

Memoria de los subsuelos: 40 años de Democracia. El teatro under, sus derivas en el teatro actual

Adriana Libonati
UBA / GETEA / AINCRIT

Alcira Serna
UBA / UNA
Argentina

Ponencia presentada en XXXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizada por GETEA e IHAAL, en el Centro Cultural Paco Urondo, Buenos Aires, Argentina, del 1 al 4 de agosto de 2023.

A partir de 1983 con la apertura democrática en nuestro país aparecen nuevas formas de expresión. En este trabajo nos focalizaremos en las características que hoy subsisten de ese período. En primer lugar, nos dedicaremos al estudio de sus rasgos y conexiones con las expresiones socioestéticas, la historia y la política. En este recorrido incluiremos ciertas técnicas de los diversos grupos de teatro, expresiones actorales y algunos espacios que fueron surgiendo. Estos existentes generados en el campo teatral en los años '80 y principios de los '90 en CABA [Ciudad Autónoma de Buenos Aires] se han denominado teatro *under*.¹El término es tomado para identificar a esta “movida” que fue protagonizada mayoritariamente por jóvenes, que habían transitado su adolescencia bajo la dictadura y comenzaban su desarrollo profesional con la decisión del desacato y la desobediencia de la juventud, rebelándose a los mandatos sociales, sumados a la necesidad de libertad propia de haber transitado por un estado represor.

Con la llegada de Raúl Alfonsín al poder comienza una etapa distinta en nuestra sociedad y se abre para el arte un nuevo período. La gente retorna a las calles y aunque la sombra de los militares seguía presente, se vivía en un clima de felicidad por la recupera-

¹ El teatro “*under*” recibe su denominación del término *underground* utilizado en Gran Bretaña a finales de los años 50 para referirse a las nuevas formas musicales surgidas en lo contracultural como, por ejemplo, la cultura beat, punk, metal, por mencionar algunas. Aquello que no nace desde lo visible, surge de lo profundo, de lo que está bajo tierra, en los sótanos y en los barrios periféricos o en los centrales, cuando las luces ya se apagaron. Para anclar en lo teatral este movimiento emigra desde EEUU y desde allí al mundo.

ción de la democracia y las libertades personales. La ciudadanía asistía a espectáculos, o los vivía en el subte, la plaza y otros espacios públicos y de expresión. Además de estas manifestaciones, no podemos dejar de mencionar las masivas movilizaciones que se realizaron para reclamar la defensa de los derechos humanos. El creciente optimismo que emana de estas reuniones contagia a la ciudadanía. Es a partir de este clima social de renacimiento que a este período se lo comenzó a nombrar como “primavera democrática”.

En relación a nuestra propia vivencia y respecto al escenario mundial se desarrollaron formas centradas en la creación teatral por medio de grupos. Esta necesidad de los otros y el conjunto respondía, sin dudas, a reconstruir el entramado social y recuperar las prácticas solidarias para elaborar el dolor de manera colectiva y canalizar los traumas de la dictadura. El arte y la política adquirieron en ese momento un nuevo significado.

Uno de los sustratos en los que se van a sostener estas nuevas expresiones fue la música de rock como *Los redonditos de ricota*, *Virus*, *Los abuelos de la nada*, *Soda Stereo*, entre otras, que en los últimos años de la dictadura se presentaban en sótanos “cuevas” y que, entre el silencio y el miedo en la escasa luz de la clandestinidad, empezaron a hilvanar sentidos y probar nuevas formas que excedían lo meramente musical.

Estos acontecimientos actuaron como fertilizante para el asentamiento de las nuevas producciones teatrales del *under* así como también debido a su decodificación más compleja colaboraron con la nueva recepción. Partiendo de la base de que el teatro es una práctica artística marginal en este momento es estimulado por el contexto de pauperización escénica. Es un estallido de creaciones y producciones tanto en plazas, subtes, estaciones de trenes, atrios, patios, escaleras, galpones, fábricas, bares, discotecas, casas de familia y en algunas salas tradicionales. En los primeros años de la democracia recuperada la corporación militar detentaba aún cierto poder “acaso haya sido justamente esta amenaza acuciante y el clima de inestabilidad económica lo que impidió al gobierno generar una reforma estructural y lo condujo a adoptar soluciones de emergencia” (Díaz - Libonati, 2014: 14).

La forma disruptiva de estos nuevos grupos se hace muy notoria sobre todo en el teatro callejero y en el comunitario. La forma de producción es grupal, de carácter ecléctico y con poéticas diversas y con diferentes formas de financiamiento. Los actores utilizaban el

efecto sorpresa, con la interrupción e intervención del espacio sin previo aviso. La idea era entretener, sorprender, movilizar y cuestionar. Su eficacia consistía en el impacto y la síntesis de lo que buscaban transmitir mediante un tratamiento atractivo en ritmo y brevedad.

