las fuerzas psíquicas e individuales. Superando la subjetividad esta técnica permitía acceder a las regiones conocidas por los yamanes, por los yogas, por los místicos. Creíamos profundamente en que el actor podía acceder a esta técnica 2. Intuíamos el camino, buscábamos los pasos concretos a seguir, para entrar en la noche misteriosa de la energía interior.

El presupuesto de base de las búsquedas de Grotowski es la idea de que, al trabajar sobre los centros energéticos del organismo se construye una vía física que permite llegar a una dimensión espiritual.

Para relatar lo que sucedía en el teatro de Grotowski, Barba individualiza un punto importante referido el origen de los ejercicios. Éstos habían surgido con el objetivo de resolver los problemas ligados a una puesta en escena específica, *Akrópolis*, con la intención de enriquecer los ensayos con nuevos elementos que estimularan al actor. Luego, a la serie de ejercicios propuestos se agregaron otros vinculados con la acrobacia, y las técnicas respiratorias y vocales. Hasta que, entre el '62 y el '63, estos ejercicios comienzan a tener una existencia autónoma. Nace entonces el famoso "training" grotowskiano -que más tarde, se constituiría en un elemento fundamental de la Antropología Teatral- entendido como una actividad independiente de los ensayos y de la preparación de los espectáculos que, como tal, forma parte del trabajo cotidiano del actor. No es casual -si

pensamos en los objetivos que comenzaban a perfilarse en su teatro- que, en ese mismo año, Grotowski comenzara a asociar la palabra “teatro” con la palabra “laboratorio”.

Si, en un comienzo, Grotowski creía que el entrenamiento sistemático otorgaría a los actores una serie de habilidades y técnicas, cuando decide abandonar los ejercicios colectivos y comienza a elaborar ejercicios individuales, adopta lo que denomina el método de la “vía negativa”. De lo que se trata, entonces, no es de agregar habilidades y técnicas sino de eliminar las resistencias que bloquean el proceso creativo y el flujo de la propia expresividad. La idea de un *teatro- laboratorio*, de un ámbito para la experimentación constante -hoy difundido por la Antropología Teatral- constituía entonces una novedad en el marco de las prácticas teatrales vigentes.

Si *Akrópolis* representa la transformación inicial que, a partir de la experimentación, conduce a Grotowski a individualizar una poética, una búsqueda propia, la historiografía teatral concuerda en que esta pieza – cuyo proceso creativo constituyó un verdadero laboratorio teatral- produjo una auténtica revolución en el trabajo del actor y en la puesta en escena, en tanto fue el primer paso decisivo para “superar” el texto, el personaje y, de algún modo, también la representación. El proceso de trabajo que llevó adelante Ryszard Cieslak -como profundizaremos más adelante- se vuelve autónomo, se independiza de la situación dramática, al tiempo que el personaje deja de constituir un referente para el actor. Sin embargo, el espectador podía reconocer las vivencias del personaje narradas por Calderón- que, paradójicamente, Cieslak no había tenido en cuenta para su trabajo-. Luego de confirmar que este espectáculo marcaba el inicio de un nuevo período” en su poética, Grotowski afirma, en una de sus cartas a Barba:

este espectáculo representa el intento de aplicar las investigaciones a las fronteras entre el *tantra*<sup>40</sup> y el teatro. (...) Esto exige una precisión técnica extrema, especialmente por lo que se refiere a la técnica espiritual del actor (...) Tanto desde el punto de vista de la técnica del actor, como de lo que podría ser definido como el espíritu de la obra, considero que es la experiencia artística más importante que he realizado hasta ahora. Y no sólo artística. (Citado en Barba, 2000: 74-75).

Podemos vincular el proceso de trabajo de Cieslak con la interpretación de Girard (1983) acerca del método de trabajo de Grotowski. Girard sostiene que es la motivación de la violencia lo que encauza el trabajo del maestro polaco, hipótesis que fundamenta

remitiéndose a las palabras del propio director cuando afirma que trabajar en una representación teatral o en un papel implica “violiar la parte más íntima de nuestro ser, buscando aquellas cosas que pueden herirnos más profundamente”.<sup>41</sup> (1983: 37)

La segunda consecuencia de este espectáculo fue la propuesta de un nuevo vínculo actor- espectador, una vez abandonada la estrategia de apelar a la participación física del espectador, involucrándolo en el espectáculo. Grotowski había arribado a la idea de que, para obtener una verdadera participación del espectador -que no debía ser física sino espiritual, intelectual y emotiva- debía establecerse una distancia entre él y el espectáculo. Se redefine entonces el rol del espectador, no ya como participante sino como un *testigo* (1970). Más allá de la aparente inmovilidad y de exterioridad, el espectador -ubicado, en este caso, en una suerte de gran balcón, desde donde debía mirar hacia abajo- puede involucrarse totalmente aquello que ve. La imagen del espectador como testigo es similar al rol que adjudica Artaud al espectador cuando alude a la situación del actor en el patíbulo: la participación total de quien observa se define a través de la distancia, de la no participación física, de la inmovilidad.

En muchas de las cartas que Grotowski escribe a Barba pueden vislumbrarse las implicaciones, artísticas y no estrictamente artísticas, de la transformación que supuso *El Príncipe constante*. En una fechada el 21 de Septiembre del '63, y dejando entrar su concepción de autopedagogía, Grotowski declara:

(...) he llevado a cabo una reforma radical de los ejercicios basada en:

1) la individualización de los ejercicios a partir de un defecto que no se pueda eliminar, de errores que se puedan eliminar o de las dotes de una persona determinada en cada área de los ejercicios. Cada cual se convierte en instructor de sí mismo.

2) la introducción del factor imaginativo en todos los ejercicios (estimulación del subconsciente).

El cambio concreto de los ejercicios salta a la vista.

Creo que si se desarrollaran las investigaciones en este último período (autoexploración, anatomía psíquica, psicoanálisis de lo “no privado”) pueden abrir posibilidades y perspectivas inagotables.

(...) Si usted consiguiera regresar a Polonia por algunas semanas (tal como proyectaba en la carta anterior) intentaría iniciarlo prácticamente en todo esto. Es un

---

<sup>40</sup> “Tantra” es una forma de yoga físico, una serie de técnicas rituales del hinduismo ligadas a la transmutación de las energías del nivel biológico al espiritual, son técnicas que se sirven de fórmulas sonoras y vocales, así como también de imágenes simbólicas.

<sup>41</sup> Girard sostiene la misma hipótesis a propósito de la teoría artuadiana del sacrificio del actor, del suplicado y de la metáfora del teatro y la peste. René Girard, *La violencia y lo sagrado*. Trad. De Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1983.

conocimiento absolutamente concreto, que se puede estudiar y verificar en el propio organismo. (.....) Sólo se posee realmente lo que se ha experimentado, y por lo tanto, en el teatro, lo que se sabe y puede ser verificado en el propio organismo, en la propia, concreta y cotidiana individualidad.

En la carta que Grotowski escribe a Barba el 29 de diciembre de 1964, alude nuevamente a *El Príncipe constante*. Esta carta responde a otra en la que Barba se refería al trabajo que estaba realizando y de su revisión de los ejercicios que había aprendido en Polonia. En esa época Barba era ya director de su propio grupo, el Odin Teatret. Responde Grotowski:

Hace bien en revisar nuestros ejercicios. Como usted sabe perfectamente, no existe un modelo ideal, todo debe cambiar continuamente. Nosotros también estamos atravesando una fase de trabajo que es distinta de la que usted siguió: desde la manera de dirigir los ensayos en *El Príncipe constante* hasta los ejercicios. Todo está muy lejos e incluso distinto de como lo hacíamos antes. Esto no implica una vuelta al pasado, sino más bien que ahora estamos resolviendo las cuestiones de método a un nivel más alto. Por lo que se refiere a los ejercicios, esto quiere decir individualizar el entrenamiento y hacer emerger la “tarea”, la línea de las motivaciones del actor. En la técnica psíquica el proceso de concretización se ha desarrollado mucho. Creo que estamos creando una variante europea del tantra o del bahkti, que tiene sus raíces en la tradición mediterránea.

Barba ha sabido siempre reconocer el valor del vínculo con su maestro, que ha definido su propio rumbo teatral –y, en gran parte, el de la Antropología Teatral, y no duda en reconocer los aportes de Grotowski y su grupo al teatro de la segunda mitad del siglo XX:

La transformación de este teatro de provincia en un conjunto cuya intransigencia artística será la semilla de una profunda regeneración de nuestro arte es uno de los episodios más emblemáticos de nuestro siglo. El redescubrimiento y la práctica del *training*, las innovaciones del espacio escénico, la relación actor- espectador, la reestructuración dramática del texto, el sentido y el valor del teatro en nuestra sociedad, todas estas reflexiones y soluciones prácticas inspirarán a la nueva generación, sobre todo a la mutación teatral protagonizada por grupos que surgirán al final de los años sesenta fuera del teatro institucional. (Barba: 2000: 34).

## SEGUNDA PARTE La productividad de la vanguardia teatral europea en el teatro porteño.

### I: La primera Modernización Teatral argentina (década del '30)

#### 1.1 Diferencia entre vanguardia y modernización.

En este apartado analizamos el sentido del concepto de *vanguardia* tal como lo plantean diversos autores y el concepto de *modernización*, con el objetivo de vislumbrar sus alcances e intentar comprender las condiciones que determinaron que, en nuestro campo teatral, los intentos de ruptura hayan redundado en procesos modernizadores que, indefectiblemente, atenuaban la fuerza radicalizadora de la vanguardia.

La historia del arte del siglo XX es la historia del cuestionamiento y la superación crítica de las prácticas artísticas anteriores. Si la vanguardia supone la ruptura con la institución arte -tal como lo explicitan los manifiestos y textos teóricos del futurismo italiano y ruso, del dadaísmo y el surrealismo-, la modernización implica una serie de cambios, de diferentes grados de intensidad, en el seno de poéticas que se mantienen dentro de la institución arte.

Bürger (1987) define a la vanguardia a partir de una serie de rasgos fundamentales: su especificidad histórica -carácter que, indefectiblemente, lleva implícita la idea de su fracaso-, su cuestionamiento a la institución artística y a las instituciones mediadoras, su oposición a la autonomía del arte con respecto a la sociedad, su rechazo de la concepción de arte como mercancía. En este sentido, el mismo autor llama "neovanguardia" a las corrientes innovadoras de las décadas del '50 y del '60 -en las que debemos incluir el teatro de Jerzy Grotowski- que, en tanto permanecían dentro del mercado, no respondían al fundamento de valor distintivo de la vanguardia histórica. En oposición a la consideración de la vanguardia como un fenómeno histórico, Renato Poggioli (1964) la define como una categoría estética, como una constante que se repite de un modo cíclico en la cultura occidental.

Por su parte, en "On the Ideology of Avant- Gardism", (1982: 39-70), Nicos Hadjinicolaou<sup>42</sup> sintetiza los siguientes rasgos de la vanguardia: a) una concepción lineal

<sup>42</sup> N. Hadjinicolaou, "On the Ideology of Avant- Gardism" *Praxis*, vol. 6, UCLA, 1982: 39-70.

de la historia sobre la que se sustenta la idea del artista de vanguardia como precursor y anticipador profético de un proceso que posteriormente será fácil visualizar; b) un determinismo histórico que plantea la necesidad histórica del cambio que se producirá; c) una concepción evolucionista/ revolucionaria de la historia, que considera a la vanguardia como el sujeto que opera y realiza esta revolución; d) un criterio de valoración de la obra de arte basado en la novedad; e) la consideración de los exponentes de la vanguardia como un grupo de elite, diferenciado del resto de la sociedad.

Este énfasis puesto en el carácter profético y anticipador de las vanguardias caracteriza también las posiciones teóricas de otros autores, como el ya mencionado Poggioli (1964) y Roger Garaudy<sup>43</sup> (1974).

Los movimientos modernizadores que surgen, en el campo artístico, aproximadamente entre 1880 y 1900 -entre ellos el cubismo, el simbolismo, el fauvismo, el imaginismo, el conductivismo, el ultraísmo, el creacionismo- no pueden considerarse vanguardistas, en tanto su crítica y su cuestionamiento no se alzan en contra la totalidad de la tradición cultural sino en contra de lo inmediatamente anterior, permaneciendo dentro de la institución arte. Estos movimientos, que sientan las bases para la irrupción de las vanguardias, se asemejan a éstas -de carácter más radical- básicamente a partir de tres elementos:

- a) La conciencia de la superación crítica de un lenguaje -literario o artístico- anterior.
- b) La elaboración de un nuevo código estético, autosuficiente con respecto a la realidad exterior.
- c) El cuestionamiento de la concepción de “artista” como “genio” creador y de la concepción tradicional del arte. Esta noción supone el abandono del “dandismo emocional”, rasgo típico del artista romántico que se caracteriza por el exhibicionismo de su actividad interior (emociones, delirios, sueños).

Tanto las vanguardias como los movimientos modernizadores constituyen poéticas de contraposición que, como tales, implican dos tipos de violencia (Benjamin, 1968):

- 1- Violencia contra las poéticas instituidas, altamente codificadas.
- 2- Violencia contra el imaginario social

---

<sup>43</sup> Roger Garaudy, *60 oeuvres qui annonçèrent le futur*, Ginebra, Albert Skira, 1974; Renato Poggioli, *Teori dell'arte d'avanguardia*. Bolonia; Società editrice il Mulino, 1962. En versión traducida al español: 1964, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente: 35-48.

Sin embargo, mientras la vanguardia traza proyectos extrainstitucionales vinculados con la posibilidad del arte de expresar el orden social de la vida, la modernización -que también se define en términos de experimentación, renovación del lenguaje y búsqueda de originalidad- elude el enfrentamiento y la ruptura con las instituciones.

En este sentido, Umberto Eco (1985) realiza una clara distinción entre lo que denomina “experimentalismo” y vanguardia. Mientras el experimentalismo actúa de forma innovadora pero manteniéndose dentro de los límites del arte, la vanguardia se caracteriza por su crítica radical a las convenciones artísticas y a las instituciones. La diferencia más importante radica, entonces, en un cuestionamiento interno a la historia del arte, en el caso del experimentalismo, y una provocación externa: la negación de la categoría de obra arte, como en el caso de la vanguardia.

Pero más allá de estas diferencias, tanto la vanguardia como los movimientos modernizadores pretenden transformar el orden social produciendo un cambio en la sensibilidad del hombre y en su experiencia en el mundo. Para ello se proponen intervenir de un modo directo en la praxis cotidiana, alterar la cotidianidad del hombre y su praxis vital, a través de la creación de un mecanismo de desautomatización de los hábitos instituidos y codificados de la percepción. Se trata de “despertar” los poderes adormecidos y las fuerzas desaprovechadas del hombre, apelando a una antigua sensibilidad perdida, que sólo podría recuperarse en el ámbito de lo arcaico y lo primitivo.

La utilización indistinta de los términos “modernidad” y “vanguardia” -que caracteriza, por ejemplo, la teoría de Habermas-, dio lugar a una polémica oculta con la concepción de Bürger, quien creía que este hecho implicaba, de algún modo, subestimar los logros históricos de las vanguardias al considerarlas como una manifestación más de la lógica del desarrollo de las artes en la sociedad burguesa. En efecto, luego de definir a los movimientos vanguardistas como “experimentos que sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendía disolver”, Habermas (1993: 139) concluye que “El proyecto radicalizado de negar el arte terminó, irónicamente, legitimando justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético”. Según él, los surrealistas habían cometido dos “errores” fundamentales: en primer lugar, el no haber previsto que al destruir los continentes de una esfera cultural autónoma sus contenidos se dispersarían sin

producir un efecto emancipatorio y, en segundo lugar, el no haber tenido en cuenta la importancia de la tradición cultural, que cubre todas las esferas y que relaciona entre sí los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las valoraciones.

Frente a esta desvalorización de las rupturas provocadas por las vanguardias en la cultura occidental, Bürger (1993: 171) destaca las posibilidades expresivas de muchos procedimientos que, inaugurados en el contexto del arte vanguardista, resultaron sumamente fructíferos para el arte posterior, como la escritura automática o el montaje. Luego de lo cual concluye, no sin ironía:

Sin negar la importancia de las teorías de la continuidad, yo insistiría en que ninguna visión contemporánea de la cultura puede prescindir de una *comprensión dialéctica de las rupturas*, sobre todo porque es importante evitar que una categoría histórica tan importante se convierta en instrumento de los Jóvenes Conservadores.

Asimismo, para Adorno (1983) el verdadero alcance de las vanguardias consiste en el hecho de poner en discusión la esencia misma del arte con la obra individual. En su *Teoría estética* sostiene que la “promesse de bonheur” -que considera constitutiva del arte- se da especialmente como demanda negativa y desenmascaramiento de la discordancia de lo existente. Por su parte, Herbert Marcuse (1971)<sup>44</sup> lleva a sus extremas consecuencias esta revalorización de las vanguardias, y lo hace en clave utópica, en el sueño de una existencia estéticamente rescatada en su totalidad. Como señala Vattimo (1991: 116-117) a propósito de esto:

Si Adorno le había abierto el camino a una reconsideración positiva, desde el punto de vista marxista, de las vanguardias sobre todo en calidad de revoluciones formales de los lenguajes de las diversas artes (la dodecafonía schönberguiana, el silencio de Beckett) Marcuse “sintetiza” en su utopía también otros significativos aspectos de la vanguardia -por ejemplo, las demandas de una transformación general de las relaciones entre experiencia estética y cotidianeidad, que el surrealismo y el situacionismo hicieron valer. Sobre el fondo de todo eso se hallan algunos grandes maestros del marxismo crítico -Benjamin para Adorno, Bloch para Marcuse; y personajes como Henri Lefebvre, más explícitamente ligados a la experiencia de las vanguardias y a su prolongación hasta el principio de la década de los '50, como es justamente el caso del situacionismo.

---

<sup>44</sup> Herbert Marcuse y otros, *On The Future of the Art*, New York: The Viking Press, 1971.



Más allá de la polémica acerca del alcance de las vanguardias, Thomas Crow<sup>45</sup> reestablece la tensión productiva entre modernismo y vanguardia. Para ello, analiza las estrategias de la vanguardia: el recurso a la baja cultura, a materiales extraartísticos, a tácticas de provocación y a la conformación de grupos cerrados en función de su supervivencia social; estrategias todas que constituyen, a su entender, el elemento dinámico, el “momento evolutivo” en la continuidad del modernismo. El análisis histórico le permite, pues, comprender hasta qué punto la vanguardia se renueva y se reinventa identificándose con lo marginal, con formas “no artísticas”, efímeras, que luego se integran al canon del modernismo, aunque en una posición subordinada.

En este punto, no podemos dejar de revisar las reflexiones de Walter Benjamin sobre las vanguardias, que autorizaran a Ernst Bloch a reconocer en él una “manera de pensar típicamente surrealista”, que privilegia la mirada sobre lo marginal<sup>46</sup>.

En efecto, Ricardo Ibarlucía (1998: 77-78) registra un “giro copernicano” en el pensamiento de Benjamin a partir del impacto del surrealismo, arte alegórico cuyas ‘imágenes dialécticas’ sustituyen las ‘imágenes metafísicas’ del *Trauerspiel*, emergiendo en medio del paisaje de la ciudad moderna”. Ibarlucía retoma, en este sentido, la definición benjaminiana del surrealismo, en la que aparecen condensados elementos fundamentales de su pensamiento: la idea de un “nuevo arte alegórico de la *flânerie*”, en tanto el surrealista vagabundea por las ciudades modernas desde sus márgenes otorgando nuevos sentidos a los residuos de la emergente sociedad de consumo. (67). El surrealismo -sostiene Ibarlucía- es “la divisa del arte en la época de su reproductibilidad técnica” (93). Como sabemos, Benjamin explica el advenimiento de la vanguardia por los avances de las técnicas de reproducción y define como sus rasgos distintivos su “inaccesibilidad” y su “pérdida del aura”. Su propio trabajo filosófico responde, pues, al modo de trabajo que él mismo adjudica al crítico, al historiador, al traductor, al artista, al lector. Todos ellos tienen como tarea la del *flâneur*: detener el flujo continuo y codificado de sus significantes ya asociados a significados y percibir el detalle oculto en los objetos del pasado para recrearlos y recrear en ellos la totalidad de la cultura. El detalle produce una nueva constelación donde se

---

<sup>45</sup> T. Crow, “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, en Francis Francina (ed.), *Polllock and Alter. The Critical Debate*. Nueva Cork: Harper & Row, 1985: 233-266.

<sup>46</sup> Tal como recuerda Jesús Aguirre en Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, 1998, Madrid: Taurus.  
Remitimos, acerca de Benjamin y la neovanguardia argentina, a Lorena Verzero (2005).

advierde la marca del sujeto, que otorga con su mirada, con su escucha, con su búsqueda paciente, una nueva identidad al conjunto. La constelación supone la reubicación de los materiales según la perspectiva del aquí y ahora del observador: es una técnica de análisis que produce nuevos objetos críticos, pero ante todo es un modo de mirar, o mejor, un dislocamiento de la percepción. En las producciones surrealistas se entreve la huella de los materiales con los que se trabaja, que oscilan entre el kitsch y la pornografía, y se organizan a partir de la técnica del montaje, en clara asociación con el cine. El surrealismo revela sentidos en una marca que es la huella. “En esto reside, asegura Benjamin, la significación política oculta del surrealismo” (Ibarlucía, 1998: 93)

Benjamin recorre un itinerario oblicuo que, lejos de detenerse en el estudio de los “bienes culturales” en términos del discurso dominante, se propone un recorrido por espacios poco visibles para observar las consecuencias menos perceptibles del desarrollo del capitalismo y capturar la historia en sus costados menos evidentes. El desecho se constituye, en este sentido, como una señal, una metáfora, una alegoría, al tiempo que la cultura se percibe como un palimpsesto, como un conjunto de huellas que se superponen unas sobre otras o como un rompecabezas “cuyo modelo ha desaparecido” (Sarlo, 2000: 22).

En cuanto a los estudios teóricos que debaten acerca de la emergencia de una vanguardia artística en nuestro país debemos mencionar el trabajo de Luis Felipe Noé, *Antiéstetica* (1965), quien postula la idea de una “vanguardia nacional”, retomando un debate nunca definitivamente concluido en nuestro campo intelectual. Por su parte, en “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de “vanguardia” en el arte argentino de los 60/70”, Ana Longoni (2006) pretende eludir el fuerte condicionamiento que ha ejercido -y ejerce aún- la teoría de la vanguardia de Bürger, que opera como “un sobrentendido y restrictivo corset que constriñe las aproximaciones a la historia concreta o a la idea misma de vanguardias argentinas” (2006: 61). Se trata de revisar y redefinir la categoría teórica de la vanguardia evitando recurrir al parámetro antiinstitucional para medir la radicalidad de las prácticas artísticas.

Longoni propone, para ello, distintos usos de la categoría de “vanguardia” a partir de otros parámetros “de radicalización” que, a los fines de nuestra investigación, podemos vincular con la neovanguardia teatral del '60 en Buenos Aires. Entre ellos, la corrosiva

crítica al orden existente, la invención de una energía transformadora del presente, la reintegración del arte a la vida. Aún sin representar experiencias antinstitucionales, estos parámetros se asocian con prácticas rupturistas no marginales, instaladas dentro de la institución artística, desde donde ejercen, sin embargo, una *crítica institucional*, “un sistemático y sutil trabajo de develamiento de las condiciones de producción, circulación y recepción del arte moderno” (Longoni, 2006: 62). La autora continúa señalando, en este sentido, que “Moverse entre el adentro y el afuera de la institución artística, más que incoherencia, oportunismo o irreflexión, puede denotar capacidad política para apostar a instalar un dispositivo crítico (...) en donde éste pueda interpelar a nuevos espectadores”. (63).

La redefinición de la noción de vanguardia debe, asimismo, evitar caer en las interpretaciones “de época” que, en diversos momentos históricos, proponen los agentes involucrados en el proceso -artistas, críticos, medios masivos- en vistas a definir su posición dentro del campo artístico o de construir su identidad. La autora advierte el riesgo implícito en la aceptación de la condición vanguardista de todas las producciones experimentales de una época, sin sopesar debidamente las implicancias del concepto. En este sentido afirma que, si bien en el campo artístico de los 60/ 70 de nuestro país “hubo vanguardias (...) no todo lo que produjo el arte experimental de la época fue vanguardia” (66).

Sin embargo creemos que los rasgos que, según Bürger, constituyen la condición de existencia de la vanguardia -es decir, la antiinstitucionalidad, la ruptura absoluta con la tradición y la autocrítica del estatuto de autonomía del arte- impugnarían la idea de la existencia de auténticas vanguardias en nuestro campo teatral. En primer lugar -y más allá de las diferencias culturales e históricas con respecto a aquellas que hicieron posible el surgimiento de las vanguardias europeas-, porque los protagonistas de los movimientos teatrales modernizadores en nuestro país no sólo no se enfrentaron con las instituciones, sino que participaron activamente en su creación -en la década del '30- y lucharon por un lugar central en el campo intelectual desde el seno mismo de las instituciones -como sucedió con las experiencias artísticas del Di Tella, en la década del '60-.

Si bien, como ya señalamos, adherimos a la teoría de la modernización propuesta por Pellettieri, hacemos extensivos al campo teatral los rasgos que, según Longoni (2006: 67),

caracterizaron a las “vanguardias artísticas” -expresión que la autora centraliza específicamente en las artes plásticas-:

el hecho de pensar el arte en su relación con la sociedad, la política o la vida cotidiana, ya no en términos de exterioridad sino desde sus puntos de fuga de la autonomía o de reconexión con la praxis vital, aquellos intentos que atentan contra la carencia de función o el carácter político restringido del arte en la Modernidad (esto es: la restricción de la crítica en el arte a una cuestión de experimentación de lenguaje), son experiencias que reivindican la unión de la crítica con los binomios ética- estética, política- poética, arte- utopía.

Lejos de la voluntad radicalizadora de la vanguardia, la modernidad teatral se define, en nuestro país, como un proceso reformista gradual y limitado. El movimiento modernizador de la década del '60 -especialmente en el ámbito de las artes plásticas, la música y el teatro- pretendía romper con la tradición por medio del activismo grupal y, si bien respondía a ciertos parámetros vinculados con la vanguardia histórica -especialmente en lo que hace a la ruptura de las convenciones teatrales canónicas y la drástica impugnación de la cultura burguesa-, sus manifestaciones permanecieron dentro del mercado, manteniendo la idea de autonomía del arte. (Pellettieri, 1997: 158).

Ahora bien, la relación entre modernidad y vanguardia en la década del '60 y las formas que ésta asumió en el arte argentino plantean una interesante paradoja. Si, por un lado, el movimiento artístico innovador -al que, como señalamos, algunos autores consideran vanguardista, especialmente en lo que hace a las artes plásticas (Giunta, 2004; Longoni, 2006)- adquirió en esos años muchos de los rasgos característicos de la modernidad -la exaltación de lo urbano, la perpetua desintegración, la ambigüedad, la angustia, la necesidad de transformación del individuo y el mundo (Berman, 1989)-, en lo que respecta a los programas artísticos “hubo una generalizada renuncia a un rasgo central en el paradigma de la estética moderna: la autonomía formal (autosuficiencia, antinarratividad) como conciencia crítica oposicional, lo que derivó en la crisis del paradigma modernista, que no pudo ya medirse en términos de evolución” (Giunta, 2004: 35).

Como señalamos, Pellettieri (1997: 157- 160) desecha la posibilidad de hablar estrictamente de vanguardia en lo que respecta al campo teatral argentino y propone, en cambio, la idea de modernización. La primera y la segunda modernización de nuestro

teatro, que tuvieron lugar en la década del '30 y del '60 respectivamente, supusieron el intento de incluir cánones innovadores en nuestra escena y la voluntad de adaptarse a los cambios que se producían en los campos culturales centrales. El criterio moderno plantea una concepción lineal y progresista de la historia, lo cual implica la idea de que el teatro avanza hacia una meta. La meta del teatro argentino moderno es reflexionar acerca del contexto socio- político inmediato con la finalidad de concientizar al espectador y de conducirlo, de algún modo, a la acción. Esta concepción se plantea en la década del '30 y se afianza en los '60, siendo su momento de mayor pregnancia el movimiento de Teatro Abierto, iniciado en los últimos dos años de la dictadura militar.

Podemos afirmar, siguiendo a Osvaldo Pellettieri (1997), que no puede hablarse de una verdadera vanguardia en nuestro teatro, sino únicamente de “modernizaciones”, y ello por varios motivos: las expresiones más experimentales y rupturistas -que, en el contexto de la Segunda Modernización Teatral conformaron la neovanguardia-, nunca cuestionaron la institución teatro ni se propusieron llevar el arte a la praxis vital, permaneciendo dentro de las esferas estrictamente artísticas.

La modernidad tuvo, en nuestro teatro, ciertos rasgos distintivos vinculados especialmente con el rechazo de la idea de escuela y la adhesión a la idea de movimiento, el culto a la originalidad y al valor de “lo nuevo”, como así también el culto a la polémica. Otro rasgo distintivo de nuestra modernización teatral fue el cosmopolitismo, que supone la “entrada al mundo” y la apertura de nuestro teatro a modelos extranjeros; al tiempo que conduce, inevitablemente, a reflexionar sobre nuestra propia problemática como país y como sociedad. Así, mientras en la década del '30 circulaba en nuestro campo teatral la textualidad de Pirandello y del grotresco, los modelos extranjeros que resultaron más productivos en la década del '60 fueron la textualidad de Arthur Miller y el método de Stanislavski como técnica de formación del actor y de representación del personaje -modelos de los que se apropió el realismo reflexivo-; así como también al happening, el pop arte y el absurdismo, que resultaron productivos para la tendencia neovanguardista. En el contexto de ambas modernizaciones, el teatro se definía como un hecho didáctico, como un instrumento destinado a la educación y la cultura.

## 1.2. Campo intelectual y teatral.

El análisis del campo teatral porteño de la década del '30 y de la Primera Modernización teatral argentina nos permite indagar el impacto de la vanguardia europea de la década del '20 en nuestro teatro, y resulta fundamental para nuestro trabajo en tanto antecedente de un segundo momento innovador, que retoma muchos de sus rasgos distintivos: la Segunda Modernización teatral de la década del '60. En ambos casos se trató de Modernizaciones marginales con respecto al primer mundo, que combinaron las recepciones productivas de la vanguardia y la neovanguardia europea con la capacidad de nuestro teatro de generar su propia dinámica. El teatro argentino buscaba entonces la destrucción de modelos finiseculares y el cosmopolitismo a través del culto a "lo nuevo". (Pellettieri, 1997). En este apartado nos proponemos analizar las causas que, según creemos, limitaron notablemente la productividad de los intertextos teatrales europeos en nuestro teatro.

La realidad socio- política de nuestro país en la década del '30 estuvo signada por una serie de sucesos tumultuosos. El 6 de septiembre de 1930 un golpe militar encabezado por José Félix Uriburu derroca al presidente Hipólito Irigoyen, dando origen a una dictadura que reprime las manifestaciones políticas y censura las expresiones culturales. El 5 de abril de 1931 se realizan elecciones en la provincia de Buenos Aires, con un amplio triunfo de la fórmula Pueyrredón- Guido, pero la dictadura desconoce las elecciones, reimplanta el estado de sitio y suspende el resto de las convocatorias a comicios en otros distritos. En octubre del mismo año se convoca a nuevas elecciones presidenciales, para las cuales la Unión Cívica Radical proclama como candidato al exiliado ex presidente Marcelo T. de Alvear. Sin embargo, en el mes de octubre se inhabilita la candidatura de Alvear, por lo que su partido decide la abstención. Así, en las fraudulentas elecciones nacionales llevadas a cabo en noviembre, se consagra la fórmula oficialista Agustín P. Justo y Julio A. Roca (h). La tarea de la oposición -que logra conformar bloques legislativos; investigar y denunciar, de la mano de Lisandro de la Torre, el comercio de carnes y, en el caso de la UCR, constituir un nuevo frente para impulsar la tradición yrigoyenista- no consigue evitar el triunfo presidencial fraudulento de la fórmula Roberto Ortiz- Ramón Castillo, en septiembre de 1937.

Con respecto al campo intelectual, la dispersión de los autores que, en la década del '20, habían conformado el grupo de Boedo, dio lugar a la conformación de nuevos órganos periodísticos. Así, Leónidas Barletta se distanció de la revista *Claridad* para fundar *Metrópolis* (1931-1933), órgano difusor de su teatro, en el que figuran los nombres de gran parte del Boedo "antiguo": Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Ramón Doll, José Portogalo, Santiago Ganduglia. En sus páginas se conjugaban las textualidades de Carl Marx, Máximo Gorki, Fedor Dostoievski y Otto Bauer. Otras revistas vinculadas con la izquierda eran *Conducta* (1938-1943) -órgano también perteneciente al Teatro del Pueblo-, *Nervio* (1931-1936), *Contra* (1933), *Columna* (1937-1942). Por otro lado, continuaron apareciendo *Nosotros* (que se publicó desde principios de siglo hasta 1943), *Claridad* (1926-1941) y *Criterio* (fundada en 1928), que era el medio difusor más importante del catolicismo nacionalista de derecha. Por otra parte, la aparición de *Sur*, fundada en 1931 por Victoria Ocampo, provocó transformaciones en el campo literario y tuvo continuidad hasta 1979. En el campo teatral porteño de 1930 convivían diversos microsistemas teatrales. El circuito comercial incluía el sainete, el grotesco, la comedia asainetada y la revista. Por otro lado, el denominado "teatro culto" había manifestado una intención innovadora en la producción de Florencio Sánchez y su incorporación del naturalismo europeo. Tanto el circuito culto como el popular respondían a los parámetros de la producción comercial. Al promediar la década del '20 autores como Francisco Defilippis Novoa, Vicente Martínez Cuitiño, Elías Castelnuovo y Armando Discéplo (con su "teatro culto") concretaron los primeros intentos de innovación y de modernización del teatro argentino e introdujeron cambios que los señalan como precursores de la modernización que se produciría en la década del '30. Al mismo tiempo comenzaban a circular en Buenos Aires las obras de Luigi Pirandello, Eugene O' Neill, August Strindberg, y la textualidad expresionista de Henri- René Lenormand o Georg Kaiser.

En este contexto surgió el Teatro del Pueblo, dirigido por Barletta que, además de iniciar el Movimiento de teatro independiente, se proponía emprender una modernización global en el sistema teatral argentino. Para ello era necesario, según creían sus exponentes, luchar contra la tradición teatral anterior y manifestar una oposición militante al teatro oficial y al teatro comercial, especialmente a las figuras del capocómico y del empresario

teatral quien, según creían, se hallaba más atento a generar ganancias económicas que a presentar espectáculos de calidad.

Estas nuevas poéticas conformaban, en la década del '30, un fenómeno emergente frente a la dominancia del teatro profesional culto. La particular apropiación de los intertextos extranjeros -como Pirandello y el expresionismo- resultaban a menudo incomprendidos por parte del público y de la crítica, lo que generaba una distancia estética (Jauss, 1976: 133-211) que se manifestaba, o bien en la indiferencia ante sus estrenos, o bien en una crítica despectiva, que asociaba esas experiencias estéticas con una moda pasajera y se ocupaba de subrayar su lugar marginal dentro del campo teatral.

El repertorio del Teatro del Pueblo comprendía piezas de autores europeos y norteamericanos, como así también de autores nacionales, entre quienes se encontraba Roberto Arlt, quien concretaría acabadamente la modernización a partir de la combinación de elementos provenientes de modelos extranjeros con características propias de nuestro teatro. Como señalamos, esta institución dio origen a la primera Modernización, cuya dimensión contestataria a las prácticas teatrales institucionalizadas no adquirió el carácter rupturista de una vanguardia, puesto que las apropiaciones productivas del simbolismo, el grotesco y el expresionismo no retomaban los fundamentos ideológicos de la vanguardia europea ni ponían en tela de juicio a la institución teatral. En efecto, las bases ideológicas de esta agrupación surgen de la idea, plateada por Romain Rolland, de un “teatro para el pueblo” (1959: 143-148), que destacaba la necesidad del teatro de trascender su función de mero divertimento y su carácter evasivo, para promover y contribuir a la educación del pueblo. Así, la agrupación pretendió constituirse en un espacio de comunicación que, por medio de la unión de la práctica y la teoría, integrara el teatro a la vida cotidiana y conformara un órgano de educación y de difusión de ideas, tanto a través de la producción de espectáculos como por medio de conferencias, mesas redondas y debates.

Oficialmente, el Teatro del Pueblo, “agrupación al servicio del Arte” -como su ideólogo se complacía en definirla- se inicia el 30 de noviembre de 1930, aunque el acta de fundación lleva la fecha del 20 de marzo de 1931. El grupo asume como lema un pensamiento de Goethe: “Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella” y, si por un lado retoma el pensamiento de Rolland con respecto al teatro independiente, en lo que hace al teatro argentino absorbe y reelabora las experiencias de los precursores de la Modernidad,



quienes habían destacado la necesidad del teatro argentino de vincularse con modelos extranjeros y adaptarse a los cambios producidos en el mundo.

El elenco inicial estaba integrado por Chela Barletta, Josefa Goldar, Juan Eresky, Ana Grinspun, Americo Bigot, Tito Rey y Virgilio San Clemente, dirigidos por Leónidas Barletta. El repertorio del teatro se inició con un texto dramático nacional: *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez Estrada que, de alguna manera, representa la aspiración del movimiento independiente de modernizar la escena a partir de apropiaciones de modelos europeos, en tanto reflexiona, por medio del procedimiento del teatro en el teatro, sobre la indeterminación de los límites entre realidad y ficción.

El grupo de Barletta se instaló en diversas salas a lo largo de su existencia. La primera de ellas, que funcionó en Corrientes 456, era un espacio reducido en el que había funcionado una lechería y que les había sido cedido por la municipalidad. Posteriormente se mudan a una sala situada en Carlos Pellegrini 340, con una capacidad para cuatrocientas personas, de donde son desalojados a mediados de 1937, que los obliga a instalarse provisoriamente en Corrientes 1741. En ese mismo año, el Concejo Deliberante decide la adquisición del teatro Corrientes (Corrientes 1530) y, por decreto, la municipalidad otorga a Barletta la posibilidad de utilizar la sala -con capacidad para mil quinientos espectadores- durante veinticinco años. Sin embargo, en 1943 se deroga dicho decreto, por lo cual el elenco es desalojado del lugar. Es gracias a un amparo judicial y a la colaboración de la gente como el director consigue alquilar un local ubicado en Diagonal Norte 943, espacio que debe ser completamente reconstruido luego del incendio que lo destruyera en 1955.

Críticos e historiadores -como Raúl Larra (1952), José Marial (1955) y Luis Ordaz (1957)- coinciden en señalar el apogeo del Teatro del Pueblo entre los años 1937 y 1943 debido a varios factores: la situación de estabilidad en la que se encuentra el grupo, la calidad de las piezas que se llevan a escena -tanto nacionales como obras dramáticas universales de épocas diversas- y la total legitimación por parte de la crítica y del público.

Como expresa Ordaz (1982) el Teatro del Pueblo se proponía combatir la concepción utilitaria y la mediocridad predominante en la escena argentina a partir de la creación de un arte popular, tanto desde el contenido de los textos escenificados como desde la recepción. Tal como señala el historiador, no se trataba de establecer un nuevo dogma estilístico ni de reaccionar contra una escuela o un estilo particular sino de

contrarrestar, con un repertorio de indudable calidad, con tendencias dispares y géneros diversos, lo que se estaba realizando en la mayoría de los escenarios profesionales.

Ordaz menciona, como antecedente del Teatro del Pueblo, al grupo de Boedo -por su mirada puesta en lo popular -y, en el campo teatral, a grupos como La Mosca Blanca, El Tábano y El Teatro Libre. Asimismo, destaca la “decidida militancia del grupo en la lucha por una escena nacional digna y con jerarquía, que sirve para capacitar, sensibilizar y elevar al pueblo, tanto en su condición humana como en los campos del arte y de la cultura”. (Ordaz, 1982: 48).

Las agrupaciones independientes en general y el Teatro del Pueblo en particular buscaron, asimismo, extender sus confines para hacer llegar su propuesta a los barrios de la ciudad de Buenos Aires y a las provincias argentinas. El elenco de Barletta logró concretar el primer cometido desde sus inicios -“...en su deseo de llevar el teatro al público de nuestra ciudad, sale a las plazas a dar funciones. En las plazas San Martín y Congreso se cumplen las más concurridas (...) la entrada es libre y el público “nuevo” sirve de acicate a la joven institución, que ve en su heterogeneidad motivos de aliento” (Marial, 1955:60)-, pero tuvo dificultades en la materialización del segundo, por cuanto carecía de los recursos necesarios para ello.

Las palabras vertidas por Leónidas Barletta en ocasión de la fundación del Teatro del Pueblo, el 20 de marzo de 1931, al señalar su voluntad de concretar experiencias artísticas modernas “para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo”<sup>47</sup> ponen de manifiesto lo que Claude Grignon y Jean- Claude Passeron (1991: 53) describen como la necesidad de reconocimiento de la cultura dominante: “Encontramos signos de la necesidad de toda legitimidad de hacerse reconocer universalmente como tal, tanto en la irritación de la derecha a la menor manifestación de “mal gusto congénito” de las clases populares como en el proselitismo de las políticas culturales de izquierda empeñadas en convertir a las masas al arte culto”. Barletta consideraba que la verdadera cultura era la “alta cultura”,

---

<sup>47</sup> Esta aspiración demuestra, de alguna manera, el carácter utópico de la propuesta, que acompañaría toda la trayectoria del grupo, tal como puede comprobarse cuando, treinta años después, el director señala en *Viejo y Nuevo teatro* (1960:23): “Es misión del arte sensibilizar al hombre, haciendo imposibles las guerras, impulsando a los pueblos a la felicidad, excitando el espíritu de justicia, desvaneciendo la ignorancia, fomentando la vida superior”.

noción que se confirma a la luz de los eventos presentados en el teatro. José Marial (1955: 91-92) lo expresa en los siguientes términos:

...creo que lo más original que hace Barletta es el empleo del vestíbulo para los entreactos. Ha adosado a las paredes vitrinas bibliotecas, colgando en los espacios libres fotografías y autógrafos de los principales escritores argentinos. Las vitrinas están ocupadas por las últimas novedades literarias que el espectador puede observar y comprar hasta que comienza de nuevo el espectáculo. En una salita contigua hay una exposición de pinturas de artistas argentinos que se renueva mensualmente. Esto es parte de la educación que Barletta se propone para sus auditorios.

Ubicado a la izquierda del mapa político, Barletta creía que el proletariado era un sujeto histórico, pero lo consideraba un "sujeto vaciado", y se reservaba la función de "mejorarlo" y "completarlo". El Teatro del Pueblo era para él una suerte de "vanguardia" llamada a remediar los defectos de la conciencia obrera argentina. Sin embargo, el obrero fue tan sólo un "espectador modelo" para la agrupación, por cuanto "...tanto el Teatro del Pueblo como sus continuadores sólo consiguieron llegar a un público "culto" y de clase media" (Pellettieri, 1997: 52). Por último, el director incurrió en uno de los errores históricos en los que persistieron los miembros del campo teatral que optaron por el realismo, entre quienes se encuentra Barletta: confundir el conjunto de las convenciones del género con la "verdad" (Pellettieri, 1997). Barletta parecía olvidar que, como señalara Umberto Eco (1985), el arte es una "metáfora epistemológica" que, como tal, no "reproduce" de un modo directo la realidad.

La variedad de las poéticas presentadas nos conduce a afirmar que el repertorio de Teatro del Pueblo fue altamente heterogéneo. Sin embargo, detentó una significativa coherencia en relación al mensaje que se buscaba transmitir. Así, mientras la semántica de las piezas privilegiadas por el peronismo devolvían una imagen idealizada del pueblo argentino, la del Teatro del Pueblo redundaba en la mostración de las injusticias y desigualdades sociales y en el necesario enfrentamiento que las clases populares debían adoptar ante tales coyunturas. Hecho que deja entrever la concepción del teatro entendido como un instrumento capaz de despertar una conciencia de clase que entendía adormecida.

Contrariamente al teatro independiente, las compañías del teatro profesional culto o popular se rigieron por una organización interna fija y de carácter jerárquico. Dicha organización se estructuraba en torno a la presencia de un primer actor y de un elenco que

acompañaba al capocómico. Sin embargo, los espectáculos pertenecientes al microsistema popular consiguieron arrastrar un importante caudal de público, indudablemente mayor que el que llevaban el teatro oficial, el profesional culto y, sobre todo, el independiente. Lo cual nos lleva a concluir que Leónidas Barletta incurrió en algunos de los errores frecuentes de ciertos sectores de la izquierda argentina que, aunque bienintencionadamente, se arrogaron una representatividad popular o una comprensión de clase que, empíricamente, no alcanzaron a detentar.

### **1.3. Los primeros modernizadores del teatro argentino y su apropiación de la vanguardia teatral.**

A partir de la recepción productiva de ciertos modelos extranjeros iniciada en nuestro teatro en los años '20, la producción dramática y espectacular argentina experimentó una notable modernización. Ya desde la década del '20, autores como Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Enrique Gustavino, Vicente Martínez Cuitiño, Elías Castelnuovo, Ezequiel Martínez Estrada, Armando Discépolo, entre otros, incluyeron en sus obras, en mayor o menor medida, las nuevas convenciones dramáticas y espectaculares provenientes de modelos teatrales europeos, como el teatro de Luigi Pirandello, Henri- René Lenormand, Leonid Andreiev, August Strindberg y Henrik Ibsen mezclados con elementos propios del teatro argentino, en especial con procedimientos del realismo y del costumbrismo. Pero es Roberto Arlt quien, en los años '30, va a enarbolar la bandera de la modernización a partir de la combinación de las apropiaciones extranjeras con características propias del teatro argentino. Este período estuvo signado por lo que Beatriz Sarlo (1997) denomina "cultura de mezclas", expresión que define como la coexistencia, en una misma cultura, de elementos defensivos residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. La mezcla aparece, entonces, como uno de los rasgos menos transitorios de la cultura argentina: su forma ya "clásica" de respuesta y reacondicionamiento.

En efecto, la textualidad del teatro independiente y de los precursores de la modernidad "asumía lo europeo como modelo absoluto, postulaba la instauración de un

sistema "culto" que pudiera afirmar un teatro al que se consideraba todavía no consolidado." (Pellettieri, 1991). Este interés por los modelos europeos puede constatarse en ocasión de una conferencia brindada por Vicente Martínez Cuitiño del 6 de septiembre de 1929, titulada *El teatro de vanguardia*. En ella realiza un somero análisis de la obra de ciertos autores que aparecen como exponentes de las vanguardias europeas y que, según cree, constituyen posibles intertextos en su obra. Distingue, a propósito de esto, entre dos tipos de innovadores teatrales: por un lado el "renovador -autor", el "que realiza" -entre quienes menciona a Pirandello, Andreiev, Shaw, O'Neill, Lenormand- y, por otro lado, "el renovador formal", ya sea teórico o "de acción", como Gordon Craig, Copeau, Max Reinhardt. El autor destaca también su admiración por el expresionismo a partir de su profundo cuestionamiento a los cánones establecidos y vislumbra en las vanguardias la posibilidad de "realizar dentro del teatro lo idealmente imprescindible para que no se muera de vejez, es decir, todo cuanto coopere al ensanche de sus fronteras y a la profundidad de su contenido" (Citado en Martínez Cuitiño, 1983: 153). Al mismo tiempo observa con desagrado la inexistencia, en Buenos Aires, de un teatro de vanguardia subvencionados por el estado o sostenido por particulares. Sin embargo, es posible vislumbrar una considerable distancia entre su discurso teórico -en el que explicita su interés por los modelos vanguardistas- y sus obras, que reflejan una limitada concreción de estos procedimientos.

Pero acaso una concepción de la "vanguardia" más cercana a su verdadero alcance en el teatro argentino de la Primera Modernización haya sido la de Defilippis Novoa, para quien la expresión "teatro de vanguardia" alude a un "teatro de anticipo al uso corriente", que propicia y genera el cambio estético e ideológico (*Suplemento*, 29- 5- 1929). Defilippis consideraba al teatro argentino como una suerte de continuación del sistema teatral europeo. Sin embargo, más allá de las pretensiones innovadoras se observa, en este período, una productividad moderada de los intertextos teatrales europeos debido, básicamente, a tres causas: por un lado las apropiaciones extranjeras aparecían resemantizadas a partir de su vinculación con elementos y rasgos propios del teatro argentino pre- existente y de las poéticas vigentes en ese momento, por otro lado esas innovaciones no figuraban en el horizonte de expectativa delineado por el teatro tradicional

y, por último, debido a que la apropiación de los modelos extranjeros se limitó generalmente a aspectos exteriores y procedimientos formales.

Nos proponemos analizar brevemente las piezas *Café con leche* y *El espectador o la cuarta realidad*, de Vicente Martínez Cuitiño; *María la tonta* y *Despertate, Cipriano*, de Francisco Defilippis Novoa, en tanto creemos que es en la obra de estos precursores de la modernización donde se registran los primeros intentos de innovación. Nuestro objetivo es identificar en ellas -en tanto paradigmas de la textualidad emergente en la época- aquellos elementos provenientes de los modelos extranjeros innovadores y evaluar su impacto en el teatro de la Primera Modernización.

Un importante elemento innovador, común a las piezas mencionadas -y habitual, por otra parte, en toda la producción del teatro de la Primera Modernización- es la marcada tendencia a la autorreferencialidad, a la producción de un espacio de autocontemplación a partir de textos -dramáticos y espectaculares- que se vuelcan sobre sí mismos y se concentran en las condiciones de su existencia. El espacio textual adquiere, entonces, una autoconciencia escritural. Dentro del concepto amplio de "autorreferencialidad" puede definirse una noción más acotada, que resulta más propicia para el análisis del texto espectacular. Se trata de la noción de "mise en abîme", que alude al procedimiento de inclusión, dentro de la obra (pictórica, literaria o teatral), de un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales, una suerte de espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple o repetida, tal como lo define Lucien Dällenbach en *Le Récit spéculaire*. (1977).

