

La potencia dramática en el teatro independiente actual. El caso de Pablo Bellocchio

María Fukelman

Universidad de Buenos Aires-CONICET-IAE

Introducción

El teatro independiente se instaló en Buenos Aires a partir de la iniciativa del escritor y periodista Leónidas Barletta, y la fundación de su Teatro del Pueblo, que data del 30 de noviembre de 1930. En otro trabajo, lo hemos definido como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos (Fukelman *El concepto* 291). En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria –dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista–, pero también heterogénea, ya que se mostró como un entramado complejo y rico en su diversidad (13, 291).

La expectativa de renovar la dramaturgia nacional surgió en los comienzos del movimiento de teatros independientes. De hecho, en el segundo artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo, se afirmó que sus objetivos eran: “Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo” (Larra 81). Más allá de que, durante los años veinte y treinta, los intelectuales tuvieran su mirada posada en los cambios que estaban acaeciendo en Europa en relación con el teatro, el propósito de promover a los dramaturgos argentinos fue una meta inicial del Teatro del Pueblo. El autor nacional más relevante de aquellos años fue el reconocido Roberto Arlt, aunque no fue el único. Otros autores argentinos que proveyeron textos para el movimiento de teatros independientes fueron Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Ro-

berto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Juan Pedro Calou, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz y Marcos Victoria, entre otros.

Sin embargo, en línea con la heterogeneidad que mencionamos anteriormente, corresponde aclarar que el repertorio no fue el mismo para todos los conjuntos. Como ejemplos de diversidad interna advertimos que el Teatro del Pueblo y el Teatro Íntimo de La Peña favorecieron tanto la dramaturgia de jóvenes autores argentinos como la de grandes clásicos del teatro universal y de la escena contemporánea internacional; el Teatro Juan B. Justo y el Teatro Popular José González Castillo incluyeron sainetes dentro de sus repertorios (género tradicionalmente repudiado por el movimiento de teatros independientes, ya que era el que primaba en la escena profesional); y La Cortina no eligió dramaturgos argentinos hasta el año 1943. En este sentido, coincidimos con Hugo Panno, quien manifestó: “Revisando el repertorio de cada teatro –alrededor de la época señalada– se perciben nítidamente diferencias de enfoque programáticas” (95). Con el correr de los años, el reconocimiento a los dramaturgos se fue intensificando. Desde finales de la década del 40, las figuras autorales que alcanzaron mayor notoriedad fueron las de Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Agustín Cuzzani y Alberto Rodríguez Muñoz, entre otras.

Hoy, el teatro independiente continúa desarrollándose en la capital de la Argentina con una presencia voluminosa y en constante crecimiento –hay cerca de 600 espacios donde se hace teatro independiente, aunque no todos están registrados. Empero, no se lleva a cabo de la misma manera que en los años 30. Algunos cambios se pueden ver en las relaciones que se establecen con el Estado, los empresarios teatrales y los partidos políticos, pero un propósito que se mantiene es el de hacer un teatro de alta calidad estética. Sobre la *alta calidad estética* diremos, en principio, que para muchos teatros independientes de la primera época esta se constituyó solo como una enunciación declarativa. Es decir, la crítica no siempre era elogiosa con los resultados, por lo que podemos pensar que los objetivos quedaban a mitad de camino. De todas maneras, no podemos obviar que la sola manifestación ya era una declaración de principios, en tanto que el teatro independiente se estaba diferenciando de un contexto teatral que lo único que proponía era *entretener* al público, y que, al mismo tiempo, era producido por empresarios acusados