A la aparición de estas expresiones se las denominó “movida”, término proveniente de España con la que se nombraba a los grupos de autogestión tanto en la producción como en la difusión de sus espectáculos. Una de las primordiales improntas fue llevar adelante una nutrida movilidad para oponerse a la quietud y al silencio que había significado la dictadura cívico-militar y uno de los recursos más utilizado fue alejarse de los cánones mediante la utilización de poéticas paródicas.

Se establecen en el período diferentes circuitos que podemos distinguir cómo: oficial, comercial, independiente y *under*. Estos circuitos compartieron espacios geográficos y en algunos casos grupos de público. En una posible cartografía veríamos la lejanía y cercanía con los circuitos oficial y comercial encontrando espectáculos remanentes, que pertenecen a una resistencia y otros que retoman las formas experimentales suspendidas por la dictadura.

Los grupos del *under* utilizaban cualquier lugar para realizar sus espectáculos, adaptando la obra a las posibilidades del espacio de representación, aunque no contaran con los elementos propios de una sala (como butacas, camarines, cabinas técnicas, etc.). Los cuales podían ser: subsuelos, cafés, discotecas, espacios callejeros, casas particulares o galerías de arte. En algunos casos podían ser funciones sorpresivas que no figuraban en la programación y que mantenían convocatorias telefónicas. Sin hacer una enumeración exhaustiva podemos mencionar a *Café Einstein*, *Cemento*, *Parakafé*, *Freedom*, *Die Schulle*, *Palladium*, *Blues*, *AreaDiscoteq*, *El Stud*, *la Esquina del Sol*, *Eros*, *Cecil*, *El Oliverio Mate Bar*, *El Barco pirata Discoteq*, *Látex*, *La Ex*, *Line*, *Vértigo*, *El Taller*, *Experiment*, *Taxi Concert*, *El Depósito*, *El Dorado*, *La Nave Jungla*; sótanos o pequeños espacios como: *Medio mundo varieté*, *Foro Gandhi*, *El Vitral*, *Liberarte*, *Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires*, ubicados cerca del centro de la corriente teatral y otros más alejados entre los que mencionaremos a *Parakultural 1 y 2*, *El Parque*, *Babilonia*, *La Gran Aldea*, *Ave Porco* y los circuitos del *Centro Cultural Recoleta* y el *Centro Cultural Ricardo*

Rojas dependiente de la UBA.² Los espacios como el *Parakultural*, *Cemento*, el *Corralón*, *El taller*, *La Usina*, son compartidos por los distintos grupos y también con las bandas de rock.

Los grupos se asumen como “teatristas” definiéndose fuera de lo establecido por los roles de autoridad específicos y fijos ya que escriben sus propios textos, la interpretación está coordinada por un director o por el propio grupo, se centran en el trabajo sobre el cuerpo y va perdiendo protagonismo el dramaturgo y el puestista. Con este crecimiento de la figura del actor se recuperan los desempeños de grandes actores y actrices nacionales. Se ven también algunas tradiciones poéticas argentinas, sobre todo las del teatro popular como ser el circo, la murga y la estética del carnaval. Toman procedimientos de distintas procedencias como los de Tadeusz Kantor, Philippe Gentry, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Bob Wilson, Pina Bausch, La Fura dels Baus. Se enriquecen con distintas técnicas que van desde el clown hasta el teatro oriental.

Los espectáculos toman diferentes formas genéricas tales como teatro de imagen, performance, teatro de objetos, danza teatro, varieté. Surgiendo nuevas poéticas, que irán creciendo y que están vigentes en nuestros días, parte de esto hemos trabajado en nuestro libro *De la calle al mundo. Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta* (2021).

Así como *La Organización negra* se desarrolló en torno a las técnicas de alpinismo y la percusión con tambores, queremos decir que, en lo referente al clown, es necesario considerar la formación dada por Raquel Sokolowicz a muchos de los artistas que integraron el *under*. Para ella fue indispensable darle al actor un medio para descubrir una técnica que le permita un estado de apertura y disponibilidad en el cuerpo liberando su creatividad; y esto lo hace propiciando un estado de apertura y disponibilidad corporal y mental. En lo referido a los personajes hay diferentes grados de profundidad, rompen con la expresividad psicológica del realismo en la significación de los mismos, llevan la escenografía en el cuerpo y combinan estéticas y técnicas quebrando la convención moderna de la cuarta pared. En la puesta emergente, la profusión de técnicas, géneros y mezclas estéticas va a dar lugar a esta innovadora forma teatral.

