



PRESIDENCIA
DE LA NACION



SECRETARIA
DE CULTURA

CUADERNOS

DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGIA
Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

17

BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA
1996-1997

Los autores son responsables de las ideas expuestas en sus
respectivos trabajos

SECRETARIA DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION

CUADERNOS

DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGÍA
Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

17

BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA
1996/1997

AUTORIDADES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN
Dr. Carlos Saúl Menem

SECRETARIA DE CULTURA
Dra. Beatriz Krauthamer de Gutiérrez Walker

SUBSECRETARIO DE CULTURA
Sr. Enrique Llopis

DIRECTORA NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL
Lic. Magdalena Faillace

DIRECTORA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO
Dra. Diana Rolandi de Perrot

EVALUADORES DEL PRESENTE VOLUMEN

Marcelo Alvarez (Inapl), Alejandro Balazote (Universidad de Buenos Aires), Graciela Batallán (Universidad de Buenos Aires), Martha Bechis (Universidad de Buenos Aires), Silvia García (Inapl), Susana Hinze (Universidad de Buenos Aires), María Lagos (City University, New York), Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires, Conicet), Daniel Olivera (Inapl, Conicet), Cecilia Pérez (Universidad de Buenos Aires, Conicet), Diana Rolandi (Inapl, Conicet), Jorge Roze (Universidad Nacional del Nordeste), Nelly Salinas (Universidad de Montevideo, Uruguay), Catalina Saugy (Inapl), Marta Savigliano (Universidad de California, Riverside), María Cristina Scattolin (Universidad de La Plata, Conicet), Myriam Tarragó (Universidad de Buenos Aires, Conicet), Marcelo Zárate (Conicet, Cricyt).

COMITÉ EDITORIAL
Cristina Bellelli, Silvia García, Diana Rolandi

COLABORARON EN LA PRESENTE EDICIÓN
Adriana Peters, Concepción Sierra, Cristina Zubillaga

SE AGRADECE ESPECIALMENTE A:
Alicia Martín, Marcelo Alvarez, Juan C. Radovich, Daniel Olivera

MODERNIDAD, POSTMODERNIDAD Y POLITICAS CULTURALES EN EL TEATRO *OFF* CORRIENTES DE LOS OCHENTA

Rubens Bayardo (*)

RESUMEN

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia que venimos desarrollando acerca del teatro *off* Corrientes de la ciudad de Buenos Aires en la segunda mitad de la década del ochenta. En él abordamos la cuestión de la modernidad y la postmodernidad en el teatro porteño a partir de aportes teóricos y empíricos sobre esta problemática en general y en el teatro en particular. Por una parte nos interesa plantear algunas notas distintivas de las estéticas teatrales modernas y postmodernas en el caso que nos ocupa. Por otra parte nos interesa elucidar las relaciones de esas poéticas con las políticas culturales que implícita o explícitamente llevan adelante los agentes que hemos estudiado.

(*) Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

INTRODUCCION

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia que venimos desarrollando acerca del teatro *off* Corrientes de la ciudad de Buenos Aires en la segunda mitad de la década del ochenta. En ella nos preguntamos por las potencialidades y las limitaciones del *off*, para conformarse como la alternativa estético cultural que con frecuencia proponen sus actores. En estas páginas nos interesa plantear algunas notas distintivas de la creación teatral *off* en relación a las estéticas modernas y postmodernas. A la vez nos interesa elucidar las relaciones de esas poéticas *off* con las políticas culturales que implícita o explícitamente llevan adelante los agentes que hemos estudiado.

Dado el espacio disponible debemos obviar algunos aspectos organizativos, económicos, estéticos e identitarios del *off*, ya tratados en otras oportunidades. Simplemente anotaremos que los actores *off* suelen trazar sus distinciones con los teatros oficiales y comerciales de la avenida Corrientes, marcando su ruptura con lo tradicional y lo mercantilizado, y subrayando su compromiso con una creación artística 'verdadera' y una relación 'auténtica' con el público.