Por otro lado, podemos identificar tres grupos, que asocian los diversos procedimientos de reduplicación según su función:

- 1-Reflejos de la enunciación: enunciado que remite a la enunciación.
- 2- Reflejos del enunciado: enunciado que remite al enunciado.
- 3- Reflejos del código: enunciado que remite al código.

*Café con leche*, de Vicente Martínez Cuitiño, (estrenada el 16 de abril de 1926, por la compañía de Pascual Carcavallo, en el Teatro Nacional) presenta un nivel de autotextualidad aún muy limitado. Creemos, en cambio, que la autorreferencialidad puede notarse claramente recién a partir de *El espectador o la cuarta realidad* (estrenada el 5 de junio de 1928 en el Teatro de la Comedia, por la Compañía Rivera de Rosas- Franco). En

esta última, Martínez Cuitiño expone su teoría de las cuatro realidades: la objetual, la autoral, la interpretativa y la instancia de la recepción. Las dos primeras corresponderían a la realidad extra- artística y al texto respectivamente, mientras que la interpretativa y la de recepción se vinculan con el texto espectacular. Y es justamente la “cuarta realidad”, la del espectador, la que según el autor “completa” el texto dramático, propone una interpretación y concluye el proceso creativo. A partir de este énfasis en la instancia espectral puede decirse que *El espectador...* plasma tempranamente un tópico que se tornaría habitual en la incipiente modernización argentina y se adelanta, de algún modo, a la teoría de la recepción de Jauss. En este caso, además, el tópico de la recepción aparece planteado a nivel semántico, y no únicamente desde el nivel discursivo, sino también a partir de la inclusión del espectador en el sistema de personajes, como puede observarse desde las primeras didascalías. El hecho de destacar el papel activo del espectador en la producción de sentido posee una doble implicancia: por un lado sirve al autor para explicitar su propia posición con respecto a la problemática de la recepción y, por otro lado, confirma la importancia que había adquirido este tema en el debate cultural de la época.

A partir de esta categoría puede decirse que *Café con leche* constituye un caso de autorreferencialidad temática, puesto que el enunciado remite al código -en este caso al código teatral- y a todo lo referido al universo dramático. Estructuralmente la pieza se desarrolla en un acto único, con acciones paralelas y situaciones que se plantean y se resuelven autónomamente, casi siempre rematadas con una situación cómica. El texto retoma componentes del sainete, sobre todo la mezcla heterogénea de personajes de diferentes nacionalidades y estratos sociales, explotando el uso del lunfardo para los personajes- tipo. La trama, ambientada en un típico café porteño, concreta un verdadero retrato de la época, centrado en la problemática y el punto de vista de la clase burguesa.

En esta pieza, en la que el teatro se refiere a sí mismo como signo, Cuitiño plantea una serie de reflexiones que giran en torno a las fases que componen el circuito teatral -la producción, la exhibición y la recepción- y a sus protagonistas: el dramaturgo, el actor y el espectador. La obra presenta una concepción del teatro entendido como fenómeno comunicacional, que focaliza su atención especialmente en la instancia de la recepción:

Espectador (...) El espectador, señores, impone con su presencia verdad a la fantasía, realidad a la ilusión, dinamismo a la farsa escénica. Cuando él cree lo que

ve, los actores le animan esa creencia y tratan por todos los medios que el espectador se olvide de sí mismo para vivir en el ambiente de la mentira o de la ilusión, como quieran ustedes llamarla. Es decir, crea en el actor el poder de su mentira, porque sin él el actor no se tomaría ningún trabajo. Y entonces es un creador, un creador que se olvida de sí mismo, como el intérprete, que si no se olvida de sí mismo no es tampoco un intérprete.

La crítica coincidía en que *Café con leche* era la “primera obra de vanguardia que haya subido a un escenario nacional” (*La Nación*, s/f, abril de 1926, Archivo del INET) debido a su “originalidad en la forma y en el concepto”, aunque no se profundizaba ni se especificaba en qué niveles y por medio de qué procedimientos se concretaba la innovación.

En cuanto a la obra de Defilippis Novoa, notamos un mayor impacto de ciertas concepciones vanguardistas, aunque manteniéndose aún dentro de los límites del movimiento teatral al que pertenecía. Su obra *Despertate, Cipriano*, recrea a nivel dramático una situación típicamente pirandelliana: la de un personaje que se fabrica una ficción paralela que compensa su realidad hostil, una mentira -en la cual él también termina creyendo- que consiste en inventar una posición social y económica que no posee, sumiendo a su familia en la ruina y la humillación. Podríamos ubicar este texto en el nivel “b” de las categorías de análisis de la autorreflexión textual -es decir, el que corresponde a los reflejos del enunciado- aunque en una instancia incipiente. Si bien se da el juego del teatro en el teatro, modalizado con rasgos del grotesco (como lo trágico y lo cómico y la dualidad del rostro- máscara), este nivel de autorreferencialidad no llega a crear espacios autónomos dentro de la ficción. La dualidad del personaje, además de darse en el espacio de la conciencia -en tanto es el resultado de un conflicto interior entre el “ser” y el “parecer”- se da exteriormente por la aparición de un personaje que funciona como su doble, mencionado por el autor como “el otro yo” de Cipriano. Otro rasgo pirandelliano de esta pieza es la constante relativización de la realidad a partir de la fantasía de Cipriano, hasta el punto en que ambos mundos -el real y el imaginario- llegan a homologarse completamente, cuestionando los límites entre ficción y realidad:

CIPRIANO: (...) (Refiriéndose a Bitter, su “otro yo”): ¿Existes? ¿Sos Bitter Angostura, buscador de changas que me permiten vivir, o no sos otra cosa que una sombra de mis pensamientos? ¿Sos un ser real o sos un loco?



Por medio de una trama predominantemente lineal, *María la tonta* (Deffilippis Novoa, 1927) plantea el tema de la marginalidad y la exclusión y presenta al personaje de María como el chivo expiatorio de las culpas sociales. El trasfondo religioso de pecado-castigo- expiación de la falta- es el eje que organiza la tesis que plantea que la única justicia verdadera es la divina. A pesar de tratarse de una pieza construida a partir de una fuerte tesis moralista y con intertextos bíblicos, se incluyen elementos provenientes del expresionismo y del simbolismo, resemantizados desde la poética de Deffilippis Novoa. Los procedimientos expresionistas se evidencian en la creación de un espacio onírico que constituye la subrealidad incluida en la realidad primaria de la trama. Esta segunda realidad se logra, por un lado, a partir de la inclusión de personajes de carácter simbólico -como “La Eternidad” y “Jesucristo”- y, fundamentalmente, a partir del recurso del desdoblamiento de los personajes: María, el personaje marginado -una deficiente mental- se transforma en la Madre de Dios, mientras que el personaje de “la vieja” - la mendiga - se convierte en María Magdalena. Desde la puesta en escena se diseña detalladamente este segundo espacio a partir del trabajo con la luz, que crea un espacio irreal.

Otra innovación importante para el teatro argentino es la presentación de un acto completo sin parlamentos, desarrollado únicamente a partir de las acciones físicas de los personajes que conforman una suerte de coreografía, acompañada por una voz en off -no anclada en ningún personaje- cuya función es reflexionar acerca de la justicia divina. Este acto potencia la expresividad de los códigos visuales y escénicos, por lo que puede decirse que constituye uno de los primeros intentos de conformar un teatro en el que la imagen adquiere la misma importancia que la palabra. Por otro lado, este acto produce un quiebre - y, como consecuencia, un efecto de distanciamiento- entre la línea de acción realista que se venía planteando desde un comienzo, y la segunda parte, en la que la linealidad de la trama se desdibuja a partir de la inclusión de diversos niveles de ficcionalidad. Todas estas características nos llevan a incluir este texto -de un modo más evidente que en *Despertate, Cipriano* -dentro de la segunda categoría de las categorías que hemos propuesto, es decir aquella correspondiente a los reflejos del enunciado, que señala la existencia de diferentes niveles de ficcionalidad.

Estos elementos, que aparecen de un modo incipiente en la producción de los precursores de la Modernización tuvieron su continuación en la obra de Roberto Arlt. En efecto, el "teatro de arte" de Arlt maneja las convenciones del nuevo teatro y que se apropia de los modelos europeos y norteamericanos con la intención de sacar al teatro argentino de su estancamiento.

### **Modelo de texto dramático del Teatro del Pueblo.**

Roberto Arlt se inició tardíamente en la dramaturgia. Su primera pieza estrenada es *Trescientos millones*, con dirección de Barletta en el Teatro del Pueblo, el 17 de junio de 1932. El autor encontró, en el Teatro del Pueblo, un correlato escénico para su obra, en tanto compartía ciertas ideas básicas del grupo independiente: la utopía de la modernidad, el cuestionamiento del teatro argentino finisecular y del "actor profesional" y la voluntad de revolucionar el teatro argentino. El autor adhería, sobre todo, al propósito de crear un teatro de arte con contenido social, que propusiera debates públicos y que, en cierto modo, se asumiera como práctica política y militante.

En efecto, Barletta pretendía sentar las bases de un teatro moderno, cuyo modelo era el teatro europeo, y su programa cultural comprendía la renovación y la modernización de la escena. La dramaturgia arltiana también evidencia una fuerte impronta innovadora, aunque por otro lado no se aparta del interés por el contexto social, en tanto sus obras son portadoras de mensajes y de tesis. Sin embargo, creemos que existen contradicciones fundamentales entre el proyecto creador de Arlt y la poética del Teatro del Pueblo. A lo largo de su labor como director del grupo, Barletta recibió constantes cuestionamientos, tanto por parte de la crítica como del público y de los mismos teatristas. Estos cuestionamientos se relacionaban especialmente con dos aspectos: en primer lugar, su aparente incapacidad de "despegarse" de la óptica del realismo para dirigir sus puestas y, en segundo lugar, la falta de formación de sus actores. Esto sucedía así porque Barletta desestimaba la necesidad de formación actoral, por cuanto creía que éstos se formaban en la práctica, "en el escenario". Menciona Larra (1978), en este sentido que "la escuela del Teatro del Pueblo" les brindaba, además de la experiencia práctica, que les aseguraba la solvencia necesaria, cursos de interpretación de textos y clases de música y de danza a cargo de Shirleu Arenburg y Vera Shaw.

Pero las contradicciones no sólo caracterizaban la relación entre el dramaturgo y el director, sino que se introducían también en el seno del proyecto creador de Barletta. Si bien el programa cultural del Teatro del Pueblo contemplaba como un valor incuestionable la renovación artística y la modernización de la escena estos postulados resultaban, en cierto sentido, contradictorios con la función didáctica que adjudicaban al teatro. En efecto, el afán innovador de Barletta, su deseo de emparentarse con el modelo teatral europeo y de autodefinirse como “teatro vanguardista” era difícilmente articulable con su idea de un “teatro popular” y de “denuncia social”. La concepción barlettinana de lo popular se vinculaba con la idea de “populismo”, tal como la definen Grignon y Passeron (1991), es decir, de una imagen fabricada y distorsionada de la realidad, que enaltece lo popular destacando sólo sus aspectos positivos, al tiempo que disminuye la impronta que la cultura dominante deja, indefectiblemente, en las culturas populares. Su concepción didáctica y objetivista de la comunicación teatral implicaba, ingenuamente, que el sentido propuesto por el autor, el director y los actores sería decodificado de un modo inalterable por los espectadores. Barletta entendía al teatro como un instrumento didactista y moralizador que debía servir para “educar al pueblo”. Los textos arltianos, en cambio, evidencian la concepción del teatro como un fenómeno de gran complejidad y rechazan la idea de un mensaje claro y simplista para un receptor pasivo. Por eso, las piezas arltianas debían atravesar por un proceso de “desambiguación” y de aclaración de los sentidos que les hacía perder gran parte de su riqueza y complejidad. La dirección de Barletta intensificó e intentó explicar las tesis de las obras arltianas con el objetivo de transmitir un sentido lineal y unívoco. Por lo tanto, la corrosiva crítica a la sociedad del momento -que en los textos de Arlt se manifiesta de un modo indirecto pero absolutamente eficaz- se mostraba “suavizada” y limitada en las puestas de Barletta.

A partir de estas diferencias puede deducirse, entonces, la conflictividad omnipresente en las relaciones entre el director y el autor. Como señala Pellettieri: (2004: 44).

El optimismo social de Barletta, su fe en que podría cambiar el mundo, o por lo menos el país, por medio del teatro, su creencia en el progreso y su adhesión a ese determinismo histórico, contrastaban con el relativismo y el irracionalismo de Arlt, con su pesimismo, con su desesperanza y con las contradicciones y dificultades de sus personajes para conocerse y conocer.

Sin embargo, más allá de estas diferencias irreconciliables, y luego del fracaso de la puesta en escena de *El fabricante de fantasmas* (1936) por una compañía de teatro profesional encabezada por Milagros de la Vega y Carlos Perelló, Arlt volvió a estrenar sus obras en el teatro independiente. Por los motivos antes esgrimidos, resulta lógico que el autor se sintiera más identificado con la ideología y los propósitos del Teatro del Pueblo que con los del teatro comercial, tal como se demuestra en la nota que publica en *La Hora*, el 5 de diciembre de 1941. En ella, Arlt se refiere a la actitud individualista del autor teatral independiente:

Cuanto más fielmente trata el autor independiente de expresar su realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial. Mientras que la obra del autor comercial mantiene su clima en absoluta conexión con el público y el acto previamente clasificado, la obra del autor independiente es un suceso personal, acaecido en él y para él.

El modelo textual del Teatro del Pueblo estaba conformado por textos realistas ingenuos, farsas o textos del realismo socialista, aunque la mayoría de ellos se apropiaban de modelos europeos y norteamericanos. Un texto paradigmático en este sentido es *Trescientos Millones* (estrenada en 1932 en el Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Leónidas Barletta), cuya poética se encuentra signada por una fuerte impronta pirandelliana, que se hace visible en la creación de personajes imaginarios, fantasmas surgidos de la desolación de la protagonista que, como tales, pertenecen a un plano supra-real. Siguiendo el principio del "personaje autónomo", estos personajes adquieren vida propia y funcionan, junto con Sofía, como actores de un drama- sueño creado por ella en el plano onírico, que refuerza la dimensión metateatral de la puesta.

Al mismo tiempo, y en su condición de sirvienta, Sofía debe responder a los llamados del mundo real, conformado por su patrona y el hijo de ésta. El procedimiento compositivo principal es, justamente, esta coexistencia de dos órdenes de realidad: el plano real y el imaginario, mundos que se presentan como independientes, en tanto cada uno de ellos posee sus propias reglas pero que, al mismo tiempo, están conectados entre sí por un personaje- puente que es Sofía. En el plano imaginario se objetivan los contenidos de la conciencia del personaje, conforme al principio expresionista de objetivar la subjetividad.

La metáfora de la vida como teatro o del "teatro de la vida" responde a una concepción que deposita en la creación artística una ilusión de carácter positivo, en tanto ésta presenta un cosmos mejor ordenado que la vida. Una de las maneras de concretar prácticamente esta idea es la sustitución de la clásica cuarta pared por la convención del teatro dentro del teatro, que multiplica los niveles de ficción, al tiempo que produce un efecto distanciador.

Asimismo, el estreno, en septiembre de 1936, de *Saverio el cruel* representó el intento de incluir una textualidad "en contacto con el mundo". (Pellettieri: 1997: 44- 46) que estableciera una continuidad del sistema teatral europeo a partir de la inclusión del intertexto pirandelliano y, nuevamente, de procedimientos compositivos propios del expresionismo. Al mismo tiempo aparecen en el texto ciertos elementos relacionados con la corriente de la introspección y el psicologismo. La historia se presenta en cuadros, lo cual se traduce, a nivel de la intriga, en una sucesión de breves secuencias, enlazadas por el procedimiento de la elipsis. Por su parte, la inclusión del efecto de simultaneidad teatraliza el tiempo subjetivo. La trama se estructura en torno a un personaje pasivo (Saverio), que se ubica en el centro del sistema de personajes. Se trata del soñador, que desea romper con su vida anterior, pero fracasa, lo que lo conduce a la ruptura de los lazos con su entorno inmediato y con la sociedad en general, condenándolo a un aislamiento cada vez mayor.

A nivel discursivo, los personajes de *Saverio el cruel* evidencian códigos sociales vinculados a la cotidianidad del Buenos Aires de la época. El texto puede leerse como una parodia a la comedia blanca en tanto, al tiempo que imita ese modelo, lo transgrede. Los procedimientos del expresionismo subjetivo de impronta pirandelliana (el personaje soñador y la exteriorización de la subjetividad de los personajes) aparecen limitados por la ideología teatral del realismo. En este sentido, si bien en el desenlace sorpresivo se intensifican los procedimientos grotescos, éstos se encuentran al servicio de una tesis realista. De este modo -y respondiendo al reclamo ideológico del teatro independiente- la estilización se combina con la tesis y el mensajismo. La impronta pirandelliana puede advertirse también en la utilización de pares de opuestos- complementarios: locura/ cordura, sueño/ realidad, individuo/ sociedad, rostro/ máscara, aunque utilizados en este caso al servicio de una tesis social: los personajes eligen el sueño, son presas de sus fantasmas o caen en la locura porque el vacío de sus vidas en la sociedad burguesa les resulta insoportable.

Como señaláramos en el apartado anterior, era habitual que Barletta adaptara las piezas según sus propias inclinaciones estéticas e ideológicas, lo cual sucedió también en este caso. De acuerdo con la concepción didáctica del teatro -que esgrimían las agrupaciones independientes en general y el Teatro del Pueblo en particular- las adaptaciones y teatralizaciones llevadas a cabo por Barletta se estructuraron alrededor de tres consignas: desambiguar los textos dramáticos, llenar sus espacios de indeterminación y realizar una apropiación de las textualidades extranjeras a partir de la ideología del grupo. No resulta difícil deducir, entonces, que Barletta impusiera a Arlt los cambios -que efectivamente se verifican con respecto a la versión original- como ya lo hiciera con las piezas anteriores del autor, en vistas a lograr un mayor compromiso social. Creemos que el modo de dirigir de Barletta contradecía los postulados arltianos<sup>48</sup>; su afán esclarecedor se ponía en evidencia en la dicción, enfática y retórica, de los actores, en la repetición de palabras o frases que aseguraran la cabal comprensión de la tesis y en el uso redundante de los signos escénicos, lo cual anulaba casi totalmente la ambigüedad, el posible suspenso y la emoción. Del mismo modo, el director limitaba notablemente el procedimiento de la hipérbole que caracteriza la escritura de Arlt. Dice Beatriz Sarlo a propósito de esta figura, constante en la textualidad arltiana: "(...) la hipérbole, la figura de la exageración, un modo de lenguaje por el cual el escritor renuncia a la verosimilitud para lograr el impacto de una evidencia más allá de todo verosímil" (*Clarín*, 2 de abril de 2000).

Luego de este primer modelo de texto dramático, correspondiente a la fase inicial de la actividad del Teatro del Pueblo -es decir, a las décadas del '30 y del '40-, pueden observarse ciertas variantes en la apropiación de elementos provenientes de los modelos extranjeros innovadores.

En efecto, en la década del '50 y del '60, ante la inminencia de la Segunda Modernización teatral, se presentan una serie de piezas cuya tesis plantean la necesaria y posible liberación de las clases oprimidas, sean éstas esclavos, campesinos u obreros. *Espartaco* (1955), de Howard Fast -versión teatralizada de Leónidas Barletta- y *El hombre que nunca morirá* (1957), de Barrie Stavis, adaptada por Barletta, constituyen ejemplos

---

<sup>48</sup> En ocasión del estreno de *La fiesta del hierro*, de Arlt, (Teatro del Pueblo, 18 de julio de 1940), *El Mundo* incluyó en su publicación un anuncio en el que figuraba un metatexto a cargo del propio autor, quien expresaba lo que denominaba "la estricta obligación de la obra teatral": "1°- Fijar con rapidez la atención del espectador en una situación a venir, provocada por los personajes. 2°- Suscitar el creciente movimiento de

paradigmáticos de la primera tendencia. Asimismo, un segundo grupo de piezas plantean una fuerte crítica social a la burocracia estatal, a la corrupción del poder y a la hipocresía de la clase burguesa. Se trata de obras que evidencian la decadencia del viejo orden -sea éste el de la Rusia zarista, el de la monarquía francesa previa a la Revolución o el de las colonias latinoamericanas-, frente al surgimiento de nuevas ideas que buscan instalar la libertad, la igualdad y la justicia social. *Almas muertas* (1954), de Nikolai Gogol, *El vals de los perros* (1959), de Leónidas Andreiev, *Las bodas de Fígaro* (1960), de Pierre Agustín Caron de Beaumarchais -las tres adaptadas por Leónidas Barletta-, *Casamiento en Pekín* (1953), de Chien Chian -traducida por Hu Ming Chi y el propio Barletta-, y la comedia argentina *Una alegría distinta* (1960), de José María Arozamena, constituyen ejemplos paradigmáticos de este segundo grupo. Por último, puede identificarse un tercer grupo de textos dramáticos cuya tesis propone el retorno a los valores considerados, tradicionalmente, como positivos: la familia, el matrimonio, la tierra. Entre las piezas más representativas del tercer grupo delineado, podemos mencionar *Tierra del destino* (1951), de Carlos Carlino y *Radiografía de un amor frustrado* (1957), de la autora novel Evelina Benasso. (Díaz- Heredia, 2006).

Puede afirmarse que el repertorio escogido en esta segunda fase no sólo detentaba una clara intencionalidad culturizante -materializada en la presentación de los grandes exponentes del teatro universal-, sino que privilegiaba aquellas textualidades argentinas que proclaman un retorno a los valores tradicionales en manifiesta oposición a ciertas expresiones del teatro comercial, que el Teatro del Pueblo consideraba “extranjerizantes”. Sin embargo, esto no supone que pueda incluirse al Teatro del Pueblo en el mismo proceso de modernización que estaban transitando las principales agrupaciones independientes del período -Nuevo Teatro, Fray Mocho, La Nueva Máscara-. La alternativa propuesta por la agrupación de Barletta se centraba más bien en el nivel semántico y no produjo innovaciones formales o procedimentales productivas para el sistema teatral argentino. En ese sentido, el grupo llevó a cabo una peculiar revalorización de lo “nacional” que descansaba en la certeza de la posibilidad de hallar una “mirada argentina”, pura, incontaminada y optimista, acerca de problemáticas universales. Sin embargo, eludió la apelación directa al referente socio-histórico -los conflictos de los textos dramáticos

---

curiosidad de su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga; 3º- Emocionarlo por el destino de los

permanecían en el ámbito de la abstracción simbólica y sus puestas en escena nunca fueron ideotextuales- y, por otro lado, en vistas a una “apertura al mundo” desestimó el legado de la tradición teatral argentina y se alzó contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos, el nativismo-costumbrista pero también contra los residuos del realismo finisecular” (Pellettieri, 1997: 41).

El Teatro del Pueblo se mantuvo en este periodo fiel a sus postulados iniciales, hecho que lo condujo a permanecer en la “fase de culturización” del movimiento. Esta fase -que se había iniciado en 1930- se caracterizó, como señalamos anteriormente, por la concreción de prácticas dramáticas y espectaculares inspiradas en modelos europeos y por la promoción de un “teatro culto”, frente al discurso “popular” del subsistema del sainete y el grotesco criollo (Pellettieri, 1997).

### **Modelo de texto espectacular del Teatro del Pueblo y su poética de actuación**

Del mismo modo en que nos referimos al texto dramático *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt, nos proponemos analizar su puesta en escena, dirigida por Leónidas Barletta, estrenada, como mencionamos, en septiembre de 1936 en el Teatro del Pueblo, en tanto se trata de una puesta canónica de la Primera Modernización Teatral, que nos permite indagar la productividad de los modelos extranjeros innovadores. Para ello, nos basaremos en las escasas críticas y fotos del estreno, como así también en los metatextos del director y los actores, además de los análisis teóricos sobre el Teatro del Pueblo, especialmente los textos del propio Barletta (1961 y 1969), Raúl Larra (1978) y Osvaldo Pellettieri (1997 y 2000). Con el objetivo de reconstruir el modo de actuación del elenco del Teatro del Pueblo nos basaremos además en críticas de diferentes épocas puesto que, según creemos, el grupo de Barletta no concreta grandes variantes en su poética de actuación, que se cristaliza en la primera fase de la historia de esa agrupación. Una prueba de esta cristalización la constituyen los reiterados reclamos de renovación, esgrimidos tanto por el público como por la crítica, y su rechazo a una ideología que percibían como “anacrónica”. Recurrimos también a algunos conceptos propuestos por el mismo director en sus textos *Manual del actor* (1961) y *Manual del director* (1969) que, si bien son posteriores al estreno de la pieza arltiana, dan cuenta de las concepciones que acompañaron a Barletta durante toda su

---

protagonistas”. (*El Mundo*, 17-7-40).



vida. Acordamos, en este sentido, con Raúl Larra (1978) y José Marial<sup>49</sup>, en que Barletta explicitó y sistematizó en esos textos sus ideas acerca de la dirección de actores, elaboradas a partir de su experiencia práctica.

El modelo de puesta propiciado por Barletta era descripto por él mismo y por la crítica como realista, por cuanto apuntaba a modular la estilización a partir de una concepción mimética, plasmada especialmente en los signos de la puesta en escena: la escenografía, el vestuario y la iluminación, que funcionaban como índice del espacio real. Tanto a nivel de la dirección de actores como de la puesta en escena, su texto espectacular dejaba de lado los "efectos" de la escuela italiana y española, reduciendo al mínimo la estilización. La ingenuidad de esta concepción realista consistía en pretender hacer coincidir la imagen estética con la realidad y en postular el objetivismo de la comunicación teatral. Con la certeza de que el texto espectacular debía transmitir lo más fielmente posible las ideas del autor, la escritura escénica se hallaba completamente supeditada al texto. En vistas al esclarecimiento de las tesis dramáticas y con el fin de producir un efecto de verosimilitud se eliminaban las contradicciones y los contrapuntos entre los diferentes sistemas de signos. Los programas de mano constituyeron, en igual sentido, verdaderos metatextos que explicaban los espectáculos y la concepción teatral de Barletta. Las declaraciones de los hacedores de los espectáculos -que aparecían también en reportajes y notas críticas de la época- tenían como objetivo orientar al espectador en su lectura, guiarlo acerca de los elementos que debía tener en cuenta y ayudarlo a comprender los signos de la puesta para que accediera más fácilmente al aspecto semántico propuesto por el autor y el director.

En cuanto a la relación texto dramático- texto espectacular, puede decirse que la puesta modelo del Teatro del Pueblo era una puesta tradicional ortodoxa ya que, en el caso en que aparecieran nuevos signos no explicitados en las didascalias o textos agregados por Barletta, lejos de producir ambigüedad o de abrir nuevas zonas de significaciones éstos apuntaban a reforzar los sentidos del texto dramático. Asimismo, el director concibió puestas autotextuales que, como tales, no buscaban una apertura al contexto inmediato. En este sentido, lejos de demandar referencias directas a la realidad inmediata, el público del

---

<sup>49</sup> José Marial, "Experiencia y público en la escena independiente", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Tomo III. O. Pellettieri (dir.). Buenos Aires: Galerna: En Prensa.

Teatro del Pueblo entendía que el solo hecho de asistir al teatro de Barletta condensaba una dimensión simbólica de compromiso ideológico y, acaso, de acuerdo estético.

La puesta de *Saverio el cruel* era autotextual y tradicional. Se trataba de actualizar la virtualidad escénica del texto dramático, de poner en práctica sus principios implícitos y “completar sus vacíos” (Ubersfeld). Del mismo modo, conformaba un conjunto integrado, en tanto presentaba un mundo diegético ilusionista, que pretendía ocultar las convenciones y el proceso de enunciación teatral. Como todas las producciones del Teatro del Pueblo se trataba de una puesta textocéntrica, que consideraba al texto como un elemento fundamental, en torno al cual se organizaba el resto de los signos de la representación. Esta concepción de un “teatro literaturizado” supone que el proceso de escenificación no debe producir nuevos sentidos e implica la idea de que el texto es un instrumento, un “vehículo” que transmite ciertas verdades que tanto el director como los actores deben conocer con el fin de “esclarecer” al público.

La supremacía del texto por sobre los demás elementos de la puesta conducía -como sucedió en el caso de *Saverio*- a un desaprovechamiento de la potencialidad expresiva de los signos, acercando la puesta en escena a lo que Pavis (2003: 367) denomina “representación plana o neutra”, aquella que subestima la capacidad del lenguaje escénico de producir sentidos y haciendo creer, erróneamente, que todo está centrado en el texto. (2003: 367).

El vestuario y la escenografía funcionaban como signos icónicos y como índices del comportamiento de los personajes, que buscaban “ilustrar” el texto y la realidad. Más allá del hecho de que para la puesta de *Saverio* Barletta introdujera algunos elementos de utilería que sugerían el ambiente, se trataba de un decorado realista que funcionaba como ilustración del texto. Por medio de una espacialización mimética se intentaba reconstruir, de un modo indicial y con pocos objetos, la época y las condiciones sociales del lugar de la acción. Este espacio escénico, concebido como materia naturalista, era iluminado frontalmente con una luz neutra, cuya única función era permitir la visualización.

Si bien los actores del Teatro del Pueblo no pertenecían a la escuela de la dicción interpretativa -que, en los '50, se difundía en el Conservatorio Nacional-, su poética de actuación podía asociarse con esa escuela. En primer lugar, esta poética actoral coincide con dicha escuela en el privilegio del texto dramático por sobre el resto de los sistemas de

signos. Para Barletta el teatro nacía con la voz; y, por cuanto entendía que el cuerpo del actor resultaba secundario a los fines interpretativos, le reservó un lugar limitado. Los actores realizaban un trabajo elocutivo y articulatorio basado en la valorización de ciertas palabras, apoyando los principios y los finales de las oraciones, al tiempo que “probaban” diversas alturas, entonaciones y ritmos con la finalidad de transmitir claramente el texto.

Por otro lado, y en aras de concretar sus propios objetivos escénicos, los actores se apropiaron también de algunos procedimientos de esa tradición interpretativa, tales como el “apriorismo interpretativo” (Pellettieri) -recurrían a un tono más elevado para los parlamentos trágicos y a otro más intimista y bajo para los momentos de comicidad o de falta de tragicidad-, la gestualidad ilustrativa, la “parquedad” en la interpretación, la búsqueda de una elocución clara, el establecimiento de un sentido unívoco, factible de ser descifrado si el espectador era correctamente orientado en su lectura.

Otro elemento en común con la tradición de la dicción interpretativa es la idea del decoro. Se trataba de mover poco el cuerpo, de mantener una posición rígida y de evitar la caricatura -procedimiento típico del actor popular-. El resultado de esta concepción exterior del personaje -que definía al teatro como un fenómeno basado especialmente en el pensamiento y en el lenguaje-, era un tipo de actor “pensante”, que debía evitar ser dominado por las emociones. Al igual que los representantes de la dicción interpretativa, los actores del Teatro del Pueblo habían generado una retórica diferente a la naturalidad diaria. Sin embargo, mientras que los actores de la escuela culta buscaban alejarse de la naturalidad y propiciaban la artificialidad, el grupo del Teatro del Pueblo intentaba alcanzar la naturalidad a partir de una cierta sobriedad mímica. Como Barletta planteara en *Metrópolis* (Nº 1, mayo 1931) el grupo se proponía crear una nueva manera de encarar el teatro, despojada del amaneramiento escénico. Los actores intentaban eludir la declamación, puesto que Barletta rechazaba toda técnica establecida y cuestionaba tanto los procedimientos del actor popular como los de la escuela “culto”. Por otro lado, en la medida en que todo pasaba por hablar correctamente, los gestos debían ilustrar ese discurso, estar en función de él y no contradecirlo. La gestualidad, entonces, resultaba redundante, en ocasiones superflua e innecesaria, aún cuando se combinaba con cierta “parquedad” y dureza debida al “decoro interpretativo” que imponía un limitado manejo del cuerpo. Sin embargo, si en la tradición de la escuela culta el ritmo era el resultante de

los cambios en los tonos, en las puestas del Teatro del Pueblo éste aparecía como consecuencia de un modo de hablar ceremonioso y lento y de la escasa movilidad del signo teatral.

En su *Manual del actor*, Barletta atribuye una importancia capital a la palabra: “estudiarla, *mirarla* como se mira a una piedra preciosa. Entregarse a la palabra con vehemencia, empujarla con voluptuosidad hacia afuera, sin atravesarla con el aliento” (1961: 64) Y, con respecto a la pausa, señala en otro de sus textos:

La pausa no es una interrupción. Con la pausa el actor da forma a su período oral. Es el espacio que circunda y estructura la palabra. (...) Los autores señalan las pausas (Pausa. Pausa corta. Pausa larga); pero es al director a quien le corresponde verificarlas, darles duración, suprimir las que distorsionan el parlamento y añadir las que en el fluir de la obra requiera ésta para su equilibrio, para que no exista desigualdad de fuerzas, desproporción, desnivel. (1969: 37).

De lo que se trata es, según Barletta, de utilizar lo que denomina una “voz teatral”, es decir “una voz que responde al intelecto”, trabajada y ejercitada por el actor. En cuanto a la respiración, ésta debía estar completamente subordinada a la pronunciación de la frase, lo cual derivaba, en ocasiones, en una cierta monotonía en la elocución y en el comportamiento.

Si bien Barletta consideraba que el actor no requería formación, sostenía que ésta era verdaderamente indispensable para el director, que debía poseer un amplio bagaje de conocimientos estéticos, además de aptitudes naturales como la curiosidad y la disposición a un trabajo disciplinado y constante. En el marco de la referida modernización, el Teatro del Pueblo propició una innovación fundamental: concibió un “director escénico” en oposición al “director artístico”-cuyo rol estribaba en la elección de textos dramáticos que permitían el lucimiento de la figura central del espectáculo y en la marcación de entradas y salidas a escena-. En las antípodas de las funciones del director artístico, Barletta delineó la figura de un director que aparecía como la pieza fundamental en la concreción del espectáculo, en tanto tenía a su cargo la dirección de actores, la espacialización, la armonización de los signos escénicos y, lo que resulta fundamental, la decisión final acerca del sentido ideológico y estético de la puesta, además de orientar estética e ideológicamente al grupo. En este sentido, la “concepción agonista” (Pellettieri, 1997: 42) supone la idea del sacrificio individual del actor en pos del futuro del movimiento. Se desdeña entonces la

posibilidad de desarrollar un estilo interpretativo individual en función de un único estilo: el del director, que “igualaba” todas las actuaciones. Por otro lado, y en clara contraposición al sistema jerárquico entre actores principales y secundarios -vigente en el seno de las compañías de teatro comercial y oficial-, Barletta propiciaba una idea de “grupo”, que suponía un trabajo en equipo, sin posibilidades de lucimiento personal. Ser actor del Teatro del Pueblo significaba aceptar estos principios; más aún, suponía adherir a la concepción teatral -y acaso también política- de su director.

El hecho de carecer de un método y de técnicas actorales específicas, situaba al Teatro del Pueblo en clara desventaja con respecto a otros grupos independientes que comenzaban a percibir la necesidad de formación y profesionalización del actor y de introducir modificaciones en la relación director- actor. En efecto, en la década del ‘50 comienzan a circular en el campo intelectual porteño las primeras noticias acerca del sistema stanislavskiano -en su fase de la memoria emotiva-, del que algunos grupos independientes concretan una recepción reproductiva (Pellettieri, 1997), al tiempo que se difundían los trabajos más importantes de Galina Tolmacheva sobre el director ruso, entre ellos *Los creadores del teatro moderno: Los grandes directores del siglo XIX y XX* (1946). Alejado de estas ideas, el director de Teatro del Pueblo creía firmemente en que la caracterización, un cuidado trabajo vocal y, acaso, una férrea voluntad bastaban para llegar a buen puerto. Es decir que a la hora de acercarse a sus personajes, los actores partían de una imagen exterior, lo que los condujo en muchas ocasiones a la creación de estereotipos carentes de densidad psicológica y a incurrir en una “recitación” del texto con mínimas inflexiones de voz y casi sin cambios de tonalidad.

A partir de lo expuesto resulta evidente que, en lo concerniente a la dirección de actores, Barletta se basó más en la intuición que en un manejo conciente de las técnicas vigentes. José Marial (1955: 102-103) -quien siempre prestó apoyo a la agrupación y festejó la renovación que supuso para la escena teatral argentina- no eludió esta certeza, que expresó en los siguientes términos:

Si Barletta sabía los deberes, si comprendía la razón de la lucha a toda luces grande y sin concesiones, si supo estructurar una línea que sigue alimentando con fresca vigencia a los elencos independientes, necesario es decirlo que no fue un director de escena. No conocía los rigurosos problemas de telón adentro y carecía de madurez para realizar un montaje con algunas exigencias que fueran más allá de una distribución de movimientos y señalar parlamentos con algunos matices. La

coincidencia de haber contado con un elenco en el que varios de sus integrantes acusaban condiciones y el haber puesto sinceridad en el esfuerzo y haber rechazado el chabacano efectismo de casi toda la escena comercial, dio fuerza y principio a un teatro que sumó entusiasmos y justas esperanzas. Desaparecido el núcleo que realizó aquel teatro vital, y al mismo tiempo ya en marcha otros elencos de mayor capacidad escénica, el trabajo artístico de *Teatro del Pueblo* no sólo disminuyó en forma sensible, sino que hizo más evidente su bajo nivel.

Digamos, en síntesis que, tanto en la década del '20 como en la década siguiente la distancia estética existente, en un primer momento, entre la instancia de la producción y la de la recepción, fue disminuyendo paulatinamente. Sin embargo, se observa una limitada apropiación de intertextos vanguardistas; sin duda porque, si bien se resemantizaban procedimientos compositivos del simbolismo, el grotesco y el expresionismo europeos, el campo teatral argentino no se identificaba plenamente con los fundamentos de valor de la vanguardia histórica.

## II: La productividad de la vanguardia teatral europea en la Segunda Modernización Teatral argentina (década del '60)

### 2.1. Campo intelectual y teatral.

Teniendo en cuenta que, como señala Bourdieu (1967: 246 y ss.), el campo intelectual es un “prisma” que se ubica entre el proyecto creador y el campo de poder, analizaremos el contexto social de los '60 a la luz del microsistema teatral de la década, caracterizado por la presencia de discursos literarios y programas artísticos innovadores, procedentes de otras culturas. Consideramos importante, sin embargo, reparar en las objeciones que Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1983) realizan a la idea de campo artístico tal como la plantea Bourdieu, cuando aluden a la coerción del sistema político sobre la “autonomía” relativa del campo cultural (y artístico) en América Latina, así como también a la permanente presencia de un sistema de referencias que remite a los centros artísticos internacionales, además de las diversas tradiciones nacionales específicas, tanto en lo que concierne a los parámetros estéticos como a las instancias de consagración y de reconocimiento. Nos detendremos, en este capítulo, en lo que Pellettieri (1992; 1997) define como “fase de ruptura y polémica” del microsistema teatral del '60 (Segunda Modernización)<sup>50</sup>. Esta fase, que se caracteriza por la creación de nuevos paradigmas teatrales a partir de una ruptura radical con el teatro anterior, tuvo su momento de máxima intensidad con el estreno del primer texto espectacular de importancia de la neovanguardia: *El Desatino* (1995), de Griselda Gambaro, en el Instituto Di Tella.

El golpe de Estado del 23 de septiembre de 1955 derrocó al presidente Juan Domingo Perón y dejó el gobierno en manos del general Eduardo Lonardi. Sin embargo, frente a la presión de los sectores antiperonistas de las Fuerzas Armadas, representados por el vicepresidente Isaac F. Rojas, Lonardi debió renunciar el 13 de noviembre y fue reemplazado por el general Pedro Eugenio Aramburu. Las nuevas condiciones internacionales -la guerra fría, la apertura de los mercados en Occidente impulsada por la imposición de nuevas pautas monetarias reguladas por el Fondo Monetario Internacional, la

<sup>50</sup> Pellettieri (2003: 233) divide el microsistema teatral de la segunda modernidad teatral argentina en dos subfases: la “de ruptura y polémica” (1960- 1967) y la subfase “de intercambio de procedimientos”. La primera constituye una fase “ingenua”, en la que se produce una “entrada al mundo”, con intentos de ruptura con el teatro anterior, polémicas y cuestionamientos entre los jóvenes protagonistas del teatro emergente -

formulación de una política elaborada en el ámbito de la Comisión Económica para América latina (CEPAL)- favorecieron la inserción internacional de nuestro país e impulsaron la apertura económica y la modernización. El diseño de políticas de exclusión del peronismo fue un requisito para ciertos sectores y, al mismo tiempo, el punto de partida de los continuos conflictos que signaron el período que inició la “Revolución Libertadora”.

En febrero de 1958 triunfa la fórmula Frondizi- Gómez. El 29 de marzo de 1962 un golpe de estado depone a Arturo Frondizi. El presidente provisional del Senado, José María Guido, presta juramento como presidente, apoyado por quienes propician la continuidad institucional. Pero un ultimatum de los jefes militares exige la proscripción del peronismo. La anulación de las elecciones, la disolución del Parlamento y la intervención de las provincias, así como también los permanentes conflictos entre distintos sectores militares, definieron una escena política ilegítima y constitutivamente inestable. (Romero, 1994: 179-183).

Más tarde, Guido convoca a elecciones presidenciales para abril de 1963 en las que resulta elegido Arturo Umberto Illia. Nuevamente, el 28 de junio de 1966, el gobierno de Illia es derrocado y la Junta militar designa al General Onganía para reemplazarlo. Un mes después es avasallada la autonomía universitaria mediante una violenta intromisión policial conocida como “La noche de los bastones largos” (28 de junio de 1966). Se produce un éxodo de científicos e investigadores. La década se cierra con el “Cordobazo” que, según Luis Alberto Romero (2000) constituyó, durante los años siguientes, el punto de referencia de todo tipo de disconformismo. En mayo de 1970 un comando guerrillero -que posteriormente se da a conocer como “Montoneros” secuestra y mata al general Pedro Aramburu, quien preparaba un “acuerdo nacional” con la conducción peronista para aislar a su ala izquierda y el clasicismo sindical. Pocos días después, los comandantes de las Fuerzas Armadas deponen a Onganía y designan presidente al general Roberto Levingston.

El 25 de mayo de 1973 asume la presidencia la fórmula Cámpora- Solano Lima. Comienzan a agudizarse entonces las tensiones entre el peronismo oficial y la izquierda peronista que llegarán a un punto máximo en ocasión del retorno de Perón, el 20 de junio. En julio se produce la renuncia de Cámpora y la asunción transitoria de Raúl Lastiri, yerno de López Rega, y un nuevo llamado a elecciones, en las que triunfa la fórmula Perón-

---

realistas reflexivos y neovanguardistas-. Mientras que en la segunda fase se produce un intercambio de



Perón. En julio de 1974 fallece el General Perón y es sucedido en la presidencia por su esposa, María Isabel Martínez de Perón. En el contexto de sucesivas crisis la presidenta se entrega progresivamente al poder económico y los mandos militares, sin conseguir con ello evitar la preparación del golpe de estado. Este período, sumamente conflictivo a nivel político- social se caracterizó además por una clara politización y nacionalización de la cultura. Las intromisiones de la dictadura y de la última parte del gobierno peronista (1975) en el campo intelectual se tradujeron en represión, censuras y autocensuras en el campo teatral. Por otro lado, acontecimientos político- sociales como “La noche de los bastones largos” y el golpe de estado de marzo de 1976 hicieron que los teatristas intensificaran su crítica al contexto social.

Según Tulio Halperín Dongui (1993), la década del '60 fue un período signado por la euforia cultural, la “revolución en las costumbres”, el culto a “lo nuevo” como valor fundamental de la cultura y una libertad intelectual “ávida y caótica” que se intensificó luego del mandato de Frondizi. El intenso proceso de modernización artística debe comprenderse, entonces, en el contexto de un proyecto desarrollista que propiciaba la expansión de la economía, y apuntaba también a la transformación y el desarrollo en el terreno cultural, aunque en un clima de permanentes conflictos militares, políticos y sociales. Como consigna Andrea Giunta (2001) en un país que había logrado atraer un significativo caudal de capitales internacionales y que se encontraba en una fase intensa de crecimiento industrial, era previsible que se produjeran profundos cambios en el imaginario social y artístico. En tiempos que “se sentían inaugurales” se pretendía, pues, generar una actividad artística renovada, capaz de representar la imagen de la “nueva nación” que se estaba gestando.

Por otro lado, en el plano cultural latinoamericano se verifica el esfuerzo de los agentes intelectuales de los países emergentes por incluir su actividad dentro de los parámetros culturales de los países centrales. Debe mencionarse, como hechos importantes del período, la creación del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) en 1957, de la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires, de EUDEBA (Editorial de la Universidad de Buenos Aires) en 1958, del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional de Cinematografía. Se produce también un intenso

---

procedimientos entre ambas tendencias, hecho que aceleró notablemente la disolución de la neovanguardia.

desarrollo de los medios de comunicación masiva, al tiempo que surgen nuevas publicaciones que funcionan como instancias legitimantes: *Primera Plana*, *Teatro XX*, *Confirmado*, *Análisis*, *Panorama*. Asimismo, el denominado “boom” de la narrativa latinoamericana y el notable aumento del número de lectores consolidan el poder editorial. Los medios masivos de comunicación transformaron profundamente las condiciones de recepción del lector- espectador, propiciando el surgimiento de una “nueva sensibilidad” ya que “los intelectuales de la década del cincuenta tendían a ubicarse sólo en relación con la cultura alta” (Sarlo, 1985). Por otro parte, se conforma una verdadera “contracultura juvenil” (Roszac, 1972)<sup>51</sup> que, incentivada por la cultura de masas, profesa la liberación sexual, el pacifismo, el culto de las religiones orientales, el retorno a la naturaleza, la liberación a partir de la droga.

En tanto, como señala Berman (1989), la modernidad constituye un mundo en el que “todo está imbuido de su contrario”, nos encontramos frente a la extraña paradoja de un campo cultural signado, por un lado, por el dinamismo, la euforia, la voluntad de refundar los valores culturales y las tradiciones y, por el otro, por el sentimiento trágico que depara la pérdida de las certidumbres fundamentales. Ser modernos es, entonces “Encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (Berman, 1989: 1). En este sentido, Andrea Giunta (2001: 29) habla de un proyecto social y cultural definido a partir de los términos “vanguardia”, “internacionalismo” y “política”, que pone en evidencia la voluntad de los artistas e intelectuales de la época de renovar profundamente el arte y la cultura: “de sacar al arte argentino del “aniquilamiento” del “espíritu” y del “encerramiento suicida” que, según Romero Brest, habría caracterizado los años del peronismo”.

El dinamismo del campo intelectual argentino se debía, en gran parte, a las apropiaciones de nuevas formas procedentes de otras culturas: los textos filosóficos, literarios y teatrales de Jean Paul Sartre, la textualidad de Arthur Miller y de Tennessee Williams, las piezas de Ionesco, Beckett y Pinter, la poética de Artaud, el teatro de Grotowski. Asimismo, la década del '60 supuso la incorporación y la consolidación de importantes dramaturgos: Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Germán

---

<sup>51</sup> O. Roszac, 1972, *El nacimiento de una contra- cultura*. Bailona: Kairos.

Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Alberto Adelach, Ricardo Talesnik, Julio Mauricio, Oscar Viale, Sergio de Cecco, Rodolfo Walsh, Abelardo Castillo. Al mismo tiempo, se produce un *aggiornamento* en la dramaturgia de prestigiosos autores que habían iniciado su producción en épocas anteriores, a partir de la apropiación de algunos elementos de las poéticas innovadoras emergentes en los '60: tal es el caso de Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza y Juan Carlos Gené, que provenían de las filas del Teatro Independiente de los '50. La alianza de estos dramaturgos con una serie de directores, actores, escenógrafos, vestuaristas y críticos posibilitó la concretización de la modernización en todos los niveles del texto dramático y del texto espectacular. Menciones, entre los directores modernizadores, a Jorge Petraglia, Francisco Javier, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Jaime Kogan, Augusto Fernández, Raúl Serrano, Roberto Villanueva, Yirair Mossian, David Stivel, Alberto Ure, Julio Tahier, Conrado Ramonet, Ariel Bufano; y, entre los actores, a Norman Brisky, Héctor Alterio, Nacha Guevara, Rodolfo Bebán, Norma Aleandro, Bárbara Mujica, Elsa Berenguer, Federico Luppi, Pepe Novoa, Pepe Soriano; Luis Brandoni, Zulema Katz, Flora Steimberg, Ulises Dumont, todos vinculados con las nuevas formas de actuación provenientes de modelos vanguardistas o bien de técnicas stanislavskianas.

En el campo específico de la dramaturgia teatral pueden identificarse tres tendencias principales:

- a- Los autores que recuperan la tradición teatral vernácula, (especialmente el sainete y la comedia asainetada) otorgando una nueva funcionalidad a sus procedimientos compositivos: Oscar Viale (*El grito pelado*, 1967; *La pucha*, 1969)
- b- Los realistas reflexivos (Pellettieri, 1997), que se apropian de los modelos textuales realistas de Arthur Miller y de Tennessee Williams: Ricardo Halac (*Soledad para cuatro*, 1961; *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*, 1965; *Tentempié I* y *Tentempié II*, 1968); Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, 1964; *Los días de Julián Bisbal* y *La ñata contra el vidrio*, 1966; *La pata de la sota*, 1967); Germán Rozenmacher (*Réquiem para un viernes a la noche*, 1964); Carlos Somigliana (*Amarillo*, 1965); Ricardo Talesnik (*La fiaca*, 1967 y *Cien veces no debo*, 1970); Julio Mauricio (*La valija*, 1968 y *En la mentira*, 1969) y Sergio De Cecco (*El reñidero*, 1964 y *Capocómico*, 1965).

c- Los neovanguardistas: se apropian de modelos innovadores que proponen rupturas en las convenciones teatrales dominantes -los autores del absurdo, en sus diversas variantes: Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugene Ionesco; la poética artaudiana, la poética grotowskiana y, hacia fines de la década, el modelo del Living Theatre, de Julian Beck y Judith Malina-. En este grupo debemos mencionar a los exponentes del absurdismo Griselda Gambaro (*El desatino y Viejo matrimonio*, 1965; *Las paredes*, 1966; *Los siameses*, 1967; *El campo*, 1968), Eduardo Pavlovsky (*Somos y La espera trágica*, 1962; *Camellos sin anteojos*, 1963; *Robot*, 1966; *La cacería*, 1969), Alberto Adellach (*Palabras*, 1963; *Criaturas*, 1966; *Marcha*, 1969) y, por otro lado, a los autores, directores y actores que, inspirándose en el teatro de Artaud, de Grotowski y del Living Theatre, generaban su propia dramaturgia (Alberto Cousté, Mario Trejo, Roberto Villanueva, Carlos Traffic, los grupos *La tribu* y *Tiempo Lobo*).