²Muchos de estos espacios luego del 2005 tuvieron que reacondicionarse o bien desaparecieron a partir del incendio de *República Cromañón* que cambió las condiciones obligatorias para su funcionamiento.

Tal como enunciamos precedentemente en lo referido a las formas productivas, es necesario mencionar que el capital para llevar adelante el espectáculo es reunido por sus integrantes o aportado por algún apoyo externo. Fukelman lo resume de esa manera: “Este hecho implica una producción económica pero una gran inversión desde el punto de vista de la disponibilidad del actor, y supone como punto de partida una deuda que se espera que sea saldada con el dinero que se recaude en el espectáculo” (2013:2,3).

Entre las funciones que cumplían estos grupos estaba la organización de sistemas de difusión de los espectáculos. Las revistas *Pata de Ganso* y el *Picadero*, las radios FM comunitarias que surgieron en el período, la organización de Fiestas como medio de producción económica, las volanteadas en la calle Corrientes y la comunicación por medio de llamados telefónicos construyendo una red de conocidos.

Una de las primeras manifestaciones masivas se dio en la primavera de 1985 con la realización del *Teatrazo*, con una duración de tres días y de raigambre popular, con el objetivo de movilizar el campo cultural y estimular a la gente a ir al teatro. Tuvo carácter nacional y se desarrolló en todos los espacios públicos posibles. Además, se realizaron festivales y eventos dedicados a las nuevas tendencias como *La Movida* organizada por el CELCIT (1988), la Bienal de Arte Joven (1989) y la Nueva Bienal de Arte Joven en 1991 y, además de las muestras de Arte Visual y radial en todas ellas, hubo presentaciones escénicas.

Tomando lo expresado por Osvaldo Pellettieri en cuanto al aporte de estos grupos, surge que han facilitado la memoria y vigencia de actores y actrices populares nacionales a pesar de haber surgido “en un sistema teatral tan prejuicioso y maligno con lo popular como el porteño, advertir que la distancia que este teatro y el “teatro de arte” ya no alcanza la relevancia que ostentaba en el pasado” (2001: 456).

Siguiendo a Dubatti, el *under* funda una poética diversa y polimorfa que denomina “canon de la multiplicidad” (1999). Esta generalización se conforma como una expresión rizomática que entrelaza las distintas estéticas. En ellas se trabajaba con un tipo de humor transgresor e irónico, utilizando la preeminencia del cuerpo expresivo, la parodia, el juego, el collage, como elementos constitutivos fundamentales.

En lo que hace a esta relación entre el público y el espectáculo, encontramos una ruptura espacial que se produce tanto en las manifestaciones a cielo abierto como en las de techo cubierto. El lugar del espectador cambia, se hace más próximo al de los actores, se mueve, deslocaliza, relocaliza y casi siempre comparten el mismo piso. Diluyéndose de esta forma la idea del espectador localizado, quieto, sentado y en la oscuridad. El espacio escénico conformado por una tarima o simplemente por un reflector que se encendía sorpresivamente, era algunas veces “invadido” momentáneamente por artistas invitados. De esta manera la estructura espacial se convierte en inestable, blanda, modificable y, lógicamente, este cambio hace variar al espectáculo que incorpora, suprime o modifica los desempeños. Esta dilución del límite férreo entre el espectador y el escenario siembra nuevas posibilidades creativas que van a caracterizar nuestras producciones nacionales y determinarán al teatro posterior.

En lo que refiere a la poética construida por el teatro *under*, se caracteriza por la parodia, el homenaje, la provocación, el desenfado, tratando de escandalizar al espectador. Sin embargo, se encuentra una mostración no estigmatizante de las diversidades sexuales que agiliza la aceptación y la protección de estas divergencias. En cuanto a la utilización de vestuario, estaba constituido con lo “encontrado”, comprado en segunda mano o utilizando elementos de cotillón. Todo ello desde una “estética rabelesiana” en términos de Díaz - Libonati, que configuran una propuesta desmesurada, caricaturizada como en el grotesco que “define gran parte de su poética, no sólo en tanto alternancia de lo cómico y lo trágico, sino especialmente en su capacidad de ampliación y mostración de lo deforme, en su signo de exceso” (2014: 110,111).

Jorge Dubatti expresa que el

nuevo teatro sobresale por su capacidad simbólica (...) los espectáculos (...) suelen cumplir una función develadora de los principios que rigen el orden social, histórico y político del país a través de sus penetrantes imágenes. Una de sus actitudes más poderosas es el de desenmascaramiento de las aristas negativas de nuestra sociabilidad a través de los “cómico monstruoso”, (...) a mitad de camino entre lo real e ideal, en el que resuenan y se encarnan las estructuras de sentimiento de este complejo fin de siglo. (1995: 31)

Esta forma estética lexical que comienza en los teatros y recitales entre los grupos juveniles se traslada a los sistemas educativos y familiares para dar nacimiento a un nuevo código de la juventud que invierte el sentido semántico de los términos hablando en forma paródica, el insulto se vuelve halago, el pedido se hace entrega. Crean así una forma de sustrato cultural que no va a ser leída por la generación mayor, quedando fuera de la comunicación, pero sí será incorporado por el sistema político.