de tener el principal objetivo de ganar dinero con eso. A su vez, aquello que significaba calidad estética para esos conjuntos –utilizar procedimientos del realismo, abolir la declamación y la identificación de los “tipos” del teatro, poner en escena clásicos extranjeros por sobre obras del género chico como revistas y sainetes, entre otras cuestiones– no tiene por qué coincidir con lo que hoy puede significar. En este punto, aunque la *alta calidad estética* siempre conserve una importante cuota de subjetividad, podemos definir la categoría en el presente en relación al cumplimiento de varios –si no, todos– de los siguientes ítems: correspondencia técnica (de acuerdo con su status objetivo, cada espectáculo exige una técnica particular), relevancia simbólica (tesis, ideas, conflictos y aspectos contenidistas que enfoca el espectáculo), relevancia poética (los aspectos formales, los procedimientos que componen y construyen el espectáculo) y excepcionalidad del acontecimiento teatral en su inexorabilidad (el saber único y específico del teatro, comparado a la capacidad de levar del *soufflé*, que sucede o no sucede más allá de sus componentes o ingredientes) (tomamos estos conceptos de Jorge Dubatti *Introducción*). De acuerdo con esto, una de las características centrales del teatro independiente en la actualidad (emparentada fundamentalmente con la relevancia poética) –aunque sean difíciles las generalizaciones, producto de la heterogeneidad– es la riqueza de su dramaturgia.

En el presente trabajo, por tanto, analizaremos esta cuestión, observando las particularidades de este modo de producción y su posible incidencia en la constitución de este espacio creativo como el más potente de la escena teatral porteña. Asimismo, abordaremos la figura de Pablo Bellocchio (autor de *Si no te veo, felices fiestas*; *Otra vez lunes. Crónica autómatas*, en colaboración con Cecilia Gruner; y *Dos, una desconexión*; entre otras), un joven muy prolífico que ganó el premio mayor en el rubro dramaturgia en la reciente entrega de los Premios Teatro del Mundo (noviembre de 2017).

El teatro independiente en la posdictadura

La forma de escribir teatro fue cambiando a partir del ingreso en la posdictadura. Este período –que continuó a la dictadura cívico-militar más sangrienta de la historia de nuestro país (1976-1983)– “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo

las consecuencias de la dictadura” (“Por qué” s/p). Según Roberto Perinelli, el puntapié inicial para esta transformación lo dio el entonces Presidente Raúl Alfonsín al eliminar el Ente de Calificación Cinematográfica a través de la derogación de la Ley 18.019, llevada a cabo el 22 de febrero de 1984¹.

El panorama actual es muy vasto y diverso. En principio, no podemos hablar de *un* teatro independiente, sino de *muchos* teatros independientes, ya que se usan diferentes lógicas para gestionar las salas y para desarrollar la práctica. Algunos teatristas consideran que el teatro independiente es una elección, un fin en sí mismo; otros lo toman como un paso intermedio para llegar a otro circuito o entienden que están allí porque no tienen otras opciones. De manera que la heterogeneidad es una característica que continúa latente en un movimiento tan amplio.

Entre las distintas poéticas, opiniones y estilos que hay en el campo teatral independiente podemos observar, por ejemplo, cierto auge de la *performance* como un bien trasladable y menos costoso (en tanto que no requiere –o requiere poco– ensayo). En relación a esto, Matías Feldman manifiesta:

Fijense que el teatro independiente tiene una tendencia a atomizarse en su producción simbólica, es decir, pequeñas obras, muchos ciclos de obras chiquitas². Creo que son formas de adaptación y también de entrar a la lógica imperante más inmaterial de la que hablábamos –menos tiempo de ensayo, menos tiempo de estar sentados viendo la obra–. Una tendencia a achicarse y dejar que, de pronto, las grandes producciones, las grandes obras, vengan de otro lado.

Una modificación visible respecto del teatro independiente de los primeros años es la merma en la cantidad de grupos estables. Aunque no hay un único motivo para explicar esto, también se lo puede relacionar con la necesidad de abaratar costos, optimizar posibles ganancias y tener un horizonte

¹ “Lo digo porque yo he vivido más tiempo con censura que sin censura. Y yo cuando voy al teatro me doy cuenta de la literatura dramática de la democracia. Yo, poner una mala palabra en un texto, lo dudo un segundo, porque antes... Ahora un chico lo hace con total naturalidad y pasa por encima de eso, porque ha cambiado el mundo, ha cambiado la Argentina, y de eso hay que hacerse cargo”. Los testimonios de Roberto Perinelli, Matías Feldman, Alberto Ajaka, Nayla Pose y Guillermo Cacace citados en el presente trabajo fueron recogidos de su participación en las mesas de debate de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires en septiembre de 2016.