Las tendencias emergentes cuestionaban el autoritarismo militar y el conservadurismo de ciertos sectores políticos nacionales, los valores culturales de la clase media argentina, que consideran conformista, consumista, hipócrita, violenta, mediocre, conservadora y reaccionaria y los modelos de escritura dramática y de puesta en escena de la tradición teatral argentina y del realismo finisecular. Los realistas reflexivos intentaban revertir el maniqueísmo del realismo socialista -en sus personajes positivos y negativos-, su didactismo, obviedad y redundancia y se proponen llevar a escena situaciones cotidianas del hombre medio argentino, con un verismo más próximo a la experiencia cotidiana. Los neovanguardistas, por su parte, en su reacción contra la tradición realista- costumbrista de nuestro teatro, introducen una serie de procedimientos dramáticos y escénicos vinculados con la parodia -especialmente al servicio de la desarticulación de ciertos comportamientos sociales de la clase media argentina y la evidenciación de las convenciones y lo anti- teatral y el manejo de amplias zonas de ambigüedad.

## **2.2. La polémica entre realistas y neovanguardistas: acuerdos y divergencias en torno a la concepción del hecho teatral.**

Con el objetivo de visualizar la ubicación de la neovanguardia en el campo teatral porteño de la época enmarcaremos históricamente el conflicto entablado entre esta

tendencia y el realismo reflexivo, también emergente en esa década<sup>52</sup>. Si bien dicho conflicto se mantiene oculto a comienzos de la década, la situación se torna pública y llega a su punto crítico en el seno de la revista *Teatro XX*, dirigida por Kive Staiff, en marzo de 1966, a partir de una polémica cuyos ecos no se acallaron sino a comienzos de la década siguiente. La elección de esta polémica como punto clave para comprender el dinamismo del campo teatral porteño de la época se debe a que, como sostiene Pellettieri (1997: 101) “puso de manifiesto la fortaleza del campo intelectual del ‘60 y la momentánea posición de privilegio de los teatristas dentro de él”.

Creemos que la polémica entre ambas tendencias no puede adjudicarse únicamente a hechos circunstanciales -como el acuerdo o el desacuerdo con el resultado de la votación de un jurado-, lo que en realidad se ponía de manifiesto era la existencia de concepciones estéticas e ideológicas completamente divergentes -no explicitadas hasta ese momento-. Al mismo tiempo, la polémica se constituyó en el punto de partida de un largo debate que ponía en evidencia los distintos posicionamientos de la crítica y de los teatristas en el contexto de un campo teatral que señala, a mediados de la década, el estreno de más de cien espectáculos teatrales por año (“Temporada teatral 1965”, *Talia* I, n°7, diciembre 1964: 11). Desde diversos sectores del público y de la crítica se expresaba, cada vez más claramente, la demanda de una dramaturgia nacional y de un modelo espectacular que dieran cuenta de nuestra problemática como país y de nuestra propia idiosincrasia. Así, en una época de revisión de los valores culturales y de las marcas de “identidad” ambas tendencias actualizaban, de un modo completamente diferente, el debate acerca del ser nacional<sup>53</sup>. Es importante destacar, además, que las nuevas tendencias teatrales

---

<sup>52</sup> Como señalamos, en 1961 se había estrenado *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac. A partir de 1964, con el estreno de *Nuestro fin de semana* se afianza la ortodoxia realista. Aparecen como exponentes del realismo reflexivo, además de los autores recién mencionados, Carlos Somigliana, Germán Rozenmácher, Sergio De Cecco, Carlos Gorostiza y, con variantes, el teatro de Rodolfo Walsh.

<sup>53</sup> La indagación sobre el ser nacional tiene en nuestra historia cultural una larga trayectoria. En el campo de la literatura criollista el lenguaje funciona como espacio simbólico de elaboración de sentido y de construcción de la identidad nacional, tanto si se trata de textos que definen la exclusión del gaucho en la sociedad (*Facundo*) a partir de su definición y categorización como “el otro”, la alteridad bárbara que provoca el caos en el orden social, como en el caso del discurso que afirma la inclusión del gaucho (*Martín Fierro*, *Juan Moreira*, *La vuelta de Martín Fierro*). En ambos casos, los procesos discursivos y sus efectos de sentido configuran al personaje como un elemento simbólico representativo de la argentinidad. Asimismo constituyen verdaderos hitos de esta línea de pensamiento diversos estudios teóricos, desde la postura de Joaquín V. González en *La Tradición Nacional* (1957), que buscaba las raíces de nuestra tradición en un mítico pasado indígena; pasando por la reacción nacionalista del Centenario (Altamirano- Sarlo, 1983), que exaltó la figura del gaucho como configuración de nuestro ser nacional -en especial en torno a la glorificación que realizó Leopoldo Lugones del poema *Martín Fierro*, de José Hernández en 1913, hasta

desestimaban el pasado teatral argentino y ponían constantemente de manifiesto sus vínculos con los sistemas teatrales europeos y norteamericanos.

No pasó mucho tiempo hasta que los medios periodísticos y cierto sector de la crítica -sobre todo la perteneciente a medios especializados- comenzaron a explicitar los términos de la polémica. Adentrándonos en ella, señalemos que, en la nota editorial del número 12 de *Teatro XX*, Kive Staiff delinea los rasgos de una “nueva crítica” que pretendía adoptar un “innovador enfoque”, acorde a las nuevas condiciones del campo cultural y teatral. En efecto, lejos de lo que los “nuevos críticos” considerarán un “criterio erróneo”, consistente en “considerar que el teatro puede separarse caprichosamente en culto, serio y minoritario, por un lado, y popular, superficial y divertido, por otro”, se alude a la existencia de dos formas distintas de encarar los problemas de nuestro teatro: “por un lado irán los que deben replantearse a fondo todos los problemas del teatro argentino; por otro, seguirán los que no pueden adaptarse a los cambios, tanto en lo que respecta a los actores, como a los autores, a la crítica y al público”. (“Viejos y jóvenes”, I, n°2, mayo 1965: 3).

Estas posturas, apenas esbozadas por Staiff, irán consolidándose a medida que avanza la década, hasta asumir enteramente sus contradicciones estéticas e ideológicas, como así también sus posibles términos conciliatorios, como puede deducirse de un artículo titulado “Proceso al joven realismo”, que se publica en la misma revista, en septiembre de 1965, con la firma de José María Paolantonio (*Primera Plana* n°16, 2-9-65: 2). En este artículo, se reconocía el surgimiento de una “generación en ascenso”, cuyos exponentes podían agruparse en dos tendencias que el crítico percibía como opuestas: por un lado, la que ponía en evidencia “una perspectiva de vitalización y reconsideración de lo tradicional, lo cercano, lo que puede ser reconocido como categorización “nuestra” y, por otro lado, “una tendencia caracterizada por el desborde de la actividad vinculada con lo visual o sonoro (...) hacia la exploración de nuevos territorios”.

Notemos que, además de referirse a las tendencias emergentes en el campo teatral argentino y de definir de un modo indirecto los basamentos estéticos e ideológicos de lo que serían el realismo reflexivo y la neovanguardia, el crítico caía en el error maniqueo -

---

llegar al revisionismo histórico de los años '60, con el planteo -entre otros- de Juan José Hernández Arregui en *La formación de la conciencia nacional* (1960), que proponía una imagen de país opuesta a la visión

muy habitual en el discurso crítico de la época- de asociar al realismo con “lo nuestro” y a las tendencias neovanguardistas con lo “ajeno” y lo “extranjerizante”. Por otro lado, a través de su preferencia personal por las corrientes experimentales, Paolantonio ponía en evidencia la posición de la revista como órgano crítico -sensible, como tal, a las innovaciones y los cambios del campo teatral-.

La publicación de la Revista *Teatro XX* coincide con el período de apogeo del microsistema teatral de los '60, en tanto el primer número aparece el 4 de junio de 1964 y el número 19 -que clausura el ciclo de existencia de la revista-, el 3 de marzo de 1966. A partir de una pretendida objetividad y de un análisis en profundidad de los textos dramáticos y espectaculares, los artículos del semanario cuestionaban los lugares comunes del teatro argentino y propiciaban la renovación de la práctica escénica, como así también del discurso crítico. Se cuestionaba duramente, además, toda forma de censura oficial y social, al tiempo que se reclamaban cambios en la política cultural y se demandaba la participación del Estado en los asuntos teatrales, tanto en lo concerniente a la elección de los repertorios de los teatros oficiales como en lo referente a subvenciones y entregas de premios. En este sentido, ya desde el primer número de la publicación se señalaban los errores de la política oficial: la carencia de programas concretos y sólidos, y su “mentalidad estatal, enferma de politiquería”, que le impedía comprender los auténticos intereses del hombre argentino (4-6-64: 3). La revista fue delineando su perfil a partir del reclamo, y de la posterior celebración, de una “nueva dramaturgia” y de las novedosas concepciones estéticas que daban lugar a nuevos modelos espectaculares. Lo cual no impidió que sus cronistas aludieran constantemente a la “crisis” en la que estaba sumido el teatro argentino, que adjudicaban a diversos factores: la inestable situación económica, la falta de subsidios para la actividad teatral, la ausencia de público o el estancamiento estético.

En un artículo titulado “Panorama y perspectivas”, aparecido a modo de editorial el 7 de enero de 1965, Kive Staiff propone una revisión de la temporada teatral de 1964 y se atreve a esbozar posibles derroteros para el teatro nacional. El artículo resulta muy interesante en tanto ofrece una reseña de los aspectos más novedosos de la temporada, de los autores emergentes y de las nuevas modalidades de dirección y de actuación, al tiempo que brinda una somera descripción -aunque no por ello menos efectiva- del estado del

---

européista de la cultura. (Mogliani, L., “Una respuesta ante la crisis”, *Teatro XXI, Revista del GETEA*.

campo teatral a mediados de la década. El crítico señala, por ejemplo, entre los aspectos más positivos del año teatral, la consolidación de una dramaturgia nacional y el notorio aumento de la concurrencia del público al teatro. Hecho, éste último que no casualmente - dada la incipiente “moda artaudiana” en el campo teatral porteño-, adjudica al carácter comunitario y “convivial” (Dubatti, 2003) de la experiencia teatral: “Acaso ese vuelco, ese retorno (...) demuestre la necesidad del público de asistir a una peripecia humana, sanguínea, imperfecta, irrepetible, sorprendente como la del teatro o a de recuperar un encuentro colectivo que el teatro favorece como pocas artes o ninguna”. Más adelante, Staiff señala:

En el ámbito actoral la temporada 1964 hizo más patente todavía la caducidad de las fórmulas de la pura intuición, de la repentización, de la improvisación en suma, que durante décadas fue una suerte de sello distintivo y signo orgulloso de los actores argentinos. El teatro está exigiendo -lo está exigiendo el cada vez más exigente público argentino- una rigurosa formación profesional, una dedicación integral. (3).

Este comentario da cuenta de un reclamo ideológico que, desde hacía tiempo, resonaba en el campo teatral y que, tanto la crítica como el público habían comenzado a expresar abiertamente: la necesidad de una formación sistemática del actor, basada en una férrea disciplina y un entrenamiento cotidiano, tal como lo preconizaran Stanislavski -cuyo método circulaba en nuestro campo teatral en los años '50<sup>54</sup>- y, especialmente, Artaud y Grotowski, con sus novedosas concepciones acerca del trabajo del actor.

El 4 de febrero de 1965 la revista publica la nómina de los premios a la labor teatral del año anterior, elegidos por un jurado integrado por Kive Staiff, Arnoldo Fischer, Jorge Andrés, Pedro Espinosa, Ernesto Schóo y Mirta Arlt. En tanto procedimiento de promoción cultural, los premios de *Teatro XX* funcionaron como elementos legitimadores de nuevas figuras -especialmente de autores y directores-. Luego de un prolongado debate de los

---

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Otoño 2003: 64

<sup>54</sup> Desde los tempranos '50 se integran a nuestro campo teatral nuevos directores y actores europeos que huían del nazismo y que conocían las bases del método de Stanislavski. Por otro lado, en 1953 Alberto Rodríguez Muñoz dirige una versión de *La gaviota*, de Anton Chejov, de acuerdo con elementales preceptos stanislavskianos. Es, sin embargo, a partir de la creación de escuelas de formación e interpretación del actor cuando el método comienza a afianzarse en nuestro campo teatral. En este sentido marcan un hito los “cursos regulares” de formación del actor que inaugura, en 1954, Nuevo Teatro -bajo la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini-. Pero es recién a finales de la década del '50 cuando La Nueva Máscara -Agustín Alezzo,



miembros del jurado, se resolvió premiar a Roberto Cossa por *Nuestro fin de semana* y a Yirair Mossian, el director de su versión escénica. Por otro lado, la mejor obra estrenada de autor extranjero contemporáneo resultó, según los jurados, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee<sup>55</sup>; se otorgaron también tres menciones especiales: a Lauro Olmo, Zulema Katz y Lea Valladares, por la autoría de un drama, por la interpretación actoral y por la creación musical, respectivamente). Esta primera entrega de premios de *Teatro XX* ponía de manifiesto la tendencia de la revista y sus objetivos concernientes a incentivar la creación teatral y a difundir la labor de los nuevos dramaturgos. Pero este evento también ponía en evidencia, de algún modo, las divergencias ideológicas entre los críticos de la revista, a partir de su alineación en dos tendencias que pronto se harían irreconciliables y determinarían la disolución del grupo: una sociologista -cuyo exponente más destacado era Edmundo Eichelbaum- y una neoformalista -en la que se inscribían Kive Staiff y Ernesto Schóo-. Por otro lado, como sabemos, estas divergencias se hacían eco de la polarización que se había generado en el campo teatral. El conflicto entre los nuevos discursos estéticos y las concepciones más tradicionales puede asociarse, en muchos sentidos, con la polémica que en la década del '20 enfrentó al grupo literario de Florida -vinculado con la vanguardia literaria- con el de Boedo -realistas comprometidos con el arte social-, que la crítica identificó como neoformalistas y sociologistas, respectivamente.

Sin embargo, como afirma Pellettieri (2003: 338), la polémica se concretó no sólo merced a las diferencias que efectivamente existían entre ambos grupos, sino también gracias a las coincidencias ideológicas que profesaban. En efecto, tanto los exponentes del realismo reflexivo como los neovanguardistas:

- Compartían las utopías básicas de la modernidad: la subjetividad y la racionalidad, la creencia en la capacidad del teatro de transformar el mundo y en la actitud de militancia teatral.
- Rechazaban la tradición del teatro argentino, especialmente la tradición del sainete y el grotesco criollo.

---

Carlos Gandolfo, Pepe Novoa, Nelly Tisolín, Raúl Rinaldi, Augusto Fernández- comienzan a practicar a fondo las enseñanzas de Stansilavski, orientados por las clases impartidas por Heddy Crilla

<sup>55</sup> La nómina de premiados continuaba con Myriam de Urquijo como mejor actriz, por su personaje en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*; Ignacio Quirós, como mejor actor, por su labor en la misma puesta, mientras que el premio a la mejor escenografía fue para Luis Diego Pedreira (por *El Reñidero*, de Sergio de Cecco).

- Se apropiaban de modelos extranjeros, tanto a nivel dramático como espectacular - Miller y Stanislavski en el caso del realismo reflexivo; Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov, Artaud, Grotowski, en el caso de la neovanguardia- que aparecían resemantizados en el contexto de las nuevas poéticas.

- Intentaban obtener la legitimación de la crítica y del público y ocupar un lugar central dentro del campo teatral, aunque sin cuestionar el proceso convencional de legitimación/consagración ni las normas de funcionamiento del mercado teatral

Las decisiones que los exponentes de ambas tendencias tomaron respecto a la creación teatral, y el modo en que definían su propia posición en el campo teatral contribuyeron -en la misma medida en que lo hicieran los factores institucionales y legitimadores- a conformar un discurso activo en los debates culturales que protagonizaron. Por otra parte, las mutuas acusaciones conllevaban la imposibilidad de conciliar las diferencias estéticas y las divergentes concepciones acerca del hecho teatral. Así, los realistas reflexivos manifestaban explícitamente, con ironía y sarcasmo, su desprecio por las actividades realizadas en el Di Tella y acusaban a los representantes de la neovanguardia -que consideraban frívolos, superficiales y “extranjerizantes”- de situarse, de algún modo, fuera de la historia y, por lo tanto, de permanecer ajenos a los intereses de un teatro nacional. Digamos, en este sentido, que la definición de la neovanguardia como un fenómeno foráneo, como una “moda pasajera”, dependiente y cultora de los sucesos artísticos de los países centrales fue un hecho habitual en todas las disciplinas artísticas. Por su parte, los neovanguardistas -cuyas obras presentaban amplias zonas de indeterminación, ambigüedad y complejidad- acusaban a los exponentes del realismo de carecer de creatividad y vuelo poético y consideraban sus obras como “copias serviles de la realidad”. El comentario aparecido en *Teatro XX* (3-3-66) a propósito del estreno de *Los días de Julián Bisbal*, de Ricardo Halac, firmado por Ernesto Schóo (1966: 10), aparece como paradigma de esta creencia:

Tal como se presenta en el Regina, *Los días de Julián Bisbal*, se parece a lo sumo, a una de esas glosas nostálgicas e innecesarias sobre “el hombre de Buenos Aires”, que formulan a veces los locutores que anuncian un tango o esas evocaciones de un suburbio trasnochado que ya no existe.

Mientras que Griselda Gambaro (*El Mundo*, 10-7-65) expresa, en el mismo sentido, que el realismo:

Es una convención para designar cierto tipo de teatro (...) porque realismo -debiera llamarse mejor, naturalismo- es ahora sobre todo, la voluntad de ceñirse a una realidad determinada, hay una voluntad de ser fiel a la realidad inmediata que, ahora, al hecho escénico lo aniquila.

A lo largo del año 1965 aparecen en *Teatro XX* una serie de notas y artículos que analizan -en ocasiones con profundidad, en otras, más superficialmente- el panorama teatral del año dejando vislumbrar el reclamo de una profunda renovación y evidenciando, al mismo tiempo, las desaveniencias entre los críticos que, desde la revista, representaban las polaridades de la crítica en general, enfrentada a las nuevas tendencias. Entre estos artículos, "Observaciones de un observador", de Edmundo Eichelbaum, alude con cierto optimismo a la incipiente transformación del teatro argentino que, más allá de la crisis económica y de público, "se renueva gracias al buen nivel profesional y técnico de los actores que, indefectiblemente, dan cuenta de la vitalidad del teatro argentino" (nº 10, I, marzo 1965:2).

Trece meses más tarde, en el número 19 de la revista, aparecido el 3 de marzo de 1966, se publica la nómina de los ganadores de los premios *Teatro XX*, correspondientes al año teatral 1965, lista que precede el balance de la temporada, titulado "El jurado y la furia"(8-9). El análisis de dicho artículo, así como también de la nómina de los teatristas premiados, nos permite vislumbrar el dinamismo del campo teatral porteño que, como señalamos, atravesaba por un período de renovación, correspondiente a la fase "de ruptura y polémica" (Pellettieri, 1997). El jurado estaba integrado, en esta ocasión, por Jorge Andrés, Kive Staiff, Ernesto Schóo, Pedro Espinosa y Arnoldo Fischer. El premio a la mejor actuación femenina fue otorgado a Lilian Riera, por el personaje de "La Madre", en *El desatino*, elección que Andrés justificara a partir de la "originalidad" y "la riqueza de medios expresivos". Si el premio al mejor actor había quedado desierto, el rubro "mejor dirección escénica" obtuvo dos nominaciones: Jorge Petraglia, por su dirección de *El desatino*, y Santángelo por la puesta en escena de *Lo que hay que tener*, de Ann Jellicoe. Por su parte, el premio a la "mejor obra estrenada de autor extranjero contemporáneo" fue para *El matrimonio del señor Mississippi*, de Friedrich Dürrenmatt. Además de estos premios se otorgaron también dos menciones especiales: a Alberto Cousté, por la puesta en escena de *No hay piedad para Hamlet* (Mario Trejo- Alberto Vanasco) y a *Danse Bouquet* "por su originalidad como espectáculo". Pero lo que suscitara el mayor desacuerdo entre

los miembros del jurado fue la decisión de premiar, como “mejor obra estrenada de autor argentino contemporáneo” a *El desatino*, de Griselda Gambaro. Esta pieza había sido elegida por Andrés, Staiff, Fischer y Schóo, quienes eran conscientes de la polémica que podía suscitar su decisión, en tanto se trataba de un debate que se venía perfilando desde hacía tiempo entre los teatristas y el público. En “El jurado y la furia” -artículo en que se describe la posición de cada uno de los jurados- comienza a vislumbrarse el verdadero trasfondo de la polémica: el debate sobre lo que se entendía por “teatro nacional” y sobre el rumbo que éste debía tomar a fin de contribuir a reafirmar nuestra identidad. A propósito de esto se citan, por ejemplo, las palabras de Espinoza -que sin duda encendieron la polémica-, cuando señala: entiendo que hubo dos obras, ‘Fin de diciembre’ y ‘Etela de madrugada’ de Ricardo Halac, que estuvieron en el camino de lo que debe ser el teatro argentino (...). Y a propósito de la pieza de Gambaro señalaba, con un tono irónico y desafiante: “Por supuesto que me parece un desatino votar por “El desatino” que, sintéticamente, es una expresión irracionalista, reaccionaria”. (1966: 8-9).

La polémica concluyó con la renuncia de Espinoza y de Edmundo Eichelbaum, colaboradores permanentes de *Teatro XX*. En efecto, en el mismo número, en la sección “Carta de lectores”, se publican las cartas en las que ambos especifican las causas de sus respectivas renunciadas a la redacción de la revista, como así también la respuesta de Kive Staiff, quien pretende dar por finalizada una polémica que, sin embargo, se prolongaría durante varios años en el campo teatral porteño. En la primera de ellas, Espinoza sentencia: “Premiar como la mejor obra a “El Desatino”, de Griselda Gambaro, es inclinarse hacia la abstracción, hacia el escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que, hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario”. Para señalar luego:

Brindar, una mención a Alberto Cousté por su puesta de “No hay piedad para Hamlet”, de Trejo y Vanasco, es ya, decididamente alarmante. Estos experimentos irracionales que tratan de fundamentarse con frases rebuscadas desprovistas de cualquier formulación teórica digna de ser tenida en cuenta, son la consecuencia directa del despiste de algunos niños juguetones; claro que desprevenidos y también despistados espectadores pueden creer en su valentía y originalidad; la misma valentía impotente de los otros chicos que corren picadas en la Panamericana o se deslizan en carritos por Plaza Francia.

Como puede verse, Espinosa recurre a muchos de los epítetos en los que habitualmente abrevaba la crítica que rechazaba las nuevas corrientes, o que juzgaba los espectáculos desde la óptica del realismo.

En el mismo sentido, aunque con un tono menos desafiante y rebelde, Eichelbaun aclara:

(...) desde luego, no pretendo que mis puntos de vista sobre teatro sean los que contengan la verdad revelada, pero simplemente no deseo compartir una publicación con quienes descubrieron grandes valores, por ejemplo, en “El desatino”, de Griselda Gambaro, ni tampoco con quienes encontraron importante la dirección de Santángelo de la pieza “Lo que hay que tener”. Son dos casos bien netos que marcan una divergencia mía muy profunda, y por lo mismo pueden (aclarar) mis motivaciones. Aquellos juicios son muy respetables, pero embarcan a la publicación en una línea que no puedo aceptar.

La respuesta de Staiff no se hizo esperar. En una lúcida síntesis, el crítico pone en evidencia el verdadero trasfondo de la polémica cuando señala: “Porque se trata, en definitiva, de abrir juicio sobre la trayectoria y el futuro de TEATRO XX, pero también sobre el teatro argentino”, para concluir señalando que “Entre el idealismo creador y la ensoñación paralizante circula un río que desemboca irremisiblemente en la inoperancia.” (19).

Lejos de darse por concluida con el cierre de *Teatro XX* -que fuera el órgano periodístico más sofisticado y “aggiornado” del debate- la polémica se prolongó durante mucho tiempo en otros medios periodísticos y en el propio campo teatral. Así, por ejemplo, en el número 30 de *Talia*, Luis Ordaz alude, no sin ironía, a la poética del realismo, en una nota titulada “Panorama del teatro argentino en los últimos años”, que aparecía como la segunda parte de una nota titulada “La dramática del callejón sin salida”, publicada en el número anterior-. Ordaz ponía de manifiesto una opinión por entonces habitual en el público y la crítica que, luego de haber legitimado completamente la tendencia neovanguardista comenzaba a demandar al realismo emergente una mayor creatividad e imaginación. Refiriéndose a quienes “practican un *realismo de retaguardia*, dado que se trata de un simple traslado quietista, sin proyección, que se limita a copiar trozos de realidad” y, si bien destaca la dramaturgia de autores “veteranos” -entre ellos, Carlos Gorostiza- y de autores emergentes, como Cossa y Halac, “que muestran ardida inquietud por el “hoy y aquí” a través de personajes singulares, situaciones típicas y lenguaje propio,

que individualizan y subrayan la vitalidad de la escena argentina de nuestros días”, cuestiona al realismo que “queda en las formulaciones detallistas (hasta llegar a lo fotográfico) (...) no porque ésta sea la realidad del país, sino porque tal es la versión escénico- realista del autor”, para agregar que este “teatro de callejón sin salida no puede ser la esencia de lo nacional” (1966: 11)

En el mismo número de *Talía* se publicaba también un artículo firmado por Edmundo E. Eichelbaum que, bajo el título “Hacia una vanguardia” (1966: 7) -cuya ironía el lector descubre una vez concluida la nota- realizaba un reclamo estético a la neovanguardia, en un gesto similar al cuestionamiento de Ordaz al realismo. El crítico pretende desprestigiar el movimiento neovanguardista en sus distintas tendencias: tanto en lo que respecta a su línea de creaciones vinculadas al “happening” como a la tendencia artaudiana, a los espectáculos “grotowskianos” y al absurdismo. En este último caso, Eichelbaum recurre a la estrategia de redefinir el absurdo para demostrar su tesis: el absurdismo porteño aparecía, a sus ojos, como una mera “copia” -exterior y superficial- de los modelos del absurdo de Beckett, Adamov, Ionesco o Pinter, carente, por lo tanto, de toda posible originalidad. Desestimando las resemantizaciones que, inevitablemente, sufren los principios de un modelo extranjero al entrar en contacto con nuevas poéticas, Eichelbaum no hacía más que avivar el fuego de una polémica aún vigente en el campo teatral:

El teatro del absurdo (...) es un teatro de revelación de la realidad concreta y viva de los elementos resistentes a la vigencia racional. Ionesco o Beckett no describen conflictos con incidencia de una anormalidad absurda. Ellos crean un universo escénico cuya ley es el absurdo; así se revela la vigencia del absurdo en la naturaleza humana y, por lo mismo, en la sociedad de los hombres.

Para deducir, entonces que:

En Buenos Aires, hasta ahora, las expresiones consideradas como vanguardistas constituyen la asimilación más o menos claras de estructuras constructivas constantes en cada uno de los maestros del “teatro del absurdo” europeo. Esa era la debilidad de “El desatino”, de Griselda Gambaro, pieza en la cual también se percibía demasiado fácilmente el mecanismo constructivo y, por lo mismo, el absurdo resultaba siempre una invitación a tomarlo como una anormalidad, una reclamación constante del regreso de la lógica. Y en este sentido, no implicaba una auténtica inmersión en el universo del absurdo. (7)

Mientras que un medio como *Primera Plana* aclaraba su “posición” en el número aparecido en febrero de 1967. En él se consideraba al realismo como poética remanente, que se hallaba en absoluta desventaja frente al “texto cosmopolita, pleno de originalidad”. Según el crítico, el realismo consistía en una conjunción de “viejos gestos, lo pintoresco, la frustración del medio pelo, tocada en tango y cantada a media voz, su minimundo, el barrio, alguna esquina (enfrentados) con dramaturgos como gente, Osborne, Behan, Brook” (*Primera Plana*, febrero 1967: 62).

Un mes más tarde, Pedro Espinoza aconseja al público “no hacer caso de modas”, en tanto “la búsqueda de la conciencia nacional libra también su batalla en el escenario (...) Ante un espectáculo teatral, su mayor preocupación debe ser descubrir la “verdad” que lo ha conmovido”. Según él, los exponentes de la crítica emergente habían descubierto presuntos antagonismos, cuando en realidad “el verdadero antagonismo que se plantea es entre la realidad nacional y la mentalidad extranjerizante”. Espinoza concluye advirtiendo al espectador sobre “la nueva crítica” (términos con los que alude, de un modo indirecto, a *Primera Plana*) que “con respecto al teatro descubre movimientos inexistentes, características inusitadas, anticipaciones inéditas (...) y que desde trata de confundirnos o pasarnos de contrabando ideologías extrañas al ser nacional: al ser nacional que debe luchar por la liberación (*El Mundo*, 12-3-67: 40).

Pero esta polarización no era, obviamente, privativa del discurso crítico sino que eran los mismos dramaturgos, directores y actores quienes esgrimían posiciones divergentes acerca de las nuevas tendencias. Como señalamos anteriormente, los dramaturgos realistas que ingresan al campo teatral en esta década -Cossa, Rozenmacher, Halac, Somigliana- reaccionan contra el realismo anterior y proponen un teatro comprometido con la realidad social. Resultaba indispensable, para ellos, que el teatro se constituyera en un ámbito de reflexión sobre el mundo contemporáneo, sobre nuestro modo de vida y sobre los valores de la clase media argentina. Explica, con respecto a esto, Rozenmacher: “...que la estética tenga que ver con la sociedad y la realidad es algo para mi elemental. Lo que yo busco expresar es la verdad. Y la verdad contemporánea, porque es la que le interesa a la gente”, y agregaba, para enfatizar esa idea: “Yo quiero escribir de la misma manera que el hombre de ciencia: trabajando sobre la realidad. Y de la única manera que puedo dar fe de esto es estando comprometido” (*Teatro XX*, 2/ 7/ 64: 7). En la misma

nota de *Teatro XX*, Cossa aclara que los nuevos dramaturgos -que no se reconocían como un movimiento homogéneo- estaban alejados de la intención de “hacer panfleto” sino que pretendían “transformar la realidad” en tanto, sin bien “las costumbres son los elementos fundamentales para acercarnos a lo cotidiano (...) no debemos quedarnos en las costumbres, porque entonces no podemos llegar a la esencia de la realidad”, Cossa continúa esbozando lo que puede considerarse la concepción estética del realismo reflexivo de la década del '60: “esa es la base de la expresión artística; la elección y la síntesis de las situaciones que conforman un determinado clima que no es superficialmente un simple hecho cotidiano, sino la expresión analítica y valorativa de la realidad; una auténtica expresión de arte y no algo meramente costumbrista”. (7)

En tanto variable del realismo psicologista moderno, el realismo reflexivo trabaja sobre una selección de los hechos más significativos, lo cual implica una operación de la subjetividad, en oposición a la pretendida objetividad del realismo ingenuo. Propone, asimismo, ciertos cambios con respecto al costumbrismo finisecular y al realismo ingenuo de los años '50, relacionados especialmente con la limitación del “mensajismo” y con la anulación del “personaje- embrague”. Pero, más allá de estos cambios, el realismo reflexivo encarna los procedimientos compositivos y los fundamentos de valor más importantes del realismo ortodoxo, a saber: el concepto de mimesis y de representación, el desarrollo dramático tendiente a probar una tesis realista -vinculada generalmente con las limitaciones de la clase media para encontrar su identidad en el panorama de la vida nacional-, el encuentro personal como elemento estructurante de la trama, el paralelismo en la presentación de personajes, la lógica de causa- efecto, la oposición de la sociedad a la búsqueda de identidad del sujeto, así como también la apelación a la identificación del lector- espectador.

Los neovanguardistas, en cambio, entendían al teatro como un mundo -otro con respecto al mundo real, como una experiencia no asociada únicamente con la racionalidad sino también con los sentidos del actor y del espectador que, de hecho, asistía al teatro en busca de experiencias enriquecedoras, diferentes a las de su propia vidas y de su mundo cotidiano. Las piezas de esta tendencia son portadoras de una fuerza heurística y referencial que abre y despliega nuevas dimensiones de la realidad y concretan una visión del hombre



que pone al descubierto los derroteros de su subjetividad. En términos de Paul Ricoeur (1982: 12):

La ficción tiene un doble valor con respecto a la referencia: se dirige más allá -es decir a ninguna parte-; pero como designa un no lugar con respecto a toda realidad, apunta indirectamente a esta realidad como un nuevo efecto de referencia. Este nuevo efecto de referencia es el poder de la ficción para redescubrir la realidad.

Por otro lado, y desmintiendo el prejuicio que pesaba sobre los neovanguardistas y su supuesto afán “extranjerizante” es necesario advertir, más allá de la evidente intertextualidad de las primeras piezas conocidas de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky con modelos extranjeros, las filiaciones claves que su textualidad poseía con el teatro argentino, particularmente con el expresionismo de Roberto Arlt y de Francisco Defilippis Novoa, y el grotesco criollo.

La polémica realismo/ neovanguardismo escondía, pues, dos concepciones opuestas acerca del hecho teatral y, por lo mismo, dos modos completamente diferentes de entender y definir la “esencia nacional”. Se trató de un debate que alcanzó a todo el campo teatral y que, por lo tanto, no podía darse por concluido luego de la polémica generada en *Teatro XX*. Así, la crítica retomó esta discusión desde diversos foros y en distintas épocas, para expresar las tensiones y las contradicciones que caracterizan la historia de nuestro teatro-, y lo hizo reformulando los polos de la dicotomía: realismo/ poética canónica- teatro alternativo/ de experimentación/ underground, etc. y, en el contexto del campo posmoderno, diversificando y multiplicando esas polaridades.

Pero la polémica develaba además una falsa alternativa que, sin embargo, dividía al campo intelectual de los años '60: la tensión entre dos paradigmas de pensamiento aparentemente opuestos, que constituyen las “estructuras del sentimiento” (Williams, 1980: 150-158) de la época; la opción entre conciencia y estructura, entre contenido y forma, entre existencialismo y estructuralismo. Términos aparentemente dicotómicos, que no hacían más que poner en evidencia dos rasgos característicos de los dinámicos años '60: la modernización y la revolución.

Lo que finalmente se demostró fue que la polémica entre realismo reflexivo-neovanguardia presentaba una falsa dicotomía, en tanto lo que ambos grupos buscaban era

una expresión nacional, aunque lo hicieran por medio de poéticas y de procesos creativos diversos. El compromiso que ambas tendencias manifestaban era, principalmente, con su propia práctica, que entendían como una praxis transformadora de la realidad. En este sentido, varios años después, Griselda Gambaro, quien fuera el foco de la polémica expresó:

Yo estrené en el Di Tella, que era una institución muy resistida por los autores de mi generación, que ya formaban como un núcleo. Y se produjo el gran malentendido, creo, de las falsas opciones: de un teatro de vanguardia o de un teatro tradicional, un teatro que nos representaba o un teatro que no nos representaba, un teatro europeizante o ajeno a las preocupaciones del momento, sobre todo de tipo político-social, o un teatro que sí se preocupaba. Y esto duró mucho tiempo. Debo decir que me sentí fuera de mi generación durante largos años. En parte, por esos malentendidos de tipo político; un poco también por el tipo de obra que fue 'El desatino', y por el tipo de puesta que la acompañó... Puedo decir que si hoy me siento formando parte de esa generación, no es por una casualidad de fechas de estreno, sino porque el tiempo nos ha permitido tomar distancia y ver que estábamos en un trabajo realmente común, aunque tenemos distintas concepciones.<sup>56</sup>

### **2.3. La neovanguardia teatral y el Instituto Di Tella.**

El estudio de la génesis y el desarrollo de la neovanguardia teatral del Di Tella nos permite investigar los diversos modos de apropiación de la poética artuadiana y, luego, del teatro de Grotowski, concretados dentro de este microsistema.

Si, en un capítulo anterior de este trabajo hemos intentado desentrañar el sentido de los conceptos de vanguardia y de modernización nos proponemos, en este apartado, indagar el alcance de la concepción de "neovanguardia". Como vimos, la emergencia, en la década del '60, de autores e ideas provenientes de diversos paradigmas culturales preparó el terreno para la aparición del movimiento neovanguardista en nuestro teatro que, si bien implicó una importante apropiación de los modelos europeos, otorgó a esos elementos una impronta diversa a partir de las características de nuestro propio teatro.

---

<sup>56</sup> En una mesa redonda organizada por la cátedra de Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino, de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), el 24 de agosto de 1988, publicada luego en O. Pellettieri (comp) 1989, Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura. Bs. As.: Corregidor. En ella participaron Elsa Berenguer, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Francisco Javier, Pepe Novoa y Kive Staiff; con la coordinación de Osvaldo Pellettieri.

Andreas Huyssen (2002) considera que las neovanguardias sesentistas afectan la “gran división” entre cultura alta y cultura de masas, al establecer puentes, cruces o fusiones entre ambas esferas irreconciliables. El discurso de la neovanguardia artística en nuestro país pretendió inscribirse como un relato inaugural a partir de la elaboración de un modelo propio y diferenciado. Su fuerza radicó, al igual que en el caso de la vanguardia, en su rechazo por el pasado inmediato, definido en términos antitéticos con respecto a un presente que reclamaba una renovación total y se autodefinía como el tiempo de un nuevo comienzo. También a nivel estético la neovanguardia recupera una serie de procedimientos formales de las vanguardias que, vaciados de su fundamento de valor, producen nuevos significados a partir de nuevos usos.

Resulta interesante diferenciar dos posiciones opuestas en cuanto al potencial aporte -ideológico y estético- de la neovanguardia y a su poder de subvertir el orden cultural hegemónico. Por un lado la posición que, teniendo en cuenta el fracaso de los movimientos históricos de vanguardia, manifiesta un fuerte descreimiento en la potencia rebelde y rupturista de la neovanguardia. En este sentido, mientras Umberto Eco (1999) observa una actitud “conciliadora” en el arte pop -en tanto paradigma de la vanguardia-, Jean Baudrillard (1970: 174-185) considera al pop como el “fin de la subversión” en tanto supone una “integración total” de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía. Huyssen (2002: 259), por su parte, concluye que el pop fue “un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica” y que no hizo más que poner en evidencia el carácter mercantil de toda obra de arte.

Por otro lado, en oposición a estas teorías se ubica la concepción que reivindica el poder cuestionador y subversivo de la neovanguardia con respecto al arte canonizado, a las instancias culturales legitimantes y a las estructuras estéticas tradicionales. Esta concepción hace extensiva a la neovanguardia el valor revolucionario que adjudicara Adorno (1983) a las vanguardias, en función de la revolución formal que supusieron en los lenguajes de las diversas artes, así como también de su recate del valor de “lo nuevo” y “lo original”. Este pensamiento encuentra un sentido positivo en la producción de un efecto de “shock”, que desestabiliza al espectador, especialmente a partir del uso de las nuevas tecnologías. Al

modo de Benjamin<sup>57</sup> se saluda como una novedad la desaparición del valor “cultural” de la obra en favor de su valor “expositivo”. En este sentido, se vive como un gesto inaugural el objetivo del arte neovanguardista de “sacudir” al espectador, de sumirlo en una experiencia desestabilizadora que, apelando a los sentidos del espectador, busca producir un impacto constante.

En esta misma línea de pensamiento, y ya dentro del campo cultural argentino, Oscar Masotta (1967) define ciertos rasgos de la neovanguardia de la década del '60, vinculados con lo que considera su carácter cuestionador. Si bien el autor se refiere especialmente a las artes plásticas, podemos hacer extensivas estas características al teatro: la noción de *ruptura*- en tanto no existe una relación de continuidad entre la tradición y la vanguardia-, la *desmaterialización* -categoría con la que designa el desplazamiento del interés del objeto artístico en sí al concepto que subyace en él-, la *ambientación* -que, aplicada al teatro, alude a la capacidad de la obra de exceder los formatos tradicionales y de “expandirse” en la totalidad del espacio- y la *discontinuidad* -la obra de arte es discontinua, no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción-. A propósito de esto, algunos teóricos teatrales utilizan especialmente la expresión -de raigambre claramente grotowskiana- de “arte como presentación” (Pavis, 1994; De Marinis, 1997) que, rechaza la idea del “arte como representación” de algo pre- existente y subraya la importancia del presente del evento teatral y su carácter efímero e irrepetible.

En un sentido similar al planteado por Masotta para la neovanguardia argentina, Gianni Vattimo (1991: 104-124) alude al carácter “desambientador” del arte que, si bien es una condición constitutiva de toda experiencia estética, aparece enfatizado en las experimentaciones vanguardistas y neovanguardistas, en tanto la obra de arte no se deja remitir a un orden de significados pre- establecido -al menos en el sentido de que no aparece como su consecuencia lógica-. Lejos de ello, la obra *funda* un mundo y, postula

---

<sup>57</sup> Benjamin emblematiza la experiencia del shock a partir de la obra de Baudelaire: “Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock” (1999: 170). El aura, que aísla a la obra de su cotidianeidad, aparece como el punto máximo de la industrialización cultural y de la cultura de masas, cuyas formas -en ocasiones codificadas como “contracultura” o “cultura juvenil”- no han dejado de ser la imagen que relampaguea en el momento de peligro. El choque de materiales heterogéneos produce un sujeto fragmentado, cuyas piezas no pueden articularse entre sí y que representa la inestabilidad del mundo; contra esto ha intentado defenderse la sociedad moderna intentando apresar el shock: “Que el shock quede apesado, atajado de tal modo por la concepción, dará al incidente que lo provoca el carácter de *vivencia* en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente para toda la experiencia poética” (1999: 131).

Heidegger (1978), se presenta como una nueva -y eventual- apertura histórica del ser. Su valor es, pues:

el de poner en estado de suspensión la obviedad del mundo, el de suscitar maravilla y preocupación por el hecho, de por sí insignificante (en sentido riguroso, no remitente a nada), de que el mundo existe. (...) Los dos conceptos, el de Heidegger y el de Benjamin, tienen por lo menos un rasgo en común: la insistencia en su desambientación. En uno y otro caso la experiencia estética aparece como experiencia de extrañamiento, que exige un trabajo de recomposición y de readaptación (Vattimo, 1991: 108- 109).

La neovanguardia teatral porteña -en consonancia con los movimientos neovanguardistas mundiales- no se propone luchar contra la institución arte, sino contra los clichés y las convenciones de cierto sector de la creación artística. De lo que se trata también es de reformular constantemente la propia creación, de estar dispuesto a abandonar un estilo antes de su cristalización, por cuanto lo que se cuestiona, entre otras cosas, es la rigidez de los códigos y las convenciones del teatro canónico. Puede decirse, en este sentido, que la lucha contra la institución arte se desplaza hacia la conciencia individual, en tanto es el propio artista quien se replantea permanentemente los parámetros de su tarea creativa. Esta reflexión constante acerca de las condiciones de la creación y de la producción artística, así como también de la propia poética se erige, pues, como un gesto vanguardista por excelencia y representa un intento de superar los estilos y poéticas dominantes en su época.

Desde su inauguración, el 22 de julio de 1958, el Instituto Torcuato Di Tella se convirtió en el centro más importante de la neovanguardia del '60, en tanto fue el eje de las principales experiencias artísticas renovadoras, emergente de la intensa vida cultural que protagonizaban los circuitos artísticos de Buenos Aires en esos años. Aunque su carácter experimental tuvo un campo de realización bastante restringido, creemos que sus actividades afectaron como modelo de referencia a todas las manifestaciones estéticas innovadoras creadas con posterioridad y a muchas tendencias teatrales emergentes desde mediados de la década del '80 en el teatro porteño. El Di Tella contaba con autonomía y recursos propios<sup>58</sup> y estaba presidido por Marta Robiola Di Tella, mientras que el directorio

---

<sup>58</sup> John King (1985: 35) describe tal autonomía financiera en los siguientes términos: "El modo en que los fondos privados se canalizaron hacia actividades culturales y sociales fue el de la fundación moderna,

estaba integrado por Guido Di Tella, Guido Clutterbuck, Mario Robiola, Torcuato Sozio, Torcuato Di Tella y Enrique Oteiza. Los propósitos del Di Tella, creado con el carácter de “Entidad de bien público sin fines de lucro”, eran modernizar el arte argentino y conseguir su reconocimiento internacional, representar al arte contemporáneo y acercar al público a las obras de jóvenes creadores que se inspiraban en las experiencias vanguardistas de los grandes centros artísticos del mundo. Objetivos no menos importantes del Di Tella eran la financiación a la investigación y la experimentación en diferentes áreas de conocimiento. Bajo la dirección de Enrique Oteiza las actividades del Di Tella abarcaban tres disciplinas básicas: Arte, Medicina y Ciencias Sociales y se concretaba a través de sus centros especializados que, en ocasiones, organizaron en conjunto diversos proyectos transdisciplinarios: el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y el de Experimentación Audiovisual (CEA, dirigido por Roberto Villanueva)<sup>59</sup>.

El CLAEM, a cargo de Roberto Ginastera, había diagramado un programa en formación e investigación musical para el que contaba con una serie de becas para artistas latinoamericanos- y con un laboratorio anexo de Música Electrónica. El Centro propiciaba un intenso intercambio artístico con artistas extranjeros, que confirmaba la intención del Instituto de entrar en contacto con los centros artísticos mundiales. Mencionemos, entre ellos, a John Cage, Kristoff Penderecki y Umberto Eco, quien en 1970 dio tres seminarios sobre teoría musical contemporánea.

El Centro de Artes Visuales (CAV), bajo la dirección de Jorge Romero Brest, surgió como respuesta a la necesidad de conocimiento y de vinculación con la polifacética actividad plástica de la época, para lo cual contó con un Museo, situado en Florida 936. El CAV se proponía crear en el público el hábito de frecuentar muestras de arte y de reflexionar sobre la labor de los creadores. El éxito obtenido se debió, entre otras cosas, a

---

organizada según el modelo norteamericano de financiación corporativa (...) El Instituto no tenía fondos propios: como institución académica sin fines de lucro, recibía un subsidio de la Fundación u otras fuentes, tales como las Fundaciones Ford y Rockefeller”. Asimismo, los subsidios para las actividades del Instituto provenían de la fundación Di Tella, que capitalizaba los fondos de SIAM DI TELLA y, para programas específicos, por las Fundaciones Ford y Rockefeller.

<sup>59</sup> Como afirma Oteiza (1989, 63-64): “Estos Centros contaban con grupos técnicos de apoyo de primer nivel, en sus especialidades respectivas, tales como los Departamentos de Gráfica y Fotografía; el Laboratorio de Música Electrónica; el Grupo Técnico de Audiovisuales que funcionaban en torno a la cabina experimental de la Sala del Cetro Audiovisual; y un taller en el sótano en el que se hacía la mayor parte de las escenografías”.

la estratégica ubicación de sus tres salas de exposición, a la amplitud de sus horarios y a la continuidad de la programación de las muestras nacionales e internacionales. Para canalizar sus actividades hacia tareas de creación e investigación al servicio de la comunidad el Instituto contaba, además, con una serie de organismos complementarios: la Biblioteca de Ciencias sociales y de Arte, el Departamento de Becas, el Laboratorio Fotográfico, el departamento de Diseño Gráfico, la Editorial del Instituto y un Departamento de Adherentes a los Centros de Arte. En el CAV se llevaron a cabo diversas exposiciones de arte pop, los happenings de Marta Minujin (*¡Revuélquese y viva!*, 1964; *La menesunda* y *El Batacazo*, 1965; *Importación y exportación* y *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966; y los trabajos innovadores de artistas como Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez. Al mismo tiempo, éste fue el ámbito de legitimación y consagración de creadores resistidos por sectores más tradicionalistas, como Rómulo Macció y Alfredo Rodríguez Arias (*Drácula, el vampiro*, 1966; *Aventuras I y II* (1967)). Como señala Beatriz Trastoy (2003: 332-333), estas experiencias

fueron duramente cuestionadas por los críticos de arte, refractarios al gesto vanguardista de los realizadores, y por las crónicas periodísticas en general, más dispuestas a ridiculizar que a intentar comprender el nuevo movimiento de artistas plásticos que albergaba el Di Tella. No obstante, un amplio público de clase media siguió con interés las actividades del CAV, que en 1967 registró la cifra máxima de 400.000 asistentes anuales. De los objetivos propuestos por Romero Brest, sólo se cumplieron aquellos referidos al ámbito local, ya que los mercados internacionales demostraron poco interés por la obra de artistas de países periféricos.

Desde su fundación, el Di Tella montó un dispositivo basado en la estrategia de diferenciarse del arte convencional, enarbolando la bandera de una modernización que seguía las pautas de los centros artísticos mundiales más prestigiosos. Andrea Giunta (2001: 135) destaca el rol transformador que, desde el seno del Instituto, se le adjudicaba a la cultura:

Lo que estaba implícito en su proyecto institucional era el postulado básico de que, si se creaban las condiciones materiales necesarias, la calidad de las producciones culturales podía elevarse. Desde la perspectiva de los sectores ligados a la épica del desarrollo, las transformaciones en el arte no eran anticipatorias de una transformación en la realidad, sino que estaban orientadas a servir de representación simbólica de una realidad que ya estaba en proceso de transformación. Pero al

mismo tiempo, la cultura tenía un rol importante en el proceso de desarrollo nacional: en tanto un arte avanzado era síntoma de una sociedad y una economía avanzadas, estas imágenes podían funcionar, en cierto modo, como una carta de presentación que también podía rendir beneficios en el terreno económico.