La realidad enmascarada: los años '90.

La llegada al poder de un gobierno neoliberal en 1989 generó una crisis económica, el desmantelamiento del estado, la desregulación de la economía y la caída de la industria nacional con alto índice de desocupación y empobrecimiento progresivo de la población. Hizo que lógicamente el arte reaccionara con el repliegue y resistencia por medio de nuevos formatos escénicos.

En este devenir varios son los grupos que al disolverse se desvanecen en los escenarios mientras que otros quedan disminuidos. Muchos de ellos se protegen en espacios cerrados mientras tanto las inestables producciones callejeras van espaciando sus producciones.

Hay que esperar a la promulgación de la Ley 24.800 (1997) que dará nacimiento a la creación del Instituto Nacional de Teatro para que el Estado realice un aporte para la producción teatral:

el espacio teatral reacciona ante la crisis produciendo movimientos opuestos y a la vez complementarios: un repliegue de los espacios públicos hacia los privados. Es decir que, en vez de prolongarse hacia el exterior, el espacio escénico se repliega hacia el ámbito privado, que, como consecuencia, se torna público. (Díaz-Libonati, 2005: 320)

Algunos actores de las estéticas emergentes están realizando espectáculos en salas, recibiendo una remuneración por su trabajo. Esto impulsa la necesidad de nuevas formas expresivas que se hacen conscientes de su impronta sobre el nuevo teatro porteño y consideran sus producciones desde otra valoración. Aumenta la conciencia de las creaciones y crecen en peso. En este período aparece un acopio de nuevos materiales, ya no necesitan de la publicación para la realización de la obra, ya que son ellos mismos quien escriben y realizan. Resurgen los olvidados dramaturgos desde una renovación del rol que no se limita a la pura escritura, sino que participan ocupando otros roles como la dirección o la actuación. Los textos se prueban en el escenario, subiendo escenas parciales. Luego de los estrenos se plasmarán en producciones impresas.

Estas formaciones que van apareciendo han perdido la frescura y la alegría de los años 80, comienzan a ponerse más oscuras en concordancia con la situación sociopolítica de nuestro país y, en consecuencia, profundizan sobre tópicos más nacionales; por tanto, empiezan a respirar una atmósfera más pesimista. En cuanto a las temáticas de las nuevas dramaturgias, podemos encontrar obras que toman la crisis de las relaciones familiares, como: *El corte* (Ricardo Bartís, 1996), *La Moribunda* (Urdapilleta-Tortonese, 1997), *El líquido táctil* (Daniel Veronese, 1997), *Cachetazo de campo* (Federico León, 1997), *DisPater* (Luis Cano, 1995), *Hermanas siamesas* (Mariana Trajtemberg, 1997), *La otra* (Javier Daulte), *La inapetencia* (Rafael Spregelburg, 1996); *La extravagancia* (1997); *La modestia* (1999). Así también otras vertientes como el derrumbe de las instituciones y caída de la condición de humanidad: *Criminal* (1996), *Martha Stutz* (1997), *Casino* (1998) y *Geometría* (1999) de Javier Daulte, *Marchita como el día* (1996) y *Mujeres de carne podrida* (1998) de José María Muscari, *Año nuevo en Varsovia* (Roberto Jacoby, 1997) *Kapeluz* (A. Muñoz, 1998), *La funerala* (Guillermo Angelelli, 1997), *Bar Ada* (Jorge Leyes, 1996), *Raspando la cruz* (Rafael Spregelburg, 1997), *Zoo AEdipus* (Daniel Veronese, 1998), *La caja ciega* (Sol Levington), *La historia de llorar por él* (Ignacio Apolo, 1998).

En estos años el teatro *under* deja de ser *under*, abandonando el subsuelo y consolidándose en nuevas formas conocidas denominadas teatro off o alternativo. Es el momento en que los artistas que de allí provenían y en el que los nuevos dramaturgos se consagran.

Como consecuencia de la global política individualista empezará a plasmarse en nuestra cultura la validación personal por sobre la grupal. Surge una nueva forma de producción cultural dada por el patrocinio de organizaciones extranjeras a diversos artistas y técnicos que a su vez irán a crear en diferentes ciudades de Europa, existiendo un intercambio con el exterior en donde producen para luego regresar a trabajar en el país. Ese off revalorizado se convierte en el espacio desde donde surgen las nuevas tendencias teatrales.