Pero el *off* no es un espacio homogéneo ni uniforme, su delimitación es imprecisa y variable, coexisten en él formas incomparables como el teatro culto en salas, el teatro experimental, el teatro callejero, el teatro infantil en escuelas. Y también criterios artísticos disímiles: propuestas expresivas de avanzada, obras que recrean localmente las innovaciones internacionales, planteos que apropiándose de lo ya probado o consagrado apuestan a lo seguro, realizaciones que sin ser plenamente tradicionales ni rupturistas no tienen espacio en el otro teatro.

El teatro *off* permite múltiples clasificaciones en su interior, y su fuerza radica en la capacidad de abarcarlas comprensivamente. De aquí las dificultades para plantear generalizaciones acerca de un fenómeno tan vasto, y para responder la pregunta por el *off* como alternativa estético cultural, considerándolo como un todo. Por ello, entendiendo necesario especificar el espacio y los parámetros de la creación artística teatral *off*, optamos por elaborar un modelo de dos polos concebidos a la manera de tipos ideales que delimitan la gama de las realizaciones: el *off* reflexivo y el *off* de la imagen.

EL *OFF* REFLEXIVO Y EL *OFF* DE LA IMAGEN⁵

El *off* reflexivo -asimilable al teatro de la palabra- continúa al realismo crítico de los 60, mientras que el *off* de la imagen -próximo al teatro del cuerpo- se emparenta con el vanguardismo de esa década. Un mismo tipo incluye espectáculos muy distintos entre sí y con estas vertientes ocurre lo mismo que con el *off* respecto al teatro de la calle Corrientes: se traslapan. Los actores se han formado en las mismas escuelas, han participado en obras tanto de una como de la otra tendencia, las obras son a veces inclasificables y pocas remiten a formas puras.

El *off* reflexivo, más afín al teatro de la palabra, valora más positivamente el texto y la tradición teatral. Utiliza la palabra como lenguaje privilegiado (o cuanto menos no subestimado) sin dejar de poner en signo lo corporal, el espacio, la luz, el sonido. Tiende a lo narrativo en el sentido de contar o sugerir una historia con cierta continuidad espacio temporal, y consecuentemente causalidad, pero no excluye discontinuidades e indeterminaciones. En este sentido es un teatro de premisas más objetivistas y conceptuales respecto a lo real, que se aproxima a la tradición de las mímisis naturalistas y realistas como canon representativo, aunque sin serles necesariamente fiel. Las pues-

tas tienen cierto aire de familia stanislavskiano o brechtiano. Predomina el componente emocional y el acento en el personaje, sus motivaciones y su psicología. Pero no se trata de psicologismo, sino de que los caracteres presentan volumen y profundidad más que un tratamiento plano y/o esquematizado.

Pensamos en puestas como *El sur y después* (dir: José Bove), *Fedra* (dir: Alejo Piovano), *Cuesta Abajo* (dir: Rubens Correa), *El Padre* (dir: Alberto Ure), *Class Enemy* (dir: Lía Jelín). Hay en estas obras del *off* reflexivo una intriga, personajes y diálogos delineados. Las puestas se apoyan en textos previos o en su relectura, sin ser su traslación fiel al escenario. La palabra siendo un signo fundamental, no es excluyente y se apoya en el desarrollo de otros lenguajes espectaculares que interpelan al público. La mimesis es realista sin fanatismo o con visibles cuestionamientos, pero los descentramientos semánticos son referenciados por el anclaje a lo real. El espectador resulta involucrado por puestas en escena que pivotean sobre la tensión entre lo tradicional y lo innovador.