En 1964, el Instituto se expandió e instaló una sala con capacidad para doscientos cincuenta espectadores, en la que estrenó *Villancico de navidad*, audiovisual conformado por fotografías de imaginaria popular americana y canciones. Se invitó a distintos grupos a trabajar con los recursos técnicos y humanos de la sala. Se organizó el ciclo "Lunes y martes del Di Tella" en el que los jóvenes creadores experimentaban con los últimos recursos, en consonancia con lo que sucedía en Europa y en Norteamérica. Los espectadores adquirirían un gran protagonismo en dicho ciclo, en tanto se tenían la posibilidad de convertirse en "experimentadores", al igual que los artistas.

Los medios tecnológicos en constante avance y el lenguaje audiovisual aparecían, pues, como un instrumento expresivo sumamente valioso para los artistas del Di Tella en su protesta contra la cultura hegemónica. En efecto, a partir de la condición de precariedad de los materiales artísticos y de la aparente superficialidad de sus obras -y, quizás, exhibiendo ese rasgo como un valor deseable y propio del arte-, se deslizaba una crítica corrosiva al concepto tradicional del arte canónico, a su ideal de la estabilidad y perpetuidad del obra y de la profundidad y autenticidad del goce estético. A propósito de esto, Masotta considera que el aporte fundamental de las experiencias del Di Tella es la crítica radical que formulan al realismo al proponer un arte que piensa el objeto como irremediabilmente mediatizado por los lenguajes. Según él, las poéticas experimentales -se refiere especialmente al pop- responden a una gran complejidad en tanto presentan una yuxtaposición de diferentes lenguajes y códigos y ponen en primer plano la "estructura" (relación lógica entre signos). Y, por lo tanto, lo important "no es ni un realismo de los objetos, ni un realismo de los contenidos. La única 'realidad' aquí son los lenguajes" (2004:154). En este sentido, debemos remitirnos nuevamente a Vattimo (2001: 114) cuando sostiene que, en la sociedad moderna, tecnológica y mediatizada, la experiencia estética se halla signada por elementos de superficialidad y precariedad que "no son necesariamente signos y manifestaciones de alienación ligados a los aspectos deshumanizantes de la masivización".



Por su parte, el CEA, donde se concretó la actividad teatral y espectacular, se inauguró en agosto de 1965 y presentó, como primer espectáculo, *Lutero*, de John Osborne, con dirección de Jorge Petraglia, espectáculo cuya innovación se basó en la utilización de música electrónica y diapositivas-, *Ultra Zum!!* y *Danse Bouquet*. En *Ultra Zum!!* se combinaban técnicas provenientes de diversas disciplinas artísticas: música, danza, artes plásticas, circo, ballet, music hall y cine. En el espectáculo se recreaban una serie de mitos populares y se utilizaban imágenes y sonidos provenientes de la radio, de historietas y comics, de anuncios publicitarios y de películas de aventuras. (Trastoy- Zayas de Lima, 1997: 29).

Como señalamos anteriormente, durante el período de ruptura y polémica (1960-1976) la neovanguardia del Di Tella tuvo en el teatro tres tendencias fundamentales: la creación colectiva, el happening -con espectáculos como *Simultaneidad en simultaneidad*, de Marta Minujin (1969), *¿Por qué somos tan geniales?* (Eduardo Costa y Roberto Jacoby, 1966). Dentro de la primera tendencia podemos incluir también los espectáculos intertextuales con las poéticas de Artaud y de Grotowski; *Libertad y otras intoxicaciones* (Mario Trejo, 1967); *Tiempo Lobo* (1968), por Carlos Traffic; *Tiempo de fregar* (1969), por Tiempo Lobo, dirigido por Roberto Villanueva; y el absurdismo, representado por autores como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky y directores como Jorge Petraglia, Francisco Javier, Alberto Ure y Santángelo. (Pellettieri, 1997: 157). Más allá de las diferencias, las tendencias teatrales de la neovanguardia tenían en común el objetivo de alejarse del teatro “serio” y convencional, que consideraban un “teatro muerto” (Brook, 1994), así como también del teatro comercial y del realismo reflexivo emergente.

El objetivo de internacionalización planteado por el Instituto -que apuntaba a convertir a Buenos Aires en un centro internacional- se concretó, en el campo de la plástica, a través de diversas estrategias: el envío de becarios al exterior, la organización de premios dirimidos por importantes críticos internacionales, la “importación” de obras de artistas extranjeros y la “exportación” de exposiciones de creadores argentinos a Europa y a los Estados Unidos, así como también la concreción de las transformaciones de los lenguajes que se operaban en los principales centros artísticos del mundo (Giunta, 2001). Creemos, en cambio, que en el campo teatral el propósito del cosmopolitismo; que pretendía terminar con el aislamiento del teatro argentino, se basó más bien en la

incorporación y resemantización de elementos provenientes de modelos extranjeros- con el propósito de conformar una “nueva” cultura, en vez de apuntar estrictamente a un intercambio cultural -que hubiera supuesto, del mismo modo, la difusión y el reconocimiento del teatro argentino en el exterior. En este sentido, durante 1965 la apropiación productiva de modelos espectaculares innovadores provenientes de la vanguardia europea de principios del siglo XX y de la neo- vanguardia europea y norteamericana se manifestó cabalmente en las producciones interdisciplinarias como *Introducción para Lutero*, *Villancicos de Navidad*, *Poesías argentinas*, como así también en dos ciclos cinematográficos: *Klee*, la Muestra de cortometrajes polacos y la Muestra *New American Cinema*.

En 1965 se produce también el estreno de *El desatino*, de Griselda Gambaro, una autora novel argentina, la primera pieza neovanguardista del Di Tella y la primera pieza absurdista argentina que obtuvo la legitimación de los medios críticos. Es necesario aclarar que anteriormente a la obra de Gambaro se habían estrenado textos neovanguardistas nacionales que pueden considerarse como antecedentes de dicha pieza: nos referimos a los primeros textos dramáticos de Pavlovsky, que conformaron una poética propia y definieron su estilo autoral. Pero a pesar de que algunas de estas obras recibieron premios municipales, no fueron legitimados por las revistas “faro” como *Primera Plana*, *Confirmado* y *Teatro XX*, órganos que no sólo convalidaron sino que impusieron la textualidad de Griselda Gambaro.

Por otro lado, ya desde mediados de la década del '50 habían comenzado a circular los modelos del absurdo en los trabajos de dirección de Francisco Javier quien, en el “Pequeño Festival de Teatro Francés de Vanguardia”, realizado en diciembre de 1955 estrena *El profesor Taranne*, de Arthur Adamov; *Los novios del Sena*, de Morvan Lebesque y *Santiago o la sumisión*, de Ionesco; ocasión en la que el director brindó, además, la conferencia “Ionesco y el teatro francés de vanguardia”. En el mes de diciembre de 1956, Javier estrena *La lección*, de Ionesco, en el Salón de Actos del Instituto Superior de Cultura femenina; en 1961, *Amadeo o cómo salir del paso*, también de Ionesco (Teatro 35) y, un año más tarde, estrena *Las sillas* del mismo autor (Teatro Itatí). Mientras que en 1963 el mismo director estrena *La joven casadera*, *El improntu del alma* y *El Rey se muere*, tres piezas de Ionesco. En ese mismo año presenta además *¿Quién está allí?*, *El*

*mueble, La jerga de familia, Los novios del subte, La cerradura y Conversación-sonfonita*, de Jean Tardieu. Otro director pionero en el género absurdista fue Jorge Petraglia quien, en 1956 estrenó *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett y, en 1960, *Krapp's last tape*, del mismo autor; mientras que al año siguiente presentó *Comme nous avons été*, de Arthur Adamov, y *El cuidador*, de Harold Pinter, (Teatro Estable de Buenos Aires, 1962). Dos años más tarde, en julio de 1964, el Grupo Yenesí, dirigido por Jaime Jaimes, pone en escena, en el teatro de la Alianza Francesada, *La colección y El amante*, de Harold Pinter.

*El desatino*, dirigida por Jorge Petraglia, se distanciaba la poética del teatro convencional aportando nuevos procedimientos a la escena argentina y entraba en polémica con el realismo reflexivo, a partir de la transgresión de los artificios realistas. (Pellettieri, 1997: 187). Del mismo modo, cuestionaba las técnicas psicologistas stansilavskianas y el modelo de actuación semántica, basado en la identificación entre actor- personaje y espectador- personaje, así como también la concepción del cuerpo como un mero sostén de la palabra -noción asociada especialmente con el realismo tradicional-. El absurdismo argentino respondía, desde sus propios parámetros, al acervo nihilista del teatro del absurdo europeo<sup>60</sup>.

Así, el “pesimismo nihilista” que Pellettieri (2003: 358) observa en el absurdismo de la noevanguardia argentina, se corresponde con el descenso del hombre al estado criatural y su conciencia del mundo vacío (Benjamin). Un teatro del absurdo que “presenta el cuadro de un mundo en desintegración que ha perdido su principio unificador, su significado, su propósito, un universo absurdo” (Esslin, 1966: 311) y lo hace, en el caso del absurdismo argentino, a través de procedimientos teatralistas como la postergación de la intriga y del diálogo, la negación del principio cooperativo de la comunicación, la falta de cohesión lingüística, la causalidad implícita y la referencialidad no manifiesta. Sin embargo, la evidente intertextualidad de las primeras piezas de Gambaro con los modelos del absurdo europeo -que condujo a la crítica a asociarlas rápidamente con las obras de

---

<sup>60</sup> Martin Esslin (1966: 302) sostiene que “Al expresar el sentimiento trágico por la pérdida de las certidumbres fundamentales, el Teatro del Absurdo, por extraña paradoja, es también síntoma de lo que probablemente se aproxima más a una búsqueda genuinamente religiosa en nuestro tiempo: un esfuerzo, aunque tímido, por cantar, reír, llorar y gruñir, sino para alabar a Dios (cuyo nombre, según Adamov, ha sido degradado por el uso hasta perder totalmente el significado) por lo menos para buscar una dimensión de lo inefable; un esfuerzo para hacer consciente al hombre de las realidades fundamentales de su condición, inculcarle de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico y la primitiva angustia, zarandearle de una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de la dignidad, resultante de la conciencia de la realidad”.

Beckett, Ionesco y Pinter- obstaculizó la posibilidad de captar las variantes que, desde el teatro argentino, modulaban la poética del absurdo europeo. En efecto, la mayoría de los críticos incurrieron en lo que Osvaldo Pellettieri (1997:196) denominó “doloroso equívoco” consistente en desatender las filiaciones claves que su textualidad poseía con nuestra tradición teatral, particularmente con el expresionismo de Roberto Arlt y de Francisco Defilippis Novoa, y el grotesco criollo.

Por otro lado, también el contexto social en el que se inscribieron los primeros textos gambarianos operó como un fuerte intertexto, imprimiendo otra importante variante al modelo absurdista. En este sentido y, a pesar de que la autora recurre a procedimientos compositivos del absurdo beckettiano con la finalidad de transgredir el teatro naturalista - sujeto al patrón mimético/ discursivo-, se observa un uso específico y particular de esa poética vinculado con la fuerte presencia del referente social, que aparece transgredido<sup>61</sup> “a partir de un absurdo que se presenta como una lente deformante que permite atrapar la real dimensión de la propia vida y la propia cultura (...) Gambaro transgrede los comportamientos sociales del porteño medio, al tiempo que absurdiza el imaginario social argentino”. (Dubatti, 1989: 88). Idea con la que acuerda (De Toro, 1989: 42) cuando señala que “la desarticulación lógico- referencial del lenguaje que efectúa la dramaturga debe vincularse menos con un esteticismo vanguardista o con los *ismos* europeos que con las imposiciones particulares del contexto social donde se ha gestado”.

La producción de la dramaturga en la década del '60 se centra en la representación de la violencia -y, aquí, una nueva presencia del referente social, basta recordar al respecto la llamada “Revolución Argentina” conducida por el General Onganía-, una violencia que se hallaba aún latente si pensamos en la ferocidad incalificable que alcanzaría pocos años después. Sin detenernos a examinar las causas de la opresión que padecen los protagonistas, digamos que el teatro de Gambaro en este período parece centrarse más bien en las consecuencias, en los efectos sufridos por sus personajes, cuyo comportamiento ante la violencia sistemática e inexplicable se erige, en cierto modo, no ya sólo como el antecedente fáctico de un desenlace fatal sino además como el motor de la perpetuación del

---

<sup>61</sup> Pensemos, por ejemplo, la transgresión que, mediante los procedimientos del teatro del absurdo, operan los personajes de *El desatino*: la Madre, Lily -la esposa- y Luis -el amigo de Alfonso- sobre el estereotipo de los roles sociales presentes en nuestro imaginario cultural y, además, sobre el modo en que el teatro ha tratado tradicionalmente estos roles: no hay más que remitirse, como ejemplo, a *En familia* o *Barranco abajo*, de Florencio Sánchez, *Stéfano*, de Armando Discépolo, por mencionar sólo algunos ejemplos.

*statu quo*. En las cuatro piezas que constituyen la fase absurdista de su obra: *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1967), las relaciones de víctima-victimario se mantienen fijas, sin producirse un intercambio de roles. El victimario aparece como un sujeto sumamente activo y es quien lleva adelante la acción, quien encarna el discurso del poder e impone el código de comunicación. Mientras que la víctima -que se encuentra sólo en el centro dramático del sistema de personajes- es un ser pasivo que no se rebela y rechaza toda posibilidad de ayuda, en tanto no alcanza a comprender lo trágico de su situación y es, en definitiva, quien reproduce al infinito el sistema opresivo, funcionando como el doble del opresor. Las víctimas de este periodo se abstraen de la opresión mediante la estrategia del autongañio, de la construcción de realidades paralelas, circunstancia que, sutilmente, deviene en una atribución de responsabilidades. Se trata, entonces, del trazado de la descomposición individual, de lo inconducente de la búsqueda de “enemigos alternativos”, como metáfora de lo que en realidad estaba ocurriendo en el escenario represivo de la política argentina de ese momento<sup>62</sup>.

En estas piezas, el caos proviene de la extraescena realista -rasgo de raigambre pinteriana- a través de la inmediata irrupción de un elemento extraño, pero no rompe con un orden establecido en tanto no ha habido tiempo para el establecimiento de orden alguno. El absurdo gambariano parece asumir la ruina, la catástrofe, aunque “no examina el origen de la ruina. Este hecho es sintomático de toda experiencia inicial de crisis” (Taylor, 1989: 12). Sin embargo, los momentos de crisis -que se extienden, en este caso, al contexto socio- cultural la década del '60- constituyen el motor de la historia, el momento en que se interrumpe el vínculo con el pasado vivido como legado y el presente: aparece, entonces, sentidos alternativos. Por otro lado, lejos de significar la salvación del personaje, la aniquilación o la amenaza de muerte con la que se cierra estas cuatro piezas, confirman el sinsentido de la vida.

---

<sup>62</sup> Según Messinger Cypes “Las primeras obras de Gambaro quizá no se manifestaran abiertamente políticas, porque fueron escritas sin usar regionalismos ni referentes explícitos a una realidad nacional. Sin embargo, los críticos, o nosotros, los lectores y espectadores informados, sí sabíamos que su obra contenía un subtexto político implícito, que se refería a una realidad social tanto argentina como latinoamericana” (1989). Mientras que es la misma autora quien sostiene, en este sentido: “Los dramaturgos de América Latina somos el reflejo de nuestros respectivos países, países con historias tortuosas, castigados y degradados, donde se nos negó incluso la asunción de la realidad, disfrazada y distorsionada por la censura y los medios masivos de información (...) Nadie vuela solo, menos en el teatro, menos en la dramaturgia. Los dramaturgos, como los narradores, trabajan con los datos de la realidad y los recrean, los re-ordenan según la propia imaginación y el talento” (1989:28).

El estreno de *El desatino* supuso, para nuestro campo teatral, no sólo la consagración de una dramaturga de la talla de Gambaro, sino también “el comienzo de una nueva etapa para la escena local, hegemonizada hasta entonces por el denominado realismo reflexivo de autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Somigliana y Germán Rozenmacher” (Pellettieri, 2003: 334).

Luego del estreno de *El desatino*, es decir, en la temporada de 1966/ '67 -momento sumamente fructífero para el Di Tella-, el contacto con propuestas estéticas y teorías innovadoras provenientes de diversas partes del mundo continuó siendo un objetivo fundamental. En este sentido, se realizó un ciclo de cine dedicado al expresionismo alemán, se difundieron las teorías de Antonin Artaud, Peter Brook, Kem Dewey y Keneth Brown, así como también los proyectos escénicos del dadaísmo y del Living Theatre. Las producciones más significativas de esa temporada fueron *El niño envuelto*, espectáculo de mimo de Norman Brisky, y *Artaud 66. Una antología del teatro de la crueldad*- tal como se señalaba en el programa de mano-. En 1967 se estrenaron, entre otras, *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo; *Timón de Atenas*, dirigido por Roberto Villanueva; *Hola*, de Augusto Fernández; *¿Jugamos a la bañadera?*; *Aventuras 1* y *Aventuras 2*, de Alfredo Rodríguez Arias, *Capercita Roja*; *Drácula el vampiro*; *Mens sana in corpore sano*; *El burlador*; *La fiesta*; *Bonino Aclara Ciertas Dudas* y *Ostinato, ópera satánica en un acto*.

Otros modelos espectaculares habituales en las prácticas escénicas del Di Tella fueron el happening y la performance. La performance es una forma artística que se propone explorar las posibilidades del cuerpo del actor en escena y asociar, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. Más que en el espectáculo como producto acabado, la performance pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción, en el establecimiento de una relación directa con la situación de enunciación y de un contacto de mayor proximidad e inmediatez con el espectador. El happening, por otro lado, puede definirse como una forma espectacular sin texto previo, que no tiene la intención de narrar una historia, de probar una tesis o de producir algún sentido. La improvisación, que aparece como el recurso compositivo más importante en este modelo espectacular, utiliza elementos provenientes de todas las artes y de la realidad ambiente y requiere la participación activa del público. (Pavis, 2003: 251). Entre los happenings más destacados del Di Tella se encuentran las producciones ya

mencionadas de Marta Minujin, *Revuélcase y viva* (1964), *La Menesunda* y *El batacazo* (1965) y *Simultaneidad en simultaneidades* (1966); y *Prune Flat* (1966), de Robert Witmann -producidos por el CEA en colaboración con el CAV-. Se organizó también un ciclo titulado *Acerca del happening*, que comprendía tres conferencias y tres happenings presentados por Oscar Masotta. Este ciclo estaba integrado por *El concepto de happenings y las teorías*, por Alicia Paez; *Señales*, por Mario Gandelson; *Los medios de información y la categoría de lo discontinuo en la estética moderna*, por Oscar Masotta y *Sobre Happenings*, por Roberto Jacobi, Eduardo Costa, Pablo Suarez, Oscar Bony y Miguel Angel Telechea.

No puede negarse que, a pesar de su pretendido “apoliticismo”, a lo largo de su existencia, el Di Tella “reflejó microscópicamente las tensiones de la sociedad argentina de los años ‘60” (King, 1985: 103). Por lo tanto cuando, en 1966, Juan Carlos Onganía usurpa la presidencia y se radicalizan las tensiones entre la izquierda y la derecha en el ámbito político -que, en ocasiones, apelaron a la violencia física<sup>63</sup>- el Instituto no pudo escapar a dicho antagonismo:

cuestionado por la derecha como desestabilizador de las buenas costumbres, la izquierda comenzó a denominarlo “Instituto cipayo” entendiendo que se configuraba como la antítesis del entonces predominante modelo sartreano del intelectual comprometido y que, merced a su frivolidad, imposibilitaba la comunicación entre vanguardia artística y política. (King, 1985: 104)

En 1968 dio comienzo a realizarse, los lunes y los martes, un ciclo experimental financiado con los fondos recaudados por los espectáculos teatrales. En dicho ciclo se presentaron los trabajos del grupo de Carlos Traffic, *Tiempo loco* y *Tiempo de fregar*,

---

<sup>63</sup> John King (1985: 109-110) describió esos sucesos en los siguientes términos: “... la parte de la ciudad donde estaba el Instituto era patrullada a menudo por la policía, que intimidaba o arrestaba a artistas, intelectuales, jóvenes y cualquiera que luciera poco convencional. Hubo ocasionales ataques de grupos derechistas. Cuando los rusos invadieron Checoslovaquia, el edificio de Florida fue atacado por el grupo de militantes nacionalistas Tacuara, que gritó estribillos anticomunistas y rompió vidrieras. Un policía que los perseguía fue muerto por una bala perdida, aunque nunca se enjuició al atacante. En otra ocasión se arrojaron bombas lacrimógenas en el edificio. A fines de mayo de 1969 una bomba fue instalada frente al Centro para la Economía, pero fue desactivada por la policía”. El estudio de King no profundiza en el análisis de esta situación, en tanto se propone eludir los antagonismos y, de algún modo, “salvar” al Di Tella de la gran cantidad de acusaciones y prejuicios de que era objeto la institución desde mediados de la década y, especialmente, después de 1968. La estrategia que esgrime para ello es la descripción de la impactante actividad del Di Tella, articulada a partir de un programa audaz e innovador, sin precedentes en nuestro país. Sin embargo, el autor no traspasa el nivel de la descripción -de hechos y documentos- y no logra arribar a ese “análisis serio” que se había propuesto.

además de las producciones de Nacha Guevara y Les Luthiers. Se realizaron, además, tres ciclos de danza contemporánea a cargo de Marilú Marini, Iris Saccheri y Marcia Moretto. Durante la temporada de 1969 se estrenaron, entre otros espectáculos, *Oye humanidad*, de Iris Scaccheri, una versión de *Dies Irae*, de Penderecki, a cargo de Susana Zimmerman, *Fuego asoma*, dirigido por José María Paolantonio. Se realizaron, además, una serie de recitales de música popular, a cargo de Marikena Monti, Jorge Schusheim y Jorge de la Vega. Según Trastoy (2003), en los cinco años de actividad del CEA se presentaron mil setecientas funciones de ochenta y seis espectáculos, a las que asistieron más de ciento cuarenta mil espectadores, lo que implica aproximadamente nueve espectadores por función.

El programa del Di Tella supuso una ampliación y diversificación de la oferta artística, como así también la satisfacción de las crecientes demandas de un “nuevo” público y una nueva crítica que aspiraba a la modernización cultural, al progreso económico y social, acorde al desarrollo industrial impulsado por el gobierno desarrollista de Arturo Frondizi. A este sector de público -limitado, por cierto- que tomó contacto con las experiencias rupturistas del Di Tella deben sumarse los espectadores que, aún sin comulgar con su estética, y con un evidente esnobismo, consideraban que debían conocer estas experiencias “extravagantes”, en tanto constituían a sus ojos un signo de “cultura”.

Resulta interesante, por otro lado, observar la vinculación de la neovanguardia teatral con la institución lo cual, como señaláramos, marca una importante diferencia con respecto a la vanguardia histórica. En efecto, las instituciones desempeñaron un papel protagónico en el proceso de modernización. Ya sea por medio de la función de mecenazgo canalizado -especialmente en el caso de las artes plásticas- en el apoyo de diversas fundaciones y en la financiación de proyectos pero también por medio de programas o manifiestos que establecían los valores que el arte debía priorizar y los principios adecuados para su concreción y, en el caso del teatro, por la incorporación de creadores vinculados directamente con la institución teatral. Por otro lado, como expresa Andrea Giunta (2001: 34), el modelo de patronazgo cultural que encarnó el Instituto Di Tella guardaba estrecha relación con las aspiraciones de un sector restringido de la burguesía dispuesta a apoyar el arte moderno. En efecto, para las instituciones argentinas era fundamental intervenir en la escena internacional por medio de un arte de vanguardia,



original y “anticipatorio”, que se hiciera portavoz del deseo de experimentación y aventura que dominaba nuestro campo cultural. Sin embargo, y si bien se hizo evidente una cierta “confianza” y voluntad de “colaboración” entre la neovanguardia y la institución -que prometía ser un ámbito adecuado para la promoción de esas experiencias-, los artistas del Di Tella percibieron rápidamente la contradicción entre los propósitos “sacralizadores” y afirmadores del *statu quo* propio de las instituciones oficiales y el carácter rebelde e innovador de las nuevas formas artísticas. A una fase inicial, caracterizada por el acuerdo y la colaboración le siguió, pues, una etapa de ruptura y desencanto, signada por el cuestionamiento de los cánones institucionales, y por una voluntaria y evidente ubicación periférica de las experiencias espectaculares del Di Tella en el campo teatral.

Con la certeza de que el mercado era el único lugar apropiado para revolucionar y modernizar las estructuras vigentes de consagración y competencia, el Instituto Di Tella se definió en relación (y no en tensión) a la industria cultural, más allá de que, en una primera fase, los creadores del Di Tella mantuvieran aún cierta utopía de la vanguardia y se negaran a aceptar explícitamente los valores del arte- mercancía. En efecto, si el Instituto se propuso, desde sus inicios, respaldar las propuestas experimentales, pronto se vio obligado a modificar su estrategia de programación con vistas a la absorción de un público más nutrido. Así, si en el periodo 1965-1967, el CEA se guió más por la lógica de lo experimental y buscó evitar la comercialización de los espectáculos -por ejemplo a partir de la decisión de que ninguno de ellos permaneciera más de dos meses en cartel-, a partir de 1968 las dificultades económicas lo impulsaron a efectuar una modificación en su política: comenzaron a programarse entonces, durante periodos prolongados, espectáculos que habían demostrado ser exitosos -como los de Nacha Guevara y Les Luthiers- y que, por ello, contribuían a “financiar” el trabajo de grupos desconocidos. Esta relación paradójica entre la neovanguardia y las instituciones -que contribuye a enfatizar el carácter absolutamente dinámico de la neovanguardia- puede sintetizarse en las palabras de Andrea Giunta (2001: 121):

Paradójicamente, el fin del aislamiento, que los discursos sancionaban casi como por decreto, y el requerimiento de un arte nuevo y de calidad que podía medirse desde la reestructuración de la escena cultural, pusieron a los artistas ante una situación difícil. La apertura y la receptividad de las instituciones hacia lo nuevo, implicaban perder la prueba de verdad que, para un artista que pretendía ser un

representante de vanguardia, significaban la incompreensión del medio artístico y el rechazo de las instituciones.

La modernización teatral del Di Tella buscaba, al igual que la vanguardia histórica, la desautomatización de la percepción y del régimen de experiencia de lo cotidiano, por lo cual se introdujeron cambios significativos en el modo de trabajo relacionados con la experimentación y la creación colectiva, así como también en la modalidad de trabajo del actor. La liberación del cuerpo constituyó un objetivo común para los espectáculos de danza y de teatro experimental del Di Tella, entre ellos los espectáculos “artaudianos” y “grotowskianos”. El cuerpo asume una multiplicidad de códigos y aparece como el instrumento de trabajo más importante y, al mismo tiempo, como el material expresivo más fecundo y efectivo. Se recupera, en este sentido, el rechazo vanguardista del texto y la palabra a favor de la expresión corporal, que se convirtió en una pauta estética:

Hasta ese momento, el cuerpo del actor solía concebirse como mero soporte material, mediador entre el autor y el espectador, emisor de la voz y elemento ornamental en el que se lucía el vestuario y el maquillaje. A partir de teóricos como Meyerhold, Craig, Artaud y, más especialmente, de los dramaturgos absurdistas de los años '50, el fracaso del lenguaje como posibilidad de comunicación, de simbolización y de conocimiento de la propia condición humana, hace del cuerpo del actor la clave de la teatralidad, el verdadero eje del discurso escénico. (Trastoy, 2002: 67).

Estas experiencias teatrales reafirmaban la idea de apertura y polisemia del signo espacial, proponiendo un *espacio de experimentación*, re-organizado en cada proyecto creativo, lo que obligaba a rediseñar permanentemente las normas escénicas y reformular el papel del espectador, con quien se instauró una relación de contacto e inmediatez.

Se recurría al principio compositivo del montaje a partir de la asociación de elementos heterogéneos y de la centralidad del detalle, lo cual creaba un efecto de desarticulación. No puede dejar de verse en este gesto un cuestionamiento subterráneo a la concepción burguesa del arte, que sacrifica el detalle en favor de la totalidad: de lo que se trata es de tomar los objetos a los que la cultura les ha asignado un lugar y un sentido, desnaturalizarlos e incluirlos en nuevas relaciones que resignifican la totalidad.

Como veremos en el capítulo de esta investigación dedicado a la recepción de los espectáculos neovanguardistas, diversos medios y agentes culturales legitimaron rápidamente y contribuyeron a difundir las experiencias del Di Tella. Órganos periodísticos como *Primera Plana*, cuyo principal objetivo era la promoción de los nuevos patrones culturales y estéticos, especialmente en lo concerniente a las experimentaciones que, en diversas esferas del arte, se realizaban en el Di Tella; o *Teatro XX*, contribuyeron al crecimiento constante de la cantidad de espectadores que acudían al Instituto. A partir de un concepto novedoso y agresivo acerca de la función que debía cumplir el periodismo. *Primera Plana* -que se definía tanto desde el objetivo de la modernización como desde el parámetro del mercado- apelaba a un tipo de lector que respondía a las mismas expectativas y competencia cultural que el “espectador modelo” de las puestas en escena del Di Tella. La diferencia fundamental es que, si bien ambos agentes culturales asociaban al receptor con el modelo de “iniciado”, *Primera Plana* lo definía, además, en todo su potencial de “consumidor”. Entre los críticos y teóricos que acompañaron y legitimaron al movimiento neovanguardista, debemos mencionar a José María Paolantonio, Kive Staiff, Ernesto Schóo y el ya mencionado Oscar Masotta, entre otros, se aludía permanentemente al poder crítico del nuevo arte cuya capacidad de ruptura vinculaban especialmente con el cuestionamiento a los cánones establecidos.

En una posición opuesta a la anterior, se encontraban los intelectuales y críticos que relativizaban el alcance de la neovanguardia y veían, en su capacidad cuestionadora, una opción prevista y condicionada por el mercado -Edmundo Eichelbaum, César Magrini, Pedro Espinoza, entre otros-. Si bien en la mayoría de los casos estos críticos comprendían los nuevos códigos, no era menos evidente un cierto desdén hacia las creaciones neovanguardistas, que consideraban como simples divertimentos superficiales, ajenos al compromiso social y artístico que se esperaba de una obra de arte.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Mencionemos, como ejemplo de este pensamiento, las palabras vertidas por el actor Pepe Soriano (2003: 78), que sintetizan el pensamiento de los teatristas que consideraban al Di Tella como un centro artístico “pasatista” y superficial: Milité en otro frente; nosotros, de alguna manera, no estábamos con el Di Tella (...). Para nosotros, la ideología era un techo importante frente a una especie de “New Age”; digo, no sé si es así, pero ellos pensaban en pintar todo Buenos Aires de blanco y salpicarlo con góndolas de no sé qué, mientras nosotros pensábamos cómo carajo hacíamos con las villas, con los pobres, y con todo ese laburo. María Florencia Heredia y Yanina Leonardo. “entrevista a Pepe Soriano”, en *Revista Teatro XXI*. Año IX, N° 17. Buenos Aires: GETEA/ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Al asumir la dirección del Centro de Artes Visuales, Roberto Villanueva expresó que los espectáculos experimentales “no intentan demostrar algo. Solamente plantean preguntas. Estos trabajos no niegan las obras del pasado o las convencionales del presente. Al contrario, pensamos que constituyen vías de comunicación con ellas.”

Sin embargo, más allá de las palabras de Villanueva, gran parte de la crítica veía en las propuestas del Di Tella una clara voluntad de ruptura con el pasado, como puede comprobarse en un comentario crítico aparecido en octubre de 1967 que, si bien se refiere al espectáculo *Aventuras*, de Alfredo Rodríguez Arias, resume la postura dominante de la crítica ante las nuevas propuestas escénicas. Esta postura oscilaba entre el desconcierto, el rechazo y la demanda de una mayor “claridad”:

El experimento presentado por Alfredo Rodríguez Arias en la sala del Instituto Di Tella comienza con el título; porque no ocurre ninguna aventura, porque los actores no representan ninguna historia sobre el escenario. Las expectativas del público se detienen en el universo de las convenciones teatrales, por más que el espectáculo se vuelva contra él, aunque los actores toquen los últimos límites de la expresión o la verdad. (.....) Se necesita una clave para comprender que los componentes del fenómeno dramático se han desdoblado, que las palabras no coinciden con los gestos, que los actores se refieren a una historia sin representarla.

Y continúa señalando que “Lo que propone *Aventuras*, al desconectar los elementos del lenguaje teatral, es una toma de conciencia de esos elementos”.

El clima de libertad que, desde 1958, había posibilitado el reestablecimiento democrático, se clausuró violentamente con el golpe de estado de 1966, cuyas autoridades, culturalmente reaccionarias, no podían admitir la existencia de un espacio de libre expresión como el Di Tella. Entre las causas que, según King (1985) determinaron, en 1970, el cierre del Instituto Di Tella, figuran:

- 1- El déficit económico de la empresa Di Tella;
- 2- La falta de renovación de las experiencias estéticas;
- 3- La dificultosa relación con el gobierno de Onganía.

Con respecto a este último factor digamos que el gobierno “no sólo hostigaba a los concurrentes al Instituto y a los “habitués” de los bares cercanos con detenciones injustificadas y controles intimidatorios, sino que veía con preocupación el hecho de que los investigadores de las áreas sociales y económicas ocuparan puestos dirigentes.

Para otro de los protagonistas del período, Enrique Oteiza, las causas del cierre del Di Tella fueron políticas y económicas y, en gran medida, respondieron a los intereses de la familia Di Tella. (1997: 77- 108). Mientras que Guido Di Tella<sup>65</sup> sostiene que la causa del cierre fue la imposibilidad económica de seguir financiando las actividades de los centros, Oteiza afirma que el cierre fue una condición propuesta por el gobierno militar (como resultado de una negociación entre la familia y el gobierno) para salvar a las empresas Di Tella de la quiebra, asumiendo el Estado su deuda. A propósito de esto, Trastoy (2003: 335) menciona el hecho de que Guido Di Tella hubiera sido frecuentemente acusado de acordar con el gobierno el cierre del Instituto a cambio de ayuda financiera. En cambio, desde la perspectiva de Romero Brest (1992) las causas definitivas del cierre no respondieron ni a razones económicas ni a razones políticas, sino a la progresiva transformación del campo artístico.

Aunque no creó una escuela, el Instituto Di Tella constituyó un fenómeno artístico y social de relevancia. En síntesis, digamos que, entre los aportes del Di Tella al arte argentino figuran:

1. La promoción de nuevos creadores en todos los campos artísticos mediante la creación de espectáculos, happenings, performances, exposiciones, certámenes, giras, conferencias, debates y el otorgamiento de Premios Nacionales e Internacionales.
2. La creación de nuevas formas artísticas que, lejos de quedar circunscriptas a la década del '60, enriquecieron de manera perdurable nuestro teatro.
- 3- El cuestionamiento de ideologías y sistemas "arcaicos" de la sociedad argentina, que proyectaban los modos de acción cultural del sector agrario. Considerados como signos del pasado, se atacó las formas de mecenazgo estatal propuestas por el circuito tradicional de consagración, lo que significó también la ruptura con las formas teatrales pre-existentes, aunque no con la institución teatro.
- 4- El desplazamiento -aunque momentáneo- del modelo escénico tradicional a partir de nuevas convenciones artísticas -en consonancia con modelos artísticos internacionales, y de nuevas pautas de creación, difusión y consumo, centradas en el prestigio de la tecnología y en la resemantización de los postulados del arte de vanguardia de principios del siglo XX.

---

<sup>65</sup> Guido Di Tella, entrevista con John King, en J- King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino...op. cit* 1985: 204-205.

5- El culto a la antiolemonidad, y el tono eufórico y provocativo como modos de inscripción de las prácticas estéticas en el campo cultural y teatral de los años '60, planteado expresamente contra el teatro "serio".

Puede decirse que acaso el mayor mérito del Instituto Di Tella fuera su sentido de oportunidad, la sintonía histórica que le permitió canalizar las demandas del nuevo público y la nueva crítica e interpretar la necesidad de tomar distancia del teatro convencionalizado, cristalizado en el gesto solemne y en la grandilocuencia.

Como el resto de los intelectuales, gran parte de los artistas que habían formado parte del Instituto Di Tella se involucraron en los acontecimientos políticos del país y del mundo (Terán, 1993). Por ejemplo, tras la clausura de la obra *Baño*, de Roberto Plate, que integraba la muestra *Experiencias 68*, la mayoría de los artistas plásticos reaccionó destruyendo sus propios trabajos, exhibidos en dicha exposición; otros prefirieron un exilio voluntario, mientras que los más activos participaron en *Tucumán Arde* (1968), una muestra de fotografía, bandas sonoras, diapositivas, afiches y documentos escritos, presentada en el ámbito de la CGT, en la que se daba cuenta de los problemas sociales que afectaban a los sectores del interior". (Trastoy, 2003: 335).

### **El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires**

Párrafo aparte merece la mención del Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (IAM), fundado en 1949 por Marcelo De Ridder<sup>66</sup>, en tanto, creemos, se constituye en el precursor del proceso modernizador llevado adelante por el Instituto Di Tella. En efecto, los objetivos del IAM eran similares a los que, años más tarde, se plantearían los protagonistas del Di Tella: se trataba de incorporar, a nuestro panorama cultural, las claves del arte contemporáneo internacional, así como también incentivar la creación artística y establecer contactos permanentes con las organizaciones internacionales dedicadas al desarrollo del arte moderno. Artes plásticas y teatro constituyeron los ejes de las actividades del IAM, si bien existen también referencias acerca de una incipiente producción cinematográfica. De Ridder concibió al IAM como un espacio para la

<sup>66</sup> Marcelo De Ridder era el gestor, el director de la institución y el coordinador de la sección de artes plásticas, núcleo constituido también por Ester Zemborain de Torres Duggan como vicedirectora y Szabolcs

preservación y el desarrollo de la cultura y, al mismo tiempo, como ámbito para la experimentación y las nuevas tendencias artísticas. En este sentido, el Instituto se asumía como continuador de la tarea de Amigos del Arte (1924-1937), que respondía al objetivo de proteger los valores artísticos universales y de establecer contactos internacionales que escaparan al encierro y a las carencias del ambiente nacional. Los fondos para la manutención del IAM provenían exclusivamente de la herencia recibida por su fundador al morir su padre, en 1945. (García, 2004: 108-118)

La actividad teatral se inició en septiembre de 1950 y se extendió hasta principios de los '60. Mucho más fugaz resultó la actividad plástica que tuvo su sede en la calle Paraguay 665 y que se prolongó desde julio de 1949 hasta principios de 1952. Con respecto al teatro, el Instituto propuso un repertorio basado en la dramaturgia universal contemporánea y en espectáculos de vanguardia que proponían nuevas concepciones de la puesta en escena. El IAM se adelantó, pues, al Di Tella en cuanto a la presentación de piezas modernas innovadoras -tanto a nivel del texto dramático como de la puesta en escena- entre ellas, piezas absurdistas-. Mencionemos, por ejemplo, el estreno de *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello, el 14 de agosto de 1960, bajo la dirección de Marcelo Lavalle; *La cantante Calva*, estrenada el 18 de septiembre de 1960, también con dirección de Marcelo Lavalle; *Tal como fuimos*, de Arthur Adamov (en la versión traducida por Jorge Petraglia) que, con la dirección del mismo Petraglia, se estrenó el 15 de enero de 1961.

Con respecto a la recepción crítica de las actividades del IAM, la revista *Continente* aparece, desde el comienzo, como el órgano legitimador por excelencia de sus actividades y, en este sentido, abre el camino a los medios que posteriormente difundirían las actividades del Di Tella. Sin embargo, a fines de 1950, la publicación cambia abruptamente el tono y esboza la conclusión de que las actividades del Instituto no constituían un aporte decisivo al desarrollo cultural del país. Del mismo modo en que lo había hecho *Ver y estimar*, se planteaban la relevancia de los artistas que colaboraban en el IAM y ponía en tela de juicio los criterios de selección de las exposiciones plásticas, pero su crítica iría más allá de los parámetros artísticos al juzgar el origen social y la vida privada de sus integrantes y seguidores. En un artículo denominado "El Instituto de Arte Moderno. No

---

de Vajay como secretario. La dirección teatral, que estuvo a cargo de María Antonieta de Moroni, Hernán

tiene utilidad para el país”, aparecido en noviembre de 1950 (*Continente*, N° 44: 17), que se erige como una síntesis de la posición mayoritaria de la crítica ante las expresiones artísticas innovadoras que derivaría en la falsa dicotomía entre lo “nacional” y lo “extranjerizante. En él se señalaba provocadoramente:

Salta a la vista que [...] es un prurito de vanidad y ostentación, de boato estrepitoso de recién llegados a la fortuna, lo que mueve al reducido grupo que orienta las actividades del instituto con pretencioso y, en definitiva, poco justificado espíritu de clase. [...] Nada más lejano de la natural humildad y recato de los artistas que el esplendor de brillos falsos con los que ese apretado círculo reviste todos los actos con olvido de que una entidad de arte se prestigia, no por el despilfarro de una noche de *vernissage*, entre humo, licores y bocadillos, sino por la calidad y dignificación de sus tareas. Estos *vernissages* ostentosos, por otra parte, consumados en un ambiente de mariposeo enguantado, no han merecido en la ciudad otros comentarios que los del risueño buen humor, cuando no los de la burla cachadora, por el desaprensivo y equívoco espíritu, tan poco alentador para los verdaderos artistas, que predominan en ellos. [...] El Instituto de Arte Moderno, en una palabra, no sirve al país. Sólo sirve a las tendencias extranjerizantes de un esnobismo sin bases del menor refinamiento que propugnan un arte sin destino ni vinculación alguna con nuestra realidad o nuestras posibilidades. Ese pequeño grupo de *nouveaux riches*, que siendo nativos sólo hablan el francés en su propia tierra, erigidos por un azar de la fortuna en pretendidos mecenas, no ayudan al arte ni a los artistas argentinos. La Argentina necesita mecenas que sepan discriminar valores y estimular de verdad a nuestros artistas, y no espectáculos de tilingüería ofrecidos entre gallos y medianoche.

Es evidente que el sesgo elitista y cosmopolita del IAM incomodaba a la secretaría de informaciones de la presidencia -que auspiciaba la publicación-, especialmente en lo concerniente a su voluntad de alejarse de los modelos y estereotipos esperados e impuestos por el aparato peronista para el ámbito de la vida privada. En este sentido, la nota puede dar una clave respecto al fin de las actividades del IAM. Hacia principios de 1952 desaparecen de la prensa cultural porteña todo tipo de referencias a la actividad del IAM. Ubicado en un momento de transición y convivencia entre la sociedad tradicional y una sociedad más moderna con nuevos códigos, el IAM funcionó como un espacio alternativo de prácticas culturales y sociales. Espacio de arte y sala de teatro, el IAM tendió cruces de intercambio y circulación para abrir a otros ojos las facetas de un mundo renovado. (García, 2004: 117)

---

Lavalle Cobo y Marcelo Lavalle, tendría su sede en la Galería Van Riel, en Florida 659.



## 2.4. La apropiación del "teatro de la crueldad".

Como ya señalamos, las potentes imágenes y las concepciones teóricas que Artaud planteara a lo largo de su vida condensan sentidos que las poéticas teatrales de la segunda mitad del siglo XX se han empeñado en desentrañar. Así, la definición del lenguaje escénico como *lenguaje físico en el espacio* -un lenguaje "al que se le atribuyen poderes mágicos inmediatos" (Artaud, 2002: 104)- o del teatro como *doble* de la vida, como *acto cruel* y *alquímico* que apunta a la *reconstrucción del cuerpo*; como así también su reconocimiento de la metafísica como el principio fundamental de este teatro constituyen ideas que cambiaron radicalmente la manera de hacer y de entender el teatro. Sin embargo, si bien todos estos conceptos se convertirán en pilares fundamentales de la Antropología Teatral fueron, en el contexto de la neovanguardia teatral del '60, una fuente de equívocos e interpretaciones erróneas. Nos proponemos demostrar, en ese sentido, que la apropiación de las ideas y de la poética de Artaud en la década del '60 fue mayormente de carácter reproductivo, en tanto se basó en la imitación de estereotipos y en la adopción superficial de ciertos principios teóricos.

Nuestro objetivo es identificar aquellos procedimientos compositivos y concepciones teóricas provenientes del teatro de Artaud, y los diversos modos en que éstos se fusionan en los espectáculos "artaudianos" -tanto los realizados en su homenaje como aquellos que se proponían imitar ese modelo. Intentamos también analizar los "malentendidos" que dieron lugar a concepciones erróneas que develaban una distancia estética con respecto al Teatro de la Crueldad. Indagaremos, en este sentido, los prejuicios que giraban en torno a la figura del teatrista francés y que impedían concretar una apropiación plena de sus principios filosóficos y estéticos.

Karl Alfred Blüher (1991: 113) distingue tres ámbitos diversos en los que puede identificarse la recepción de la poética artuadiana en Latinoamérica:

- 1- En los *autores* y en su concepción de las obras teatrales.
- 2- En los *directores* y en su trabajo de puesta en escena.
- 3- En los *formadores de actores* y en sus conceptos de formación teatral.

Más allá de señalar -acertadamente, según creemos- diversos "ámbitos" en los que la poética de Artaud ha resultado productiva, el autor sostiene que dicha poética tuvo una

limitada difusión en el campo teatral latinoamericano: “el método de Artaud ha sido transmitido a Latinoamérica de forma sólo indirecta, a través de los métodos del Living Theatre y de otros métodos inspirados en las técnicas corporales de Jerzy Grotowski” (114). Intentaremos demostrar, a lo largo de esta investigación, que la productividad del teatro artaudiano no se concretó únicamente por medio de la mediación de otros grupos, sino también a partir de la lectura de los textos del teatrista francés y, especialmente en el caso de los exponentes de la Antropología Teatral, de un estudio en profundidad de su poética y del contacto con sus discípulos y/ o colaboradores -como es el caso de Eduardo Gilio o de José María López, a través de su formación con Edgard Tamiz, discípulo de Charles Dullin-.

Por su parte, en una concepción solidaria con la idea de Blüher acerca del campo teatral latinoamericano, Kristen Nigro (1989: 173) sostiene que, en el contexto de nuestra modernización teatral no se verificó una relación directa entre el teatro artaudiano y la neovanguardia argentina “pero, hay que reconocer que, en los años sesenta estos métodos de hacer teatro estaban en el ‘aire’, por decirlo así, era algo que se respiraba quizás sin saberlo”.

Lo cierto es que, lejos de permanecer indiferente, el campo teatral argentino acusó una visible influencia artaudiana, más allá del carácter directo o indirecto, productivo o meramente reproductivo de esta recepción en los ‘60. Creemos, además, que la verdadera importancia del “impacto” de la poética de Artaud en nuestro campo teatral no puede ser rastreada únicamente en elementos superficiales, imágenes y estereotipos presentes en las experiencias de la neovanguardia del Di Tella -lo cual significaría caer en los mismos errores que adjudicamos a muchas de estas puestas en escena-. Para escapar del reduccionismo que implicaría dicha operación es necesario reconocer el verdadero alcance de la productividad del teatro artaudiano que, creemos, se manifestó especialmente en el valor que adquirió para el teatro posterior, y no sólo en lo que respecta a la Antropología Teatral, sino también en las transformaciones que operó la praxis escénica y en la forma de concebir el teatro.

Acordamos totalmente con Blüher (1991: 16) cuando, refiriéndose específicamente a la recepción de la poética artaudiana en los países latinoamericanos en la década del ‘60, aclara que:

continuamente ha habido recepción tan sólo de aspectos *particulares* y de esferas *parciales* sacadas de la concepción total de Artaud, como por ejemplo, la nueva función del espacio escénico y del cuerpo, o la tematización de la crueldad, pero no ha resultado una adopción total de su modelo de teatro; y en segundo lugar, que la recepción ha tenido lugar de manera predominantemente *indirecta*.

Creemos, en ese sentido, que la productividad de la praxis y la teoría de Artaud en la neovanguardia del Di Tella puede observarse en múltiples aspectos: en su radical impugnación de la cultura burguesa -cristalizada en las convenciones canónicas y en las "formas muertas" del teatro tradicional-, en las poéticas de actuación, en la puesta en crisis del personaje tradicional, en la evidenciación de los códigos de construcción y de las convenciones estéticas, en la experimentación con diversas formas de relación espectáculo-espectador. Pero pensamos que el estímulo artaudiano puede identificarse especialmente en la importancia que adquiere el lenguaje físico de la escena y en la extrema valorización del cuerpo del actor en sus múltiples posibilidades expresivas, tanto en el proceso creativo como en el hecho escénico. Asimismo, el predominio del espacio lúdico -que aparece como una de las consecuencias más evidentes de la centralidad del actor, en tanto se trata de un espacio determinado, justamente, por su accionar y su desempeño escénico- supone una crisis de las tradicionales categorías espacio- temporales. Esta inversión de las categorías supone también un cuestionamiento de los métodos convencionales de análisis, al poner en primer plano la "lógica de la sensación" (Deleuze) y el "deseo del cuerpo". En este sentido las corrientes herederas de las búsquedas de Artaud (entre ellos el Living Theatre y los exponentes de la Antropología Teatral) retomaron la crítica del director francés a la incapacidad de la praxis y de la teoría de aprehender el fenómeno teatral entendido como un acontecimiento vital basado en un lenguaje físico, gestual, directamente comunicativo.

En efecto es, sin duda, la utilización expresiva del cuerpo, considerado en su dimensión energética, el elemento que ha resultado más fructífero para nuestro teatro, tanto en lo que respecta a la neovanguardia del Di Tella como, sobre todo, en lo que concierne a la Antropología Teatral. La revalorización del cuerpo ha jugado un rol particularmente importante en las experiencias neovanguardistas, por cuanto éstas cuestionaban la utilización de la palabra como principal medio de expresión escénica e intentaban sustituirla por un lenguaje físico, dirigido a los sentidos y no al intelecto. Puede señalarse,

en este aspecto, una intensificación de la productividad de la poética artaudiana -que delimita como núcleo central un lenguaje de signos físicos y no verbales-, en las formas experimentales del Di Tella: la performance, el happening y la creación colectiva.