Los recorridos que pasaban por los grupos en la década anterior mutan hacia las propuestas que alternan a los artistas en circuitos oficiales, alternativos y comerciales. Ante la dificultad de producir las salas comerciales limitan sus exigencias y se reconstruyen reduciendo su capacidad (como ya había sucedido con los cines) y ampliando sus ofertas. Este contexto admite que las propuestas cuenten con reminiscencias del *under* y se acerquen a otros públicos.

El teatro que había nacido con la democracia va a desembocar en los 90 en la espectacularización de la vida política produciendo hacia el final de la década en el campo teatral un movimiento semejante al deslizamiento de las placas tectónicas que invierte, cambia y modifica.

Una diversidad que marca camino

Con la apertura democrática emergieron diversidades desde los subsuelos, novedosos brotes que el público reconoció como faros para determinados colectivos. Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese formaron un trío que rompió abiertamente con la norma del binarismo. Su estética estaba basada en el recurso del humor, muchas veces negro, otras aparentemente ingenuo o festivo, en otras paródico y en algunas ocasiones combinando los tres procedimientos. El vestuario femenino y las pelucas eran utilizados manteniendo su condición masculina, es decir, conviviendo con ella. Lo mismo ocurría con el uso de la voz a la que no falseaban. Sostenidos en la actuación, mostraban un cuerpo diferente al heteronormado.

En cuanto al aspecto del disfraz, parodiaban a las grandes divas, así como también a los roles femeninos tradicionales, como por ejemplo el de la madre. Rol femenino que en el teatro argentino estuvo mayormente circunscripto al de la madre abnegada, sacrificada, de humor sin altibajos. Los artistas a los que nos referimos rompen con la norma desde la contradicción y la inversión mostrando una madre despótica, explotadora e impiadosa que ocupa el rol de verduga y jueza tradicionalmente ocupado por el hombre de la familia y de la sociedad. Esta violencia social en sus espectáculos se exageraba y era exhibida para denunciar la verdadera agresión a la que habían sido sometidos como colectivo. Al igual que sus contemporáneos del *under*, interpretaron distintos roles amalgamados desde el juego, lo festivo y la crítica ácida, pero señalaron el camino hacia lo que va a hacer el teatro de los 90.

Fundan una poética propia que los identifica, nombrada “performance de la diferencia” por Alberto Leonelli (2014) en la cual mostraban su identidad divergente. Inician una recepción que va creciendo en lo polisémico colaborando con la formación de nuevos públicos: están los que van a ver una actuación diferente, los que los ven como payasos y los que van por su condición de gays para afirmar la tendencia, celebrando la visibilidad.

El cuerpo vigilado y disciplinado, víctima del terrorismo de Estado, libera toda su potencia dramática y connotativa y pone en crisis las tradicionales categorías espaciotemporales, pero la centralidad se erigirá en el cuerpo del actor, siendo el soporte de expresión más importante y convirtiéndose en el símbolo del cambio sociopolítico, se torna en el modo de poner en escena la propia identidad. En sus espectáculos el cuerpo, elemento fundante de sus poéticas, entra en diálogo con el del espectador.

Los objetos parodiados hacían referencia a la televisión y sus personajes más destacados, como las divas y algunos conductores televisivos. Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta utilizando el recurso del juego clownesco de la cachetada convertían durante esos apartados de violencia el trío en dueto. Extremean este recurso por medio del golpe, el arrastre de los pelos por el piso, dando patadas y manotazos que además incluían el grito con insultos. Mientras esto ocurría, Batato Barea jugaba su acción a la manera de recitador testigo. Con cada una de estas manifestaciones bifásicas se hacía referencia de manera tácita pero explícita a la dictadura y por otro lado rendían homenaje a la dramaturgia de Tato

Pavlovsky.³ A pesar de la evidencia textual que manifestaban estas agresiones, la diferencia semántica también formaba nuevas audiencias porque el espectador tenía que hacer una decodificación más sutil para ver la alusión a la tortura de la dictadura y al famoso dramaturgo citado.

Sus actuaciones rompían con la mimesis realista, eran jugadas con violencia en “marcada hipérbole”. Siguiendo la tradición del clown y la de comedia incorporan al público por medio de bailes y diálogos improvisados y, ante comentarios sorprendidos de los espectadores, podían incluir respuestas ácidas, irónicas, destempladas o graciosas. En algunas ocasiones realizaban finales abruptos, quebrando así la milenaria tradición teatral aristotélica y por consiguiente todas sus variaciones posteriores.