² Al respecto, podemos tomar las experiencias del ciclo Teatro Bombón, realizado durante 2014-2016 (en La Casona Iluminada) y 2018 (en Milion), y el actual espacio Microteatro (heredero de su homónimo en Madrid, donde comenzó en 2009).

mayor de expectativas: una obra monologal o con pocos personajes puede ser aceptada de manera más fácil en diversos espacios o festivales. Además, el hecho de agruparse de forma permanente va en contra de ciertos nuevos vínculos que se establecen en la época contemporánea, atravesada por las redes sociales, el reemplazo compulsivo de productos según los avances tecnológicos y el *multitasking* (hacer muchas cosas al mismo tiempo). Hay, empero, diversos contraejemplos. El mismo Feldman decidió conformar su Compañía Buenos Aires Escénica. Y hay más; como los conjuntos nucleados en el GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente). Estos casos (que llevan varios años de compromiso y permanencia), son ejemplos de solidez en los vínculos y de subversión de la lógica constante de “barajar y dar de nuevo”, porque el trabajo a largo plazo requiere siempre de mayor planificación, responsabilidad y arraigo con el proyecto. Los agrupamientos, no obstante, no son sencillos. En relación a la compañía que dirige desde 2008, Colectivo Escalada, que promedia los quince integrantes, Alberto Ajaka entiende que es un desafío “construir obras polifónicas, donde la estructura piramidal sobre la cual se basa generalmente el teatro occidental se aplane, y lograr así una docena de protagonistas”.

Por otro lado, la dramaturgia del teatro independiente no tiene por qué surgir de la manera tradicional; es decir, las creaciones no siempre se dan gracias al trabajo de un escritor de gabinete. Como postula Nayla Pose: “Creo que en el teatro independiente se subvierten categorías del orden lógico de producción, creo que es el único teatro donde puede empezar a investigarse sin un autor, por ejemplo”. Además, la complejidad de la dramaturgia –de toda, pero fundamentalmente de la que se genera en la práctica independiente, ya que se permite correr los límites del trabajo corporal, de lo gestual– no se limita al texto. De acuerdo con Ajaka:

Más allá del tema de la obra, me parece que está el lenguaje, porque si no sería la literatura que nos ordena de qué vamos a hablar, pero está el lenguaje escénico, que es otra cosa, que es el fenómeno del teatro. No es la obra de texto lo importante, por tanto el tema que se va a tocar, sino cómo esos cuerpos van a dar cuenta de un movimiento poético que de alguna forma conmueva al espectador. [...] Evidentemente los cuerpos tienen que empezar a decir y no dejarse prepotear por la palabra.

Es importante destacar, a su vez, el lugar relevante que está ocupando el teatro argentino hoy, dentro del contexto mundial. Al respecto, Jorge

Dubatti (*Cien años* 209) sostiene que Buenos Aires representa una de las cinco ciudades teatrales más importantes del mundo y que, probablemente, ahora sí se podría hablar de una época de oro del teatro argentino. En estas circunstancias es innegable que, más allá de las particularidades ya expuestas acerca de nuestra escena independiente –que pueden potenciar o atenuar la dramaturgia escénica, según el caso–, la dramaturgia propiamente dicha –la “dramaturgia de autor”, siguiendo a Dubatti (“Filosofía” 36)– se encuentra en un momento de auge, portando una potencia pocas veces vista.

En esta época de oro conviven diferentes camadas de autores destacados. Además de los *popes* de la dramaturgia argentina, como Mauricio Kartun, están aquellos que surgieron en la década del noventa, quienes fueron sus alumnos y hoy son maestros, y los incipientes autores, que tienen más de veinte y menos de cuarenta años, a los que Ricardo Dubatti (2013) llama “novísima dramaturgia argentina”. Entre los destacados de los años noventa, podemos encontrar a los integrantes del grupo Carajaji, iniciado como una instancia de renovación del Teatro Municipal General San Martín: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacion Apolo. Muchos de sus nombres conservan una gran resonancia dentro del campo teatral independiente.