La pretensión de Artaud de generar un lenguaje teatral nuevo que rompiera con los parámetros del modelo decimonónico lo llevaron, como vimos, a cuestionar la “dictadura de la palabra”, que subordina la puesta en escena al texto. En su concepción del espectáculo como “manifestación del espíritu” sólo podía tener cabida un “verbo mágico” y un lenguaje que le permitiera crear directamente en escena, sin necesidad de un guión previo, en tanto, según estimaba, “Un autor que no crea directamente la materia escénica, ni evoluciona en escena orientándose e imprimiendo la fuerza de su propia orientación al espectáculo, traiciona en realidad su misión” (Artaud, 2002: 99). El medio principal de escritura de ese nuevo lenguaje, basado en el gesto, en el jeroglífico y en la imagen era, obviamente, el cuerpo del actor. El acto verdaderamente creativo no es, pues, el del autor, sino el del actor y el del director, generadores de la auténtica teatralidad que sólo puede ser, según él, un atributo de la puesta en escena. El cuestionamiento del uso excesivo de la palabra, que despreciaba completamente la potencia expresiva del lenguaje físico de la escena, suponía también una profunda crítica al trasfondo psicologista de los personajes y de la puesta en escena que, según creía, caracterizaba al teatro de su época. Esta misma concepción se manifiesta en el rechazo, por parte de los protagonistas de la neovanguardia teatral argentina, de las nociones de *mimetismo* y de *representación*, que limitan la función de los signos escénicos a la ilustración del texto. Los espectáculos de esta tendencia establecen, asimismo, una ruptura con la idea convencional de teatralidad, que se manifiesta de diversos modos:

- 1- En el desplazamiento del acento tradicionalmente puesto en la idea de texto como único parámetro del evento teatral hacia la puesta en escena, considerada como la verdadera generadora de la teatralidad y como el lugar de la producción del sentido.
- 2- En el énfasis puesto, por un lado, en la figura del actor y su corporeidad y, por otro lado, en la capacidad perceptiva, cognoscitiva e interpretativa del espectador.
- 3- En la disolución de los límites entre los géneros y las diferentes formas artísticas. El teatro no ofrece ya un ámbito para la unidad sino que ostenta materiales heterogéneos, extremando su carácter de polifonía informacional (Barthes, 1964).

Las interpretaciones superficiales sobre conceptos teóricos vertidos por Artaud en sus escritos, así como también la lectura de las reseñas de sus conferencias y de las críticas a sus espectáculos dieron lugar a concepciones erróneas que a menudo se cristalizaban en espectáculos autodenominados “artaudianos”. Estos equívocos se debieron, sin duda - además de la importante dosis de ambigüedad y voluntaria oscuridad de los principios artaudianos-, a la escasa producción teatral del director francés. En efecto, al no tener la posibilidad de ver plasmadas sus concepciones teóricas en realizaciones espectaculares concretas, las sugestivas descripciones de diversas puestas en escenas -que realizaba el mismo director en sus proyectos o bien los estudios críticos- contribuían a aumentar la confusión acerca del “Teatro de la Crueldad” que, sin embargo, aparecía como una certera posibilidad de salvación de un arte anquilosado en formas muertas, completamente previsibles e inauténticas. Pensamos, por ejemplo, en la difusión de las ideas que Artaud para la puesta en escena de *La conquista de México*, primer espectáculo proyectado para su compañía El teatro de la Crueldad, nunca llevado a cabo. Las imágenes propuestas por Artaud (2002: 112) para dicho espectáculo dejaban vislumbrar una valoración dramática extrema de la cualidad energética de los acontecimientos escenificados:

El espíritu de la muchedumbre y el soplo de los acontecimientos se moverán en ondas materiales sobre el espectáculo, marcan límites de fuerza, y por sobre éstas, la conciencia pequeña, insurrecta o desesperada de ciertos individuos sobrevolará como brizna de paja. Teatralmente, el problema es la determinación y armonización de tales líneas de fuerza, cómo articularlas para obtener de ellas sugestivas melodías.

Los espectáculos teatrales de la tendencia experimental del Di Tella compartían la aspiración artaudiana de establecer nuevos canales de intercomunicación entre los diversos elementos de la puesta en escena y, en su búsqueda de la cualidad energética de los acontecimientos, apelaban al “impulso colectivo” de los asistentes. Sin embargo, con el objetivo de restituir la dimensión mágica del acontecimiento escénico -único modo en que sería posible experimentar ese “impulso colectivo”- se recurría a una serie de estereotipos: la creación de un clima “onírico”, la reproducción de las formas exteriores de un ritual; la apelación a objetos vinculados, en el imaginario colectivo, con ceremonias y rituales: incienso, velas, candelabros, túnicas- o a un particular uso de la música y la iluminación,

que potenciaba la capacidad sugestiva de las penumbras. La visión estereotipada alcanzaba también a la actuación, que generalmente asociaba lo “mágico” y lo “ritual” con movimientos lentos y cadenciosos que alternaban con momentos de “éxtasis”, en los que los actores enfatizaban notablemente su gestualidad, exasperaban sus acciones y se dejaban desbordar por las emociones. Por medio de estos recursos se generaba la ilusión de devolver al teatro su carácter ritual, su condición de ámbito sagrado claramente diferenciado de la experiencia cotidiana. Para este objetivo resultó fructífera también la propuesta del teatrista francés de utilizar elementos provenientes de diversas disciplinas. Señala Artaud (2002: 77) en este sentido: “Intentamos resucitar una idea de espectáculo absoluto, en el cual el teatro recupere del cine, la revista, el circo y la vida misma, aquello que siempre le perteneció desde que tal dicotomía entre teatro analítico y mundo plástico se nos ocurre una estupidez”.

O cuando expresa que un espectáculo debe incluir “la música, la danza, la pantomima o la mímica. Es obvio que se vale de movimientos, armonías, ritmos, pero sólo teniendo en cuenta su concurrencia en una expresión central, sin dar preeminencia a arte alguno en particular.” (80). A partir de estas premisas, una puesta en escena como *Apocaliptosis*, de Alejo Pirovano, dirigida por Norberto Montero (Di Tella, julio '67), por mencionar sólo un ejemplo, que sus creadores vinculaban explícitamente con un surrealismo de raigambre artaudiana, se proponía ilustrar el instante previo a la muerte de un individuo, es decir, el lapso agónico que transcurre entre el momento en que recibe los disparos y el instante en que su vida se extingue definitivamente, pero con la particularidad de ser contemplado retrospectivamente, como un regreso al momento de su nacimiento, como un retorno a las fuentes. Con este fin se recurrió a un vestuario y una escenografía “oníricos”, que desdibujaban su posible semejanza con un referente real y cotidiano, al tiempo que eliminaban toda marca asociada con un tiempo y un espacio concreto. Se trataba de representar un “tiempo mítico” -de acuerdo con la concepción artaudiana- en el que aparecen abolidas las barreras que separan lo objetivo de lo subjetivo, lo material y lo espiritual, lo individual y lo colectivo, lo físico y lo psíquico. Por otro lado, por medio del recurso a las diapositivas -que reproducían fotos de cuerpos desnudos-, a la semi-oscuridad, a los efectos visuales y olfativos, generados en gran medida por el humo de los

inciensos y por el poder evocador de la música, se intentaba recrear un espacio- otro, un mundo desconocido, a mitad de camino entre la realidad y el más allá

En este sentido, la productividad de la teoría artaudiana se verificaba también en la idea de la escena como un lugar físico que utiliza un lenguaje concreto, no dirigido al intelecto (Artaud, 2002: 95). Un teatro que se vale de todos los lenguajes y que debe, tal como pedía Artaud, “convertirse en un teatro esencial, capaz de perturbar el reposo de los sentidos, de liberar el inconsciente reprimido e incitar a una rebelión” (23). En este sentido, los espectáculos del Grupo Tiempo Lobo, por ejemplo, presentaban un predominio del trabajo corporal y gestual y recurrían, en menor medida, al grito, los ruidos y los sonidos que debían repercutir en los sentidos del público. La concepción -fundamental en la teoría artaudiana- de “insurrección del cuerpo” aparecía evidentemente banalizada, asociada a una suerte de hiperactivismo y a una superficial exasperación de los gestos y movimientos. Esta noción dio lugar a la elaboración de un repertorio de respuestas inmediatas, de supuestas recetas para la creación de productos teatrales eficaces e innovadores. Los largos silencios y el lenguaje verbal que, en este tipo de espectáculos, alternaba con el “bombardeo” de acciones y la energía apabullante de los actores obedecía a la voluntad de recrear los espectáculos esbozados por Artaud -generalmente no llevados a la práctica- y de imitar el modelo del Teatro de la Crueldad, que requería la inclusión del “lenguaje oral, y de expresiones verbales explícitas en porciones debidamente separadas de la acción; aquellas en las que la vida reposa y surge la conciencia” (2002: 109).

Por otro lado, movidos por el rechazo a un público pasivo, de “consumidores”, de “disfrutadores” (Artaud, 1971), tanto los espectáculos de este grupo como el resto de las producciones experimentales del Di Tella pretendían involucrar al espectador a partir de la inmediatez de contacto y de una hipersensibilidad de los nervios y de la inteligencia, que no dejaba de ser superficial. En efecto, a menudo se confundía esa “participación activa” con la mera inclusión del espectador en el espacio escénico o con su participación física en la acción. En algunos casos, como en *Artaud '66*, escrita y dirigida por Alberto Cousté, estrenada en junio de 1966, la participación del espectador -forzada, en cierta medida, en tanto era acariciado, amenazado, interpelado agresivamente por los actores- se hallaba ya pautada en el texto dramático, lo cual atentaba contra el margen de azar e improvisación que, en todo caso, requiere la inclusión del público en las situaciones escénicas. Asimismo,

*Casa. Una hora y ¼* (1969) y *Tiempo de fregar* (1969) pretendían, a partir de un bombardeo de estímulos, “arrancar” al espectador de su pasividad habitual, dejando en evidencia la absoluta incomprensión acerca del sentido que Artaud adjudicaba a la idea de desautomatizar la percepción y de “despertar los sentidos adormecidos”. (1971).

Además de los espectáculos que se asociaban con la poética artaudiana a partir de sus procedimientos compositivos, en el Di Tella se crearon también una serie de puestas que hacían referencia explícita a Artaud, en un gesto que, al tiempo que se presentaba como un homenaje al actor francés, legitimaba la producción escénica asociándola con un modelo internacional absolutamente vigente e innovador. Mencionemos especialmente producciones como *Antología del teatro de la Crueldad*, presentado en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella (1966) por el grupo Teatro de la Peste, bajo la dirección de Alberto Cousté. Como se manifestaba en el programa de mano, dicho espectáculo se había realizado “a manera de homenaje y agradecimiento a Antonin Artaud, cuyas ideas sobre el teatro y la cultura de Occidente estimularon desde el comienzo las búsquedas del equipo”.

Por su parte, la ya mencionada *Artaud '66* también se presentó como un “homenaje a Artaud”. Estructuralmente, el espectáculo estaba compuesto por fragmentos de diferentes piezas vinculadas a la poética del director francés: *Severa Vigilancia*, de Jean Genet; *Los Cenci*, de Artaud; *La nouvelle Justin suivie de l'histoire de Juliette*, del marqués de Sade y un *Hamlet* reducido, de Charles Marowitz. Además de este importante nivel de intertextualidad con los textos artaudianos -que constituía el procedimiento constructivo del espectáculo-, la puesta articulaba una serie de procedimientos compositivos que una lectura simplista y superficial podía asociar con un “teatro de vanguardia”, dentro del cual se ubicaba, para la crítica y para la mayoría de los teatristas, el teatro de Artaud. Sin embargo, lejos de lo que manifestaran insistentemente el director y los actores, lo que dejaba entrever esta puesta en escena era una serie de equívocos conceptuales o, en el mejor de los casos, de modos poco adecuados de concretar escénicamente las propuestas artaudianas. En principio, y si bien la utilización de un texto como punto de partida del proceso creativo no atentaba contra la concepción teatral de Artaud, sí lo hacía el hecho de que la puesta fuera únicamente una suerte de “prolongación” de ese texto -lo cual la acercaba peligrosamente al teatro literario tan cuestionado por el mismo Artaud-. Por otro



lado, lejos de utilizarse la palabra en su dimensión material y sonora o de potenciar su capacidad expresiva, se valoraba excesivamente su sentido literario y su poder comunicativo. El constante movimiento de los actores, la permanente recurrencia a gritos y susurros, así como también la pronunciación de palabras y frases oscuras, traducía de un modo vago y abstracto la idea de un “lenguaje ideográfico”, un lenguaje “en estado puro”, que “logra su máxima eficacia sólo en el momento que es concreta, es decir, allí cuando produce algo objetivamente, por la fuerza de su presencia activa en escena”. (2002: 34).

Tanto durante el proceso compositivo como en la puesta en escena los actores apelaban a la improvisación, intentando plasmar el ideal artaudiano de “una obra creada en el instante, en escena” que “exigirá el hallazgo de un lenguaje vivo y en acción y por ende anárquico que supere las reglas habituales que operan como dique de contención de sentimientos y palabras” (2002: 35-36). Sin embargo, la alternancia entre el azar y la voluntad de ceñirse a una estructura textual no hacía más que poner en evidencia una dialéctica en tensión -que alcanzaba también a otros signos escénicos- y la no resolución de las dicotomías actor- personaje, actor- autor/director, tradición- parodia, improvisación- estructura.

La crítica no tardó en asociar Artaud '66 con un “surrealismo nacional” que desmerecía las verdaderas propuestas de Artaud (*Talia*, N° 30, 1966: 7). Sin embargo, lo que más indignó a la crítica fue la “básica insuficiencia de los intérpretes y, posiblemente del propio director” que, como vimos, eran los pilares del auténtico teatro artaudiano. Todo dejaba entrever que no se había comprendido suficientemente la significación de las potentes imágenes con las que, alternativamente, Artaud se refería a un actor cuya expresividad debía ser independiente de la palabra. Nos referimos a las imágenes del actor como “atleta del corazón”, al “actor chamán” (brujo, curador) y al “supliciado que hace señas desde el patíbulo”, imágenes potentes y perturbadoras, cuyas implicancias estéticas pueden rastrearse en profundidad en muchos de los escritos artaudianos<sup>67</sup>. Si los teatristas del Di Tella concretaban en escena -muchas veces de un modo equivocado- los conceptos artaudianos, los fragmentos de los comentarios que acabamos de citar constituyen un

---

<sup>67</sup> Como expresamos anteriormente, la imagen del supliciado aparece en “El teatro y la cultura” (*El teatro y su doble*, 2002: 12), mientras que las otras dos imágenes se desarrollan especialmente en los textos mexicanos, (*Mensajes revolucionarios*, México, 1962) y en “Un atletismo afectivo”, (ensayo publicado en *El teatro y su doble*).

indicio que nos permite vislumbrar la acertada percepción, por parte de cierto sector de la crítica, de una notable “distancia estética” entre la teoría y la praxis artaudiana.

Con frecuencia se aludía peyorativamente a la “moda Artaud” para llamar la atención acerca del “mal uso” y la “incomprensión” que evidenciaban nuestros teatristas de la poética del actor francés. Muchos artículos aparecidos en *Primera Plana* funcionan como ejemplo de ese discurso crítico y no hacen más que confirmar el carácter meramente reproductivo de la poética artaudiana en los espectáculos del Di Tella<sup>68</sup>.

Pero acaso el comentario de *Primera Plana* que mejor grafica este doble movimiento de legitimación de los postulados artaudianos por un lado, y la crítica a su traducción escénica porteña por el otro, sea la nota publicada el 5 de noviembre de 1968, número 306, en ocasión del estreno de la creación colectiva denominada *La Orestíada y/o el sombrero de Tristán Tzara*, también asociada -tanto por sus creadores como por la crítica- con el teatro artaudiano. En efecto, en las páginas de la revista se lee:

La propuesta es de una rigurosa lucidez teórica y está contenida -como casi todo el andamiaje de la vanguardia teatral de esta década- en el luminoso pensamiento de Antonin Artaud, ese padre indispensable. Se trata de disociar los canales de comunicación que habitualmente concurren para dar coherencia al espectáculo; de realizar investigaciones paralelas y no tangentes en esos canales (texto, vocalización, acciones físicas, luz sonido, música)...La lucidez teórica no logrará aprobar el examen de la realización, en la medida en que no se invierte el punto de partida; sólo una sistemática en el análisis de los medios expresivos del nuevo actor, una revalorización a partir de cero de las pautas del espacio, una denodada actitud técnica podrían revertir el fenómeno del atletismo afectivo, para evitar que actores enronquecidos, sudorosos, flagelados, no consigan aportar otra cosa que su buena voluntad.

Este comentario ponía en evidencia, una vez más, la distancia existente entre la concepción teórica de Artaud y la posibilidad de aplicar prácticamente esos principios en espectáculos cuya propuesta de innovación permanecía en un nivel superficial, que terminaba configurando estereotipos y nuevas convenciones.

Si bien, como dijimos, los equívocos suscitados en torno a la poética de Artaud y a su personalidad se generan a partir de un conocimiento superficial de su pensamiento -alentando sin duda por la vaguedad de conceptos como “lenguaje puro”, “crueldad latente”,

---

<sup>68</sup> Remitimos, en este sentido, al apartado 3.1, III, de la Segunda Parte de nuestra investigación.

“tono espiritual”, “mimetismo mágico del gesto” y al estilo poético, metafórico y, en cierto sentido abstracto de su escritura- creemos que ciertos pasajes de sus textos presentan consignas explícitas, indicaciones claras acerca de cómo debería ser un espectáculo eficaz, en las que sin duda repararon los teatristas del Di Tella.

Nos referimos, por ejemplo, a pasajes como el siguiente, perteneciente a *El teatro y su doble*: (2002: 73-74).

Así, en el teatro de la crueldad el espectador ocupará el centro y el espectáculo estará a su alrededor.

En ese espectáculo, la sonorización será permanente: sonidos, ruidos, gritos, serán seleccionados antes que nada por su cualidad vibratoria y a continuación por lo que representen. Entre esos medios gradualmente refinados interviene en su momento la luz, que no sólo colorea e ilumina, pues tiene, además, fuerza, influencia y sugestión. (...) Tras el sonido y la luz, arriba la acción su dinámica. Aquí, el teatro no reproducirá la vida, sino que intentará comunicarse con las fuerzas puras. (...) Propongo pues un teatro en el cual violentas imágenes físicas quebranten y subyuguen la sensibilidad del espectador, llevado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores.

Sin embargo, y en tanto son formuladas por medio de la escritura, consignas como éstas dejan un margen de imprecisión que dio lugar a la libre interpretación, no sólo por parte de los teatristas del Di Tella, sino también por parte de diversos grupos del “nuevo teatro” (De Marinis, 1987) que, en todo el mundo, emulaba la poética artaudiana y el teatro grotowskiano. Grotowski mismo se refirió, en diversas ocasiones, a los espectáculos que, en todo el mundo, se proclamaban a sí mismos como “artaudianos” y se asociaban explícitamente con la vanguardia artística, aún demostrando una gran superficialidad e incompreensión del pensamiento del creador del Teatro de la Crueldad:

Cuando vemos todas esas representaciones viciosas del teatro de *avant-garde* de muchos países, esos trabajos abortados y caóticos, empapados de esa supuesta crueldad que no asustaría ni a un niño, esos *hapenings* que sólo revelan una falta de habilidad profesional, un sentimiento de inseguridad y el amor a las soluciones fáciles, esas representaciones violentas sólo en la superficie (que debieran herimos pero que no lo logran), cuando vemos estos subproductos cuyos autores consideran o llaman a Artaud su padre espiritual, entonces sí creemos en la crueldad, pero contra Artaud. (Grotowski, 1970: 78-79).

Con el mismo tenor irónico en su discurso en “Artaud y el teatro de la crueldad” el director polaco afirma que “Hemos entrado en la era de Antonin Artaud. El ‘teatro de la crueldad’ ha sido canonizado. Lo que equivale a decir: ha sido trivializado, convertido en un producto de pacotilla, torturado de las más diversas maneras”. (1972: 7).

Pero Artaud también era consciente del malentendido que generaban sus concepciones estéticas y, especialmente, de la confusión que había despertado el término “crueldad” aplicado al teatro: “Se otorga erróneamente a la palabra crueldad una significación que la asocia a un rigor sangriento, de gratuita y desinteresada indagación del mal físico” (2002: 90)

Y era, justamente, el sentido banalizado y superficial de esta concepción lo que podía verse, en líneas generales, en las puestas del Di Tella, a través del recurso a escenas cruentas, signadas por la violencia y el exceso. La notable difusión, en nuestro campo teatral, del Primer Manifiesto de su teatro -aparecido en *El teatro y su doble*- no alcanzó, evidentemente, a despejar los malentendidos suscitados en torno al concepto de “crueldad”, definido por Artaud (2002: 90) como “sed de vida, de orden cósmico y de necesidad indoblegable, con su significado gnóstico de torbellino vital que disipa tinieblas...”. De lo que se trataba, según él, era de plantear una operación de resistencia para poner en crisis, por medio de la crueldad, el sentido común del individuo, de liberar al cuerpo de sus automatismos cotidianos y, por extensión, de las estructuras sociales que lo condicionan. Como expresa Foucault (1989: 21) en este sentido, el cuerpo:

está atrapado en una serie de regímenes que lo modelan; está roto por ritmos de trabajo, de reposo y de fiestas; está intoxicado por venenos –alimentos o valores, hábitos alimenticios y leyes morales, todo a la vez, por lo cual sólo por medio de textos que interpelan al cuerpo será posible desactivar los mecanismos que lo someten y crear resistencias en él.

En una carta que escribiera a Jean Paulham, el 13 de septiembre de 1932, Artaud (2002: 90) intenta aclarar la confusión que había generado este término:

No cultivo el horror de manera sistemática. La palabra crueldad será entendida en un sentido amplio y no en el que se le otorga habitualmente. Y reivindico el derecho de quebrantar los significados usuales del lenguaje, de destruir de manera definitiva

la coraza (...), de retornar a las etimologías del lenguaje que a través de conceptos abstractos evocan elementos concretos.

Con este concepto, que constituía el eje de su poética aludía, pues, a la energía que transforma el estatismo, la muerte, la quietud de las formas, la rigidez del arte establecido, en nueva vida, la destrucción en regeneración, un “irracional impulso”, un “apetito vital ciego” que se traduce en gestos, en actos y en acciones llevadas a su extremo<sup>69</sup> (90).

Lejos de limitarse, entonces, a una idea superficial vinculada con las acciones violentas y agresivas -tal como parecían entender los creadores de los espectáculos “artaudianos” del Di Tella- la noción de “crueldad” posee una dimensión profundamente afirmativa del teatro y de la vida, al tiempo que, en tanto noción histórica, anuncia el límite de la representación: “El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida, 1987: 320).

Creemos, asimismo que, además del impacto que produjo el teatro de Artaud en las tendencias más experimentales del Di Tella -más allá de su carácter productivo o, como en la mayoría de los casos, puramente reproductivo-, la poética artaudiana resultó productiva también, aunque de un modo limitado e indirecto, para los exponentes de la tendencia absurdista del Di Tella. No debe perderse de vista en ese sentido que dicha poética ingresó a nuestro campo teatral junto con el teatro del absurdo europeo. Como señala Blüher (1990: 120):

En Argentina, en el curso de la recepción del teatro del absurdo de aquel tiempo, desde comienzos de los años sesenta, han proporcionado, sobre todo Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en sus obras, a los elementos no verbales del texto espectacular, del lenguaje visual del espacio escénico, de la gestual y los objetos y de los signos acústicos una nueva función que se deriva, en último término, lo mismo que la representación antirrealista de la crueldad de fenómenos psíquicos y físicos, de los conceptos de Artaud.

---

<sup>69</sup> En esta visión artaudiana predomina “Lo que sería el elemento dionisiaco de la tragedia: la intuición del Caos, los impulsos que conducen a la disolución de las formas, es decir, a la muerte que trae vida. Es así que, aún concentrándose en el instante anterior a la Creación, el proceso que percibe la conciencia mítico-religiosa apunta a la afirmación de la vida” (Reyes Palacios, 1991: 33).

En efecto, en la primera fase del teatro de Griselda Gambaro -representada por las piezas *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968)- se pone en evidencia la concepción de un teatro deslitteraturizado y no mimético que, atenuando la potencia expresiva de los elementos verbales del discurso teatral, propone una verdadera dramaturgia de los signos escénicos y del espacio, al tiempo que otorga un privilegio absoluto al lenguaje físico del actor<sup>70</sup>.

Por otro lado, Gambaro ha manifestado, en varias oportunidades, no sólo su vinculación con Artaud, sino también su propia concepción del teatro. Citamos *in extenso* una comunicación personal en la que, luego de afirmar que “en Buenos Aires Artaud fue de lectura casi obligada”, la autora señala:

Diría que Artaud ha alimentado, con otros, el impulso transgresor que debe tener toda obra. Lo que me interesa es su idea de la cultura en acción, su ampliar límites, ese deseo irreprimible de libertad, su inmersión en el sueño, su rechazo de la cotidianeidad empobrecida. Yo tomo de Artaud esa pasión de desestructuración de la cultura, ya que la cultura (el teatro) tiende a fijarse en sus resultados, y esto es precisamente lo que ocasiona su muerte. Otros criterios de Artaud los tomo selectivamente. Yo, que soy autora, creo en la palabra como una invaluable necesidad, nunca palabra escrita (aunque lo sea en el texto) sino palabra- acción, palabra- gesto, lo que no cierra el camino a su valor significativo, ya que para mí forman teatralmente una sola entidad. Siempre le agradezco que nos ponga sobre aviso respecto a la construcción insensible, la forma vacía, ese valor de “reacción” que tiene su discurso, surgido precisamente frente al teatro francés de su época, racional, discursivo ‘cuidadoso’. El peligro es dogmatizar a partir de Artaud, como muchas veces se ha hecho, destino curioso para quien quería abrir siempre nuevos caminos, posibilidades, sensaciones. Por ejemplo, cuando dice: ‘Las obras maestras son buenas para el pasado, no para nosotros’, sólo tomo de esta aserción lo que subraya mi contemporaneidad, pero personalmente estoy lejos de oponerme al pasado, ya que “el intercambio entre originalidad y aceptación de una tradición constituye la base de la capacidad de inventar”<sup>71</sup>.

Es innegable, entonces, que la teoría y los “métodos” artaudianos “estaban en el aire” (Nigro, 1998: 173) y que, de un modo directo o indirecto, conciente o inconciente, los tearistas argentinos más audaces de la década del ‘60 se inspiraron en ellos para crear un

---

<sup>70</sup> Obviamente, los procedimientos compositivos más importantes de estos textos responden al género del absurdo: la discontinuidad o la postergación de la intriga y del diálogo (principio constructivo), la ambigüedad del lenguaje -basado en efectos de incertidumbre-; la enunciación mediata, caracterizada por la falta de cohesión lingüística; la ruptura del principio cooperativo de la comunicación y por el uso de palabras cuyo sentido no está explicitado.

<sup>71</sup> Griselda Gambaro, Carta del 18 de junio de 1989, citada en Blüher, (1990: 121).

“teatro de vanguardia que intenta expresarse en un lenguaje diferente, buscando la síntesis a través de la imagen y o de la palabra únicamente, donde lo simbólico y lo real se fusiona dando una nueva forma de lenguaje expresivo” (Pavlovsky, 1985: 36). Asimismo, los principios artaudianos contribuyeron sin duda a afirmar, en el caso de Pavlovsky -un “autor faro” de la neovanguardia- la idea de un “texto vacío”, “listo para ser transgredido” y de una escena en la que “el texto no se reescribe, se reinscribe de múltiples sentidos, aprisionados en el texto original”. (39).

## 2.5. La “revolución” grotowskiana de nuestro teatro

En este apartado nos proponemos analizar el alcance de la apropiación -productiva o reproductiva- de la filosofía y la poética grotowskiana en las experiencias de la neovanguardia teatral del '60, que idearon un nuevo modo de organizar la cultura y de practicar el teatro a partir de la ruptura con los modelos convencionales y de la renovación del lenguaje escénico.

Como expresamos anteriormente, y al igual que en el caso de Artaud, el teatro de Grotowski ha sido constantemente objeto de equívocos, malentendidos y concepciones imprecisas surgidas a partir de un conocimiento insuficiente de su poética.

Uno de los errores más habituales -y que ha perdurado hasta nuestros días- es el hecho de considerarlo un “profeta” o un filósofo del teatro. Sin embargo, el maestro polaco ha privilegiado radicalmente la práctica teatral: primero como campo propicio para la experimentación y la investigación de los procesos creativos del actor y, luego, como un instrumento de indagación de las potencialidades del ser humano. Mientras que su actividad teórica -nos referimos tanto a la enseñanza impartida en cursos, cátedras universitarias o conferencias, como a sus trabajos escritos- era únicamente un modo de plasmar los resultados de sus experiencias prácticas y de reflexionar sobre ellos, por cuanto Grotowski jamás ha intentado compensar las dificultades de la práctica con una posición teórica previamente fijada. El teatro deja de ser, pues, únicamente un divertimento o un entretenimiento para convertirse, como pretendía Artaud, en un *instrumento eficaz de conocimiento* -asociado, en este caso, con la búsqueda espiritual-, que sólo puede nacer *de la práctica y en la práctica*. (De Marinis, 2004).

A partir de la recepción, en la década del '60, de las poéticas artaudiana y, luego, de la poética grotowskiana, se busca representar un cuerpo vivo y real por medio de una imagen que encarna la incompletitud, la imperfección y la metamorfosis. Las experiencias escénicas de la neovanguardia alejan la representación corporal de toda tendencia mística y restituyen al cuerpo su dimensión física, sensual, psíquica y fisiológica. El auge del happening y la performance se explica, justamente, por esta revalorización del orden sensorial, artificial y material del acontecimiento escénico. La retórica del cuerpo comienza a basarse entonces en la introspección de su materialidad y en el vínculo, personal y subjetivo, entre el sujeto y su mundo. Lejos de constituir únicamente un eje temático, el desocultamiento de la naturaleza corporal se manifiesta como una posibilidad expresiva y formal, como una categoría estética. El hecho escénico se define, desde estas prácticas, como una percepción de cuerpos vivos “presentados para ser vistos en una situación no coactiva y seductora” que induce a una “percepción sensorial total” (Pradier, 2002: 30)<sup>72</sup>.

En este sentido, en algunos espectáculos la apropiación productiva del modelo de teatro pobre (Grotowski, 1965) se plasma en la concepción de lo anti- espectacular, que conduce a la potenciación extrema de los recursos expresivos del actor y al redescubrimiento del fundamento del teatro en el encuentro interpersonal entre actor y espectador, sumidos ambos en una “experiencia de contagio” (Grotowski, 1993). Se trata de reducir al teatro a su esencia, de recuperar su fundamento, aquello sin lo cual no es posible el hecho escénico: el encuentro vital, directo, entre el actor -su presencia escénica, sus gestos, su inmovilidad, sus movimientos- y el espectador -su presencia física y su sensorialidad-.

Pero el énfasis puesto en el nivel sensorial y energético de los signos escénicos se manifestaba, en muchas propuestas escénicas, en una oscilación constante entre la utilización simultánea de múltiples elementos visuales y sonoros y el objetivo de centrar, en el cuerpo del actor, la mayor fuerza expresiva de la puesta. Entre un “teatro rico”- constituido por la yuxtaposición de diversos materiales significantes- y un “teatro pobre” – el del “pobre cuerpo del actor” (Grotowski, 1965). En efecto, espectáculos como *Mens sana in corpore sano* (1966), de Carlos de Peral; *Libertad y otras intoxicaciones* (1967), de

---

<sup>72</sup> Según Pradier, las prácticas espectaculares ilustran el aspecto holístico del comportamiento humano, en tanto los tipos de comportamiento sociales más elaborados incluyen siempre un componente de respuestas



Mario Trejo; como así también *Tiempo Lobo* (1968), *Casa. Una hora y 1/4* (1969), de Carlos Traffic, y *Tiempo de fregar* (1969), todos protagonizados por el Grupo Tiempo Lobo -dirigido por Roberto Villanueva- se proponían, por un lado, “explotar” al máximo las posibilidades expresivas del cuerpo del actor pero, al mismo tiempo, buscaban atenuar la capacidad comunicativa de los signos lingüísticos para poner en primer plano un lenguaje físico y material que apelaba a los sentidos del espectador a partir de un uso dinámico de la música, los ruidos y los efectos visuales; lo cual, a menudo, redundaba en un clima de confusión y aturdimiento y se alejaba claramente de los propósitos del “teatro pobre”, que muchos de estos espectáculos preconizaban.

Los creadores de *Libertad y otras intoxicaciones*, por ejemplo, intentaban plasmar el concepto de “teatro total” a partir de la colaboración de artistas provenientes del ámbito de la danza, la música y la plástica. La interacción de elementos compositivos de diversos campos artísticos -dibujos, diapositivas, elementos plásticos corpóreos- se combinaba con la explotación de los recursos técnicos del Di Tella en todas sus posibilidades para representar diversas escenas de tortura, con la intención de esgrimir “un grito de protesta contra las barbaries cotidianas” -tal como se expresaba en el programa de mano-. Los actores reproducían con sus acciones las estructuras rituales, a partir de la conformación de una suerte de coro que giraba en torno a una pira funeraria, lanzando permanentemente gritos de dolor. La acción aparecía quebrada en una serie de momentos autónomos que se sucedían a un ritmo sostenido. Centrando el drama en los sentidos, se buscaba provocar al espectador, asediándolo con imágenes y sonidos estridentes. Como en las performances, se intentaba someterlo a una permanente *desterritorialización y reterritorialización* (que funcionaba como metáfora de la vida en sociedad) para dejarlo en un estado de perplejidad e “hipnosis”, o para incitarlo a una determinada reacción emocional. Los distintos fragmentos estaban puestos en relación por medio del montaje que, lejos de procurar la continuidad “natural” del relato, exponía los quiebres y las suturas en un acto de ostentación del artificio. En este sentido la puesta en escena se proponía recrear, como simulacro y como hecho lúdico, el bombardeo de los medios masivos y tecnológicos, evitando que el espectador pudiera recomponer lo discontinuo mediante un procedimiento intelectual o sensorial.

---

sensoriales y motrices (memoria corporal, movimientos involucrados en la actividad lingüística, etc.).

Por otro lado, se exploraba el espacio utilizándolo en todos los planos, tal como proponía Grotowski. En este sentido, el director polaco plantea la necesidad de crear un nuevo ámbito para cada producción, con el objetivo de lograr la mayor variedad posible de relaciones entre el público y el actor. Propone, además, eliminar la separación entre escena y auditorio para que los actores puedan establecer un contacto directo con los espectadores, creando estructuras que los incluyan en “la arquitectura de la acción.”(Grotowski, 1965:14). En una línea solidaria con esta idea, las puestas del Di Tella trabajaban con la concepción de ámbito escénico como totalidad unitaria, valorado en todo su potencial dramático y espectacular: a partir del desborde del escenario a la italiana y del aprovechamiento de la extra-escena y del espacio que las puestas ortodoxas desechan por considerarlo “invisible” para el actor (puesto que se halla del otro lado de la “cuarta pared”). Tanto *Libertad y otras intoxicaciones* como las propuestas del Grupo Tiempo Lobo poseían amplias zonas de ambigüedad y propiciaban, por lo mismo, la libre interpretación del espectador. En su carácter de “obra abierta”, estas propuestas basaban el placer estético no tanto en el reconocimiento final de la forma, como en el reconocimiento de aquel proceso abierto continuamente y que permite aislar siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades. (Eco, 1985).

Como afirmamos, los espectáculos “grotowskianos” del Di Tella valoraban de un modo extremo la capacidad expresiva del gesto, considerado -como creían Artaud y Grotowski- el único medio capaz de expresar lo inefable, lo profundo y lo esencial, traspasando el límite de las apariencias, en las cuales se detiene a menudo el lenguaje verbal: “Afirmo que las palabras no quieren decirlo todo y que, por su naturaleza y por su carácter, fijado de una vez para siempre, detienen el pensamiento en lugar de favorecer su desarrollo y dinamizarlo” (Artaud, 2002: 97). La palabra, profundamente cuestionada como instrumento de comunicación, fue reemplazada -total o parcialmente- por otros sistemas expresivos. Este nuevo protagonismo de los lenguajes no verbales modificó tanto las estrategias de producción como las de recepción. (Trastoy, 2002: 18)

Por otro lado, la concepción de la acción física como base del hecho escénico llevó a confundir lo que Grotowski definía -según la enseñanza de Stanislavski, su maestro- como acción eficaz- es decir, aquella acción física en la que aparece comprometido todo el

---

(2002:23).

cuerpo- con un “hiperactivismo” gestual y motoro. Sin embargo, Grotowski había advertido repetidamente que la autenticidad y el acto de “entrega total” que se demandaba al actor no debía autorizar a éste último a caer en una falsa espontaneidad, en la falta de disciplina, en lo confuso y lo ininteligible, como a menudo podía verse en las puestas del Di Tella. Para evitar esto, Grotowski creía firmemente en la capacidad de orientación del maestro- director, que debía “proteger” y guiar al actor en su trabajo de creación de una partitura gestual, vocal, visual y sonora: el acto creativo en el teatro era, para él, una síntesis entre precisión y espontaneidad, que debía canalizar y expresar exteriormente el “viaje interior” del actor. Asimismo, tanto Artaud como Grotowski y, luego, los exponentes de la Antropología Teatral radicalizaban el problema de la eficacia teatral encauzándolo, no hacia el objetivo de producir un “shock” en el sistema nervioso del espectador -como erróneamente creyeron muchos de los protagonistas de la neovanguardia del Di Tella- sino hacia el objetivo de actuar sobre el espectador de un modo más profundo o, más bien, de iniciar un proceso de transformación más duradero, mediante una acción escénica que impacte en sus sentidos pero que logre atravesar ese nivel superficial. En este sentido, Grotowski (1986) considera al teatro como un “bisturí” con el que podría lograrse una “autopenetración psíquica” que permitiría el acceso a una auténtica dimensión de la conciencia, a aquello que se halla escondido detrás de nuestra máscara cotidiana a fin de sacrificarlo, de exponerlo”.

Este tipo de equívocos condujo a contraponer, en nuestro campo teatral, un “teatro de la palabra” a un “teatro del gesto” -con el que se asociaba indiscriminadamente al Teatro Laboratorio de Grotowski, al Living Theatre y a grupos como el Bread and Puppet Theatre y el Odin Teatret-. Lo que parecía no tenerse en cuenta era que, lejos de rechazar la palabra, estos grupos realizaban un significativo e innovador uso del lenguaje verbal y de la voz. El prestigio que suponía, para las nuevas tendencias, que se los identificara con un “teatro del gesto” o de la imagen -en contraposición al teatro de texto convencional- explica, por un lado, la impugnación de la palabra en la que, como señalamos, incurrieron la mayoría de estos espectáculos y, por otro lado, que la expresión corporal apareciera, a los ojos de grupos juveniles y experimentales del Di Tella, como un elemento obligado a la hora de “entrenar” al actor y de crear espectáculos. El recurso a la expresión corporal significaba, para ellos, la posibilidad -ilusoria, por cierto- de resolver

dos problemas al mismo tiempo: la supuesta adquisición de un “estilo” actoral diverso a las poéticas actorales tradicionales que los identificara con una línea experimental de trabajo, al tiempo que, en el caso de algunos actores, podía “disimular” la falta de formación. Y éste es, justamente, uno de los errores más graves en que cayeron muchos de los seguidores de Grotowski: el desconocimiento de que el entrenamiento físico -que constituía uno de los pilares fundamentales de los actores del Teatro Laboratorio- requería un riguroso y disciplinado trabajo cotidiano con el cuerpo y la voz, un entrenamiento que se prolongaba durante años y que, además, formaba a los actores en las más diversas disciplinas -danza, canto, esgrima, música-. Sin embargo, a la luz de las experiencias del Di Tella todo quedaba reducido -salvo contadas excepciones- a simples prácticas corporales -gimnásticas o acrobáticas-, que tornaban absolutamente superficial y simplista el concepto grotowskiano de *training* y redundaban generalmente en un puro virtuosismo, en un vacío exhibicionismo de destreza corporal.

Debemos destacar, en este mismo sentido, otra práctica habitual de los actores del Di Tella que a menudo aparecía como el principio constructivo de los espectáculos: nos referimos a la práctica de la improvisación, que solía confundirse con una espontaneidad facilista y que distaba mucho de asemejarse a la improvisación grotowskiana. Así, por ejemplo, en el programa de mano de *Casa. Una hora y ¼* se advertía: “Esto es una experiencia abierta, en construcción, cambiante; y que se integrarán todos los aportes en posteriores funciones hasta decantarlos en un producto cada vez más neto”. Lejos de ello, los actores del Teatro Laboratorio recurrían a la improvisación únicamente una vez que hubieran adquirido un dominio absoluto de su cuerpo, de sus movimientos y de sus recursos expresivos. En este sentido, Barba (2005) define a la improvisación de los actores grotowskianos y de los actores formados en la Antropología Teatral como una “espontaneidad verdadera”, una espontaneidad que aparece *a posteriori* y como consecuencia del dominio y la precisión técnica, y que se sustenta en una libertad efectiva, en tanto se basa en el control voluntario de la acción.

Pero la incorporación del azar en los espectáculos teatrales de la neovanguardia evidenciaba generalmente su total carencia de regulación, lo cual establecía una gran distancia entre el “azar” preconizado por Grotowski -y también por Artaud-, que formaba parte de un sistema capaz de incorporar, en sí mismo, los acontecimientos imprevisibles y

de estructurarlos a partir de mecanismos concretos, poseedores de una lógica interna, no racional. De lo que se trataba, en estos casos, era de trabajar con una arbitrariedad regulada, un “caos ordenado”.

Otra característica que signó a las puestas pretendidamente grotowskianas que se realizaban en el Instituto Di Tella fue la confusión acerca de la “presencia física total” que el director polaco exigía a sus actores, tanto durante el entrenamiento como en el proceso creativo de un espectáculo. Al igual que sucedía -como señalamos oportunamente- con el concepto artaudiano de “crueldad”, a menudo se vinculaba esta idea con la necesidad de incorporar a la escena una dosis de violencia y agresividad, que redundaba en acciones estereotipadas, sobrecargadas de energía y de fuerza. Sin embargo, contrariamente a esto, Grotowski demandaba al actor la valoración y la justificación de cada una de sus acciones -aunque no, obviamente, desde la psicología del personaje sino desde la organicidad corporal- y una extrema concentración de su energía en cada acción. La expresividad del actor deriva directamente de sus acciones, y se justifica en ellas, no ya en sus “intenciones ocultas” o sus vivencias interiores, lo cual no anula la existencia de asociaciones e imágenes interiores que “vivifican” esas acciones.

A partir del teatro de Artaud y, más tarde, de la praxis grotowskiana, la relación actor- personaje sufre una profunda re- estructuración. Mientras Meyerhold y Brecht intentan obtener ese mismo resultado aumentando la distancia entre ambos mediante un tratamiento dialéctico basado en el efecto de extrañamiento, Artaud y Grotowski acortan esa distancia hasta que, anulándola completamente, el actor llega a trascender la instancia ficcional del personaje para hacer teatro con sí mismo y de sí mismo. El actor “actúa” o, mejor dicho, se desempeña, se presenta en primera persona (Dort, 1978), liberándose de toda posible tutela y convirtiéndose en un auténtico creador. Es un *hombre- cuerpo* (Artaud) que concentra, en sí mismo, las fuerzas vitales, las más profundas pulsiones del hombre. Por su parte, Grotowski revierte completamente el esquema stanislavskiano, en el cual el personaje aparece como la meta del trabajo creativo del actor: para el maestro polaco el único objetivo es la verdad interior del actor, que se manifiesta en la partitura expresiva que le da forma. Tal como sucedió en el caso de *El Príncipe constante*, de Wyspianski, bajo la dirección de Grotowski y, posteriormente, en muchos espectáculos que se inscriben en el modelo de la Antropología Teatral -también, como veremos, en algunos

espectáculos exponentes de esta tendencia en Buenos Aires- los personajes no son una creación del autor sino que aparecen sólo en la mente del espectador, como resultado del montaje construido por el director. En estos casos, el proceso creativo del actor se aleja del referente del personaje y del texto y se concentra únicamente en su propia experimentación de la eficacia de la acción física en términos de transformación energética. También en muchas producciones del Di Tella el personaje constituía únicamente un estímulo creativo, una suerte de “trampolín” (Grotowski, 1986: 38) que, desdibujado en su condición ficticia, contribuía a poner en primer plano el trabajo del actor. El cuestionamiento del personaje como entidad integral que “oculta” tras de sí al actor y de la idea de un actor que se transforma en personaje ha representado, pues, sólo un aspecto de la productividad de la poética grotowskiana en la neovanguardia del '60.

Al mismo tiempo, como sabemos, el vínculo actor- espectador también constituyó siempre un importante eje de la investigación de Grotowski, que hace de ese vínculo el hecho central y constitutivo del acontecimiento teatral. El director polaco rechazaba el rol tradicional del espectador del teatro occidental -un rol pasivo, relegado a la función de *voyeur*- y, por otro lado, condenaba abiertamente la actitud del actor comercial, que definía como “publicotropismo” (1965), concepto con el que aludía al trabajo realizado con el único fin de agradar al público, de *exhibir* los resultados de su técnica buscando permanentemente aprobación y consenso. Sólo anulando ese afán de exhibicionismo y realizando un auténtico “trabajo sobre sí mismo” el actor podría lograr el tipo de vínculo que Grotowski pretendía: se trataba de confrontarse con el espectador, de despertar en él una atención atenta y una percepción intensa. El maestro polaco definía la necesidad de “sacudir” la pasividad del espectador, objetivo que concretó, en los primeros espectáculos del Teatro Laboratorio integrándolo físicamente al espacio del actor, aboliendo la tradicional separación entre escenario/ platea y, en algunos casos, requiriendo de él una participación física a través de determinadas acciones. Sin embargo, el director polaco comprendió más tarde la posibilidad de involucrar emocionalmente al espectador -y, por lo tanto, de un modo más auténtico y comprometido- para lo cual, lejos de lo que había creído hasta ese momento, era necesario alejar a los espectadores de los actores. Elabora, entonces, la imagen del “espectador como testigo” (1965, 1993) que, como tal, observa con atención y concientemente, pero manteniendo una cierta distancia con la intención de

conservar en la memoria aquello que observa.<sup>73</sup>

Sin embargo, lejos de plasmar esa concepción, las puestas experimentales del Di Tella apelaban a un compromiso físico directo del espectador que, en muchos casos, derivaba en formas forzadas de participación, carentes de autenticidad y de espontaneidad, que terminaron convirtiéndose en estereotipos previsibles y que, frecuentemente, estaban prefijados en los textos o guiones. Mencionemos, como los más acabados ejemplos de ello, los casos de los ya mencionado *Libertad y otras intoxicaciones*, (1967) de Mario Trejo y el Grupo La Tribu y *Tiempo de fregar* (1969), de Roberto Villanueva y Carlos Traffic. Perla Zayas de Lima (1988: 33) refiere el desconcierto que las rupturas de las convenciones teatrales tradicionales despertaban en el espectador de la siguiente manera:

Solicitado desde su entrada a la sala por varios estímulos simultáneos (música, ruidos, gritos, efectos visuales, permanentes desplazamientos), al espectador le resultaba difícil orientarse en el plano interpretativo y en el plano pragmático. Una vez que el espectáculo ha comenzado, el público continúa preguntándose cómo está, en qué situación, cómo debe comportarse, pues el área de juego (no hay un solo escenario) se traslada varias veces a lo largo de la representación.

Otro de los equívocos en torno al trabajo de Grotowski que condicionó profundamente la comprensión de su obra y que, sin duda, implicó un verdadero obstáculo para una apropiación productiva de su poética en el contexto de la neovanguardia teatral de la década del '60 es el hecho de asociar su teatro con un teatro ritual que, al igual que en el caso del teatro artaudiano, se vinculaba peyorativamente con un comportamiento estereotipado, basado en el histerismo, el “trance”, los movimientos excesivamente lentos o precipitados, etc. Con respecto a esto, el estudio de Reyes Palacios (1991) pretende contribuir al esclarecimiento del carácter ritual de las propuestas teatrales de Grotowski - especialmente, en su etapa de “teatro pobre”- y de Artaud. En el caso de éste último, Reyes Palacios (1991: 13) sostiene que

---

<sup>73</sup> Una vez superada la etapa de los espectáculos, Grotowski vuelve a pensar en una “cultura activa” del espectador pero esta vez no definida en términos de una “cooperación física” sino encaminada, más bien, al objetivo de estimular en él dinámicas expresivas y comunicativas y de suscitar relaciones interpersonales intensas en el contexto de experiencias colectivas profundas.

se proponía, efectivamente (tal como sostuvo Nietzsche para la tragedia griega), reinstaurar en la escena moderna un espacio y un tiempo definitivamente rituales, por más que la distancia histórica respecto de las sociedades arcaicas, y la misma desmesura metafísica de su proyecto, hiciesen patente su inviabilidad.