En lo referente al texto verbal de este trío puede verse el embrión de la vuelta al texto dramático, una condición que en el teatro de los ‘80 se había ido diluyendo tal como hemos expresado. Toman la poesía de escritores consagrados tales como Gustavo Adolfo Bécquer, Alejandra Pizarnik y también textos del mismo Urdapilleta, construyendo un uso no convencional de la palabra siempre acompañada con acciones extravagantes.

Comenzada la década de los noventa, la muerte por SIDA de Batato Barea (1991) hace crecer su figura como ícono artístico y lo convierte en un referente indiscutible ya que amplía la visibilidad de la enfermedad a la sociedad y a su vez impulsa la necesidad de ampliación de derechos. Abandonan las “guaridas underground” en términos de Lucena (2013) y se inicia otra etapa con su llegada a los escenarios más cercanos a los circuitos oficiales y comerciales. En este período tanto Urdapilleta como Tortonese comienzan a trabajar en otros espacios como ser el *Centro Cultural Rojas* o la *Fundación Banco Patricios*. Fue una novedad verlos subir a la escena a la italiana y comenzar a producir espectáculos con línea narrativa.

³Podemos mencionar a *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1976), *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985).

*La moribunda*⁴ (1997), creada por Urdapilleta y Tortonese, funciona como memoria y homenaje a Batato Barea, su compañero fallecido. Crearon el personaje de la hermana agonizante para recordar el trío inicial. A este personaje fantasma lo ubican en un lugar primordial del escenario, pero no a la vista del espectador, solamente se visualiza la escalera que conduce a él y de esta forma se señalaba a modo de “cielo teatral” el lugar del amigo ausente. Sostuvieron la poética del *under* con el cuerpo como centro de la escena y soporte de la actuación y mantuvieron los clásicos roles familiares conflictivos que habían desarrollado años antes. Para estas puestas crearon un texto propio de tangencial y aguda reflexión. Tanto desde lo argumentativo como en la amplitud temporal utilizando “secuencias regulares alternadas que constituyen el tiempo ficcional de la pieza (un año)”⁵(Infante – Libonati, 1998: 64).

Con el pasaje de la producción *under* a los teatros más consagrados, la crítica periodística cambia su mirada, dejan de ser una curiosidad y comienzan a darles su lugar como artistas, realizando entrevistas y escribiendo críticas de sus espectáculos, llegando también al estudio académico cuando se consagran en el Teatro Oficial.

Las tendencias se multiplican

Este modelo de teatristas ampliará la ruta para una segunda generación que va a seguir el derrotero iniciado por el trío Tortonese-Urdapilleta-Barea. Destacaremos las extensas y productivas labores de José Fabio “Mosquito” Sancinetto y de José María Muscari quienes tomarán elementos de la poética de sus homenajeados y crearán también la propia. Continuarán con el uso de la parodia, el grotesco, el humor negro y el sarcasmo. Características que atravesarán la estética del *under* y especialmente de Tortonese, Urdapilleta y Barea. Ambos artistas se distinguen del trío inicial, cada uno desarrolla su propia poética, ejercerán el rol de directores con los diferentes grupos con los que trabajan.

Tanto Sancinetto como Muscari utilizan el texto dramático para sus puestas. El primero con un fuerte acento en la improvisación creando un estilo propio, que es la base

⁴La obra se estrenó en el *Morocco* convirtiéndose en ícono y en 1998 fue reestrenada en el teatro *Picadilly*.

⁵Guardan correlato con las nuevas formas cinematográficas encontrando aquí un embrión de lo que va a ser en el s. XXI la simbiosis entre las formas expresivas teatrales y cinematográficas.

de los *Match de improvisación* -como los llama- y que llegan hasta nuestros días. El segundo adaptando textos contemporáneos y clásicos siendo puestista de numerosos elencos integrados primordialmente por mujeres y travestis.

En el caso de Sancinetto en *Los Machs de improvisación* lo primordial es el cuerpo ya que es este el instrumento de todos los personajes y elementos que se utilizan convirtiéndose en lo nodal de su poética. En su trayectoria como actor⁶ también incursiona en el teatro Oficial. Un ejemplo de su dúctil creatividad es el personaje de *Bebé Veneno*, maestro de ceremonias en *La Erótica* (1991) en el *Centro Cultural Babilonia* bajo la dirección de Javier Margulis. Este mecanismo funciona como movilizador de un espectador participativo, retomando la relación espectral propuesta en su momento por Urdapilleta-Tortonese-Barea y que va consolidándose como procedimiento.