En los años 2000, a raíz de la crisis política, económica y social en la que se vio inmersa la Argentina, el número de dramaturgos se fue incrementando. Esto conllevó diferencias respecto de la generación que los precedió. Feldman recuerda: “Uno decía ‘yo quiero ser como él [se refiere a su maestro, Rafael Spregelburd] porque viaja a Europa, lo estrenan enseguida en el San Martín’. Y eso no nos pasó a nosotros, porque nos decían: ‘Son miles ustedes’”. A su vez, el autor compara su propia dramaturgia con aquella atomización del teatro independiente a la que se había referido anteriormente:

Estoy en una etapa, hace varios años, tratando de generar una fuerza contraria en relación a eso. Trato de generar obras más bien grandes: si como teatro independiente no tengo la posibilidad de hacer una escenografía de tres pisos, hago una dramaturgia de tres pisos, obras que puedan durar dos horas o más. Tratar de generar una producción simbólica de mayor envergadura.

Además de Feldman, hay numerosos dramaturgos y dramaturgas de esta camada intermedia que trabajan para ofrecer obras de calidad (tanto en el

teatro independiente –donde surgió la mayoría– como en otros circuitos); entre ellos podemos contar a Claudio Tolcachir, Romina Paula, Lola Arias, Mariano Pensotti, Maruja Bustamante, Santiago Loza, Heidi Steinhardt y Ajaka. Este último también hace referencia a la necesidad de hacer algo superior, un producto que se destaque, que no se pueda encontrar en los otros circuitos teatrales:

Porque la moneda de intercambio también es la escena, es decir que si los creadores teatrales independientes no nos ponemos en la obligación de darle carne de actuación a los actores de teatro independiente, entonces no les estamos dando una retribución simbólica que no van a encontrar en otro lugar; quiero decir que si más o menos yo hago lo mismo acá pero allá me van a pagar cuarenta, lo voy a hacer allá.

Destacamos estas palabras porque marcan una diferencia sustancial respecto de los orígenes del teatro independiente, cuando el Teatro del Pueblo y otros conjuntos censuraban las relaciones con el teatro profesional (si bien, también es cierto, otros grupos se vincularon de manera activa con este sector). Hoy, ese cruce de circuitos está más que legitimado. De hecho, durante algunos meses de 2018, *La Shikse*, de Sebastián Kirszner, obra surgida en su sala independiente, (La Pausa) Teatral, ubicada en el barrio de Almagro y con capacidad para 40 espectadores, se estuvo representando en el Multiteatro, un complejo que tiene más de 1200 butacas (sumando sus cuatro salas) y cuya firma representa la marca registrada de la mayor empresa argentina de salas teatrales del país. Entendemos que el movimiento de teatros independientes generó cambios en el famoso teatro de la avenida Corrientes, espacio que, en algunos casos, se fue permeando de una nueva manera de pensar y de producir.

Kirszner es, asimismo, parte de la “novísima dramaturgia argentina”. También la integran, entre otros y otras, Natalia Carmen Casielles, Ignacio Bartolone, Eugenia Pérez Tomas, Mariano Tenconi Blanco, Camila Fabbri, Juan Pablo Galimberti, Bárbara Molinari, Celina Rozenwurcel, Ariel Gurevich y Fiorella De Giacomini. Y, por supuesto, Pablo Bellocchio.

La dramaturgia de Pablo Bellocchio

Bellocchio nació en Buenos Aires, en 1984, es actor, director, dramaturgo y docente. Fundó y dirige el Lascia Colectivo de Trabajo, desde el año

2011. Las piezas que escribió y estrenó son la flamante *Nadie te había invitado* (2018), *Abulia* (2009), *Esto es tan solo la mitad* (2013) y *De todo aquello que me contaste* (2013) –obras que se continuaban–, *Abrir la puerta* (2015), *Antes de que abras los ojos* (2016), *Dos, una desconexión* (primera versión, 2012; luego, 2016), *Si no te veo, felices fiestas* (2014, publicada en 2017) y *Otra vez lunes. Crónica automática* (2016, en colaboración con Cecilia Gruner). Las últimas tres que mencionamos estuvieron en cartel durante 2017 y fue por ellas que Bellocchio obtuvo el premio mayor en el rubro dramaturgia, en la última entrega de los Premios Teatro del Mundo, otorgados por la el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. En ellas nos concentraremos en el presente trabajo.