El *off* de la imagen, más próximo al teatro del cuerpo, apuesta a lenguajes espectaculares distintos de la palabra, la palabra en realidad es utilizada como metalenguaje. Tiende a no contar una historia y de hacerlo cuenta en forma muy abierta, frecuentemente en base a variaciones de un acontecimiento, con alteraciones espacio temporales y sin causalidad. Se desplaza del objetivismo conceptual hacia un conceptualismo subjetivo y se vuelca a lo metafórico. La representación tiende al absurdo o al tono fantástico de las estéticas tentativamente llamadas no naturalistas y no realistas. Las puestas toman fuerte inspiración en el teatro de Tadeusz Kantor y Eugenio Barba y en aportes transdisciplinarios del teatro-danza, el cine, la historieta. Se apunta a la obra como totalidad, se quita al personaje su lugar central para convertirlo en un papel, una parte del conjunto de la que no interesan motivaciones ni emociones.

Pensamos en obras como *Amantissima* (dir: Susana Torres Molina), *Tango Varsoviano* (dir: Alberto Félix Alberto), *Ritual de comediantes* (dir: Javier Margulis), *Sade Subte Show* (dir: Máximo Salas y Ricardo Holcer), *El esfuerzo del destino* (dir: Vivi Tellas). Con el *off* de la imagen estamos ante un teatro donde el autor tradicional desaparece y su autoría es reemplazada -y a veces ridiculizada- por la del director o la del grupo de actores. Lo espectacular está puesto en un primer plano centrado en el clima de las imágenes y en las distribuciones espaciales. La palabra está ausente, aparece como innecesaria, inservible o sospechosa, se muestra incapaz de referir a los acontecimientos. La obra no se estructura definitivamente en personajes ni en argumentos. El cuestionamiento -o la negación- del teatro se resuelve en la afirmación del lugar fundante del actor. Los personajes no son tales o son engranajes de la teatralidad. El sentido queda fluidamente librado al espectador, más orientado por la repetición que por el desarrollo de una historia.

Los dos tipos que hemos planteado suponen distintas políticas culturales. Siguiendo a García Canclini (1987), denominamos culturales a aquellas políticas encaminadas a satisfacer necesidades culturales, orientar los desarrollos simbólicos, consensuar el orden y la transformación sociales. Como ya dijimos, nuestro interés estriba en las políticas culturales implícita o explícitamente llevadas adelante por los agentes sociales de nuestro caso. Al preguntarnos por el *off* como propuesta alternativa estético cultural nos interesamos por las obras en lo intra teatral y en relación a lo extra artístico. En tal sentido nos ocupa no tanto lo pregonado acerca de la producción teatral y sus destinatarios, como las expresiones estéticas configuradas por los actores al elaborar la materia teatral a partir de ciertas selecciones de recursos formales, entendiendo que estas constituyen los aspectos más significativos de su política cultural.

LO MODERNO Y LO POSTMODERNO EN EL *OFF*

Consideramos que el *off* reflexivo, el *off* de la imagen y las políticas culturales que involucran, pueden ser mejor entendidos con referencia a las estéticas modernas y postmodernas. En nuestra opinión, esta distinción resulta sugestiva para el entendimiento de las prácticas culturales en el contexto actual. No desconocemos que la cuestión postmoderna ha venido generando -en distintos autores y disciplinas- grandes debates alrededor de tópicos demasiado diversos y de difícil síntesis. Mencionemos para nuestro caso los problemas del realismo y la representación en Lyotard (1987), la importancia de lo corporal y el deseo en Lash (1989), las nociones de pastiche y de esquizofrenia cultural en Jameson (1985).

A la vez, la conceptualización modernismo / postmodernismo en términos de dicotomía resulta problemática, pues como el mismo Jameson señala, los postmodernismos son reacciones específicas y locales contra los modernismos, y como tales no constituyen un todo coherente (1985: 166). En este sentido Erika Fisher-Lichte (1994), analizando la literatura dramática plantea algunos problemas fundamentales que trascienden lo que hace al teatro. ¿Es el Postmoderno una etapa distinta o es un momento epigonal del Moderno? ¿Desde cuándo y en base a qué rasgos diagnósticos? ¿Qué elementos los componen y de qué manera están relacionados entre sí? ¿En qué niveles y bajo qué condiciones sociales permiten identificarlos?