Muscari romperá la cuarta pared a lo largo de toda su carrera y en sus distintas propuestas. El cuerpo de actores y actrices se suma al de los espectadores, como ocurre en *Mujeres de carne podrida* (1998) o en *Derechas*⁷(2001). En los distintos espacios traslada el lugar del espectador alterando las butacas y localizaciones del público como ocurre en *Disco, genética y movimiento* (2001) y/o dirigiéndose directamente a la audiencia como en la premiada *Julio César* (2022).

Estos creadores siguen las líneas marcadas por el teatro *under* que no utilizaba escenografía en el sentido tradicional, sino que usaba el cuerpo y los elementos que pueden leerse como tales para formar lo escenográfico. Esta rutina se ha mantenido hasta nuestros días minimizando el uso de elementos, en muchos casos llevándolo al extremo de ser solo uno, que se hace multívoco y plurisimbólico, magnificando así su significación.

la revolución contemporánea del espacio teatral consistió básicamente en el haber valorizado el espacio teatral “como espacio de relaciones y de experiencia (del espectador además del actor) pero especialmente en haber hecho del

⁶También se destaca su trayectoria en cine y televisión. Este año ha recibido el Premio a la Trayectoria actoral Masculina por el 2023.

⁷ Obra en coautoría con Bernardo Cappa.

espacio un elemento, o dimensión de la dramaturgia, es decir una entidad dramáticamente activa (De Marinis, 2000: 31).

Tomando el ejemplo de Muscari en *Julio César*, los paneles que se instalan como “escenografía” indican la manera que tiene el poder político de utilizar la publicidad y los medios. Es decir, marca en ese “afuera” el tiempo de lo cotidiano, no instalando el espacio de la acción sino de la extraescena. Son los cuerpos de los intérpretes quienes señalan la espacialidad, trasladando los mismos actores y actrices los útiles que se usan como trono, sillones, mesas, sillas. La cuarta pared no se rompe durante las escenas, sino que la única que se dirige en ciertas ocasiones directamente al público es Moria Casan, con la libertad de morcillar e intercambiar con los espectadores.

Ambos directores, enfundados en un vestuario exuberante y llamativo, sostendrán el abandono tanto en el plano estético como en el de la actuación del realismo canónico. En el caso de “Mosquito” rescata a sus antecesores por medio de la cita de la actuación, el uso de las pelucas y el maquillaje, pero realzándolos hasta la categoría de máscaras ornamentales. El vestuario nuevamente lo utiliza para parodiar a la sociedad y a la norma binaria y también mediante el travestismo, apareciendo una mayor ambigüedad sexual, rasgo que se reitera y dignifica en sus espectáculos.

En lo que hace al plano estético de Mosquito y Muscari es importante destacar la utilización de elementos del kitsch y del pop. Esto podemos afirmarlo por el marcado uso de los colores que denotan artificialidad y exuberancia, la referencia a estereotipos cotidianos y a emblemas culturales populares. En los dos es evidente una mordaz crítica social enmarcada por una permanente parodia. Ambos mantienen y constituyen sus principios constructivos que definen su poética.

Sus “otredades disidentes” se manifiestan por medio del grotesco mostrando a un individuo, en el sentido de Raymond Williams.⁸ Muestran a la sociedad la divergencia perseguida, castigada e invisibilizada por la dictadura y lo hacen criticando la persistencia de la norma heterosexual. Deforman el binarismo por medio de un exceso de feminidad fundido

⁸ Raymond Williams plantea que individuo significa indivisible, pero en la sociedad actual todos estamos fragmentados por diferentes trazos culturales.

con lo masculino. Explicitan su identidad de género, resaltando lo femenino, admitiendo y defendiendo sus características genéricas. Logran instalar de esta forma en la escena un manifiesto político de las “otras” identidades.

Mirando la cristalización activa, otras formas de imbricar los campos artísticos

Desde comienzos de los años 80 y a medida que el tiempo fue pasando, el teatro *under* transitó variadas vertientes siendo la puerta de entrada a la consagración del off, un mecanismo ya adulto que se instalará en los escenarios tanto oficiales como comerciales.

En lo que refiere al aspecto dramaturgico, en los años 90 retorna el texto dramático a los escenarios del off, pero ya no como la centralidad teatral, sino como posibilidad de abrir nuevas formas por medio de la parodia, el homenaje, la improvisación, las versiones y reversiones, los hechos cotidianos y la incorporación de las redes. Se encuentran homenajes mediante guiños a obras clásicas como los neosainetes o sucesos tan importantes como Teatro Abierto. En la dramaturgia, se extrema la mención y la acción cotidiana, con citas de sucesos o programas televisivos haciendo referencia a la farandulización de la vida política, situaciones cómicas o caricaturescas de la cotidianeidad. Surgen con mayor fuerza las temáticas sobre el rol de la mujer en la sociedad, el acoso, el abuso, el sometimiento, la problemática de la tenencia de los hijos e hijas, la diferencia salarial y la crítica al patriarcado. Se van incorporando algunos perfumes brechtianos que explicitan la convención teatral, así como también rasgos absurdistas. En los textos se acentúa la presencia de signos aislados que muchas veces van a ser unidos a través del plano sonoro. El audiovisual va conformándose como integrante del lenguaje teatral.⁹ Evoluciona la desintegración teatral y social.