Lo primero que nos interesa destacar es que Bellocchio integra un grupo, Lascia Colectivo de Trabajo, que cuenta con más de treinta integrantes. Entre ellos se distribuyen roles de manera equitativa, y no cuentan con responsabilidades jerárquicas, por lo que podemos atribuirle cierta similitud con algunos de los primeros grupos de teatro independiente. Al respecto, el dramaturgo sostiene:

Lo colectivo en definitiva es eso ¿no?, la suma de un montón de voluntades individuales que se agrupan porque quieren generar algo en conjunto. Si lo individual se pierde tampoco sirve y está bueno tratar de generar espacios en donde tanto la realización individual como la realización colectiva encuentren cauce. Es un equilibrio delicado, que solo logra sobrevivir si te organizás bien. Lo que veo fundamental (sobre todo en momentos como los que nos tocan vivir hoy en día) es juntarse para hacer. Y en eso veo muchas similitudes, sí, con las viejas compañías de teatro independiente. Quizás porque las necesidades, en algún punto, sean las mismas (probablemente porque en muchas cosas estemos repitiendo historias). (Fukelman “Entrevista” s/p)

Adentrándonos ya en las obras, vemos que en las tres se pueden encontrar ciertos hilos conductores: las relaciones humanas dentro de un sistema capitalista, los vínculos interpersonales, lo que “nos pasa a todos/as”. No obstante, para reafirmar que se está haciendo arte y no vida, o bien para incomodar con aquellos elementos que en la vida cotidiana prefieren no verse ni vivirse, el autor rompe con el procesos de identificación a través de elementos disruptivos, que pueden ser leídos como giros dramáticos o melodramáticos.

En rasgos muy generales, *Dos, una desconexión* trata sobre el recorrido de una pareja desde que comienza el proceso de enamoramiento hasta que entra

en crisis y se termina separando; *Si no te veo, felices fiestas*, sobre los vínculos amoroso-familiares, las dudas sobre “lo que habría pasado” y la significación de las celebraciones de fin de año; y *Otra vez lunes. Crónica automática*, sobre la rutina laboral y la búsqueda de trabajo en un mundo atravesado por la desigualdad y el capitalismo salvaje. Bellocchio consiente que su campo de interés versa sobre este universo reconocible para lectores y espectadores:

A propósito de las obras de su producción que estrena el grupo, el dramaturgo reconoce que hay ciertas cuestiones que son “recurrentes”, sobre todo en lo referido al conflicto de los personajes. “Suelo hablar de sujetos que están atados al pasado y quieren poder deshacerse de cierto peso melancólico para poder seguir adelante”, reflexiona. Y admite: “Tampoco sé si son muchos los temas sobre los cuales uno puede hablar. La cuestión es encontrar distintas maneras de hablar de aquello que nos atraviesa a todos. En eso va la búsqueda. En encontrar distintos lenguajes, situaciones y procesos para hablar de aquellos temas de siempre”. (Sabatés s/p)

Tal vez sea en esas “maneras de hablar” en donde encontramos el segundo elemento destacado en la dramaturgia de Bellocchio. El primero es, desde ya, la capacidad de observar a su alrededor y de identificar esos elementos reconocibles, que resultan familiares. No es fácil dar con las palabras exactas, elegirlas, decir algo con lo que muchas personas se vean reflejadas sin que quede forzado ni se convierta en un cliché. No es sencillo construir un clima real de intimidad, en el que quien lee u observa se convierta en un espía incómodo, casi cómplice. Además, el autor integra esas frases de la vida cotidiana, de los lugares comunes, con construcciones más poéticas, que conmueven y hacen disfrutables sus textos tanto en la escucha como en la lectura:

Claudia (1): No, no es únicamente el tema de la plata. Es tu dejadez. Es cómo no te afeitas. Cómo usás siempre los mismos jeans. Es cómo haces todas las mañanas las mismas cosas. Siempre, siempre las mismas cosas. Tu rutina, me asfixia... [...]