Dado que sólo empleando estas categorías podrá establecerse su pertinencia y sus limitaciones, preferimos recurrir a ellas operativamente. Alfonso de Toro -siguiendo a June Schleuter- formula una serie de elementos característicos del teatro postmoderno: “Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, performance, non-textualidad (Ej. Living Theatre, Happening, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto en el mejor de los casos es una mera base, en general carece éste de importancia. /.../ El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos) sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro ... /.../ El actor como elemento-tema central debe solamente representar, actuar a través de su gestualidad kinésica, de su percepción del mundo. En un teatro así concebido, pierde la palabra su sentido, se actúa sin discurso, en base a meditación, gestualidad, ritmo, sonido ...” (1990:20,21).

Muchos de estos elementos, en distintas medidas y proporciones se hallan presentes en el *off* y encuentran en él un espacio privilegiado para su desarrollo. Sin duda el teatro *off* se inscribe en lo postmoderno, entendido en un sentido amplio como “ideología ambiental” (Krysinski, 1990), pero no puede decirse que el *off* sea un teatro postmoderno como un todo. Muchas veces aparecen en las obras notas postmodernas, pero sólo algunas puestas reúnen lo postmoderno de un modo más sistemático, y esto sucede con mayor grado en el *off* de la imagen que en el *off* reflexivo. En relación con ello, ambos tipos plantean propuestas e incidencias relativas diferenciales en lo estético y lo político cultural.

LO ESTETICO Y LO POLITICO CULTURAL

A fin de analizar los contrastes estéticos y político culturales entre el *off* reflexivo y el *off* de la imagen, caracterizaremos las puestas en escena de algunas obras mencionadas más arriba. Nos basamos en nuestras propias observaciones de campo en ocasión

de su representación, y en comentarios realizados por la crítica teatral que aparecieron publicados en medios gráficos de la época.

Dentro del *off reflexivo*, *Class Enemy*¹⁰ (“El enemigo de la clase”, también conocida como “Enemigos”) de Nigel Williams, presenta una clase escolar de jóvenes marcados por existencias difíciles y sórdidas, de la que nadie parece querer hacerse cargo. El enemigo de la clase es el maestro ausente, pero también el gobierno y el mundo desinteresados por la suerte de estos chicos con padres bebedores, madres que se prostituyen o que los han abandonado. La obra está basada en un tipo de texto, “previsible” y con “resortes conocidos” según sostiene la crítica, en el que transcurren las amargas historias de cada personaje. Estas son claramente reconstruibles a partir de parlamentos y de acciones consistentes entre sí. La escenografía reducida a pupitres, pizarrón y sogas de las que se descuelgan los actores, mixtura el medio escolar con la evocación del ambiente urbano en el que se contextualiza la obra. La puesta de Lía Jelin desarrolla sus caracteres en el marco de una acción fuerte y de violencia creciente, enfatizadas por una potente música rock.

También en el *off reflexivo*, *El padre*¹¹ de Augusto Strindberg, plantea el conflicto entre el padre y la madre por ejercer el control de su vida matrimonial y del futuro de su descendencia. El hombre aunque de apariencia expresiva más fuerte, es derrotado por la mujer, quien no vacila en enredarlo con argucias y en sembrarle dudas sobre su paternidad para conseguir sus objetivos de dominio. Alberto Ure, adaptador de la obra original y director de la puesta, trabaja el texto dramático con imágenes fuertes y actuaciones impactantes, donde el diálogo juega un papel igualmente significativo. Da una vuelta de tuerca a la conocida misoginia de Strindberg y va más allá de su naturalismo con una puesta donde tanto los papeles masculinos como los femeninos son desempeñados por mujeres. Todas ellas actúan sin ocultar su feminidad y luciendo un sensual vestuario negro ajustado al cuerpo, escotado y con cortes laterales, planteándose así un contraste frontal con los personajes masculinos y en menor grado con las situaciones cotidianas a las que refieren la totalidad de los caracteres. La excepción es la madre cuyo blanco vestido de novia subraya el vientre en avanzado estado de gravidez. La escenografía es apenas un escritorio, un sillón y unos paneles de cartón, que el espectador entendido sabe muy distante de la minuciosa reproducción naturalista de los ambientes.