Por otro lado, tanto Artaud como Nietzsche otorgan una relevancia absoluta a lo dionisiaco<sup>74</sup>, lo cual constituye un importante viraje en la estética y la cultura modernas. También un tipo específico de experiencia ritual primitiva aparecía como marco de referencia para la búsqueda teatral de Grotowski. En este sentido, la gran diferencia que puede encontrarse entre ambas concepciones es que, si bien en sus primeros espectáculos, Grotowski aspiraba -como ya señalamos- a recrear un ritual colectivo, sagrado y laico a partir del encuentro directo y vivo que supone el acto teatral, posteriormente reconoce la imposibilidad de rehacer el ritual. En efecto, el director polaco ha sostenido siempre que, por una serie de razones sociohistóricas, no estamos hoy en condiciones de revivir el ritual, puesto que éste no puede crearse conscientemente sino que emerge como resultado de determinadas situaciones, entre ellas la existencia de una comunidad. Pero, según Grotowski, en nuestro tiempo esta noción ha sido destruida, por lo cual no existe una situación de unanimidad y de creencias compartidas, condición básica para que el ritual pueda tener lugar. Sin embargo la imposibilidad de retornar a las condiciones originarias del ritual aparece compensada por la posibilidad de utilizar ciertos elementos del ritual como técnicas personales, a partir de un "trabajo sobre sí mismo". En este sentido, señala Reyes Palacios (1991: 14): "lo más revelador es que la búsqueda de Grotowski, entendida como proceso iniciático, estaría orientada a la fundación de un *axis mundi* que permitiera recuperar la experiencia de un tiempo sagrado, trascendiendo con mucho el nivel meramente *analógico* en que pretende establecerse".

Como vemos, la concepción grotowskiana del ritual ha variado con el tiempo: si, en ciertos momentos de su praxis y su teoría, Grotowski piensa el ritual como algo completamente desaparecido, en otras ocasiones, lo considera como un fenómeno que

---

<sup>74</sup> Los estudios sobre los orígenes del teatro griego proponen diversos tipos de rituales específicos como origen de la tragedia y la comedia pero, más allá de sus divergencias, coinciden en ubicar en el centro la figura de Dionisos, cuyo principal antecedente teórico encuentra en *El nacimiento de la tragedia* (1871), de Friedrich Nietzsche. Remitimos, en este sentido, a Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta. Comedia y tragedia*, Barcelona: Planeta, 1972.



puede coexistir con la praxis escénica. Este es el modelo que prevalece en las clases que Grotowski imparte en el Collège de France, durante dos años (1996- 1998).

Como decíamos, la concepción del fenómeno escénico como ceremonia generó una gran cantidad de malentendidos, que se plasmaron en una serie de espectáculos del Di Tella en los que la noción de ritual aparece completamente simplificada. En efecto, desde una visión estereotipada y superficial se intentaba concretar la dimensión religiosa del teatro grotowskiano a partir de un peculiar uso de los signos escénicos que se regodeaba en imágenes estereotipadas: actores sentados en posición de loto, cubiertos con largas túnicas, que a menudo utilizaban diversos tipos de máscaras y cruces, lo cual, sumado a los efectos especiales, al recurso al humo o al incienso y a la semi- oscuridad generaban una atmósfera “sugerente” y “misteriosa”. Se apelaba, además, a la participación colectiva del espectador en puestas que, generalmente, permanecían en la simple preocupación formal. Un ejemplo de ello lo constituye, nuevamente, *Casa. Una hora y ¼*, de Carlos Traffic, en el que la entrada del público se producía en el contexto de un silencio hermético, prolongado excesivamente, mientras los actores recorrían con asombrosa lentitud y parsimonia todo el espacio de la “casa”. Asimismo la sugestión, el suspenso, la semi- oscuridad y los susurros de los actores, entre otros factores, pretendían enfatizar la idea de una ceremonia.

Otro ejemplo de una concepción “pobre” y “ritualista” de la escena lo constituye *Yezidas*, una producción que el Grupo 67, de Santa Fe, presentó en el Di Tella. Sus creadores apelaban a una comunicación más íntima con el espectador en un espacio ascético, que rechazaba el recurso a la música ornamental y la producción de efectos especiales y/ o lumínicos, limitando la función de la luz únicamente a permitir la visibilidad indispensable. Los únicos medio de expresión eran, entonces, los cuerpos y las voces de los actores que reproducían sonidos guturales, gemidos y diversos sonidos, reduciendo al mínimo el uso de la palabra. Los *actores/ sacerdotes/ yezidas* encarnan - como se aclaraba en una hoja mimeografiada que hacía las veces de programa de mano- a miembros de una antigua secta caucasiana<sup>75</sup>.

En *El espacio vacío*, Peter Brook plantea una interesante reflexión que permite

---

<sup>75</sup> En este espectáculo, los únicos dos actores, Francisco Cocuzza y Teresa Astillarte, yacían en el piso, rodeados por algunas sillas. Cuando los espectadores ingresaban a la sala eran invitados por el director, Juan Carlos De Petre, a tomar asiento; y luego él mismo se encargaba de hacer un círculo en torno a los actores o “yezidas”. Cuenta la leyenda que si algún yezida quedaba encerrado en un círculo, sólo podría salir de él a fuerza de la propia voluntad.

comprender los alcances de las concepciones erróneas -que, por cierto, no eran privativas del campo-teatral- argentino- acerca de las ideas de “ritual” y “ceremonia sagrada”. En este sentido, Brook (1973: 179) alude a esta “moda ritualista” que habían generado, a su pesar, Artaud y Grotowski:

¿En qué punto la búsqueda de la forma es aceptación de la artificialidad? Éste es uno de los mayores problemas con que nos enfrentamos hoy día, y mientras sigamos creyendo -aunque sea de manera oculta- que las máscaras grotescas, los maquillajes acentuados, los trajes hieráticos, la declamación, los movimientos de ballet, son de algún modo “ritualistas” por derecho propio y, en consecuencia, líricos y profundos, nunca saldremos de la tradicional rutina el arte teatral.

Esta recreación, puramente exterior, de las famosas puestas en escena dirigidas por Grotowski perdía de vista el verdadero núcleo de su concepción del rito como metáfora que permitía aludir a la analogía entre el acto artístico supremo y el arrojo requerido para el martirio y la santidad. El trabajo de Grotowski estuvo orientado siempre por un gran pragmatismo, y las referencias religiosas o filosóficas aparecían únicamente como elementos enriquecedores de su teatro. Por lo tanto, la “atmósfera” religiosa o ritual no podía ser recreada desde el exterior en tanto constituía, para el director polaco, el modo de pasmar estéticamente el resultado de las extensas investigaciones y las experiencias prácticas con sus actores.

Pero, como veremos en el capítulo de esta investigación dedicado a la recepción crítica del teatro de Artaud y de Grotowski en la década del '60, los críticos y, en ocasiones también los teóricos, incurrían a menudo en las mismas interpretaciones superficiales que los llevaban a asociar la dimensión innovadora de algunos espectáculos con los principios artaudianos o grotowskianos. Así, reconocer esos paradigmas en la impronta y en “la singular idea de la integración del público con el quehacer escénico” o utilizar términos como “laboratorio” y “experimentación” (*Confirmado*, 10-04-69, a propósito de *Tiempo de Fregar*) sin analizar en profundidad esas nociones, ponían de manifiesto, una y otra vez, una notable distancia estética con respecto a esos espectáculos

Sin embargo es necesario señalar que, a medida que las poéticas de Artaud y de Grotowski comenzaban a ser estudiadas con mayor profundidad, la crítica pudo reconocer esos equívocos, que se plasmaban en los espectáculos neovanguardistas, pero también en el discurso crítico. Empezaron a cuestionarse entonces el abuso y la repetición de recursos y

de procedimientos compositivos, el “énfasis”, “la obviedad”, la “incapacidad elocutiva” y la constante apelación a la “expresión corporal” (*Primera Plana* 25-07-67), al tiempo que se advertía acerca del “peligro” de “abolir la solemnidad para restaurar la estudiantina” (5-10-71). Otro elemento que la crítica cuestionaba unánimemente eran los lugares comunes y la “pretensión de originalidad” (*Primera Plana*, 31-01-67) de los directores, lo cual, en muchos casos se había cristalizado en una forma muerta, en una “pseudo originalidad” que atentaba contra el valor de “lo nuevo”, que había sido, justamente, una de las banderas esgrimidas por la neovanguardia. En ese mismo número se señala, a propósito de *Ostinato*, de Carlos Cutain -pero con una obvia voluntad de hacer extensivo el comentario a otros espectáculos del Di Tella-:

Claro que ellos pensarán que con este tipo de representación dan una muestra de su disconformismo, admirados por atreverse a echarle al desprevenido espectador un balde de angustia y rebeldía existencial. Sin embargo, mientras asistimos a la representación, sólo vimos una platea de jovencitos “cofrades” o “pituco aburridos” y padres verdaderamente burgueses que aplauden conmovidos las gracias del “nene”.

Digamos, en síntesis, que el peligro de las “imitaciones” y de las “equivocadas asimilaciones de sus teorías y de sus técnicas” que vaticinara Kive Staiff en la nota antes mencionada (*La Opinión*, 5-11-71: 21), no hacía más que poner en evidencia la conciencia que comenzaban a tener críticos y teatreros acerca de la “porosidad frente al exotismo extranjero” (21) en un medio que respondía a un deseo irrefreable de mostrarse acorde a las nuevas modalidades teatrales, aún sin llegar a analizarlas en profundidad. Sin embargo, como veremos, la productividad del teatro de Grotowski no se acabó en estas concepciones equivocadas o superficiales. Lejos de ello, “nuestros teatreros supieron hacer que esta revolución llamada Grotowski decantara, dejando las mejores enseñanzas para un grupo de artistas siempre dispuestos a aprender, sin temor a los contagios” (Seoane, 2005: 28), a quienes, alejados de la “moda Grotowski”, supieron leerlo exhaustivamente y poner en práctica sus concepciones estéticas y filosóficas desde una profunda comprensión que evitaba toda copia exterior y eludía constantemente los estereotipos. Nos referimos específicamente a los exponentes de la Antropología Teatral.

### **III: La recepción de la neovanguardia: nuevas pautas de “lectura” del fenómeno teatral**

Un estudio integral del fenómeno teatral -como el que nos proponemos- debe contemplar, además del análisis de la producción y la exhibición, el estudio de la recepción de los textos dramáticos y/o espectaculares. Para ello, investigamos la crítica de las puestas en escena analizadas, así como también los metatextos de dramaturgos, actores y directores del período analizado. Seguiremos en este sentido las teorías de la recepción desarrolladas por H.R Jauss (1976, 1981, 1986), De Marinis (1997) y De Toro (1987).

Las concepciones estéticas de la neovanguardia implicaron la necesidad de cambiar las pautas de recepción del espectador tradicional y de la crítica, a partir de nuevos códigos de interpretación. El análisis de la recepción crítica nos permite indagar si los cambios propuestos por las nuevas tendencias se hallaban presentes en el horizonte de expectativa de la época, y si el campo teatral porteño estaba preparado para recibir esos cambios. Con ese fin analizamos, en este punto, las diferentes tendencias de la crítica frente las nuevas concepciones estéticas, así como también las nuevas pautas de lectura del hecho escénico que proponían los espectáculos neovanguardistas y, en los puntos 3.1. y 3.2 específicamente la recepción crítica del teatro de Artaud y de Grotowski en la década del '60.

La estética de la recepción destaca la importancia de la acción del receptor en tanto aquel que concreta y articula el carácter abierto de la obra artística o literaria. Para ello, se plantea la necesidad del análisis de la instancia del espectador implícito, como así también de la acción ineludible del espectador real que produce significados en la concretización de la estructura virtual del texto, a partir de la operación hermenéutica de la “apropiación” (Gumbrecht, 1987:237). Pero es necesario tener en cuenta que esta recepción se encuentra dirigida desde el texto mismo -ya se trate del texto dramático o espectacular-, por diferentes medios: la organización sintáctica- que fija distancias y pertinencias-, el modelo de receptor implícito, los procedimientos relacionados con la estructura composicional del texto. (Stierle, 1987: 91). En el caso de los espectáculos del Di Tella el proceso de recepción estaba fuertemente orientado por las lecturas de cierto sector de la crítica, como así también por los hacedores del hecho teatral, ya sea desde los textos dramáticos y

espectaculares como desde sus propias declaraciones, que intentaban “aclarar” el sentido de las nuevas convenciones.

Las nuevas corrientes estéticas que irrumpieron en el campo teatral de Buenos Aires en la década del '60 -cuya variante absurdista se iniciara antes del cambio de década, como señalamos, a partir de una serie de estrenos de Francisco Javier y Jorge Petraglia- tenían en común el objetivo de alejarse de la fuerte tradición realista de nuestro teatro, oponiéndose al teatro “serio” y convencional. Las nuevas modalidades escénicas introdujeron ciertos cambios en la producción escénica, relacionados con la experimentación y la creación colectiva, con la formación del actor, con el modo de incluir la palabra en escena y con la recuperación y articulación de una gran variedad de disciplinas artísticas: las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. Estos cambios se vinculan con el contexto político- social pero también, obviamente, con necesidades internas del sistema teatral y con las nuevas expectativas y reclamos ideológicos de los espectadores y la crítica.

Se pretendía despertar la actitud crítica del espectador, dirigida especialmente hacia las convenciones del teatro tradicional y los cánones del teatro comercial a partir de nuevos códigos y concepciones estéticas que reclamaban profundas transformaciones en los hábitos de lectura. Esta distancia crítica se consigue por medio de procedimientos antinaturalistas, que generan un espacio para la reflexión y el análisis y propician una identificación intelectual, irónica o catártica<sup>76</sup>.

Como sostiene Karlheinz Stierle, al vincular un acto de lenguaje a un hablante y anclarlo en una situación, el receptor puede situarse a sí mismo en la función que le es exigida por la pragmática del texto y proceder conforme a ello. De hecho, para que la comunicación se concrete es necesario que tanto el productor como el receptor imaginen y delimiten la función del otro conforme a esquemas de acción previos. En este sentido, las experiencias literarias y estéticas presentan al receptor ciertas alternativas y posibilidades de acción, lo inducen a su ejecución imaginaria y lo guían hacia determinada conciencia de acción (Gumbrecht, 1987:240). Los espectáculos experimentales del Di Tella situaban “la posibilidad de acción exigida por el texto en su propio campo de acción” (Stierle, 1987:99)

---

<sup>76</sup> Jauss menciona cuatro formas básicas de identificación que aparecen generalmente combinadas y superpuestas en un texto dramático: la identificación asociativa, la admirativa, la simpatética, la catártica y la irónica. (1978: 259-291). Los espectáculos del Di Tella que potenciaban la dimensión sensorial de los signos escénicos apuntaban a una “identificación catártica”-aquella por medio de la cual el espectador se traslada

y demarcaban de diversos modos las funciones del productor del texto y las reacciones que se esperaban del receptor.

Paralelamente a la irrupción de estas nuevas corrientes en el campo teatral de la década del '60 se conforma una nueva crítica que apela a la realización de un arte innovador, que consagra rápidamente. Entre los exponentes más destacados de esta nueva crítica se encuentran Kive Staiff, Ernesto Schóo y Jorge H. Andrés, además de los trabajos teóricos, pioneros en este campo, de Pablo Palant (1954) y Francisco Javier (1955, 1956). Mientras que el primero de ellos considera que el desarrollo dramático de *Esperando a Godot* -uno de los referentes incuestionables de las nuevas tendencias- está destinado a probar una tesis realista, que sintetiza en el planteo de "elegir entre la inmediatez y la trascendencia" (1954: 7-8), Javier incluye a Beckett en la tradición irracionalista de Swift y Joyce. La lectura de Javier anticipa, de este modo, la tendencia de la crítica que leía los textos de la neovanguardia desde sus propias convenciones y no desde el realismo testimonial.

Párrafo aparte merece, entre esta nueva crítica, la labor de Oscar Masotta quien, a lo largo de toda la década del '60, pero especialmente ente 1965 y 1967, orienta sus investigaciones teóricas<sup>77</sup> hacia las producciones artísticas experimentales del Di Tella, especialmente aquellas vinculadas con las artes plásticas, (el arte pop, los happenings, el arte de los medios) contribuyendo, en este sentido, a conformar una dimensión autorreflexiva, que aparece como una constante en los movimientos vanguardistas y neovanguardistas. Su posición teórica, además, resulta muy enriquecedora para los protagonistas de la neovanguardia, hasta el punto en que los propios exponentes del

---

<sup>77</sup> Ver, en este sentido, sus textos *El pop-art* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967), (comp.); *Happenings* (Buenos Aires: Jorge Álvarez), ambos publicados en 1967 y *Conciencia y estructura* (Buenos Aires: Jorge Álvarez), de 1969. En el primero de ellos -que forma parte de la colección de divulgación Nuevos Esquemas, de la Editorial Columba- Masotta propone nuevos conceptos teóricos que ilustra con ejemplos tanto del pop art norteamericano como de las producciones nacionales. Mientras que en *Happenings* delimita un campo de discusiones, analiza los efectos mediáticos en la presencia del fenómeno, recurre al aval de una autoridad intelectual externa al campo cultural argentino (Octavio Paz). Por otro lado, en *Conciencia y estructura*, Masotta reúne artículos de su autoría escritos entre 1955 y 1967. Nos interesa especialmente el apartado titulado "Estética de la vanguardia y Comunicación de Masas", en el que plantea su pensamiento acerca de la neovanguardia y propone nuevas concepciones para acercarse a las formas artísticas innovadoras. Asimismo, el capítulo titulado "Después del pop, nosotros desmaterializamos" resulta un documento fundamental en este sentido, en tanto se trata de la síntesis de una conferencia que Masotta dictara en el Di Tella en julio de 1967, en la que plantea la oposición entre neovanguardia e institución, y ve en ésta última un deseo voraz de "domesticación" de las nuevas tendencias.

movimiento se hacían eco de sus investigaciones, ya sea para cuestionarlas o para reivindicarlas. Su estrategia teórica consistía en aproximarse a las nuevas corrientes sin un formato teórico preconcebido, reinventando la teoría desde las nuevas condiciones estéticas, generando cruces y mezclas no ortodoxas ni previsibles, rasgo que, según creemos, comparte con otros exponentes de la nueva crítica. Como señala Ana Longoni (2004: 26), en este sentido:

La capacidad de Masotta de recorrer y articular las teorías contemporáneas y ponerlas en juego para abordar el devenir del arte experimental instaura la posibilidad de que la vanguardia artística argentina de los '60 pudiese pensarse a sí misma desde una lectura de avanzada en la que, al análisis semiótico del lenguaje, se sumaban el repertorio estructuralista y las ideas más osadas -y, en cierto sentido, utópicas- sobre el poder de los medios masivos (...).

En un contexto en que la recepción crítica de los espectáculos experimentales se centraba mayormente en la dimensión estética de dicho fenómeno, las reflexiones teóricas de Masotta pretenden ir más allá, al reconocer la existencia de importantes correlaciones históricas entre movimientos artísticos/ producciones estéticas y áreas del saber. Así, por ejemplo, asocia el surrealismo al psicoanálisis, y el pop y las búsquedas más contemporáneas a la semántica, la semiología y los estudios del lenguaje. Creemos que Masotta afianza el camino para la nueva crítica; en este sentido, acordamos con Ana Longoni (2004: 40) cuando señala que sus escritos sobre arte “aparecen como atrevidos abordajes para repensar la dinámica de transformación y redefinición del arte contemporáneo, la idea de vanguardia, la articulación entre cultura y política”. Uno de los objetivos que las autoridades del Instituto se plantearon desde un comienzo fue la formación de un nuevo público; la apertura a lo nuevo constituyó, en ese sentido, el camino más efectivo para lograr un impacto que se materializó en el número de espectadores y en la presencia que el Di Tella fue ocupando, progresivamente, en los medios de comunicación.”<sup>78</sup>

---

en la que plantea la oposición entre neovanguardia e institución, y ve en ésta última un deseo voraz de “domesticación” de las nuevas tendencias.

<sup>78</sup> En 1961, el CAV promueve, junto al Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires una encuesta entre el público que había visitado la exposiciones plásticas realizadas en el Di Tella en ese año. El objetivo era, en primer lugar, describir a ese público, para luego indagar si se estaba produciendo en la cultura de Buenos Aires un proceso similar al experimentado en los países desarrollados, que asistían al quiebre de los límites entre alta cultura y cultura popular -y esto a partir de elementos como la alfabetización, la movilidad social, la urbanización, la difusión masiva y las comunicaciones de masas.

Entre los órganos periodísticos que formaban parte de esta nueva crítica, que legitimaron y difundieron las experiencias teatrales innovadoras sobresalen *Teatro XX*; *Confirmado* y, especialmente, *Primera Plana*.

*Talia*, fundada en 1953, era una publicación semestral dirigida por Emilio A. Stevanovitch. Sus colaboradores permanentes eran Raúl H. Castagnino, Alfredo de la Guardia, Jorge D'Urbano y Edmundo Guibour, mientras que el cuerpo de redacción contaba con figuras de la talla de Luis Ordaz y Agustín Mahieu<sup>79</sup>. A pesar del carácter tradicionalista de esta publicación, basado predominantemente en una crítica contenidista-biografista, la revista dedicó, en muchos de sus números, importantes espacios a la dramaturgia de vanguardia, asociada con la corriente de experimentación proveniente de modelos extranjeros innovadores. Así, por ejemplo, en el número 22 se publica una extensa nota en la que el autor francés Albert Camus explica los motivos de su preferencia por la escritura teatral (“¿Por qué trabajo para el teatro?”, n°22, enero de 1962: 1-3) al tiempo que, en el mismo número, Kive Staiff se refiere a la personalidad y la obra de Friedrich Dürrenmatt. (“Dürrenmatt y nuestro tiempo”, n°22, enero 1962: 4-5)<sup>80</sup>.

Por su parte, el primer número de *Teatro XX* -otro medio que resultó fundamental para la legitimación de las nuevas tendencias e intentó instaurar nuevos discursos críticos- aparece el 4 de junio de 1964. Se trata de una revista especializada en teatro, dirigida por Kive Staiff, entre cuyos colaboradores permanentes se encontraban Jorge H. Andrés, Rómulo Berruti, Raúl H. Castagnino, Jorge A. Couselo, Edmundo E. Eichelbaum, Pablo Palant, Ernesto Schóo, Pedro Espinoza y Arnoldo Fischer (a cargo, estos últimos, de la Secretaría de Redacción de la revista)<sup>81</sup>. Del análisis de sus diversos artículos, notas

---

<sup>79</sup> *Talia* contaba, además, con colaboradores especiales, entre ellos Jaime Potenze y Eber Portiello. El cuerpo de redacción estaba integrado, además del mencionado Luis Odaz, por Alberto Belluci, Atilio Betti, Félix C. Cappelletti, Manuel Luis Alvarado, Francisco Mazza Leiva, Marcos Mundstock y José Daniel Viscava. El secretario de redacción era Andrés Pohrebny

<sup>80</sup> Staiff describía la obra de Dürrenmatt asociándola con la vanguardia teatral y con los rasgos de las nuevas dramaturgias: “La producción del dramaturgo suizo aparece expuesta de la mano de un estilo multifocal, cargado de “arbitrariedades” -en rigor de verdad, Dürrenmatt, aunque influido por el expresionismo alemán, no se atiene a ningún estilo y se vale de todos- en el que mucho juegan las confusiones de tiempo y lugar, lo caótico y contradictorio, como una sabia síntesis de las contradicciones y el caos que hacen al alma humana” (1962: 5).

<sup>81</sup> El staff completo de redacción de *Teatro XX* estaba integrado, en los primeros tiempos de la revista, por Mirta Arlt, Miguel Brasco, Jorge E. Fuentes, Marta Corvalan de Lertora, José De Thomas y Enzo Valenti Ferro como colaboradores permanentes, además de los críticos antes mencionados. Los corresponsales de la revista en el exterior eran Hans Erhmann (Chile); George Fenin y Rolf Simon (Estados Unidos); Mario Traitenberg (Gran Bretaña); Israel Gur (Israel); Giulio Cesare Castello (Italia); Mario Benedetti y Ángel



críticas y bibliográficas se deduce que el objetivo de la revista -no explicitado en un comienzo- era erigirse como un órgano que viniera a poner en cuestión el discurso crítico tradicional denunciando la superficialidad de sus análisis y la carencia de un método sistemático de trabajo. La “nueva crítica” oponía, a lo que juzgaba como ideas anacrónicas, una concepción innovadora que se manifestaba explícitamente en sus artículos, y si bien pretendía dar cabida a todas las corrientes teatrales, fue delineando una clara preferencia por el teatro emergente: la neovanguardia y el realismo reflexivo. La revista propiciaba un teatro sensible a las cadencias de la época, comprometido con su tiempo y con la definición de una identidad propia, más allá de que este objetivo se llevara a cabo desde el realismo o desde poéticas teatralistas. Con respecto a esto, las palabras de su director, en la Editorial del número inaugural, resultan contundentes:

En pocos lugares del mundo como en nuestro país se cumple con mayor claridad y rigor el principio de que el teatro es la síntesis acabada del espíritu de una colectividad, de las virtudes y los defectos de un pueblo. El panorama que se le ofrece al observador de las estructuras del teatro argentino actual es, generosamente, la nítida radiografía de las frustraciones, la desorientación, los ideales maltrechos y la impotencia que parece ser el síntoma de nuestro tiempo, de hoy y de aquí.

Al tiempo que, dejando vislumbrar el tono irreverente y directo que caracterizaría a la publicación -y especialmente a algunos de sus colaboradores- se demandaba al Estado la diagramación de una política cultural y teatral capaz de dar respuestas a un ámbito tan rico y dinámico:

En el caótico paisaje, el Estado tiene una decisiva participación, por sus abstenciones en la materia, por sus errores, por su carencia de programas concretos y sólidos, o porque la mentalidad estatal, enferma de politiquería, no está a la altura de los auténticos intereses del hombre argentino. (1964:3)

Del mismo modo, ya desde el segundo número -aparecido el 2 de julio del '64- y anticipando lo que será una constante del semanario, se reclama un repertorio de autores nacionales. En efecto, en “Sobre los enemigos del teatro nacional”, Juan Carlos Ghiano

---

Rama (Uruguay). Los corresponsales en el interior: Nina Cortese (Bahía Blanca); Eithel Negri (La Plata); Amando Chulak (Mar del Plata); Arturo Rodríguez (Rojas, Chivilcoy, Junín y Pergamino); Carmelina de Castellanos (Rosario); Salo Lise (Salta), José María Paolantonio (Santa Fe); Julio Ardiles Gray (Tucumán). El staff se completaba con la colaboración de Leandro Hipólito Ragucci (diagramador) y Herve K. Cordon (fotógrafo). A nivel financiero, la publicación contaba con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes.

describía el campo teatral porteño señalando el desacierto de plantear las temporadas teatrales “como empresas comerciales”, en las que “un señor llamado empresario, o una primera figura convertida en empresa, maneja las salas como pizarras de inversiones bursátiles. El repertorio se forma sobre éxitos probados en capitales en Europa y en Nueva York”. En este sentido aludía a la necesidad, tanto por parte de los profesionales del teatro como del público, de estrenar obras nacionales y de revalorizar nuestra propia tradición teatral:

Desde el desolador presente puede añorarse esa etapa del teatro nuestro que los tratados nombran con el pomposo calificativo de “edad de oro”, brevísimo período que se extiende desde *M'hijo el doctor*, de 1903, hasta la última comedia de Lafèrre, *Los invisibles*, de 1911

Luego de reconocer el aporte fundamental de otros “clásicos” de nuestro teatro como Sánchez, Payró, García Velloso, Sánchez Gardel, Iglesias Paz, el crítico continúa:

La lucha contra los enemigos internos de los estrenos nacionales es muy dura, porque se ha hecho opresiva una herencia que concluyó con las dos etapas realmente notables de la dramática rioplatense: la ya citada, y la que entre 1920 y 1930 impuso a Eichelbaum, Discépolo, Defilippis Novoa, Pico, González Pacheco.

Es interesante destacar que, en el reclamo de construir y respaldar una “dramaturgia nacional” se hallaba implícita la apelación a piezas que, más allá de la estética en la que se encuadrara, pusiera en primer plano la “autenticidad teatral”. Se demandaba, además, un teatro que fuera “sensible a lo contemporáneo”, lo cual “no significa utilizar la escena como tribuna desde la cual se disparan definiciones políticas y pueriles interpretaciones sociales”. Esta última afirmación -en cierto sentido conciliadora- no consigue disimular, sin embargo, los términos antagónicos de una polémica ya iniciada en la primera modernización teatral argentina de la década del '30 y que haría eclosión a mediados de la década del '60, cuando se plantea explícitamente la falsa opción entre un “teatro nacional” -como sinónimo inequívoco de una identidad propia- y de un teatro “extranjerizante” que aparecía, según el imaginario de un sector del campo teatral, completamente desvinculado de nuestras propias necesidades culturales<sup>82</sup>. A propósito de esto, puede vislumbrarse en

---

<sup>82</sup> Con respecto a la polémica entre realistas reflexivos y neovanguradistas a mediados de la década del '60, remitimos al capítulo 2.2, II de la Segunda Parte de esta investigación.

este artículo otro elemento que se convertirá en una constante de la revista: nos referimos a una sobrevaloración del rol del autor, que desplaza a un segundo plano al director y especialmente al actor, a quien se le otorga una función completamente subsidiaria. En efecto, el autor era considerado por los críticos del semanario como “la persona más importante en el teatro”, mientras que la mediación del actor aparecía como una instancia “transparente”, en tanto “no puede hacer sino revivir las invenciones del autor” (1964: 2).

Sin embargo, y si bien los críticos de *Teatro XX* se resistían aún a reconocer la importancia fundamental del actor y de la puesta en escena en el proceso creativo –lo cual comienza a revertirse a medida que la neovanguardia va cobrando peso en el campo teatral–, se convierte en un indicio de la tendencia de la revista el hecho de que, entre los dramaturgos a los que más se hacía referencia se encontraban Edward Albee (N° 4, 3-9-64), Griselda Gambaro (5-11-64/ 5-8-65/ 2- 12-65), Bertolt Brecht (3-12-64), Harold Pinter (7-1-65/ 1-7-65)<sup>83</sup>, Luigi Pirandello (2-12-65). Siguiendo la línea reivindicatoria de la dramaturgia nacional –planteada, como decíamos, desde el primer número de la publicación–, Kive Staiff celebra la aparición de autores noveles argentinos, así como también el retorno de otros, lo cual no hace más que afianzar su apelación a una dramaturgia “auténticamente expresiva del carácter nacional”. Agrega el crítico, en este sentido, que estos autores:

tuvieron la virtud de reponer en muchos la preocupación por una dramática nacional y la íntima necesidad de advertir y comprender que sin autores, sin un lenguaje dramático particular, sin una filosofía de la expresión teatral, sin un “pathos” y un “eros” argentino (...) no habrá artistas creadores argentinos, ni actores, ni escenógrafos, ni teatros nacionales, ni políticas teatrales válidas<sup>84</sup>.

Ahora bien, satisfecha la necesidad de nuevos autores y una vez legitimada la nueva generación de dramaturgos, lo que comenzaban a cuestionar los críticos y, en menor medida, el público, era la dimensión formal y los procedimientos compositivos de las obras dramáticas. Nos permitimos citar, *in extenso*, un artículo de José María Paolantonio, por lo

---

<sup>83</sup> En la última de éstas notas, titulada “Pinter y su enigmático teatro”, firmada por Eric Shroet, corresponsal en Londres de *Teatro XX*, se habla de la visión teatral del dramaturgo, “inspirada en Kafka y Samuel Beckett”. Se señala además que sus obras “suelen carecer de un significado preciso y fácil de descubrir” en tanto “la motivación y la psicología parecen no tener importancia, al igual que los argumentos” (n° 14, 1-7-65)

<sup>84</sup> En la nota Editorial del 6° número de *Teatro XX*, titulada “Defensa antipatriótica del autor argentino”, (5-11-64: 3).

ejemplificador que resulta en este sentido. En efecto, Paolantonio arremete contra los parámetros de un realismo que considera anacrónico -el realismo costumbrista de los '50- y contra una tendencia emergente -el realismo reflexivo- que, según cree, no hace más que repetir viejas fórmulas en un nuevo "formato". Su solapada defensa de la tendencia neovanguardista no hace más que avivar el fuego de una polémica nunca acallada:

(...)...hay evidencias reiteradas de que nuestra creación dramática joven se ha definido decisivamente por el descubrimiento (de un sentido nacional, de la vigencia de ciertos problemas, del contenido histórico de nuestros actos, etc.) dejando de lado las tentaciones de la invención, tan regada por exitosos ejemplos extranjeros. Al hacer esto, no ha hecho sino continuar una línea tradicional de nuestra dramaturgia, casi siempre mucho más atenta a los contenidos éticos, y especialmente sociales (..)"

El crítico continúa afirmando que, en términos generales:

está bien que así sea en momentos en que, sumergidos cada vez más en las dependencias típicas de nuestro subdesarrollo, se hace necesario que quienes trabajen con las palabras (es decir, quienes trabajen con el contenido de ellas), asuman su insustituible posición de testigos avanzados del contorno vital de analistas agudos de una realidad social, que se quiera o no, es el irreversible *punto de partida*.

Estrategia que le permite llegar al meollo de la cuestión cuando plantea que este hecho no justifica la carencia de "imaginación creadora", en tanto esta:

provee el hallazgo, la gracia, la atracción y hasta el verdadero humor mediante el cual una experiencia artística puede ser compartida (...) La dramaturgia actual no ha alcanzado aún esa meta y por ello queda recostada peligrosamente en los datos de la realidad más cercana al creador, en las lindes de su experiencia individual, en la reducida problemática que puede abarcar una vida joven sin mayores acontecimientos de excepción (...).

Paolantonio concluye expresando su deseo de que las obras de los jóvenes autores "manifiesten un saludable repunte de audacia en el planteamiento de situaciones, en el desarrollo de sus personajes, en la elección de sus temas y en la selección de los ambientes que le sirven de marco y de contexto" (1965: 2)

Sin embargo, más allá de los comentarios aparecidos en *Teatro XX*, *Talia*, *Confirmado* y *Primera Plana*, que leían los espectáculos desde los nuevos parámetros

estéticos, la mayor parte de la crítica dejaba en evidencia una gran distancia estética con respecto a los textos dramáticos y a las puestas en escena emergentes, que no alcanzaban a comprender. Se cuestionaban especialmente la concepción estética de las nuevas tendencias, sus procedimientos compositivos, la aparente inexistencia de argumento o de conflictos de las piezas, la supuesta ausencia de lógica, la “falta de sentido común” o la “forma dislocada” (*La Prensa*, octubre 1965, a propósito del estreno de *El desatino*, de Griselda Gambaro).

Podemos identificar tres posturas en la recepción crítica de los espectáculos neovanguardistas:

- 1- La postura del espectador y de la crítica que, al desconocer las reglas de las nuevas modalidades estéticas realizan lecturas superficiales o erróneas –en el caso de los comentarios críticos a través del uso de la ironía y el sarcasmo, y apelando al “sentido común” del espectador tradicional- que no hacían más que poner en evidencia su incomprensión de los nuevos códigos. Se establece, por lo tanto, en este caso, una notable distancia estética entre el teatro que “se espera ver” o se está habituado a ver y el que ofrece el Di Tella.
- 2- La posición de la crítica “conciliadora”, que intenta adecuarse a los nuevos parámetros pero sin dejar de manifestar constantemente -más o menos explícitamente- su “desacuerdo” y su desagrado. Se evidencia, en este caso, un intento de “disimular”, desde el manejo de una pseudo información (Ballo, 1968), la incomprensión de la ideología estética del texto dramático y/o espectacular innovador. Sin embargo, en la dualidad de esta postura y para responder a su deseo de mostrarse en sintonía con las nuevas corrientes estéticas y, por lo tanto, con los modelos extranjeros innovadores, apela a una serie de estrategias, entre ellas la descripción de la pieza desde el nivel formal, lo que implica la tarea de identificar y clasificar los procedimientos compositivos y de vincular a los espectáculos con referentes reconocidos y con modelos legitimados en el exterior.
- 3- La tercera posición, alineada con la ideología estética de la neovanguardia, que legitimó dicha tendencia desde un comienzo leyendo sus textos -dramáticos y espectaculares- según sus propios códigos y desde una perspectiva teatralista. Los críticos de esta línea -que constituían lo que denominamos “nueva crítica”- reconocían que los nuevos creadores construían su propio discurso y su modelo particular de representación sin adherir a

principios de escuela o movimiento, y comprendían que cada obra era, por lo mismo, portadora de su peculiar sistema de valoración y formas de regulación, de su código de legibilidad y de intertextualidad con la realidad social. En algunos casos, estos discursos se hacían cargo de lo que consideraban una responsabilidad: la tarea de proporcionar a los espectadores los parámetros básicos para la comprensión del nuevo arte.

En primer lugar, nos proponemos ejemplificar estas tres posturas especialmente a partir del estreno de las piezas absurdistas del Di Tella, en tanto el absurdismo fue la tendencia mayoritaria dentro de la neovanguardia y, luego, en los espectáculos artaudianos y grotowskianos. En este sentido, un ejemplo paradigmático de la primera posición es la crítica aparecida en *La Prensa* (27-8-65) a propósito del estreno, en el Di Tella, de *El desatino*, de Griselda Gambaro, bajo la dirección de Jorge Petraglia<sup>85</sup> -pieza que la crítica acuerda en considerar como iniciadora del movimiento neovanguardista. A partir de una interpretación personal que busca “anclar” el sentido –aunque vinculándolo con en “el no-sentido de la esquizofrenia”-:

El título de la comedia que Griselda Gambaro acaba de estrenar (...) no podía ser más acertado. La comedia se titula *El desatino* y esa calificación se ajusta exactamente a la factura escénica y a la naturaleza de sus personajes. Con esto queda dicho que estamos ante una obra encuadrada dentro del absurdo. El mundo de *El desatino* es un ámbito hablado por esquizofrénicos, particularmente dominados por la obsesión sexual, al par que caracterizados por una incoherencia mental que los lleva a decir y hacer toda suerte de cosas irracionales y disparatadas. Hilvanado así, sin lógica de ninguna clase y forma dislocada, esta especie de sainete absurdo.

El crítico intenta disimular su dificultad en reconocer el género de la pieza de Gambaro, tratando de encontrar elementos que justifiquen lo que entiende como “comedia”, al tiempo que define como un rasgo “absurdista” la “locura” de los

---

<sup>85</sup> Como señalamos en el apartado 2.3, II, (Segunda Parte), *El desatino* se presentó en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, del 27 de agosto al 17 de octubre de 1965, con la dirección de Jorge Petraglia. Por orden de aparición el elenco estaba integrado por: Jorge Petraglia (Alfonso); Lilian Riera (La madre); Leal Rey (Luis); Carlos Alberto Gaeta (El niño); Fernando Lozano (El muchacho); Claudia Durán (Lily); Pablo Moretti (Un vecino); Rubén Bustos, Oscar Anderman y Gustavo Colautti (vecinos). El equipo se completaba con: Escena y trajes: Leal Rey; Ayudante: Gustavo Colautti; Asistente de dirección: Libertad Bagnasco; Realización de vestuario: Gindre; Maquillaje: Pisan; Realización escenografía: Gonzabé; Utería: Puig Hnos.; Realización luces: Félix Tawil; Apuntador: Luis Natal

personajes, sin reconocer las marcas de éste último género en los otros signos dramáticos y espectaculares.

Más allá de esta evidente incompreensión de los nuevos códigos, observamos una propensión -que no deja de ser paradójica- a legitimar, por un lado, a los autores extranjeros modernizadores y su textualidad innovadora, con la voluntad, explícita o disimulada, de mostrarse informado e interesado en las corrientes artísticas modernas y, por otro lado, a cuestionar las puestas que de esos textos se hacían en Buenos Aires y también a los autores argentinos que se apropiaban de dichos modelos modernizadores y los resemantizaban. En estos casos se los acusaba de “copiar” procedimientos y de intentar imitar una estética supuestamente ajena y aparentemente alejada de nuestros intereses. Este tipo de críticas constituyen una variante de la primera postura, en tanto no hace más que demostrar que las convenciones innovadoras no eran aún comprendidas cabalmente.

La lectura de dos comentarios aparecidos en 1967 en dos importantes medios periodísticos, que citamos a continuación, evidencian esa tensión entre la inmediata legitimación de las piezas innovadoras de autores extranjeros, ya consagrados en el exterior, y el cuestionamiento de las piezas nacionales que se apropian de dichos modelos. En el primero de estos comentarios, titulado “Extrañas formas del aniquilamiento en una obra de Pinter”, aparecido en *La Nación*, en octubre de 1967 se afirma que:

Como en otras obras de Pinter, aunque sin el mismo grado de interés, en *Fiesta de cumpleaños* -que, con su hermético contenido puede prestarse a múltiples interpretaciones- lo más logrado está en las tensiones dramáticas que nacen de la casi permanente angustia, en esa llamada “amenaza” que trasunta su teatro (*La Nación*. 6-10-67).

Sin embargo, cuando autores argentinos, exponentes de la neovanguardia- como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, María Cristina Verrier, María Luisa Rubertino, Ernesto Frers, Alfonso Ferrari Amores y Juan Carlos Herme- se apropiaban de esos modelos y utilizan sus mismo procedimientos -aunque lógicamente resemantizados de acuerdo a sus propios intereses- la crítica condena las innovaciones, como lo demuestra el comentario aparecido en *La Prensa*, el 1 de septiembre del '67 a propósito del estreno de *Los siameses*, de Gambaro, titulado *Ruidosa pieza en el Di Tella*:

Gambaro ha construido una pieza abigarrada y frenética en la que el delirio está presente a través de todo su desarrollo. Los personajes principales y los que

circunstancialmente los rodean están descriptos en clave farsesca y se ha procurado dar ritmo de torbellino a sus vivencias. Dentro de esta atmósfera de alienación se suceden acontecimiento buscadamente distorsionados en un tono en el que lo que parece importar es la inestabilidad. (.....) Se ha insistido en lo caótico con el propósito aparente de que el espectador sea arrastrado en un juego impresionista, de acuerdo con los cánones del teatro moderno, pero se ha olvidado que el público está un poco fatigado de recetas y que, si bien la inteligencia de la autora ha brillado en justas literarias, la habilidad dramática no es un don que Dios da a todos.

El crítico demuestra que en su horizonte de expectativas no estaban las reglas del nuevo género y demanda una trama “coherente” y “lógica”: “La imaginación y la aspiración a la originalidad no bastan, sobre todo si no van unidas a una coherencia. Gambaro cae en la trampa que acecha a los entusiastas del absurdo, que es la de creer que escribir es más fácil de lo que parece.”

Por otro lado, la “coherencia” que reclama responde a una demanda habitual del público y la crítica, que seguían leyendo los textos -dramáticos y espectaculares- desde el punto de vista del realismo e intentaba encontrar referentes externos que aclararan y anclaran el sentido, sin comprender que cada obra se ofrecía como un universo con una lógica propia y que no requería de parámetros externos para ser decodificada. Esta incomprensión por parte de cierto sector de la crítica y el público es percibida también por la crítica más esclarecida, tal como lo demuestra Espinosa en un lúcido comentario aparecido *Teatro XX* (“La afectividad en crisis”, 1964: n°1, 3: 8), ante el estreno de *La colección* (1961), y *El amante* (1963) por el grupo Yenesí, dirigido por Jaime Jaimes: “Las sorpresas y lo absurdo llegaban a confundir al espectador, quien pretende que cada frase o situación responda a una causa determinada y coherente”.

Al acusar -directa o indirectamente- a los exponentes de la neovanguardia de permanecer ajenos a nuestros intereses como nación y considerar que las obras nacionales eran meros epígonos del absurdo europeo, los críticos de la primera tendencia mencionada no habían sabido ver, por ejemplo, en la inexplicable pérdida del pie de Alfonso (*El desatino*) -que, por otro lado, es lo que lo lleva a la muerte- un trasfondo político y una alegoría de la opresión. Así como tampoco encontraban resonancia alguna con los gobiernos dictatoriales argentinos en *El campo*, de Griselda Gambaro, (1968), pieza que relacionaban automáticamente con el referente de los campos de concentración nazis (*La*



*Razón* 1-10-68; *El Cronista Comercial*, 13- 10-68; *La Nación*, 14-10-68; *Clarín Skylos*, 14-10-68).

Sin embargo, y siguiendo un proceso habitual en la recepción crítica, un tiempo después, cuando los creadores alcanzan cierto prestigio (debido al apoyo del público, a la consagración internacional o al recibimiento de premios) los críticos vuelve sobre sus pasos y reconocen virtudes que antes habían ignorado. En el caso de Griselda Gambaro, su legitimación - que se dio primero en el campo de la narrativa- tuvo lugar después de que sus obras recibieran premios en varios concursos importantes. Remitámonos, en este sentido, a un comentario de *Clarín*, de octubre del '68. Luego de observar los procedimientos compositivos utilizados por la autora -la construcción de "mundos extraños", de "microcosmos", la "elaboración de una visión deformante, cruel y grotesca", la "presentación vaga de personajes y episodios", "la no conclusión de la historia"- el crítico arriba a la siguiente conclusión, que contrasta notablemente con el artículo citado anteriormente: "Griselda Gambaro puede ser considerada una de las escritoras cuya seguridad y destreza la colocan en el primer nivel de los auténticos creadores argentinos contemporáneos." ("Una felicidad con menos pena", 24-10-68).

Pero, aún después de la absoluta legitimación del absurdismo, muchos críticos continuaban manifestando cierto rechazo hacia las experiencias teatrales que, según creían, iban en contra de la "lógica" de la "pièce bien faite" y de la posibilidad de "comprender" la trama. Así, muchos seguían reclamando las características de una trama creíble, de un desarrollo dramático coherente - introducción, desarrollo y desenlace- de un *increscendo* dramático -determinado por la gradación de conflictos- y de personajes "creíbles". Pero la crítica argentina comenzó a cuestionar también el énfasis en la dimensión sensorial de los signos escénicos -no sólo en los espectáculos experimentales, sino también en las puestas en escena absurdistas- que, según creía, iba en contra de lo racional. Tal como lo demuestra el siguiente comentario: "Gambaro cultiva un estilo agresivo, hecho de imágenes y de sensaciones, con el que se busca solamente apabullar al espectador." (*La Nación*, 14-10-68, sobre *El campo*). Del mismo modo, un comentario aparecido en *La Nación*, el 10 de octubre de 1967, a propósito del estreno de *Aventuras*, de Alfredo Rodríguez Arias, el 10 de octubre de ese mismo año y que, ya desde el título -"Lo acústico y lo visual en el Di

Tella”-, denota un tono despectivo hacia la apelación a lo sensorial en desmedro de la palabra:

Dentro de la modalidad difundida por el Instituto Di Tella, esta nueva programación se dirige a la vista y al oído, con escasa o nula relación con lo inteligible. Acaso la actividad de la fantasía personal puede hallar símbolos o establecer asociaciones que atribuyan un sentido a tales geometrías escénicas, pero aquí se prescinde de él.

El crítico debe recurrir a los metatextos de los creadores y aún, al programa de mano, asumiéndose incapaz de decodificar el sentido y la lógica de la puesta:

En una nota del programa se nos explica que no existe relato teatral, que no se nos quiere contar nada. Se corta la relación del gesto y la palabra, por lo cual el gesto surge como gesto y la palabra como palabra despojados de toda significación exterior a los mismos. Asimismo, “la distorsión en la entonación del texto quiebra el vínculo entre sonido y significación”, de modo que la palabra sobresale como imagen acústica. Se expresa que cada elemento, luego de aislarse de los otros, vuelve a conectarse en un sistema de relaciones elementales “de este modo el gesto va a duplicar la información verbal proponiendo una confrontación de los diversos planos de comunicación”. He aquí una explicación hartamente intelectual y relativamente verificable de estas *Aventuras* del Di Tella, que pueden impresionarnos como transcripción de nuestras pesadillas o actos de locos, pero que como creación de la inteligencia resultan caprichosas y fáciles.

La resistencia del campo intelectual a las nuevas tendencias puede verificarse también en diversos comentarios de intelectuales de la talla de Raúl H. Castagnino quien, a propósito de la publicación de un ejemplar que reunía *Final de partida* y *Acto sin palabras*, de Samuel Beckett<sup>86</sup>, y lejos de la concepción estética de “antiteatro” o “teatro del absurdo” que manejaban algunos críticos, considera a las piezas como “ejercicios escénicos” de un autor que “por ahora no desea salir del laboratorio y prefiere seguir concibiendo un teatro para masoquistas” (“Teatro para masoquistas”, en *Teatro XX*, I, n°4, septiembre 1964: 14).

Ahora bien, las interpretaciones superficiales de la crítica con respecto a las nuevas tendencias no eran privativas de Buenos Aires sino que formaban parte de un fenómeno general que tenía lugar también en importantes centros artísticos mundiales, tal como lo explicita Martin Esslin (1966: 13) a propósito del estreno de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, que se había estrenado en 1953:

---

<sup>86</sup> Traducción: Francisco Javier. Buenos Aires: Nueva Visión (Col. Losange), 1964, 72 pág.

Gran parte de la incomprensión con que las obras de este tipo son todavía recibidas por los críticos y comentaristas teatrales, y parte de la perplejidad que han causado, la cual ellos mismo contribuyen a incrementar, provienen del hecho de que forman parte de una corriente nueva, de una convención escénica todavía en desarrollo, que aún no ha sido suficientemente entendida y a duras penas definida. Inevitablemente las obras escritas de acuerdo con esta nueva convención, al ser juzgadas con otros criterios y normas, resultarán insolentes imposturas. (...) Estas obras poseen fines muy distintos de los del teatro convencional y, por lo tanto, usan métodos distintos.