Miguel (2): [A Claudia (3)] Sí, podés. Vos sos el rocío en los árboles. Vos sos la mañana. Levantarse con vos era la mañana. Mirar cómo tus ojos se entrecerraban pidiendo por un ratito más de sueño en cuenta gotas. Eso era la mañana. (Bellocchio *Dos*)³

³ Agradecemos al autor por facilitarnos los textos de *Dos...* y *Otra vez lunes...*, y por responder amablemente a nuestras preguntas.

Respecto al segundo elemento, advertimos que hay, en las tres obras, enfoques que dinamizan el desarrollo de los temas cotidianos. Los podríamos sintetizar en alteraciones cronotópicas, rupturas discursivas y puntos de no retorno.

Con *alteraciones cronotópicas* nos referimos a todos esos efectos a los que Bellocchio recurre para dar cuenta de una simultaneidad en las acciones, que pueden ser tanto del mismo personaje como de varios. Las criaturas creadas por el dramaturgo son el resultado de las cosas que realizaron y ese pasado vuelve todo el tiempo. Lo que se dijo, se hizo, se eligió o se desechó queda ahí, no se evapora. La escritura de Bellocchio se asemeja al fluctuar de la conciencia, tan común en épocas de redes sociales y de psicoanálisis. Además, la complejidad de los personajes y el avance del paso del tiempo en cada uno hacen que no puedan ser representados con los mismos actores y actrices. Así, tanto en *Dos...* como en *Si no te veo*, se hace necesario que haya tres Claudias, dos Migueles y dos Adrianas. Esto, que se evidencia en el texto a partir de la utilización de números (o de la letra G para referir a la Adriana “grande”), visibiliza que no somos las mismas personas a medida que pasan la vida y las experiencias, pero que, no obstante, muchas veces, esta “evolución” puede no ser definitiva. Es decir: el yo de ayer puede convivir con el de hoy, a través de las dudas, los recuerdos y las fantasías. En ambas piezas, el desdoblamiento de los personajes se da en simultáneo, favoreciendo la convivencia y el diálogo entre diferentes momentos históricos y territorios. Cuando uno de los personajes lee una carta, se indica así:

Carolina: “...Lamento volver a tener que decirte que no. Simplemente no puedo encontrarme con vos en este momento”.

Pablo, Adriana, Adriana G.: 6... 5...

Carolina: “...Quizás en algún momento nos podamos volver a encontrar. Quizás algún año nuevo... como la última vez que nos vimos”.

Pablo, Adriana, Adriana G.: 4... 3... (*Si no te veo* 57)

En *Otra vez lunes...*, asimismo, la sincronía se ve, por ejemplo, entre las diversas voces de trabajadores precarizados que se convierten en los engranajes automáticos de la gran maquinaria capitalista. En las obras de Bellocchio el tiempo y el espacio se suceden de una manera distinta, y ese paradigma cuasi onírico enriquece su dramaturgia.

Con *rupturas discursivas* nos referimos a esas interrupciones en los parlamentos que hacen que estos sean intercalados con textos de otros universos, o bien queden truncos pero alcancen continuidad con las palabras de otros personajes. Es decir –como se sostiene en una didascalía de *Otra vez lunes*, casi a modo de puesta en abismo–, en las obras de Bellocchio se arman textos con retazos de los parlamentos de todos, convirtiéndose en piezas polifónicas, en el sentido más estricto de la palabra:

Ñ: ...no tengo que mostrar lo que siento...

E: ...Sonrío. Sonrío. Sonrío. Sonrío...

A: ...lo tengo que lograr...

D: ... sos vos... (Bellocchio y Gruner *Otra* 20).

Esto, a su vez, genera la sensación de estar leyendo, o escuchando, una partitura musical, con sus propios recorridos, repeticiones, ritmos y armonías.

Los *puntos de no retorno* característicos de la escritura de Bellocchio nos recuerdan aquella conocida frase del cuento de Jorge Luis Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (562). No elegimos este sintagma porque en las obras escogidas los personajes alcancen verdades irrefutables, sino porque transitan momentos que, por la imposibilidad de detenerlos, se constituyen como bisagras en sus propias vidas. Pueden ser palabras o golpes pero se van de las manos y no se puede volver atrás. Esto se puede ver, por ejemplo, cuando Miguel le pega a Claudia. Ahí sí que las cosas cambiaron para siempre:

Claudia (2): Vos y tu viejo... metidos en la misma melanco... vos cuidándolo de su eterna depresión y el aferradito a tus brazos... ya está... ya tenés a quien cuidar... ¡andá con ese fracasado y júntense los dos a despotricar contra el mundo, a hablar de lo injusta que es la vida!