En esta desintegración se verifica una exacerbación de los niveles de parodia que se instalan como una necesidad de época, acentuando una actuación teatralista y plural. Estos

⁹ Esta particularidad ya fue trabajada por nosotras en “Experiencias y colaboraciones entre el mito, el cine y el teatro durante la pandemia” en *Virus, epidemias y pandemias en el Arte: estudios interdisciplinarios*. Mónica Viviana Fanny Gruber - Fernando Gabriel Pagnoni Berns (Comps) 2022. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

procedimientos se mantienen incluso en textos de realismo reflexivo porque la parodia es un signo bifurcado, posible de ser leído de varias maneras debido a su ambigüedad semántica. Marca siempre la “emergencia”, aquello que “surge” y aquello que “urge”. Es decir, puede ser leído como homenaje o como crítica.

La música adquiere una importancia mayor, en consonancia con la realidad social, por medio de la fusión con algunos elementos de lo cinematográfico, convirtiéndose en deíctico y abandonando su función generadora de “climas”. Por momentos cumple una función diegética, marca diferentes tiempos, cambios de escena, se puede retrotraer a escenas anteriores, y mezclarse con otros géneros. Se convierte en uno de los organizadores más importantes y también es un signo dominante de la época.

En los años 2000, con la crisis, los escenarios se van poblando de escenas vacías. Se retoma la creación minimalista de la apertura democrática, aunque sin la alegría del 83. En el nuevo siglo, simultáneamente, cobran importancia los aspectos tecnológicos. Lo semántico se extiende en todas sus posibles variantes, desde la tecnología hasta los signos tradicionales del teatro. La presentación de las funciones se comunica por mecanismos de difusión domésticos y con entrada “a la gorra”. Las temáticas refieren a las necesidades sociales hablando de lo disfuncional, mezclan textos clásicos con incorporaciones nuevas. Hay un retorno a los espectáculos unipersonales como núcleo de creación, fruto de la marcada crisis y del trabajo domiciliario. En esta democracia herida se verifican modificaciones que van más allá del cambio de salas o de protagonistas, encontramos mecanismos de fusión, amalgamas entre poéticas y procedimientos. Los elementos estéticos que intervienen en estos conjuntos mantienen características con recuerdos de textos de otras tendencias en los aspectos de entretenimiento y revisión de lo cotidiano. Luego de la recuperación teatral a partir del 2003/2004, ya los espectáculos retoman tópicos más tradicionales, por ejemplo, lo disfuncional se traslada al plano familiar que a su vez representa a la sociedad, como es el caso emblemático de *La omisión de la familia Coleman* (2005). El fuego encendido por el *under* sigue vivo y presente en el teatro actual.

Bibliografía

- De Marinis, Marco. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecentoteatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- Díaz, Silvina y Libonati, Adriana. "La dramaticidad del espacio urbano en el teatro actual". Costa Picazo, Rolando - Capalbo, Armando Editores. *Estados Unidos: recorridos culturales*. Buenos Aires, BM Press. (2005): 217-323. Impresa.
- Díaz, Silvina y Libonati, Adriana. *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social. La escena de los ochenta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones, 2014. Impreso.
- Díaz, Silvina y Libonati, Adriana. *De la crisis a la resistencia creativa: el teatro en Buenos Aires entre 2000 y 2010*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones, 2015. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995. Impreso.
- . *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 1999. Impreso.
- Fukelman, María. "El teatro independiente en los primeros años de la dictadura" en *Revista de CCC. Primera época*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. Edición 17. 2013. Web. Año 6. Enero/Abril. <https://www.centrocultural.coop/revista/17/el-teatro-independiente-en-los-primeros-anos-de-postdictadura>
- Infante, María, - Libonati, Adriana. "La moribunda: autorreflexión y homenaje". *Teatro XXI*, Nun. 7. Primavera. (1998): 62-65. Impresa.
- Leoneli, Alberto. *El teatro Queer. De Wilde a Muscari*. Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos: 2014. Impreso.
- Libonati, Adriana - Serna, Alcira. *De la calle al mundo. Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta*. California. Editorial Argus-a, 2021. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo Director. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998) Volumen 5*. Buenos Aires. Grupo Editorial Galerna-Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2001. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Impreso.