En cuanto a las reseñas encuadradas dentro de la segunda posición de la crítica que hemos mencionado -la de la crítica conciliadora-, se evidencia un deseo de disimular la dificultad en comprender los nuevos procedimientos compositivos -tanto del texto dramático como del texto espectacular- a partir del dominio de una información básica sobre los nuevos códigos, estrategia que no hace más que poner en evidencia el prestigio que estaba adquiriendo la neovanguardia en el campo teatral porteño. Los exponentes de esta tendencia de la crítica eran conscientes de la existencia de nuevas pautas de producción y recepción de los modelos espectaculares innovadores, aunque mostraban una gran dificultad en comprenderlas. Así, en el comentario de *Teatro XX* acerca de la puesta en escena de dos piezas en un acto de Harold Pinter (*El amante* y *La colección*) por el grupo Yenesí, bajo la dirección de Jaime Jaimes (Teatro de la Alianza Francesa, 1964) se dice que, si bien Pinter maneja con soltura la sorpresa y el absurdo, “faltan detallar los componentes psicosociales (políticos, económicos, de personalidad y de conducta y caracterizar el medio para que la problemática abordada sea ubicada y comprendida por los espectadores” (“La afectividad en crisis”, *Teatro XX*, I, n°3, agosto 1964, p.8). Como puede verse, uno de los errores de las críticas encuadradas en esta tendencia -al igual que en el caso del primer grupo- era juzgar las poéticas neovanguardistas desde el modelo dramático y espectacular del realismo, como sucedía especialmente en las notas de los medios porteños no especializados de Buenos Aires, entre ellas “*El desatino*: originalidad en una pieza de vanguardia” (*Clarín*, 31-8-65); “*El desatino* es una obra curiosa, ágil, con ácido sentido del humor” (*La Razón*, 3-9-65); “*El desatino*, sin Fedra”, (*La Noticia*, 4-9-65); “Panorama de nuestro teatro” (Arturo Romay, *Histonium*, octubre 1965); “*El desatino*, una pieza de humor cruel” (*La Nación*, 4-9-65), en la que, si bien el crítico utiliza nuevos conceptos para la apreciación de la puesta, comprendiendo su distancia con la poética realista, la define como “pieza de irrisión”.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que, como señala Pellettieri (1997: 191), de las trece reseñas aparecidas en diversos medios periodísticos en Buenos Aires acerca de la primera pieza de Gambaro, once fueron elogiosas para la autora, el texto y la puesta en escena –más allá de que la mayoría de ellas manejara una pseudo- información-; mientras que sólo dos fueron duramente cuestionadoras, mostrando un horizonte de expectativas absolutamente ajeno a la pieza: Se trató de la crítica de César Magrini, “Al público no se lo subestima”, aparecido en *El Cronista Comercial*, y el comentario de Edmundo Eichelbaum, “*El desatino* hace honor a su título”, de *El Mundo*, 3-9-65).

Ante la imposibilidad de analizar las propuestas del Instituto con los parámetros establecidos, se recurría a categorías teóricas en desuso en ese momento: se hablaba de *experimento escénico*, *esteticismo*, *formalismo*, *exceso de expresividad*, *escena caótica*, *intención simbolista*; *asincronía* entre gestos, acciones y palabras; *artificiosidad*, *belleza plástica*, *composición grandilocuente*. Estos términos dejaban entrever la idea de un teatro alejado de toda voluntad realista y definido como hecho lúdico. Del mismo modo, se buscaban referentes universales, como un modo de legitimar los nuevos fenómenos estéticos, como sucede, por ejemplo, en un comentario crítico aparecido en ocasión del estreno de una versión de *Timón de Atenas*, de William Shakespeare, dirigida por Roberto Villanueva, en el que se hablaba de “recursos evocadores de la vanguardia cultivada por Cocteau en la década del '30” (*Primera Plana*, 21-11-67). Así como también en las notas críticas acerca del estreno de *Tiempo de fregar*, en las que se establecían vínculos con *Las criadas* de Genet , con *Calígula* de Camus, con el teatro de Grotowski, con el Living Theatre, de Julian Beck y Judith Malina y con el Open Theatre (*Primera Plana*, 15-4-69).

La resistencia de un sector de la crítica a las innovaciones y, especialmente, a los estrenos del Di Tella persistió por largo tiempo y, en ocasiones, se manifestó por medio del discurso -no exento de ambigüedad- de críticos pertenecientes a medios “de avanzada”. Así, por ejemplo, en el número 30 de la revista *Talía* (Año V, 1966: 7), en la sección “Crítica de estrenos”, un comentario sin firma se refiere a que algunas realizaciones escénicas ofrecidas en el Centro de Experimentación Visual del Di Tella -alude específicamente a *Lutero* y *El desatino*-, fueron “interesantes” aunque “discutibles”. Y se refiere luego al “público snob” que asiste a dicha sala con el único objetivo de “observar y a ser observado”, para concluir señalando que:

Un exhibicionismo de esa especie (...) es el que me hace añorar la existencia de una sala idéntica al Di Tella con todas sus maravillosas posibilidades técnicas, un escenario que obliga al actor a desnudarse al negarle todo amparo y una ubicación ideal, pero en una audiencia virgen y no “blasée”, espectadores que ofrezcan su interés y no su charla (17).

Esta preocupación prueba que, de alguna manera, la tendencia se estaba afirmando en el campo teatral porteño. Aunque, es necesario decirlo, la neovanguardia tuvo una limitada recepción, tanto en lo que hace a la crítica como a la recepción del público, en tanto el espectador implícito que delineaban los textos espectaculares debía manejar las convenciones de la neovanguardia europea y norteamericana y del “nuevo cine” de la década. En este sentido, se adjudicaba al receptor un rol central en la creación de sentidos, en tanto debía adecuarse al código de la “obra abierta” (Eco) y “completar” sus zonas de indeterminación.

Podemos decir que la tercera posición de la crítica que hemos mencionado, es decir, la que se identificaba con la ideología estética de la neovanguardia y establecía una “recepción cómplice”. En efecto, estos críticos apelaban a los espectadores interesados en este tipo de espectáculos y a los lectores de las revistas especializadas y se “hacían cómplices”, esgrimiendo un discurso “de avanzada” que, explícitamente o de forma velada, cuestionaba las convenciones del teatro tradicional.

Asimismo, Ernesto Schóo, uno de los representantes de esta tendencia, advierte, a propósito del estreno de la pieza de Pinter *El cuidador*, dirigida por Jorge Petraglia: “Pienso que, para analizar este texto es necesario -como sucedía con *Esperando a Godot*- prescindir del plano del análisis puramente intelectual, alcanzando otro nivel de aprehensión intuitiva” (*La Nación*, 16-1-62). Una serie de artículos y notas aparecidos en *Primera Plana* y en *Teatro XX* -órganos que, como dijimos, valoraban los aportes de las tendencias innovadoras del Di Tella a nuestro teatro- constituyen otros ejemplos de esta tendencia. Así, en el número 6 del semanario, aparecido el 5 de noviembre de 1964, se celebra el premio obtenido por *Las paredes*, de Griselda Gambaro,<sup>87</sup> en un concurso nacional auspiciado por A.S.T.I. (Asociación Santafecina de Teatros Independientes) con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. En esta ocasión, Paolantonio auguraba para la

autora -sin duda antes de que lo hiciera cualquier otro medio periodístico- “un sitio importante en nuestro actual repertorio dramático”. Para referirse a esta pieza de Gambaro, el crítico recurría a calificativos como:

extraña, atractiva, con esa seducción que tienen las obras que están más allá del impacto inmediato y que se van apoderando de uno a medida que lee y relee un texto lleno de contenidos ocultos, lleno de resonancias transmundanas, lleno de símbolos y claves que configuran un universo coherente en su paradójica incoherencia.(..) Una obra desconcertante y enigmática que bordea continuamente los límites del Misterio, pero lo hace sin dependencias humillantes, sin paternidades demasiado explícitas. (5)

Resulta interesante tener en cuenta los referentes con los que el crítico vincula la dramaturgia gambariana: Franz Kafka y Harold Pinter -especialmente en lo que respecta a *El cuidador*-. En su análisis del texto dramático, Paolantonio alude a que “la situación está planteada con intensidad (está vista “desde adentro”, desde el fondo que le es propio) y la expresión verbal revela una audacia verdadera al introducir giros idiomáticos nuestros, formulaciones y nominaciones en las que podemos reconocernos sin esfuerzos”. Demostrando una gran lucidez al identificar las líneas estéticas que, en ese momento, emergían en el campo teatral porteño, agrega:

Una obra de teatro argentina que se coloca en la trinchera opuesta a la del “neorrealismo costumbrista” que empieza a encumbrarse en Buenos Aires (Cossa, Rozenmacher, etc.), y que, adhiriéndose a una tradición intelectual europeísta (que, en definitiva, no es sino una de nuestras líneas histórico- culturales) rescata para sí un tono nacional, algo que la hace “nuestra” sin que fuerce mucho su estructura.

De este modo, sin dejar de reconocer la productividad de los modelos extranjeros - “de la avanzada del absurdo que se produjo al final de la década del 50 y comienzos de la década del 60 con Beckett, Ionesco, Adamov, Pinter, etc”, recuerda su filiación con nuestras propias tradiciones teatrales y nuestra idiosincrasia. Intentando proponer una solución a la polémica realismo- neovanguardismo que hará eclosión, como vimos, a fines de 1965 pero que ya se encontraba presente -tanto de un modo latente como explícito- desde comienzos de la década, el crítico concluye que: “Si el teatro argentino va a tender a

---

<sup>87</sup> Hasta el momento, sólo se conocía un libro de cuentos de la autora: “Madrigales de ciudad”, editado también con la ayuda del Fondo Nacional de las Artes.

su mayoría de edad -para lo cual es imprescindible contar con autores dramáticos 'maduros'- lo hará, es cierto, por el camino de la búsqueda de nuestra personalidad y del reflejo de conflictos y planteos que nos pertenezcan”.

Luego de este artículo, pionero en la legitimación de la neovanguardia absurdista, aparecen una serie de notas dedicadas a Griselda Gambaro, así como también diversas alusiones a su poética en artículos críticos dedicados a análisis generales del campo teatral de la década. Entre las primeras, la nota de *Teatro XX* titulada “Un artefacto de hierro, negro...” (5-8-65), sin firma, anuncia el estreno de *El desatino*. En la nota se destaca la importancia de esta puesta en escena, “no sólo por tratarse de la primera pieza argentina de vanguardia que después de bastante tiempo ocupa una sala importante, sino, sobre todo, porque servirá para que una autora joven, Griselda Gambaro, tome su primer contacto con el público”. Además de señalar, acertadamente, un tópico de su dramaturgia: “la crítica aguda de la docilidad del hombre a la concesión cotidiana que lo lleva en última instancia a la pérdida indigna de su libre determinación o a la muerte”, el cronista describe su poética como

un teatro que formalmente se ubica en las antípodas de la corriente naturalista-costumbrista (o realista- psicologista, según reciente versión) en boga, con tal desprecio por la indagación psicológica a la manera tradicional, partiendo de situaciones insólitas para estructurar un análisis crítico y profundo del carecer argentino, sin atarse a dictaduras idiomáticas.

En este sentido, otra operación estratégica de la crítica “entendida” era describir las puestas desde lo formal -en oposición al sentido contenidista que había caracterizado a la crítica tradicional y a la que, en esa década, se hacía eco de los espectáculos del realismo reflexivo-, como un modo de mostrar su acuerdo con los objetivos de los hacedores de esos espectáculos.

Unos días más tarde, la revista realiza la crítica del estreno de dicha pieza. Jorge H. Andrés, el crítico encargado de la reseña, destaca a la pieza como “el más importante comentario sobre la condición humana que el teatro argentino ha entregado en mucho tiempo”, (“Originalidades y humor”, 2-9-65, p. 9), poniendo de relieve, en un mismo gesto, el carácter profundamente nacionalista de la obra y, al mismo tiempo, su resonancia universal. De este modo, el crítico intenta despejar, ya desde un comienzo, el prejuicio que

veía en la neovanguardia un ímpetu extranjerizante, en riña con lo que se suponía que debía ser un “teatro nacional”. Más allá de su evidente necesidad de anclar el sentido en una idea concreta, a partir de una concepción semántica inevitablemente vinculada con el realismo: “es una obra sobre la cobardía, sobre una cobardía disfrazada de conformismo que es, a la larga, imprevista asesina de la vida”, el crítico se concentra en sus mecanismos compositivos:

pero por sobre todo “El desatino” es fundamentalmente Teatro, y la mecánica absurda que Griselda Gambaro eligió para su formulación no es una inútil presunción de actualidad, sino el lenguaje a que obligan las características del argumento, el distorsionado enfoque de los personajes, las incontables implicancias de su planteo y, principalmente, el raro sentido del humor de la autora.

Luego de referirse a su “originalidad”, a su “inventiva” y al “tono lastimosamente grotesco” el crítico señala, acertadamente, la importancia de este estreno para la carrera de su director, Jorge Petraglia -que ya había dirigido *Esperando a Godot*, *Krapp y El cuidador*- cuando señala que significa para él “un reencuentro con un tipo de material dramático que le es afín”. Y continúa, a propósito de esto:

Petraglia sabe que lo peor que se puede hacer con una pieza de vanguardia es acentuar su casual carga simbólica; que un lenguaje nuevo pero que tiene su origen en toda una tradición teatral, obliga también a una mecánica relativamente novedosa, a ritmos quebrados, a una recitación particular, pero sin perder de vista lo que de alguna manera pasa a ser tradicional. Su puesta en escena de “El desatino” habla de búsquedas en tal sentido: por el ritmo fracturado, ya frenético, ya calmo; por la frecuente utilización de formas caducas de interpretación; por el intento advertible de Petraglia y Lilian Riera de respirar sus personajes con un aliento casi cotidiano, sin que eso signifique referencias más explícitas.

La nota concluye afirmando que el Di Tella: “tenía casi el deber de estrenar “El desatino” pieza fundamental para el presente y futuro de nuestro teatro y para la que es difícil suponer dados ciertos esquemas mentales vigentes, capaces de ofrecer las garantías artísticas que merece” (9).

Más tarde, en el número 18 de la publicación (2-12-65), en la segunda parte de un extenso artículo titulado “Teatro y sociedad” -cuya primera parte había aparecido en el número anterior-, Ernesto Schóo analiza la situación de la “Nueva Dramaturgia argentina”



(*Teatro XX*, N°18, 2-12-65) desde una perspectiva reivindicadora de la neovanguardia que, además de dar cuenta de la posición del crítico, pone de manifiesto la apertura de la revista a las nuevas tendencias. Así, el crítico señala: “los nuevos dramaturgos parecen decididos a crear un teatro nacional que, de una vez por todas, sea un hecho cultural encarnado en el público, reclamado y exigido por los argentinos”. Y continúa exponiendo:

Admitido que el realismo tiende un puente eficaz entre el escritor y un público desacostumbrado (hablo de eso que se llama “el gran público”) a otras formas de expresión, la tendencia a “fotografiar la realidad” puede desembocar, llevada a sus últimas consecuencias, en el tedio que tan empeñosamente despliega Halac en “Estela de madrugada”, en obras en las que, a fuerza de cotidianeidad e inmediatez, termina por no suceder nada.

Párrafo aparte merece, para el crítico, el estreno de *El desatino*, que aparecía como “la revelación dramática argentina de 1965”. Schóo ataca la postura que adjudica a esta pieza rasgos ajenos a nuestra idiosincracia, alimentando aún más la polémica: “Nadie podría imaginar que sus personajes no fueran de aquí, y nadie encontraría en ellos el menor rasgo folklórico o deliberadamente localista”. El artículo concluye destacando la situación “crucial, casi trágica” de la nueva dramaturgia “tironeada entre los excesos de los realistas a todo trapo, y el desdén de los tradicionalistas sin tradición de donde agarrarse”, al tiempo que manifiesta un reclamo estético:

si la nueva dramaturgia se demora en la pintura prolija de las sobremesas de la pequeña burguesía; si no afronta, por un lado (en la veta documental), los temas que flagelan la realidad cotidiana, y no se eleva hacia otros planos de creación, está amenazada de esterilidad a corto plazo.

Otras reseñas críticas sobre *El desatino* encuadradas en la tendencia que manejaba los nuevos códigos, fueron “Un atinado desatino”, publicada en *Confirmado* (9-9-65); “Danza macabra”, en *Primera Plana* (7-9-65); “*El desatino* (para la historia)”, en *Leoplán* (6-9-65); Griselda Gambaro a la distancia”, en *Atlántida* (octubre '65).

Más allá del ejemplo de la recepción de *El desatino*, en esta corriente puede incluirse también la recepción de otros estrenos del Di Tella. En *Talla*, por ejemplo, se analiza la puesta en escena de *Esperando a Godot*, en la versión dirigida por José María Paolantonio. El cronista recurre a la estrategia de sintetizar la opinión de otros críticos, para

luego plantear -con un tono marcadamente irónico, que ridiculizaba esos comentarios- que “en su anti- teatro (el de Beckett) existe un desarrollo con claves que poseen marcada coherencia” (n°27, 1965: 14).

Mencionemos otra crítica de *Primera Plana* paradigmática de esta tendencia en la que el cronista, a propósito de *Los siameses*, de la misma autora -que, como señaláramos, se estrenó en el Di Tella en agosto de 1967 bajo la dirección de Jorge Petraglia-, quiere dejar en claro que maneja los nuevos códigos: “Ya desde *El desatino* pudo reconocerse que algo nuevo y distinto acontecía en la Argentina” y, reconociendo una constante en la obra gambariana, afirma que la autora se propone “reinventar lo real, hacerlo más verdadero a fuerza de hostigarlo con la imaginación, más humano y profundo cuanto más lo despoja de connotaciones pintorescas y lo persigue en los detalles más estrictamente significativos”. Al tiempo que, con respecto a los signos escénicos, señala: “En ningún otro ámbito se mueve con más comodidad Jorge Petraglia que en este del absurdo. (.....) De ahí la certeza con que elige una línea por completo antirrealista, desde la elocución hasta los desplazamientos, buscando lo insólito” (29-08-67).

Creemos que, a partir del estreno de *Los siameses* -que coincide con la total legitimación de su autora se evidencia una mayor comprensión de los nuevos códigos. Lo cual puede constatarse por el hecho de que los comentarios críticos comenzaban a indagar las reglas del absurdo. Este es el punto en que se produce el mayor acercamiento entre las dos categorías que Jausse denomina *efecto* y *recepción* (1978). El *efecto* es inmanente al texto y está determinado por sus procedimientos. En el efecto de un texto hay siempre un receptor implícito. La *recepción*, en cambio, depende del receptor explícito- en el caso del teatro, del espectador real- y está condicionada por sus lecturas, su horizonte de expectativa, su posición social, su historia personal y el momento histórico en que aparece el texto. Digamos que, si bien la función implícita del lector- espectador es siempre comprobable en las estructuras objetivas del texto, las obras de la neovanguardia perfilan claramente a su receptor implícito, al que luego realizan constantes apelaciones. Por otro lado, el espectador real de este tipo de teatro se sentía aludido por esas apelaciones, acercándose al receptor modelo que proponía el texto. La proximidad entre el receptor real y el implícito tenía que ver, en primer lugar, con la necesidad de renovación estética que manifestaba cierto sector del público, pero también con el fuerte condicionamiento que

ejercían las lecturas ideológicas canonizadoras y legitimantes de la crítica sobre su propia interpretación, además de los condicionamientos que menciona Gumbrecht sobre toda tarea hermenéutica: las interpretaciones legadas, las normas estéticas en vigencia y las expectativas sociales de la época. (1987, 243). El segundo estreno de Gambaro presenta, además, una variante interesante en la recepción crítica de los medios especializados: el reconocimiento de un posible anclaje referencial de personajes y situaciones -referencialidad, por cierto, oblicua e indirecta- que comenzaban a asociarse con el contexto inmediato e invalidaban la acusación de un “excesivo hermetismo” que los realistas esgrimían en contra de la neovanguardia. Mencionemos, en este sentido, José María Paolantonio se hace eco del estreno de *Las paredes*, de Griselda Gambaro, dirigida por José María Paolantonio, en el teatro Agón. El cronista, Carlos Izcovich, califica a este tipo de teatro como “excéntrico” y sostiene que se trata de “una obra que se presenta francamente como una experimentación (...). Lo cierto es que la autora elige un tramo de realidad y accede a él por un camino que le resulta propicio (confesó que le resultaba más fértil que una transcripción naturalista)” (*Talia*, n°29, 1966).

A partir del '68, las presiones del gobierno de Onganía contra el Instituto -clausurado en 1970- y la demanda cada vez mayor, por parte de la crítica y el público, de formas artísticas más consustanciadas con lo político fueron dejando atrás la etapa más radical de las experiencias artísticas del Di Tella. En este sentido, un comentario que sintetiza la actividad del Instituto, aparecido en la revista *Análisis* en enero de 1969, funciona como paradigma de una crítica que, mayoritariamente, había permanecido al margen del proyecto modernizador del Di Tella -cuestionándolo o bien rechazándolo-:

El panorama en el territorio de la vanguardia recalcitrante fue desolador. En el reducto del Di Tella de Buenos Aires las nuevas formas se estratificaron en una mueca o en una caricatura del vanguardismo; una veintena de espectáculos capotó sin pena, sin gloria y sin imaginación, reiterando gestos sólo comprensibles para una minoría, para los oficiantes de un culto ni siquiera pagano. Unos pocos títulos y nombres rescatables (*Ubú encadenado*, de Alfred Jarry; el trabajo de Roberto Favre, en *Macbeth, Macbeth*) indican apenas que el Instituto Di Tella -de acción influyente, necesaria y elogiada hasta hace poco -tendrá que hacer vanguardismo consigo mismo, propiciando la ruptura de esquemas, la renovación de cuadros, la auténtica asunción de su carácter experimental con un criterio adulto.

Si bien la crítica alude al inevitable fracaso de toda vanguardia, es necesario insistir en que las actividades del Di Tella y los espectáculos presentados durante su breve existencia afectaron, como modelo de referencia, a todas las manifestaciones estéticas innovadoras posteriores y a muchas tendencias teatrales emergentes en las últimas décadas en Buenos Aires. Más allá de que, ineludiblemente, las poéticas experimentales comenzaran a perder espontaneidad y a caer en la reiteración de estereotipos.

Creemos que las tres posiciones de la crítica que hemos identificado a propósito de la recepción del absurdismo, se mantienen en cuanto a la recepción de las poéticas artaudiana y grotowskiana – tanto de aquellas que emulaban dicho modelo como de aquellas que pretendían recrearlo a partir de una escritura escénica personal-.

Digamos, en síntesis, que esta nueva crítica emergente en la década del '60, que se consolida paralelamente a la aparición de nuevas corrientes teatrales, presenta características novedosas en la historia de la crítica teatral nacional, de acuerdo con las nuevas condiciones culturales que atraviesan la Argentina y el mundo. En efecto, la nueva crítica:

- Se diversifica y amplía su horizonte de expectativas incorporando los parámetros innovadores de los modelos extranjeros y deja de guiarse, por lo tanto, por un único modelo de autoridad.

- Crea espacios alternativos y medios especializados -revistas, encuentros, foros, agrupaciones- para desarrollar con mayor libertad y riqueza su tarea.

- Lee los fenómenos teatrales emergentes desde horizontes teóricos y estéticos actualizados, en consonancia con los centros artísticos mundiales, a partir de la toma de conciencia y el reconocimiento de las nuevas condiciones culturales.

- Reconoce en la subjetividad un valor del discurso crítico, al tener que confrontar lecturas diversas de un mismo fenómeno estético.

### 3.1. Circulación y recepción de la poética artaudiana en el teatro porteño de la década del '60

Si bien Antonin Artaud era ya reconocido como poeta en los círculos surrealistas, lo que desencadenó la euforia en el ámbito teatral porteño fue la publicación, en 1964, de *El teatro y su doble*<sup>88</sup> -que había aparecido en Europa en 1938- por la editorial Sudamericana. Sin embargo, los teatristas latinoamericanos habían comenzado a demostrar interés por la teoría teatral de Artaud, a fines de la década del '50, como un fenómeno que asociaban con el teatro del absurdo europeo. Como señala Blüher (1991: 120):

En contraposición a los iniciadores europeos de este *Nouveau Théâtre* que enlazan directamente con las concepciones de Artaud (Adamov era incluso confidente de Artaud), los autores latinoamericanos empezarán a fijar su atención en Artaud, en un principio claramente a través del encuentro con el "teatro del absurdo", en obras de Beckett como *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957), de Ionesco *La cantatrice chauve*, *Jacques ou la soumission* (1953) y *Amédée ou comment s'en débarasser* (1957), de Genet *Les Bonnes* (1957) y *Le balcon* (1956), o de Pinter y Albee.

Sin embargo, Artaud y su teatro constituían una gran incógnita para los teatristas argentinos. Una valiosa muestra del escaso conocimiento que se tenía de él hasta ese momento -no ya sólo en nuestro país, sino también en el resto de Latinoamérica- es la breve nota que Julio Cortázar publica en 1948 en ocasión de la muerte del teatrista francés, en la que puede leerse: "Cierto que Artaud no es muy bien leído en ninguna parte, desde que su significación ya definitiva es la del surrealismo no literario, anti y extraliterario; que no se puede pedir a todo el mundo que revise sus ideas sobre la literatura, la función del escritor, etc"<sup>89</sup>.

Si bien las palabras del célebre autor argentino ponen en evidencia la concepción artaudiana de un arte que sobrepasa la dimensión literaria, en el artículo no se hace referencia alguna a la obra poética de Artaud ni a sus contribuciones a la teoría teatral, hecho por el cual era reconocido en Francia desde la aparición de *El teatro y su doble*, especialmente a partir de su segunda edición, en 1944.

---

<sup>88</sup> La traducción de *El teatro y su doble* estuvo a cargo de Enrique Alonso y Francisco Abelenda -uno de los tantos seudónimos de Francisco Porrúa-.

<sup>89</sup> Julio Cortázar, "Muerte de Antonin Artaud", en *Sur*, n°163, mayo 1948: 80

Cuatro años después de la publicación de este texto en nuestro país, se editó una antología: *Polémica, correspondencia y textos*, (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968), que reunía ensayos de diversos autores sobre el teatro de Antonin Artaud: Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Claude Roy, Paule Thévenin, Henry Behar, Georges Charbonnier, Gastón Bounoure y Caradec. Este libro incluía, además, una entrevista a Artaud, correspondencias y fragmentos de textos de su autoría y una reflexión acerca de su polémica con los surrealistas.

En un clima de euforia y modernización cultural, el Instituto Torcuato Di Tella y algunos órganos periodísticos especializados cumplieron un rol protagónico en la apropiación y difusión de los parámetros estéticos e ideológicos innovadores. Como señalamos anteriormente, uno de los principales objetivos del Instituto Di Tella era promover el arte contemporáneo y la investigación en ciencias sociales. En este sentido, el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), a cargo de Roberto Villanueva -que, como vimos, se erigió como un exponente privilegiado de la neovanguardia- confirió un renovado impulso a formas que hasta entonces habían sido consideradas liminares con el arte (Oteiza, 1989).

Por su parte, la revista *Primera Plana* -que, creemos, fue el órgano periodístico que más contribuyó a la difusión de los nuevos parámetros estéticos- apareció por primera vez el 13 de noviembre de 1962 y se publicó semanalmente hasta 1969, año en el que fue clausurada por el gobierno de la denominada Revolución Argentina. Bajo la dirección inicial de Jacobo Timerman<sup>90</sup> -que en 1964 se aleja de este cargo para fundar *Confirmado*-, el semanario se planteó un objetivo modernizador dirigido a acompañar y promover las innovaciones en diversas esferas de la realidad argentina; objetivo éste que encontró su plasmación más inmediata en una renovación del estilo periodístico. Sin embargo, como afirma Oscar Terán, las bases mismas de su proyecto manifestaban una cierta contradicción toda vez que, si bien por un lado impulsaba la modernización económica, social y cultural a partir de los modelos del *Time*, de Estados Unidos, y el *Der Siegel* de España; por el otro, respondía al proyecto político de un sector del ejército -los azules-, que proponía al general Juan Carlos Onganía como figura de recambio al gobierno civil, intentando “ampliar el

---

<sup>90</sup> En la sección “Artes y espectáculos” de esta publicación escribían regularmente Ernesto Schoó (jefe de redacción), Julio Argiles Gray, Rodolfo Arizaga, Alberto Cousté y Aldo Grimberg.

ámbito de la ciudadanía política en los términos reales en los que la cuestión estaba planteada por la proscripción del peronismo” (Terán, 1991: 82).

Sin embargo, creemos que, más allá de los objetivos modernizadores y de los cambios que, efectivamente, impulsaron en la cultura argentina, ni *Primera Plana* ni el Di Tella llegaron a transgredir el límite de la disconformidad. La falta de convicción que caracterizó a la clase media postfrondicista, contribuyó a que estuvieran a favor de la protesta más que de la revolución o de la utopía de las ideas

Los puntos de convergencia entre ambos van, sin embargo, mucho más allá. En primer lugar es necesario destacar que la suerte de alianza que *Primera Plana* mantuvo con el Di Tella no fue sólo ideológica -“Desde ayer, en Florida 940, el mundo moderno está al alcance de todos”, puede leerse en el número 39 de la revista, del 6 de agosto de 1963 (pp.32-33)-, sino también estética. En efecto, el semanario funcionó como una caja de resonancia de las actividades culturales del Di Tella y como un canal de promoción y legitimación de sus espectáculos. Acabado índice de ello es el hecho de que, en el número 261 (26 de diciembre 1968), *Primera Plana* propone un listado de las obras más destacadas de la cartelera porteña de 1967 en el cual, sobre un total de diez piezas, cuatro habían sido presentadas en el Di Tella (*El Timón de Atenas*, de W. Shakespeare, dirigida por Villanueva; *Los siameses*, de Griselda Gambaro; *Aventuras*, de Alfredo Rodríguez Arias, y *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo).

En segundo lugar, la ubicación que puede atribuirse a *Primera Plana* en el campo intelectual es la misma que señalamos para el Di Tella y que puede definirse a partir de lo que Mudrovcic (1999: 304) denominó “particular cruce entre las nociones de *modernización* y la de *mercado*”. *Primera Plana* supo canalizar desde un comienzo las ventajas de la innovación dentro del mercado a partir de alianzas tácitas o expresas con otros agentes de la industria cultural, con quienes selló acuerdos promocionales que ubicaron a la revista a la vanguardia del proceso de modernización de los años '60. Dicha concertación se concretó, por ejemplo, a través de la realización de concursos como mecanismo de consagración de los escritores, con el pretexto de oponerse al sistema tradicional de legitimidad cultural (Mudrovcic, 1999: 394). El mercado como referente central determinó el tono que acercaba su forma de hacer periodismo “no sólo al estilo del *new journalism* sino también al universo en contacto con lo literario” (Mudrovcic, 1999:

305). Desde este tono -publicitario, irreverente, lúdico, autopromocional- se apelaba a un nuevo lector, capaz de sentirse atraído por un juego ficcional propuesto ya desde sus títulos, “que son citas de otros títulos, en un afán de constante remisión al intertexto literario, recurso por el cual el semanario va construyendo un sistema de guiños, de sobreentendidos, del que no escapan los textos publicitarios” (Alvarado y Rocco-Cuzzi, 1989: 29).

Es decir, que ambos agentes culturales montaron dispositivos para atraer la atención de un nuevo público, emergente del desarrollismo, conformado por “flamantes ejecutivos” y por importantes segmentos de clase media intelectual, cuyos intereses estaban vinculados con los procesos de modernización cultural, económica y social. Esta nueva franja de consumidores creó un “mercado glotón”, ávido por comprar lo que se le quería vender. John King (1985, 22-23) alude a una encuesta realizada en 1965, que evidenció que el público del Di Tella estaba compuesto principalmente por lectores de *Primera Plana*, lo cual se confirma si atendemos al hecho de que en prácticamente la totalidad de los números del semanario se reseñaba algún aspecto del trabajo del Di Tella, al tiempo que muchos de sus artistas colmaban las páginas dedicadas a la moda.

En tercer lugar, ambos compartieron la certeza de que una condición esencial para alcanzar la modernización tan anhelada era detenerse en la observación de los modelos culturales europeos y el norteamericano: en este sentido, como decíamos, *Primera Plana* se apropió de los estilos periodísticos de *L'Express* y de *Time*, con opinión en política, sociedad y cultura (Pellettieri, 2003: 239), al tiempo que el Di Tella entendió que la actualización y la modernización de las diversas disciplinas artísticas de los Centros sólo podía llevarse a cabo a partir de un fortalecimiento de los vínculos con el extranjero y de la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional. “Queríamos convertir a Buenos Aires en otro de los centros de arte reconocidos. París había perdido desde la Segunda Guerra su centro indiscutido y creíamos posible incorporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciudades con movimientos propios”, afirmó Guido Di Tella (King, 1985: 10).

En última instancia, tanto el Instituto Di Tella como el semanario *Primera Plana* proclamaron desde sus respectivas esferas de acción –a veces más sutilmente, otras de forma explícita- la caducidad del orden tradicional y su defensa del prestigio de lo urbano y



lo tecnológico<sup>91</sup>. Sobre un fondo común de culto a la antiolemonidad celebraron con ahínco cualquier manifestación novedosa. La sección teatral del Instituto Di Tella se adentró, como ya señalamos, en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos que abarcaron tanto las apropiaciones de las propuestas de Artaud, de Grotowski y del Living Theatre como las parodias al teatro formalizado y los espectáculos que, denostando el lugar privilegiado de la palabra hablada, rescataban el margen vivificante de lo ritual. Por su parte, la ruptura con la tradición que se propone en las páginas de *Primera Plana* se verifica, en primer lugar, en una crítica formalista que promocionó las propuestas experimentales del Di Tella y proclamó el fin de un tipo de teatro considerado inactual, lejos ya del horizonte de expectativa (Jauss, 1976) de un nuevo público que se entendía “iniciado”.

Muchas son las notas en las que se hace referencia a esta situación. Así, en el número 226 del 25 de abril de 1967, en ocasión del estreno de *La pata de la sota* (1967), de Roberto Cossa y bajo el título “Callejón sin salida”, se lee: “Roberto Cossa no atina a evadirse del panfleto en el que viene removiendo desde su primera obra. Es ésta, tal vez, la culminación de su oficio y el agotamiento de su inspiración. También, la definitiva esclerosis de la veta realista en el teatro argentino”.

Tres meses después, a propósito del estreno de la versión de Augusto Fernández de *El baño de los pájaros* (1967), escrita por Leonardo Melfi, el semanario alude, con un tono despectivo, al “naturalismo psicologista” y cuestiona la elección del director de un “extemporáneo medio tono chejoviano” que “apacigua el ritmo”, “minimiza el conflicto” y da cuenta de un “error en la concepción de los personajes”. Se rechaza, asimismo, la “intención simbolista” del director, que “a estas alturas del teatro, corre el peligro de ser cómica”.

---

<sup>91</sup> El rechazo que *Primera Plana* manifestó en relación al legado de la tradición cultural se hizo patente en su ataque sistemático a las ideologías de ciertos medios periodísticos como *Sur*, *La Nación* y *La Prensa*. Afirma Mudrovic (1999: 305) a propósito de esto: “Considerados signos del pasado, *Primera Plana* tomó distancia del elitismo estetizante que se resistía al gusto “filisteo” de las masas, atacó las formas de mecenazgo o patronazgo estatal propuestas por el circuito tradicional de consagración, y denunció las “políticas de círculo” y de desinterés propias de la prensa liberal que, a contrapelo del mercado, desviaba la atención de las condiciones materiales de producción para instalarla en la tríada calidad-mérito-éxito”. En ese sentido, y en lo que concierne al ámbito específicamente teatral, Ernesto Schóo criticó duramente a Jaime Potenze en el número 299 (17 de septiembre de 1968) por una nota publicada en *La Prensa* el 9 de septiembre del mismo año, en la que el periodista había denunciado a Alberto Ure y a los responsables de la sala donde se presentaba *Atendiendo al señor Sloane*, de Osborne.

En esta misma se inscribe la crítica aparecida en el número 252 (24 de octubre de 1967), en ocasión del estreno de *La próxima vez te lo diré cantando*, dirigida por Oscar Ferrigno, en la que se afirma:

Se supone que Rudge (Oscar Ferrigno) es un director de teatro hastiado -como cualquier hombre de teatro en los últimos quince años- de los falsos espejos de la psicología del personaje, de las trampas gestuales del actor, de las motivaciones que la pedagogía dramática ha convertido en la panacea del comediante.

Por otro lado, y a partir del análisis de las críticas de los años '60 podemos señalar que, si bien en ese momento el sistema Stanislavski y la poética realista se habían impuesto en el campo teatral argentino y eran legitimados por la instancia crítica, desde las páginas de *Primera Plana*, contra toda evidencia, se proclamaba su defunción.

Al mismo tiempo se celebran los estrenos del Di Tella: así, en el número 299 (17 de septiembre de 1968) del semanario se publica un extenso artículo que, bajo el título "La explosión de la vanguardia", hace mención de un modo entusiasta a los nuevos estrenos del Instituto Di Tella: *Atendiendo al señor Sloane*, de Joe Orton, dirigida por Alberto Ure; *Viet-Rock*, de Megan Ferry, dirigida por Jaime Kogan, *América Hurra*, de Claude Van Itallie, dirigida por Carlos Gandolfo y *Los gemelos*, de Plauto, bajo la dirección de José María Paolantonio. Luego de lo cual, y sin intentar disimular un tono profético, Ernesto Schoó, el jefe de la redacción, sostiene:

Ha llegado el turno del espectador, de ser partícipe de una acción dramática, y no un voyeur, que atisba sucesivos diálogos en salones carentes de una de sus cuatro paredes. ¿Querrá el espectador argentino, habitualmente pasivo y reprimido, aceptar ese desafío, esa violación de su íntimo aislamiento? (...) El padre de la revolución es, por supuesto, Antonin Artaud, con su teatro de la Crueldad, de donde provienen las hazañas del Living y del Open que no respetan ni a los clásicos (...) Contradictoria, versátil, infinitamente vital, la vanguardia está desmantelando, en el mundo entero, el viejo edificio del teatro clásico, para reemplazarlo por estructuras abiertas, donde la improvisación, la exuberancia física, la violencia, el ruido, la desnudez (...) pretenden hacer del espectador un intérprete más. Para producir esta revolución, el teatro argentino cuenta con suficientes talentos, con un público maduro, muy capaz de prescindir de tutelas; que lo logre, acaso no sea más que una cuestión de tiempo.

Schoó habla de “revolución” y de “vanguardia”, sin embargo, el paso de los años y la observación atenta de la historia del sistema teatral argentino nos permite concluir que ninguna de las dos cosas sucedieron efectivamente. Por otro lado, y como señaláramos oportunamente siguiendo a Osvaldo Pellettieri (1997), podemos afirmar que tampoco hubo una vanguardia en nuestro teatro, sino una neovanguardia, y ello por varios motivos: las expresiones más experimentales, más audaces en su voluntad de ruptura, nunca cuestionaron la institución teatro ni se propusieron llevar el arte a la praxis vital, moviéndose tan sólo dentro de las esferas estrictamente artísticas.

Refiriéndonos específicamente en la recepción crítica que *Primera Plana* realizara del teatro artaudiano, dedamos señalar la aparición, en el número 131, (11-5-65), de la primera nota dedicada enteramente a Antonin Artaud. Bajo el título “Artaud: el cántico de los condenados” (p.63-64) y con epígrafe de Rimbaud: “Pertenezco a la raza que cantaba en el suplicio”, el artículo describía la obra y la vida del francés, a quien se erigía como el precursor de Beckett, Albee y Peter Weiss. En este artículo se señala:

Si la aparición en castellano de *El teatro y su doble* pudo encender los fuegos de la polémica, en su patria misma Artaud es resucitado paulatinamente por grupos juveniles que le encuentran cada vez más actual (...). Los dos manifiestos del Teatro de la Crueldad se coagulan en esta premisa básica: en el hombre no hará entrar solamente el anverso, sino también el reverso del espíritu: la realidad de la imaginación y de los sueños, aparecerá allí en un pie de igualdad con la vida.

Unos meses más tarde, el 28 de noviembre, (nº 156), otro artículo, titulado “Profeta Artaud: esta vez el pánico”, se internaría en el legado de Artaud. En efecto, el corresponsal en París realizaba una crónica de los “hijos” del poeta: Topor, Jodorowsky y Arrabal - estableciendo una filiación de Artaud a partir de sus discípulos y seguidores, en un intento manifiesto de legitimar su teatro.

Asimismo, el 22 de marzo de 1966, en el número 169 de *Primera Plana*, una noticia proveniente de Londres que versaba acerca de la puesta en escena de *Marat- Sade*, de Peter Weiss, dirigida por Peter Brook, se aludía al referente de Artaud. El cronista lo definía como “el teólogo y alto sacerdote de una nueva religión teatral” y como el autor de un “manifiesto incendiario” en el que se homologa la acción dramática a la peste, en un movimiento que se entendía “beneficioso” ya que “al empujar a los hombres a verse como

son”, producía “la caída de la máscara” y revelaba “la inercia moral, la bajeza y la hipocresía” del mundo. Mientras que en el n° 270 (27-2-68), en ocasión del 20° aniversario de su muerte, se publicó una nota de Alberto Cousté bajo el título de “Antonin Artaud: el poeta asesinado” que se proponía brindar un resumen biográfico, con un estilo altamente literaturizado y en todo acorde con el afán modernizador de la revista. Por lo ejemplificadora que resulta, a los fines de esta investigación, la transcribimos casi en su totalidad:

...Considerados desde el punto de vista de la perceptiva teatral, los manifiestos son el golpe de muerte de una literatura dramática basada en la palabra, la rebelión contra la arquitectura convencional de la sala, la investigación del espacio como fuente de toda acción, el triunfo de la metafísica sobre la psicología, la necesidad de una técnica gestual, la suspensión del conflicto más allá de la conciencia; están anticipados allí con treinta años de premura sobre sus mejores intentos de realización. Conscientes o no del fenómeno, los creadores del teatro contemporáneo no existirían sin esos manifiestos (...) La dramaturgia revulsiva de la década del cincuenta, encabezada por Jean Genet y Samuel Beckett, los “iracundos” ingleses (sobre todo Pinter y sus casi adolescentes sucesores), Peter Weiss y su *Marat-Sade*, Peter Brook y Charles Marowitz en Gran Bretaña, el ambulante Living Theatre, los inquietantes intentos del Teatro Pánico de Jodorowsky, Topor y Arrabal, la búsqueda de los argentinos Jorge Lavelli y Víctor García, la nueva metodología de trabajo con el actor del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, el sarampión formal que estalló en Buenos Aires a mediados de 1965 y maduró en *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo y en *Timón de Atenas*, de Roberto Villanueva, son hijos directos o indirectos de Artaud, han bebido sus propuestas y se han esforzado por verificarlas: han comprendido que ese grito solitario traía la vacuna redentora; la única posibilidad que el teatro tenía para sobrevivir a su deterioro, a la mediocridad en que lo habían sumido cuatro siglos de dependencia. (...) Porque Artaud necesitó morir, atravesar sin alivio un tiempo despiadado, para reconquistar el ser perdido con el nacimiento, del que su cuerpo fue un perpetuo extranjero.

Pero, obviamente, no fue sólo *Primera Plana* el órgano periodístico que difundió el pensamiento artaudiano en nuestro campo teatral. Así, por ejemplo, en la sección “Bibliográficas” del número 10 de un medio especializado como *Teatro XX*, (4-3-65) se comenta la edición en castellano de *El teatro y su doble*, por la Editorial Sudamericana. A pesar de su brevedad el autor del comentario, titulado “Crueldad y magia”, demuestra una lectura n profundidad del tratado artaudiano. Luego de reseñar la vida del director francés y de mencionar a Lugné- Poe, a Charles Dullin y a Georges Pitoeff como sus maestros y referentes -operación legitimante que permitía al lector establecer la procedencia de

Artaud-, el comentarista señala: “*El teatro y su doble* es su manifiesto, su declaración de principios. Es la expresión relativamente orgánica de una concepción teatral que implica una apertura hacia formas insólitas de contenido metafísico y hacia revelaciones mágicas.” Para concluir señalando que, probablemente, las proposiciones de Artaud, aún en su tiempo -pleno auge del surrealismo, son de casi impracticable realización escénica, *El teatro y su doble* “un libro lleno de luces, sugeridor de posibilidades (...) descubre una imaginación febricente, una sinceridad llevada hasta los extremos de la iconoclastia y una entrega sin claudicaciones aún en el despropósito. (14).

En el número 18 del mismo medio, aparecido el 2 de diciembre de 1965, y bajo el título “Nuestro teatro de flagelación”, José María Paolantonio reflexiona largamente acerca del Teatro de la Crueldad en Buenos Aires. De un modo premonitorio, aunque sin duda basándose en el peso que estaba adquiriendo la figura del actor francés en el campo teatral porteño, el crítico alude a una “moda Artaud”:

No sé por qué me parece que en relativamente poco tiempo, el llamado Teatro de la crueldad se apoderará de buena parte de nuestros escenarios considerados *in*. Si se convierte en “moda” evidentemente será porque se dan ciertas coincidencias entre los factores externos e internos que juegan en todo proceso cultural. A los del sofisticado snobismo que caracteriza a la mayoría de nuestra clase media “que va al teatro” y no va a ver a tal o cual actriz (...) se le sumaría una actitud paralela de un buen sector de nuestra joven intelectualidad *à la page* (...) también habrá que reivindicar a los que viven la situación contemporánea con plenitud existencial y sienten auténticamente un teatro que produce el escarnio de *todos* los valores tradicionales, que ellos también denostan.

Paolantonio creía que, si Brecht había “presidido” la teoría teatral durante mucho tiempo en nuestro campo teatral, “no sería raro que éste (Artaud) lo reemplazara en tal función en la segunda”. A partir de un juego lingüístico que no ocultaba sus mecanismos, el crítico hacía extensivo el término “crueldad” al contexto político y económico para sugerir luego que: “A partir de este punto, un teatro catártico y ceremonial, que alcance a revelar en profundidad alguna de esas pautas trascendentes, podría llegar a ser reconocido como propio”. Esta equivocada interpretación del sentido del término “crueldad”-que se tornaría habitual, como vimos, tanto en el ámbito de la crítica como entre los teatristas argentinos- asociaba superficialmente esta noción con un “teatro de flagelación”, que implicaría “disparar contra las propias injusticias, las propias mezquindades, las propias

razones y frustraciones”. Sin embargo, en la conclusión del artículo, el crítico parece aproximarse a una interpretación más vinculada con los códigos artaudianos cuando expresa: “(...) Artaud y sus seguidores ponen el acento en la puesta en escena, en el momento de la “re- encarnación”. (12)

Como señalamos, frecuentemente se aludía, no sin cierto desdén, a la “moda Artaud”, al tiempo que se destacaba el “mal uso” y la “mala comprensión” que evidenciaban nuestros teatristas de la poética del actor francés. Ejemplo de ello lo constituye, entre otros, el n° 371 de *Primera Plana*, aparecido en enero de 1969, en el que se publica otro artículo dedicado enteramente a Artaud en ocasión de la presentación de un libro que reunía textos y correspondencias suyas. Se verifica en este caso una severa modificación en el “tono” con el que se aborda su controvertida figura, en tanto la inicial euforia cedía terreno a un progresivo agotamiento. En la nota se hablaba de “los homenajes superficiales” que se habían brindado a Artaud, de las “declaraciones apresuradas” vertidas por quienes, desconociendo por completo su teatro, apelaban a él con la pretensión de legitimar sus espectáculos a partir de la idea de lo “novedoso” y lo “original”, y que “es frecuente ver unido su nombre a declaraciones apresuradas, a proyectos que lo invocan como una bandera prestigiosa, aunque lo conozcan menos de lo que lo han oído nombrar”. Por otro lado, es el mismo semanario el que alude nuevamente a esta idea cuando señala -a propósito del estreno de *Ubú encadenado* en versión de Roberto Villanueva- los “múltiples errores que acumula el espectáculo”: el cambio de una palabra en el parlamento final, la intelectualización del humor, las soluciones escénicas ineficaces, la exasperación de las situaciones, los “chillidos y correteos” que transformaban a la pieza “en un catálogo de las manías y los tics que suelen hacer del Di Tella un santuario secreto, para iniciados” (*Primera Plana*, s/f, Archivo del INET).

Estas líneas no dejan de ser paradójicas si tenemos en cuenta que Artaud había sido convertido en moda en gran medida merced a los propios redactores de la revista quienes, considerándolo el padre del teatro contemporáneo, no sólo le dedicaron páginas completas, sino que apelaron a infinidad de referencias indirectas a su figura en muchas de sus crónicas de espectáculos, especialmente entre 1965 y 1969. En el mismo sentido, si *El teatro y su doble* era considerado una suerte de “Biblia” por los críticos y los teatristas del Di Tella, habrá que señalar que los términos “peste”, “contagio”, “grito”, “profeta”,

“sagrado”, “ritual”, “ceremonia”, “sacrificio” abundan en las notas críticas de los ‘60, especialmente las de los medios especializados como *Teatro XX* y *Primera Plana*. Así, por ejemplo, en el número 18 de *Teatro XX* se habla del director asociándolo a la figura del “chamán”, del “sacerdote de un rito” (2-12-65). Por su parte, en el número 180 de *Primera Plana* (7 al 13 de junio de 1966) se publica una nota a Lavelli en la que éste afirma:

El teatro tiene que ser una ceremonia ritual, la actualidad no es para la escena. Los diarios y la televisión son más hábiles y útiles en ese sentido (...) El teatro es un acto de sacrificio: la idea de la misa donde hay una culpa y una liberación. Es necesario que los actores comprendan esto, para que puedan vencer las barreras impuestas por una formación sumisa a la psicología y a las motivaciones del realismo.

En el número 210 del mismo semanario (3 al 9 de enero de 1967) aparece una nota acerca de una puesta de Cecilio Madanes -*Mil francos de recompensa*, de Víctor Hugo- en la que se afirma irónicamente que el director había pretendido “perfeccionar el drama romántico adscribiéndolo a las tendencias del Teatro de la Crueldad”. Después de referirse peyorativamente a los actores que, según el crítico, buscaban vanamente algún atisbo de expresividad, la nota concluye con una pregunta irónica “¿Habrà crueldad mayor?”. Para tomar conciencia de la productividad y la pregnancia de los conceptos artaudianos resulta interesante observar también que éstos eran utilizados como categorías y herramientas analíticas aplicadas a puestas neovanguardistas, no necesariamente vinculadas con el teatro de Artaud. Así, por ejemplo, en ocasión del estreno de *Bonino aclara ciertas dudas*, (Jorge Bonino, octubre de 1966, Instituto Di Tella) se habla de la “presencia escénica” del actor, de su “magnética comunicación”, de un “cuerpo cimbreante y atildado” que “vuela de un extremo a otro, generando expectativas con un gesto, con el exabrupto de un grito preciso, con una acción que ignora la anécdota y construye a su voluntad la densidad y el voltaje de un clima” (*Primera Plana*, 25-10-66). Para destacar el carácter de encuentro directo y “vivo” entre actor y espectador se habla también de “ritual”, de “ceremonia” y de “fiesta” (“De la agresión al rito”, *Confirmado*, 10-12-69, a propósito de *Casa 1 hora y ½*; *Primera Plana*, 12-3-68, sobre *45 minutos*, con Marilú Marini, estrenado en febrero del ‘68).