Miguel le pega un cachetazo a Claudia (2). Claudia (2) cae y se queda belada. Miguel queda mirándola queriendo deshacer lo hecho pero ya es tarde. Silencio.

Claudia (1): Hay un umbral. Una barrera que una vez que se cruza no tiene vuelta atrás. Un punto en donde todo puede ir en una dirección o en la opuesta. Los dos en ese momento cruzamos un punto. Un punto sin retorno.

Miguel (2): [*a Claudia (2)*] Perdonáme... perdonáme... perdonáme... No quise... vos no tendrías que haber dicho... yo no... perdonáme.

Claudia (2): Hijo de puta (Bellocchio *Dos* 24).

En este sentido, Bellocchio se constituye como un experto en visibilizar aquellas zonas de transición.

La potencia dramática del teatro independiente, la creación de climas, las palabras comunes y extraordinarias, se pueden ver en el teatro de Pablo Bellocchio. Sin embargo, consultado el dramaturgo sobre si el modo de producción independiente se ve reflejado en sus textos, sostiene que no o que, si le pasó, no se dio cuenta:

Cuando escribo trato de escribir como si yo no fuera el que tiene que montar la obra después. Siempre me pareció importante diferenciar esas instancias de creación porque cuando las he cruzado me limitaron mucho. Si mientras escribo estoy pensando en que lo que estoy escribiendo va a ser imposible de montar, termino sin escribir nada. Por lo que me digo a mí mismo “Esto va a ser problema del director” y después mi yo director quiere asesinar a mi yo autor. Pero si no pongo esa diferencia escribir se me hace mucho más cuesta arriba (Fukelman “Entrevista” s/p).

Empero, entendemos que el vínculo entre su escritura y el teatro independiente se da a través del riesgo: en esta práctica teatral la misión es investigar, jugar y animarse a más. Nos parece, por tanto, que esa forma de trabajar en la que se inscribe su grupo de trabajo, también se puede observar en la hilvanación de sus textos. En la página de Facebook de Lascia Colectivo de Trabajo, leemos:

Cada obra, desde su concepción hasta su puesta en escena, atraviesa etapas que van desde el laboratorio, pasando por la exploración de los vínculos y el texto como un primer desenlace de un proceso de investigación y prueba. Desechamos la idea del resultado a la hora de encarar un estreno. Creemos que un estreno inaugura una nueva etapa dentro de un proceso de prueba permanente. [...] La experiencia teatral debe estar colmada de vértigo. Y el vértigo no se encuentra bajo el calmo confort del resultado sino bajo la perpetua búsqueda. Ahí, en la incertidumbre de la búsqueda, tanto individual como colectiva, es donde el teatro vive.

Esta idea de vértigo se complementa con aquella que propuso Guillermo Cacace sobre pensar el teatro independiente como un “teatro de riesgo”. Esto también es sostenido por otros teatristas, como Maruja Bustamante: “Si hago una obra independiente es porque quiero probar algo, o quiero hablar de algo que no se podría, probar formatos, dispositivos. Creo que es el lugar para hacer eso [...]. Cuido mi espacio en el independiente porque puedo

contar otra cosa” (Fourquet s/p). Desde ese punto de vista, pensamos que se puede comprender que el circuito teatral de la Argentina donde se advierte una dramaturgia más rica sea el independiente.