Por su parte, en el número 212 de *Primera Plana* (17 al 23 de enero de 1967), se publica una reseña bibliográfica sobre *El Teatro del Absurdo*, de Martin Esslin, en la que

se cuestiona a su autor haber incluido a Artaud como antecedente del Absurdo “dentro de una masa informativa que va desde el *mimus* del más remoto teatro popular hasta *Alicia en el país de las Maravillas*, el cine mudo, los Hermanos Marx, Kafka y Strindberg, Jarry -por supuesto- y Valle Inclán, y Flaubert con su *Diccionario*”. Asimismo, como señala Esteve (1993: 75), la famosa alegoría del teatro y la peste -que constituye el primer capítulo de *El teatro y su doble*- comienza a aparecer con carácter casi mágico en las crónicas de *Primera Plana*. En el número 215 (7 al 13 de febrero de 1967), por ejemplo, un artículo titulado “La victoria de la peste”, que anticipaba el año teatral, se adentra en la enumeración de las puestas más significativas del año, afirmando:

La peste se abre ante el público de Buenos Aires. La peste instaló ya su reino. No existe vacuna ni preventivo: la única solución es el contagio. (...) Un estallido demolerá los escenarios de Buenos Aires durante la temporada 1967: un vaho de violencia envolverá al público, y nuevos héroes se harán cargo de sus gritos (...) Guardados en el altillo, se pulverizan los viejos gestos, lo pintoresco, la frustración del medio pelo tocada en tango y cantada a media voz, su minimundo, el barrio, alguna esquina. Bruscamente, los espectadores porteños se verán enfrentados con la agresión. Dramaturgos como Genet, Albee, Osborne, Behan, Brook tratarán desde sus obras de sacudirlos, con una crueldad casi sádica, hasta que despierten. Sus armas: mostrar con crudeza una sociedad agonizante, empujarla hasta su muerte y contagiar, de cualquier modo, el desgarramiento de vivirla.

Mientras que en el número 220 del mismo semanario (14 de marzo de 1967), se publica “El canto lusitano de Peter Weiss”, un artículo que versa sobre una puesta de dicho autor y que concluye “Su grandeza es la de una enfermedad infecciosa”. Por su parte, en el número 227 (2 al 8 de mayo de 1967) del mismo semanario, aparece una crítica laudatoria de *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo y el grupo La Tribu. El artículo se titula “La sangre de un poeta” y destaca que en cada una de las nueve secuencias del espectáculo “los 16 integrantes del Teatro La Tribu, son celebrantes que aprendieron a inmolarsse en cada movimiento de un teatro de acción espontánea, a mitad de camino entre la verdad y el sacrificio”, para luego referirse al campo teatral porteño en general y más específicamente, a las experiencias de la neovanguardia:

Si las búsquedas teatrales porteñas necesitaban con urgencia una transfusión de sangre, un nuevo punto de partida, acaban de encontrarlo (...) A partir de un distanciamiento se pueden distinguir, entonces, contenidos de diversos sentidos y



voltajes orientados (...) en dos direcciones principales: la acción inmediata, desprovista de historia anecdótica, como origen de catarsis individuales, de comunicaciones subliminales entre los actores, de un clima ceremonial que penetra en la platea sin que ésta pueda hacer uso de la comprensión y el pensamiento. Es este componente el que acumula para el espectáculo un carácter sagrado. El otro, es la indignación todavía discursiva del autor, contra las actitudes falaces de los intelectuales que se conforman con pensar de un modo y vivir de otro (...) Una extraña misa rodea al espectador en el comienzo, y lo obliga a rendirse ante una serie de puntos luminosos (brasas de sándalo) que se persiguen mutuamente en la oscuridad: *Morir de insomnio* (así se llama el n°) termina con todo el elenco en el proscenio y la imposición de un grito sorpresivo.

Si algunos espectáculos “artaudianos” y “grotowskianos” -considerados así por la crítica o por los propios creadores en una clara voluntad de asociarse con modelos teatrales concretos, legitimados internacionalmente- manifestaban una recepción reproductiva de esas poéticas, muchos de ellos incurrieron en lo que, a falta de un término más adecuado, denominaremos ciertos “apresuramientos taxonómicos” que establecían una filiación con la poética de Artaud cuando, en realidad, no la conocían en profundidad. La interpretación que por entonces resultaba más habitual en el campo teatral reducía los postulados filosóficos y estéticos de Artaud fundamentalmente a tres ideas: la noción de “crueldad”, la concepción de rito teatral y la centralidad del cuerpo del actor en el proceso escénico, elementos que, si bien resultan pilares fundamentales en la teoría y la praxis artuadiana no son, obviamente, los únicos parámetros que la definen. Esta operación reduccionista se hacía patente no solamente en las puestas en escena, sino también en el discurso de la crítica. En este sentido, y a propósito de *Krapp o la última cinta magnética, Primera Plana* destaca la revaloración que el grupo hace de lo físico y “su intento de demoler el tabú que ancestralmente se alza entre los argentinos y sus cuerpos, esos desconocidos” (26-11-68). El mismo medio subrayaba como un importante logro de *Tiempo de fregar* -espectáculo de dirección compartida entre Carlos Traffic y Roberto Villanueva que se presentó a fines de 1969- la “cautelosa aproximación a la espontaneidad y la misma celebración ritual de la desnudez (semi) y del erotismo (7-01-69) y destacaban la capacidad del espectáculo de “abrir perspectivas insólitas en un medio habitualmente pacato y que tanto se eriza ante lo corporal” (n° 329,15-4-69)

El estreno de *Libertad y otras intoxicaciones* -otro de los espectáculos calificados como “artaudianos”- de Mario Trejo y el grupo La Tribu, había motivado fuertes

reacciones críticas a raíz de la presentación de escenas de tortura, articuladas con un lenguaje poético. A propósito de esto, Oteiza (1989: 70), entonces director del Instituto, señala que el espectáculo

fue mal entendido por grupos prejuiciosos de muy diversa raíz ideológica. Algunos libertarios se ofendieron al ver la palabra libertad combinada con el vocablo intoxicaciones, y sin más la condenaron, sin captar el contenido libérrimo de su concepción. El régimen de Onganía y la derecha tradicional a la que estaba emparentado interpretaron que “intoxicaciones” se refería apologeticamente a la drogadicción, y así también condenaron. Pino Solanas interpretó la obra como un gesto frívolo y se burló de ella en *La Hora de los Hornos* (1967), sin darse cuenta de que ahí se hacía, entre otras cosas, una de las denuncias más inteligentes que a través del arte se han formulado a la tortura; tampoco supo ver la dimensión estética.

Por otro lado, son los mismos redactores de *Primera Plana* quienes, adoptando un tono falsamente paternalista, señalaban los equívocos de los que era objeto el teatro de Artaud. Tal es el caso, por ejemplo, de puestas en escena como *No hay piedad para Hamlet*, que Alberto Cousté había estrenado en octubre de 1965 en colaboración con Mario Trejo<sup>92</sup>, y de *Artaud 66* (1966), escrita y dirigida por Cousté-. Podríamos sintetizar la reacción mayoritaria que despertó en la crítica el estreno de este espectáculo con el título de la nota aparecida en *Clarín* (12-6-66): “El teatro de la crueldad o la antología del mal gusto escénico”. También recibió una crítica no del todo positiva la pieza *Tiempo Lobo*, que representaba el intento del director santafecino Carlos Traffic y su Grupo Lobo de indagar en el estallido de la corporalidad en detrimento de la tradicional estructura teatral, creando un espectáculo que no escatimaba en agresiones a la instancia espectral (“A rey muerto, rey puesto”, *Primera Plana*, número 309, 28 de noviembre de 1968). Mientras que, en el número 30 de la revista *Talía*, aparecida en el año 1966, en el artículo “Hacia una vanguardia”, Edmundo Eichelbaum manifiesta su apreciación sobre *Artaud '66*. Si bien el crítico asocia el espectáculo con el surrealismo, sostiene que el posible vanguardismo auténtico quedaba anulado por una sumatoria de motivos, que iban desde una concepción demasiado racional de la tarea, una valoración puramente literaria del texto, el

---

<sup>92</sup> Muestra de la “contaminación” entre *Primera Plana* y el *Di Tella* es que ambos teatristas fueron, asimismo, redactores del semanario.

“disconformismo agresivo” de los autores, hasta “la no menos básica insuficiencia de los intérpretes y, posiblemente del propio director, para asimilar tan calientes experiencias creativas como las propuestas por el Marqués de Sade, Antonin Artaud o Jean Genet”. (Nº 30, Año V, 1966: 7) Por su parte, John King (1985: 146) describe la puesta en los siguientes términos: “...un espectáculo sadomasoquista que procuraba arrancar a los espectadores de su pasividad habitual. Se los acariciaba, amenazaba y atacaba de un modo rigurosamente controlado que dejaba poco espacio para la espontaneidad o la improvisación”.

Aunque no faltaron por supuesto, las críticas reivindicadoras de las nuevas tendencias, que buscaban poner en evidencia el desconocimiento de la crítica tradicional. Así, *Panorama* justifica la dimensión experimental y polémica de este espectáculo: “Puesta en escena impecablemente, con actores improvisados, no es un acto de masoquismo, sino un grito de protesta y una denuncia de la brutalidad, meta constante del teatro de vanguardia” al tiempo que esgrime un tono sutilmente irónico cuando señala: “Los recursos del Di Tella fueron explotados en todas sus posibilidades. Por sobre el olor a incienso y los bramidos de dolor, no queda sitio alguno para la indiferencia” (30-06-67).

Más allá de este tipo de comentarios, el cuestionamiento del rol tradicionalmente pasivo del espectador fue uno de los primeros rasgos que la crítica -tanto la “iniciada” como la que evidenciaba una notable incomprensión con respecto a las nuevas modalidades estéticas- reconocía como un elemento de ruptura rápidamente asociado con la vanguardia y, especialmente, con el teatro de Artaud. Mencionemos, como ejemplo de ello, otro comentario aparecido en *Primera Plana* (17-10-67), a propósito de *Aventuras*, de Rodríguez Arias, espectáculo que la crítica catalogó, de modo unánime, como vanguardista: “si el espectáculo quiebra su estructura convencional en todos los frentes y propone al espectador una vertiginosa tarea intelectual (...) la mejor manera de asistir a ese juego de desdoblamiento es participar en él, perseguir sus mecanismos internos y reconstruir la figura del fenómeno teatral”

De igual modo, el ya mencionado *Tiempo de Fregar* también se propuso la modificación de las relaciones tradicionales entre espectador y espectáculo mediante la provocación de sensaciones de extrañeza e incomodidad física. En este sentido, y luego de señalar los objetivos del espectáculo, un comentario aparecido en *Primera Plana* (15-04-

69) deja en claro -como lo hacía habitualmente- que manejaba información sobre la pieza y que leía los textos espectaculares desde los códigos que éste proponía: “(...) desmoronar la barrera tradicional entre el escenario y la platea, conseguir la participación activa del público (aunque sea a la fuerza), imponerle una dislocación -que a veces es risueña, y más a menudo, inquietante- de la duración temporal, el espacio y la lógica”. Al tiempo que reconoce su valor fundamental para la historia de la neovanguardia: “Queda un buen margen para el puro ejercicio teatral, de diversión y de miedo, como para que el experimento alcance la categoría del más fascinante de los practicados en este momento en Buenos Aires.”

Otra operación de la crítica que intentaba legitimar las tendencias innovadoras consistía en establecer una filiación entre Antonin Artaud y otros creadores –referentes escénicos y literarios-, ya legitimados por el campo intelectual. De este modo, *Primera Plana*, por ejemplo, lo vinculaba con Jean Genet, quien aparecía como su discípulo. En efecto, en un artículo titulado “Ubú encadenado” se reflexiona sobre la polémica figura de Albert Jarry y sobre su trilogía, conformada por *Ubú Rey* (1896), *Ubú cornudo* (1897-98), y *Ubú encadenado* (1899). Esta nota comienza con la descripción del gesto simbólico inaugural de la vanguardia teatral y se menciona a Artaud como uno de sus protagonistas fundamentales:

Cuando, el 10 de diciembre de 1896, el padre Ubú (Fermin Gémier) se adelantó a las candilejas del Théâtre de l’Oeuvre y lanzó el histórico “Merdre!”, la alharaca fue tal que los cronistas pudieron compararla con “la batalla de *Hernani*”(...)Lo que ahora comenzaba era el teatro de vanguardia del siglo XX y así lo entendió uno de los testigos, el poeta William Butler Yeats, quien comentó “Después de esto tan sólo puede llegar un dios salvaje”: El dios tardaría más de medio siglo en arribar, pero en aquel mismo año, había nacido su profeta: Antonin Artaud<sup>93</sup>.

Mientras que en el número 232 de la misma publicación (6-6-67) se define a Jean Genet como “el primer ejecutor absoluto de la voluntad que lo había precedido por las vías intelectuales”, entre los que se menciona a Antonin Artaud, para señalar a continuación: “Genet entendió este legado (sin reconocerlo oficialmente) desde un punto de vista formal: consiste en devolver al teatro su carácter de ceremonia, de rito, por un lado evocador, por el otro desencadenante”, condición que opone “a la cómoda noción del arte didáctico”. Este

artículo tuvo dos antecedentes en este mismo semanario. En el primero de ellos, titulado “Gestos y opiniones del padre Ubú” (*Primera Plana*, el 20-12-66), se establece una línea de continuación entre el pensamiento y la estética de Alfred Jarry y de Antonin Artaud, a partir del pretexto de comentar un estreno de *Ubú Rey*, en el Theatron –puesta que, en realidad, apenas se menciona-. El segundo artículo al que hacíamos referencia es “Alfred Jarry: En Ángel Mistificador”, publicado el 16 de julio de 1968 (nº290). Se trata de una nota escrita en un estilo altamente literaturizado, impregnado de un cierto “misticismo”, de acuerdo al estilo del semanario<sup>94</sup>, en la que se afirma:

Tanto fervor no es, sin embargo, exagerado. El culto a Jarry sobrevivió secretamente (alimentado, durante dos generaciones, nada menos que por Guillaume Appollinaire y Antonin Artaud) hasta la segunda posguerra: el advenimiento del Teatro del Absurdo, el deterioro del realismo, la segunda *revolución de la règle*, (con Peter Brook, Jerzy Grotowski y Julian Beck a la cabeza), la difusión de la preceptiva artaudiana, los *efimeros* de Jodorowsky y compañía, el *happening*, fueron las señales precisas para comprender que la hora de Jarry había llegado.

En este mismo sentido, y a propósito del estreno de *Las criadas*, el crítico Kive Staiff alude a “la vuelta del ritual” y afirma “Estos materiales han originado en Genet una forma en parte influida por Antonin Artaud casi 30 años antes de su actual redescubrimiento, en parte significado por el existencialismo de Sartre....” (*Análisis*, 21-7-70). Lo cierto es que la mayoría de las críticas sobre los espectáculos del Di Tella abusaban de los conceptos artaudianos –aunque generalmente sin profundizar en ellos-, lo cual implica al menos dos supuestos importantes: por un lado el hecho de que, ciertamente, Artaud se había convertido en moda y, por otro lado, la denuncia de las malas interpretaciones y las lecturas superficiales que realizaban, de los textos de Artaud, muchos de sus seguidores y supuestos discípulos, lo que autorizaba al crítico a recurrir a un tono irónico y despectivo, como puede notarse en el siguiente comentario de Jaime Potenze:

Desde que a Artaud se le ocurrió inventar el Teatro de la crueldad, sus acólitos han sembrado las escenas mundiales de violencias absurdas y ferocidades, con tanto

---

<sup>93</sup> *Primera Plana*, s/f, archivo del INET. Donación Saulo Benavente.

<sup>94</sup> María Eugenia Mudrovic define acertadamente el estilo barroco y “pintoresco” del semanario, basado especialmente en las notas de color, la abundancia de adjetivos, el desplazamiento del foco de atención hacia los detalles, los títulos con resonancias literarias, los comienzos o cierres novelados de las notas, la anecdotización de la noticia, la utilización de calificativos insólitos para provocar sorpresa y una estructura que rompe con la linealidad de la fórmula periodística tradicional del semanario (1999 : 304)

empeño y rigor que poco a poco han ido desplazando a los que se dio en llamar el teatro dramático, y hoy día quien no haga un culto de la atrocidad corre grave riesgo de pasar por *demodé* (*La Prensa* 5-5-71)

A medida que avanzó la década del '60 y, ya en los años '70, se conocieron otros ensayos teóricos de y sobre Artaud, especialmente a través de la Colección "El hombre y su mundo", que dirigía Oscar del Barco, además de otros autores que reconocían una filiación con Artaud, como es el caso de *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski (1970) y *El espacio vacío*, de Peter Brook (1973).

A la luz de la actual configuración del campo intelectual porteño en el que la poética del realismo sigue detentando un lugar dominante, habrá que concluir que, más allá de la intención manifiesta de aquellos que, en los '60, se propusieron impulsar una modernización teatral a partir de la apropiación de los postulados de Artaud la historia indica que no lograron concretar plenamente dicha apropiación, que permaneció en un nivel superficial y adquirió un carácter predominantemente reproductivo.

### **3.2. Nuevas Poéticas: nueva crítica. La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires**

Desde el año 1970 circulaba en Buenos Aires *Hacia un teatro pobre*, (México: Siglo XXI, 1970) que, como señalamos oportunamente, reúne ensayos fundamentales de Jerzy Grotowski, algunos de ellos escritos en colaboración con otros autores -entre ellos Eugenio Barba-, que compartían su misma concepción del fenómeno teatral. En estos escritos, el director polaco plantea sus principales propuestas teóricas y técnicas, que aparecen como el resultado de sus experiencias y de sus investigaciones prácticas.

Entre los primeros ecos del trabajo de Grotowski que resuenan en la crítica argentina debemos mencionar un artículo publicado en *Confirmado*, el 11 de mayo de 1967, titulado "Todo empezó en Wroclaw". Este artículo alude a la "fama mundial de Grotowski", consolidada con el estreno de *El príncipe constante* (1965) -la puesta de Grotowski, a partir de su adaptación del texto de Calderón, que adquiriera mayor renombre internacional y, según el cronista, construida a partir de una serie de malentendidos: "La rápida celebridad de Grotowski parece tener puntos de contacto con la lucidez que ha instaurado en el panorama del teatro contemporáneo, traspasado por las experiencias

frecuentemente irreflexivas y desorientadoras”. El conocimiento y la información que posee el crítico le permite diseñar un acertado panorama del itinerario teatral de Grotowski, así como también una aproximación interesante a su teoría y a su praxis: El comentario continúa poniendo de relieve la propuesta del director polaco, vinculada con una “nueva concepción del teatro, de una espiritualización, emparentada con el misticismo”. Estableciendo, una vez más, el vínculo con Artaud señala que, como él, Grotowski: “intenta rescatar una esencialidad religiosa del teatro, una ceremonia -en su opinión- similar al rito tribal.” No menos interesante resultan las siguientes observaciones del crítico:

Grotowski ha reestablecido la unión vincular del espectador con el actor, pero no a través de la tradicional *identificación*, sino de la *confrontación*. Instrumentado por el dominio de la voz, los músculos, el aparato respiratorio y el rostro, el actor es capaz de liberarse y reencarnar en una acción dramática grandes mitos sociales y los signos del inconsciente colectivo. (...) Esto no implica que Grotowski le haya dado la espalda a la tradición teatral. Estudió metódicamente los sistemas de preparación del acto vigentes en Europa y en Oriente. (11-5-65: 56)

En este sentido, el crítico concluye mencionando acertadamente algunos referentes del director polaco, comenzando por Stanislavski, pasando por Dullin, Delsarte y Meyerhold, estrategia que le permite, además, preciar la ubicación de Grotowski en el campo teatral mundial y vincular sus experiencias con poéticas incuestionablemente consagradas.

Otra nota pionera que da cuenta de la recepción del teatro de Grotowski en Buenos Aires es un informe escrito por Ernesto Schóo desde París, en la que el crítico entrevista a Ludwing Flazsen, colaborador literario del director y cofundador del Instituto de Investigaciones sobre el Actor (*Primera Plana*, 19-11-68). Luego de referirse a las motivaciones que impulsaron a Grotowski a acercarse al teatro y de aludir brevemente a la historia de su grupo, el crítico profundiza en ciertos aspectos del teatro grotowskiano que pasaban inadvertidos o eran leídos más superficialmente por la crítica de la época. Este último constituye, según creemos, el aporte más interesante -por su carácter premonitorio- de un artículo que se desarrolla en un estilo indirecto libre, alternando constantemente entre la voz del cronista y la del entrevistado. Con este mismo afán esclarecedor, *La Opinión* presenta una síntesis de la conferencia que dictara el director polaco en el marco del

Coloquio Internacional sobre “El papel y la importancia del artista en la vida contemporánea, llevado a cabo en Caracas” (s/f).

Otra nota previa a la llegada de Grotowski a nuestro país aparece también como pionera en el análisis de un espectáculo del director polaco. Se trata del artículo titulado “Grotowski: La muerte de Dios”, una extensa nota de la agencia DAN (*Primera Plana*, n°424, 16-3-71) que reproduce un análisis detallado de *Apocalipsis cum figuris* desde una perspectiva no únicamente contenidista -como solía hacerlo la crítica más tradicional- sino desde un nivel formal, que tiene en cuenta los signos escénicos -la actuación, el espacio, la iluminación-y los procedimientos compositivos. Así, el periodista Konstantiny Puzyna hace referencia, por ejemplo, a una actuación en la que prevalece “el gesto, la situación y la expresión corporal, sobre la palabra hablada”. Y, en lo que podría funcionar como síntesis del espectáculo, se afirma:

Los símbolos pueden representar una cosa, el movimiento de las manos, otra, y la respuesta de su compañero, otra. La voz amenaza, mientras los ojos imploran y el cuerpo tiembla. Cada signo es maravillosamente preciso, pero todo se juega a ritmo de flash, de tal manera que se hace difícil al espectador captar la totalidad. Para describir esto hubo que ver la obra varias veces, de la misma manera en que un buen análisis poético requiere muchas lecturas. (43)

Pero creemos que uno de los aspectos más importantes de la impronta de Grotowski en el teatro argentino y en el discurso crítico es el vinculado con la formación actoral. A fines de los años '50, cuando los protagonistas del teatro independiente habían comprendido ya la necesidad de una formación sistemática del actor y mientras muchos actores se formaban en el seno de sus propias compañías, ingresan al campo teatral las novedosas técnicas stanislavskianas y, más tarde, los rudimentos del sistema artaudiano y de las técnicas grotowskianas. Más allá de que se las utilizara apropiadamente o que se desvirtuara su sentido, los teatristas argentinos habían comprendido la necesidad de renunciar a fórmulas caducas, a la “repentización” y a la pura intuición como modos de trabajo del actor para plantear la necesidad de una formación estricta y disciplinada, de una *ética de trabajo* y de una *formación sistemática*. En este sentido, los aportes de Grotowski sentaron las bases de un entrenamiento actoral cotidiano y plantearon las condiciones de un “laboratorio teatral”, en el que el actor pudiera experimentar con sus propios medios



expresivos. Sin embargo, aún antes de verificarse una puesta en práctica de las concepciones grotowskianas vinculadas con la formación del actor, se produjo una verdadera proliferación de esos conceptos en el discurso crítico.<sup>95</sup>

Cuando, en noviembre de 1971, Jerzy Grotowski visita las ciudades de Villa Carlos Paz y Córdoba -oportunidad en la que participa en el IV Festival de Teatro, organizado por la Universidad Nacional de Villa Carlos Paz- y visita fugazmente Buenos Aires, su nombre comienza a ocupar un lugar importante en revistas y periódicos. Es necesario remarcar, sin embargo, que si bien semanarios como *Primera Plana*, *La Opinión* -a través de su corresponsal, Ricardo Halac-, y revistas especializadas como *Teatro '70* siguieron todos los detalles de su visita y, más aún, la preanunciaron a partir de una serie de notas explicativas, los matutinos porteños de mayor circulación -*Clarín* y *La Nación*- optaron por no dar cuenta de esta visita hasta un tiempo más tarde.

*Teatro 70* -revista editada por el Centro Dramático de Buenos Aires desde junio de 1971 hasta febrero de 1973 bajo la dirección de Renzo Casali- que apoyaba las experiencias neovanguardistas del Di Tella y planteaba constantemente el imperativo de innovación de nuestro teatro, fue un órgano periodístico importante en lo que respecta a la difusión de muchos trabajos teóricos de y sobre Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner y el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina. La publicación había asumido, desde sus orígenes, un rol legitimador y difusor de las ideas grotowskianas. En efecto, en el número 0/1, de junio de 1971, se dedica una sección completa al director polaco, compuesta por un artículo y una sinopsis. El primero de ellos, titulado "Cara a cara y en público con Jerzy Grotowski" reproduce los aspectos más relevantes de un coloquio abierto -realizado en ocasión del estreno de *Dionisos 69* y *Electra 69*- en el que el director había respondido las preguntas del público, que no versaban únicamente sobre los espectáculos mencionados, sino también sobre el vínculo de Grotowski con Artaud, su modalidad de trabajo, el lugar del texto en sus montajes y el concepto de lo religioso en el teatro.

Mientras que, en su edición de octubre- noviembre de 1971, *Teatro '70* transcribía la conferencia que ofreciera el director frente a una numerosa concurrencia el 12 de

---

<sup>95</sup> Ver, por ejemplo, en este sentido, la nota "Stanislavski filtrado", en *Teatro XX* n°4 (3-9-64), como así también "Grandeza y miseria del actor argentino", de Kive Staiff, (*Teatro XX*, número 4, 3 de septiembre de 1964, "Panorama y perspectivas", editorial de *Teatro XX*, n°8 (7/ 1/ 65, p. 3)

noviembre de ese año, durante su corta estadía en Buenos Aires. Tanto el título del artículo -“Grotowski en Buenos Aires: Una visita explosiva”-, como el epígrafe -“Grotowski sí; Grotowski no. A él qué le importa, señor”- daban cuenta del debate que había suscitado la presencia del teatrista polaco y de la enfervorizada polarización que se había generado en el campo teatral porteño entre sus seguidores -que defendían a ultranza la estética y la filosofía del director y teórico -y sus detractores -que representaban una posición mayoritaria, y que creían en un “teatro comprometido con la realidad nacional”- (nº 18/19, octubre/ noviembre 1971: 7/21).

Posteriormente a la publicación de la conferencia, Casali escribe un artículo titulado *Palabras a nosotros mismos* (Teatro '70, nº 31/32, julio/ agosto 1972), en el que cuestiona, en un tono irónico y severo, a quienes consideraban que las experiencias teatrales de Grotowski resultaban ajenas a nuestra realidad; lo cual reactualizaba, de algún modo, una polémica que no se había acallado aún y que planteaba una falsa dicotomía entre un teatro nacional y un “teatro extranjerizante”. Esta polémica en torno a la controvertida figura del director polaco se reaviva en otro medio con mayor circulación: se trataba de *Confirmado* que, el 23 de noviembre de 1971, publicaba una nota sin firma titulada “Grotowski: Ni arte ni discípulos”. En ella se sintetizaban los ítems considerados más significativos de esta conferencia: la modalidad de funcionamiento del Teatro Laboratorio, la relación actor-espectador en los espectáculos de Grotowski, su “tentativa de autodemistificación”. Según el cronista, el rechazo de Grotowski a la sistematización de fórmulas o de un método general para la actuación “disuelve definitivamente las incesantes tentativas mundiales por tomar sus trabajos escritos y su tarea en el laboratorio teatral que encabeza en Polonia como un sistema o una doctrina artístico- teatral” (46). El cronista alterna la cita literal de las palabras de Grotowski con sus propias apreciaciones acerca de la obra del director, como cuando señala acertadamente que la concepción grotowskiana “coloca la experiencia vital y humana por encima de toda visión artística en el sentido puramente estético”. En este caso la polémica se plantea, especialmente, a través de un breve texto escrito por la actriz Juana Hidalgo -quien asistiera a la conferencia-, que aparece en un recuadro independiente:

La gente de ultraizquierda que le reprochó a Grotowski el que haya venido a un festival oficial, le cantó loas a Strasbeg, que se llevó diez mil dólares. ¿Es que le

tenemos miedo a gente que puede provocarnos una revolución constante, en lugar de reiterar, aunque sea con mucha fluidez, lo que hace treinta años se recibió de Stanislavski? La lección principal es: no tener prejuicios, escuchar al otro y después entregarse. (46)

Al año siguiente, y luego de la productiva visita del director, *Teatro '70* intensifica la apología de su teatro y dedica un número completo a la reflexión y el debate sobre la poética grotowskiana. (n°31/32, julio/agosto 1972).

Cinco años antes de la edición de *Teatro 70* y en lo que constituye una de las primeras crónicas aparecidas en medios argentinos acerca de la obra de Jerzy Grotowski, el semanario *Primera Plana*, del 5 de julio de 1966, publica una nota con un título que no deja de ser sugestivo, si tenemos en cuenta la publicación, con ese mismo año, del texto de Barba titulado del mismo modo: “En busca del teatro perdido”<sup>96</sup>. Dicho artículo versa acerca de la presentación de *El Príncipe constante*, en el Teatro de las Naciones, donde Jean- Louis Barrault recibe anualmente a los representantes de la escena mundial. Luego de una somera descripción del espectáculo, el crítico señala:

Los actores del equipo del Teatro Laboratorio no actúan. Como comediantes de otro milenio, ejecutan una partitura físico- vocal, son capaces de estallidos físicos y vocales inimaginables, enfrentan las tinieblas del inconsciente colectivo que bañan la cultura, los idiomas y la imaginación de los habitantes de Occidente, vuelven a las fuentes perdidas del teatro.

Como puede verse, el crítico demuestra poseer cierta información acerca del director polaco –que complementa con una sabia intuición -aunque no puede disimular un cierto asombro por un método de formación y de entrenamiento actoral que resultaba novedoso para el campo teatral porteño. Señala, a continuación, la condición elitista del teatro grotowskiano reconociendo que, para él, el teatro es una situación privilegiada, una “cosa sagrada”, expresión que preanuncia la cita de la célebre definición de “teatro pobre”. Finalmente, y dando cuenta de la voluntad de entrar en contacto con los modelos extranjeros innovadores para señalar la caducidad del orden cultural tradicional y promover las nuevas modalidades escénicas y actorales de todo el mundo, el cronista señala irónicamente -retomando, para ello, la frase que abre la nota-: “París está desesperado (...)”

---

<sup>96</sup> Nos referimos a E. Barba, 1965, *Alla ricerca del teatro perduto*. Padova: Marsilio.

En estos días, los franceses se olvidaron de su parquedad y sólo tuvieron habla para narrar el encantamiento de esa nueva ceremonia atrapadora: en el Laboratorio de Wroclaw, el teatro recuperó el magnetismo y el ardor primitivos, que parecían haberse diluido en el tiempo”.

Pero fue, sin duda, *Primera Plana* el medio periodístico que difundió más información acerca de Grotowski y su teatro. Y lo hacía, como era habitual, desde un estilo literaturizado y barroco que, si bien tendía a centrarse en los detalles de color, ofrecía el conocimiento y la información necesarios como para el público porteño pudiera vincular al director polaco con determinada línea ideológica y estética, así como también reconocer algunos elementos de su poética y sus basamentos filosóficos. Con el objetivo, entonces, de difundir las nuevas tendencias artísticas internacionales, de instruir y guiar al espectador teatral, el semanario no pierde ocasión de contextualizar la poética de Grotowski a partir de su asociación con otros referentes culturales y/o teatrales más conocidos, estableciendo así una filiación que -como sucediera en el caso de Artaud- se remonta a la fuente de Alfred Jarry, el “padre de la vanguardia”. Así, en el número 290, del 16 de julio de 1968, en un artículo dedicado a Jarry se dice:

El culto a Jarry sobrevivió secretamente (alimentado, durante dos generaciones, nada menos que por Guillaume Apollinaire y Antonin Artaud) hasta la segunda posguerra; el advenimiento del teatro del Absurdo, el del realismo, la segunda *revolución de la règle*, (con Peter Brook, Jerzy Grotowski y Julian Beck a la cabeza), la difusión de la preceptiva artaudiana, los *efimeros* de Jodorowsky y compañía, el *happening*, fueron las señales precisas para comprender que la hora de Jarry había llegado.

Resulta interesante notar que, en una ambiciosa enumeración que intenta englobar una serie de tendencias y poéticas innovadoras -muy disímiles, por cierto- alineándolas bajo un mismo signo modernizador, la vinculación que propone el crítico entre el pensamiento de Artaud y el teatro de Grotowski -que, por otro lado, ya había sido reconocido por importantes trabajos teóricos de la época y por el mismo director polaco- aparece, desde este momento, como una constante de las notas que *Primera Plana* dedica al director polaco. Del mismo modo, otro medio, *La opinión* (5-11-71), alude a la afinidad entre Artaud y Grotowski cuando, en una nota titulada “El polaco Jerzy Grotowski, original teórico y gran director, arriba hoy a la Argentina”, firmada por Kive Staiff, lo define como

“una de las personalidades más atractivas y más discutidas del arte escénico contemporáneo”, para señalar luego: “Grotowski es- seguramente- junto a los rusos Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, al francés Antonin Artaud y a Bertolt Brecht, el teórico que más profundamente y más originalmente se ha planteado los problemas del arte milenario del teatro en este tiempo”.

Luego de describir las bases conceptuales de la poética de Grotowski, se reproduce una entrevista al director, realizada en su Polonia natal. El tratamiento de la información y la interiorización en los elementos fundamentales de su teatro dan cuenta de la profunda lectura que realizara Staiff de *Hacia un teatro pobre*. Sin embargo, el crítico adquiere un tono sutilmente irónico cuando, alimentando el misterio generado en torno a la figura del director, manifiesta:

(..) hay aparentemente un pacto no escrito. El prestigio internacional de Grotowski se vuelve tangencialmente sobre un sistema capaz de amparar una experiencia así. Pero los opositores son muchos, incluso dentro de Polonia. Por alguna razón, además, apenas un mes atrás Grotowski presentó a su elenco por primera vez en Varsovia, al cabo de más de una década de actividades (22).

Staiff no pierde la oportunidad de incentivar la polémica generada en nuestro campo teatral entre grotowskianos y antigrotowskianos -que, como señalamos, era un modo de actualizar y reformular la dicotomía entre “teatro extranjerizante”/ “teatro nacional”- cuando advertía acerca del “peligro” que significaba “la porosidad frente al exotismo extranjero” que, según él, podía acarrear “un grave riesgo para el teatro argentino: el de las imitaciones, el de las equivocadas asimilaciones de sus teorías y de sus técnicas ”. (21).

Como vimos, el primer acercamiento de muchos medios periodísticos al director polaco no se produjo a partir de un interés genuino en su teatro, sino más bien a partir de la curiosidad que despertaron su figura, su personalidad “extravagante” y su vida solitaria, amén de las dudas que generaban el trabajo a “puertas cerradas” de sus actores, que se desarrollaba al margen de los grandes centros teatrales. Fue, pues, la persona- personaje de Grotowski, y la pequeña “comunidad” que había construido para sus actores lo que atrajo la atención del campo intelectual y del público, por cuanto, de algún modo, encarnaban los ideales de una época en la que no se habían acallado aún los impulsos de una cultura

revolucionaria. Resulta interesante notar, en este sentido, que los términos a los que, años antes, habían recurrido los críticos una y otra vez para referirse a Artaud, son “transplantados” y se utilizan también para describir a Grotowski y su teatro. Así, los vocablos “profeta”, “ritual”, “ceremonia”, “teatro sagrado”, a los que se agregaban expresiones como “laboratorio teatral”, “actor santo”, “teatro pobre”, parecen sintetizar lo que alcanzaba a vislumbrarse acerca del teatro del director polaco. Mencionemos, a modo de ejemplo, un artículo titulado “Encuentro con el profeta” en el que, como preámbulo a una entrevista realizada al director polaco, Néstor Tirri recurre a una serie de epítetos que condicen con el imaginario de la época: “hippie”, “pope máximo del teatro”, “profeta”, sin dejar de aludir a su “fascinante atractivo” (*Primera Plana*, 16-11-71: 51).

Si bien, como señalamos, las primeras noticias que recibiera el campo teatral porteño sobre Grotowski datan de la segunda mitad de la década del '60 fue, como señalamos, a partir de su visita a nuestro país, en 1971, cuando se produjo la verdadera eclosión de notas, artículos, entrevistas y reseñas informativas sobre su obra y su filosofía, tanto en diarios y revistas locales como en medios del interior del país. Remitiéndonos únicamente a los medios porteños, señalemos algunos ejemplos. En la nota antes mencionada de *La Opinión* (5-11-71), Kive Staiff sintetiza, en un artículo informativo, las bases de la poética y de la concepción teatral de Grotowski. Con la firme intención de despejar las malas interpretaciones y la visión estereotipada que ya habían comenzado a configurarse en el campo teatral porteño, Staiff propone una aproximación a los conceptos de “pobreza” y “santidad” asociados al actor y realiza una reseña de los espectáculos dirigidos por Grotowski en el Teatro Laboratorio de Wrocław. El crítico hace partícipe al lector de su experiencia personal -su contacto directo con Grotowski y la asistencia a uno de sus espectáculos-. En este sentido, señala Staiff:

Asistir a uno de estos espectáculos resulta una experiencia impresionante. No sólo por la cualidad objetiva de los mismos (algunos actores son absolutamente excepcionales, como el admirable Ryszard Ciéslak) sino por su carácter último: a diferencia del teatro tradicional, que colectiviza al público, que necesita incluso de esa condición grupal de público para consumarse, un espectáculo de Grotowski es una peripecia individual para el espectador, que no lo es en el sentido habitual del término, sino un participante ávido, conmovido y conmovedor, alternativamente desolado y gratificado, inserto en una intimidad removedora de imágenes antiguas como el mundo y como el hombre. (21)

La llegada de Grotowski fue el puntapié indispensable, entonces, para que comenzaran a conocerse los rudimentos de su poética: tanto a partir de las notas que anunciaban su inminente visita, de las crónicas que describían las actividades que llevara a cabo en Córdoba y en Buenos Aires como de aquellas que, luego de su partida, realizaban un balance de su pasaje por nuestro país. Efectivamente, la labor emprendida por la crítica a raíz de este evento significó una importante difusión de la poética de Grotowski en nuestro campo teatral pero, si por un lado posibilitó una aproximación directa a su teatro dio lugar al mismo tiempo a una serie de malentendidos que aumentaron el “halo mítico” de su figura. Así, dentro de una línea crítica informativa, pueden encontrarse una serie de artículos que evidencian una tensión entre la información periodística y la investigación teórica, como en los casos de *Primera Plana* y *Análisis*. Dichos artículos, además de brindar datos concretos acerca de las últimas actividades de Grotowski indagan en su formación, en los objetivos de su teatro, en su modalidad de trabajo y, especialmente, en sus espectáculos y en sus investigaciones acerca del actor. Un extenso artículo sin firma, aparecido en el n° 546 de *Análisis* (6-9-71), que se presenta como síntesis de una serie de informes publicados en la revista española *Primer Acto*, se erige como paradigma en este sentido. El cronista se propone eludir las lecturas superficiales y las anécdotas sobre el director polaco a fin de que el público pudiera aproximarse de un modo más “objetivo” a su poética. Con este propósito, y luego de afirmar que Grotowski había sido “prácticamente canonizado por los aficionados en todo el mundo como la voz más alta del teatro contemporáneo” analiza, en primer lugar, su contribución al teatro moderno que, según el crítico, consiste en su reivindicación de los valores individuales, “en la manera de librar en un ser humano sus propias fuentes creadoras, que son diferentes en cada caso” (50). Describe luego su relación con Stanislavski, la modalidad de trabajo del *Teatro Laboratorio* con el texto a partir de un método que, lejos de toda pretensión de universalidad, pretende “liberar en un ser humano sus propias fuentes creadoras, que son diferentes en cada caso”. A continuación, el crítico sintetiza en una serie de opúsculos los aspectos de la poética del director polaco que considera más relevantes: “Teatro y literatura”, “El público del teatro Laboratorio”, “Los ejercicios y los frutos”, “Sobre la eficacia del espectáculo y el enmascaramiento del espectador”, “El espectador como testigo”, entre otros. Un elemento destacable del artículo -que inicia, en este sentido, lo que

luego será una constante en la crítica especializada- es la identificación de los malentendidos más evidentes que giraban en torno a Grotowski y su teatro. Este hecho deja entrever la conciencia que, en un determinado momento adquirió la crítica acerca de su papel en la creación de un mito que incentivaba, en todo el mundo, la formación de una importante tendencia teatral basada en informaciones no siempre certeras y que se patentizaba, en el caso del campo teatral porteño, en una serie de puestas supuestamente “grotowskianas”. En este sentido, se señala, en el mismo artículo:

Muchos espectáculos se han alzado frente al teatro literario, ilustrado sobre la escena con una serie de gestos y movimientos de los actores, para seguir caminos más o menos afines al concepto de actor- creador, actor- autor, actor que se vale del texto como de una provocación para liberarse, que figura en las bases del trabajo de Grotowski. Resulta, entonces que, contemplados “desde afuera”, por oposición a ese teatro literario y a ese espectáculo de aire “grotowskiano”, aunque luego, examinados uno a uno, la calificación se debilita o desvanezca, entre otras razones porque, a lo mejor, los creadores de ese espectáculo no han estudiado o no han podido conocer con suficiente profundidad el trabajo y el método de Grotowski. (48)

Dentro de esta misma línea debemos incluir una reseña informativa publicada en *La Nación*, el 12 de noviembre de 1971, con el título de “Grotowski en Buenos Aires” y, el 13 de noviembre, un opúsculo titulado “Jerzy Grotowski y su método teatral”. En éste último se dice, con una base de conocimiento y mucho de intuición:

El método de trabajo se centra en los actores, quienes deben liberar sus posibilidades expresivas, sin mantenerse aferrados a técnicas, recursos, costumbres. Ese desterrar cosas se extiende al texto -para no hacer literatura-, a la escenografía -para no apelar a las artes plásticas-, a la música -por razones obvias- y hasta al maquillaje.

El crítico alude luego a la búsqueda grotowskiana de “la autenticidad del teatro”, de un “teatro ascético” dirigido a un número reducido de espectadores y a la “comunicación muy especial” que se produce entre actores y espectadores. Incentivando el mito del “profeta del teatro”, el autor de la nota se refiere al Teatro Laboratorio como un lugar al que no podía ingresar cualquier actor en tanto, para ser aceptado, el aspirante debía “recorrer un largo camino” de este “duro noviciado que exige un autoconocimiento espiritual y físico”(13-11-71). Por otro lado, resulta interesante también vislumbrar en esta



afirmación un descubrimiento intuitivo, común a muchas de las críticas sobre el Teatro Laboratorio, acerca de la idea del “arte como vehículo” que, si bien fue sugerida por Peter Brook en el prefacio de *Hacia un teatro pobre*, será recién varios años después cuando los estudios teatrales se dediquen en profundidad a desentrañar su sentido.

Por su parte, en el número 37 de *Talía. Revista de teatro y arte* aparece un extenso artículo con el título de “Jerzy Grotowski. Teatro- rito”, que contaba con fotos del director y de su versión escénica de *El Príncipe constante*. Precede a dicho artículo una nota de la redacción precisando su fuente: se trata de una versión taquigráfica de la conferencia pronunciada por Grotowski en la sede parisina de la UNESCO -cuya fecha se omite-, y una aclaración, en el epígrafe de una de las fotos, que reza: “En la misma se respeta el tono improvisado y personal del orador” (*Talía*, XI, n°37: 10-14-71)

Pero así como algunos críticos manejaban un conocimiento más o menos elemental acerca del teatro de Grotowski, la mayor parte de la crítica demostraba su falta de información y, en definitiva, una evidente incompreensión de su poética, así como también de las bases de su pensamiento y de su concepción teatral. Del mismo modo en que las puestas en escena creaban sus propios estereotipos, una constante de este discurso crítico fue la formulación de concepciones erróneas y de categorías que resultaban absolutamente inadecuadas para abordar el análisis de los espectáculos “grotowskianos” y que se repetían, una y otra vez, en las crónicas periodísticas. Un ejemplo paradigmático de esta postura de la crítica, de un sector del público y, evidentemente, también de un muchos teatristas, es un apartado escrito para *Análisis* (n°546, del 31 de agosto al 6 de septiembre de 1971) por Inés Ledesma y titulado, no sin ironía: “El inventor del paraguas”. La actriz narra su experiencia como espectadora de *Apocalipsis cum figuris*, en Wrocław, espectáculo al que asistiera en febrero de 1970. Luego de reconocer los “puntos de vista novedosos y aparentemente combativos” de la puesta en escena, afirma: “En el exacto sentido de la palabra no era un espectáculo y de acuerdo a manifestaciones de los mismos polacos era de los más flojos y aburridos”, para describir luego, de un modo absolutamente tendencioso:

Sus “descubrimientos” se tocaban ya la cola con el peor naturalismo- expresionismo (extraña combinación), transpiraban todos como condenados -siendo pleno invierno- y jadeaban al punto de no salirles ya la voz con la consecuente sobreactuación. Era a todas luces la simple muestra de actores muy exigidos físicamente, pero cuyo entrenamiento no llegaba a cubrir semejante ritmo,

totalmente artificial. (...) Nada de todas esas carreras y gesticulaciones partía de una verdadera concentración y de una nueva expresividad como a través de la teoría suya se pretendía demostrar. Nada más lejos de una revolución teatral.

Son al menos dos las conclusiones que podemos esbozar a partir de estas palabras: en primer lugar, que el comentario no hace más que poner en evidencia el total desconocimiento de la actriz -y de muchos exponentes del campo teatral porteño- acerca de la poética grotowskiana y su confusión con respecto a los paradigmas estéticos del naturalismo y el expresionismo. En segundo lugar, el rechazo de un teatro supuestamente extranjerizante y ajeno, al que se cuestiona siempre desde un lugar central del campo y desde los parámetros canónicos, que parecen desconocer la potencia creativa de nuestro teatro y su capacidad de re- significar y resemantizar los modelos extranjeros. Inés Ledesma concluye aseverando, un tanto apresuradamente por cierto: “El mismo Grotowski ya está al cabo de su callejón sin salida. Su Teatro Laboratorio no ha dado más que mediocres frutos. A mi juicio creo que ya se dio cuenta de que por ese camino salió inventando el paraguas...”

Sin embargo, creemos que, aún las reseñas y comentarios que manejaban una escasa información contribuyeron a poner en evidencia que la poética grotowskiana había ganado prestigio en nuestro campo teatral. En este sentido, este intenso movimiento de la crítica especialmente el de aquellos medios más interesados en difundir las experiencias innovadoras de las nuevas tendencias artísticas, tanto nacionales como internacionales- respondía a las inquietudes del público y de los mismos teatristas, interesados en conocer más profundamente el teatro de Grotowski.

Del mismo modo en que la llegada al país del director polaco supuso una repercusión crítica importante, su partida obligó a los medios a realizar un balance. En todos los casos, y más allá del rechazo o la simpatía que había despertado, las reseñas críticas coincidieron en reconocer la convulsión que había significado la presencia de Grotowski en Argentina. Entre las críticas laudatorias, que sostenían que su visita establecía una bisagra en la historia de nuestro teatro mencionemos, por ejemplo, una nota aparecida en *Análisis*, (19 al 25 de noviembre de 1971), con el título “La Lección del maestro”. Luego de referirse a las distintas actividades del director, el cronista sintetiza los elementos que considera más importantes de la poética grotowskiana: la creación de “un

nuevo método para la formación técnica del actor”, sus cuestionamientos al teatro tradicional, la idea de “teatro pobre”, sus “búsquedas de nuevas libertades de expresión” que “se proyectan a la totalidad del hombre en tanto creador”. (58).

En esta misma línea reivindicatoria del pensamiento de Grotowski, aparece, el 14 de noviembre de 1971, un extenso artículo titulado “Estuvo en Buenos Aires Jerzy Grotowski” (Archivos del INET: fuente desconocida. Donación Jacobo de Diego), cuyo autor analiza la función del espectador en los espectáculos del director polaco, su criterio de elección de los textos dramáticos, su concepto de teatralidad, la proyección social de su teatro y las características del actor del Teatro Laboratorio, demostrando un conocimiento bastante exhaustivo de los códigos.

Asimismo, Jaime Potenze firma, en 1972 (s/f), uno de los tantos comentarios sobre *Hacia un teatro pobre* que, luego de la visita del director, vuelve a ser objeto de análisis por parte de los críticos argentinos. Si bien Potenze reconoce el valor del texto, convertido en una referencia fundamental para el estudio del teatro, no puede evitar caer, en ocasiones, en ciertos equívocos. Por ejemplo, en la creencia errónea de que Grotowski pretendía desterrar al autor del proceso creativo, sin comprender que, lejos de ellos, lo que se proponía el director polaco era reorganizar la jerarquía tradicional de los roles teatrales para ubicar al actor en el centro del fenómeno escénico.

Por otro lado, en un interesante artículo sin firma, aparecido en *Análisis* (n°605, 20 al 26 de octubre de 1972) con el título “El teatro joven en tierras de Grotowski” se realiza una síntesis sobre el II Festival de Teatros Estudiantiles, en Wroclaw, a partir de constante referencia al *Teatro Laboratorio*. De su lectura se desprende la absoluta consagración de Grotowski en la escena mundial y, asimismo, en el campo teatral argentino. En este sentido, el cronista alude a la productividad del teatro grotowskiano sobre los nuevos grupos, sin dejar de mencionar además la “notable difusión” que había alcanzado, en Argentina, la teoría y “la inusitada actividad dramática” protagonizada por “uno de los más inquietantes directores del mundo”. (48).