Palabras finales

Las obras de Pablo Bellocchio se inmiscuyen en las problemáticas del trabajo, la pareja, las fiestas familiares, universos altamente reconocibles por lectores y espectadores, amados u odiados, o también ambas cosas a la vez. Cualquiera que alguna vez se haya peleado con sus padres, se haya separado de un amor, haya sido despedido del trabajo o haya sufrido un daño irreparable se puede ver reflejado en alguna de las imágenes que propone Bellocchio. Es que Bellocchio se distingue por tener una alta capacidad de observación del mundo real, y por lograr traducirla en el texto de formas no lineales, generando una dramaturgia novedosa, rica, que se destaca en relación a los otros circuitos. Para dinamizar sus relatos, el autor se nutre de ciertas herramientas para representar pensamientos y sensaciones corporales, es decir, aquello que no se ve. Entre ellas, hemos caracterizado a las alteraciones cronotópicas, las rupturas discursivas y los puntos de no retorno. Bellocchio propone una dramaturgia potente en el sentido más etimológico de la palabra: en sus textos *se puede* aun lo que parece imposible (ser varias personas al mismo tiempo, estar en varios lados a la vez, que varias mentes completen el mismo pensamiento, etc.), conservando la matriz realista. Y lo hace desde un espacio colectivo, inscribiéndose dentro de la historia del teatro de grupo, de equipo, de horizontalidad que se originó en los primeros teatros independientes.

Para finalizar, elegimos destacar otro vínculo que se genera entre su dramaturgia y el modo de producción independiente a través del riesgo, del juego, de la experimentación que propone esta práctica, en la que se escribe porque, parafraseando a Roberto Arlt en su prólogo a *Los lanzallamas*, no se puede dejar de hacerlo, y en la que los objetivos no versan sobre dinero o fama, sino sobre la indagación de mundos posibles, bajo la certeza inculdicable de que hacer teatro independiente es, *per se*, una práctica contestataria.

Bibliografía

- Ajaka, Alberto. Participación en las Mesas especiales de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre de 2016. Inéditas.
- Arlt, Roberto. “Palabras del autor”. En *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005. 7-8.
- Bellocchio, Pablo. *Dos, una desconexión*. 2012-2016. Inédita.
- . *Si no te veo, felices fiestas*. En Ricardo Dubatti (coord.). *Futuros contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017. 27-57.
- Bellocchio, Pablo y Cecilia Gruner. *Otra vez lunes. Crónica automática*. 2016. Inédita.
- Borges, Jorge Luis. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 561-63.
- Cacace, Guillermo. Participación en las Mesas especiales de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre de 2016. Inéditas.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- . “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”. En Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba (comp.). *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 2013. 31-66.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”. *La Revista del CCC* 4 (2008): s/p. Web. <<http://www.centrocultural.coop/revista/4/por-que-hablamos-de-postdictadura-1983-2008>>.
- Dubatti, Ricardo. “Apuntes para una nueva búsqueda”. En Ricardo Dubatti (comp.). *Off! Novísima dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Interzona, 2013. 7-11.
- Feldman, Matías. Participación en las Mesas especiales de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre de 2016. Inéditas.
- Fourquet, Agustina. Entrevista a Maruja Bustamante: “Cuido mi espacio en el teatro independiente porque puedo contar otra cosa”. *Almagro*. S/f. Web. <<http://almagrovevista.com.ar/cuido-espacio-teatro-independiente-puedo-contar-otra-cosa-no-haria-siempre-secretaria-mucama-la-gorda-graciosa/>>.
- Fukelman, María. *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, 2017. Inédita.
- . “Entrevista a Pablo Bellocchio vía correo electrónico”. 2018. Inédita.

- . “*Si no te veo, felices fiestas*: la receta agridulce que se puede preparar en toda casa”. En Ricardo Dubatti (coord.). *Futuros contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017. 21-25.
- Larra, Raúl. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978.
- Lascia Colectivo de Trabajo, página de Facebook. Web. <https://www.facebook.com/pg/colectivolascia/photos/?ref=page_internal>.
- Panno, Hugo. “Los crisoles del teatro independiente”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. 92-102.
- Perinelli, Roberto. Participación en las Mesas especiales de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre de 2016. Inéditas.
- Pose, Nayla. Participación en las Mesas especiales de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre de 2016. Inéditas.
- Sabatés, Paula. Entrevista a Pablo Bellocchio. “Tenemos que ser resistencia y denuncia”. *Página 12*, 8 dic 2016. Web. <<https://www.pagina12.com.ar/7512-tenemos-que-ser-resistencia-y-denuncia>>.