El *off reflexivo* tematiza la realidad anclado en la tradición y la ficción teatral modernas. El diálogo -a veces volcado a lo literario-, el vestuario y otras convenciones son consistentes con el realismo del actor actuando en forma grupal frente al público interpelado como colectivo. El cultivo de la identificación del espectador con los personajes y de la verosimilitud del drama, encauza y de algún modo limita los sentidos puestos en juego en el espectáculo. El teatro busca decir algo del ahora o bien ponderando o bien privilegiando el contenido de verdad que se revela con respecto al modo de contarla. Aun cuando las convenciones teatrales resulten un objeto de indagación -o sean cuestionadas- y tengan un lugar en la obra, su tratamiento no adquiere un lugar capaz de convertir al tema en una problemática subsidiaria o de ofuscar su entendimiento. Contenido y forma, tradición e innovación se mantienen en un equilibrio atento al receptor, con lo que el *off reflexivo* procura inscribirse deliberadamente en la esfera cultural. En su coexistencia tensa con el mercado teatral y desde el énfasis testimonial -o el compromiso político-, el *off reflexivo* propicia la intervención de los hombres sobre las condiciones de su propia vida.

Ya en el *off* de la imagen, *Tango varsoviano*¹² es una impactante propuesta escénica en la que -con ayuda del programa del espectáculo- se intuyen las situaciones del malevo conquistador, la muchacha de barrio traicionada en el amor, la *yira* de cabaret y el

emigrante que huye de la guerra. La identidad nacional y sexual, el encuentro de lo local y lo europeo, el amor y la homosexualidad son sugeridos entre las reiteradas estrofas del tango -“Pero yo sé”, cantado por Azucena Maizani- que la muchacha abandona llora una y otra vez. Los pasos de baile, excelentemente ejecutados, hacen de la coreografía un lenguaje privilegiado de la puesta. En contraste el único parlamento que se escucha, reiterado en varias oportunidades, no parece tener referente alguno en el espectáculo: “No sé si lo sabía usted, pero parece ser que las ballenas se están suicidando”. La escenografía, consta de una mampara reticulada corrediza, una tabla de planchar, un aparato de música, una mesa y sus sillas. La iluminación se constituye en un lenguaje fundamental para crear espacios y atmósferas. La puesta implementa técnicas cinematográficas como la repetición de escenas y la existencia de distintos planos y perspectivas generados por los cambios de posición de la mampara, que subrayan la teatralidad de una obra abierta a múltiples lecturas y escrituras del público.

Otra puesta del *off* de la imagen, *El esfuerzo del destino*¹³, es promocionada por la directora del espectáculo (Vivi Tellas, mentora del ‘teatro malo’ por oposición al ‘teatro serio’ y al ‘buen teatro’) como una pésima obra de un autor ficticio conocido como Orfeo Andrade, la que estuvo perdida y luego fue recuperada por pura casualidad. La temática de la obra -una conquista amorosa en un ambiente de campo- aparece difusamente relacionada con el texto hablado. Este abunda en palabras mal pronunciadas o mal acentuadas, palabras dichas en forma acelerada o en forma demorada y palabras descontextualizadas. Los parlamentos de los actores, que no siempre se escuchan, no parecen conformar diálogos sino unidades relativamente aisladas, disponibles para que el espectador se arme sus historias. Su sentido más bien musical resulta complementario del carácter fuertemente coreográfico de la puesta en escena, donde son fundamentales los movimientos de los actores. Estos llevan telas en colores pastel (marfil, salmón, lavanda, verde agua) en vestimentas de estilos mezclados al modo de túnicas, de togas, de chiripás, de turbantes que evocan referencias múltiples. La escenografía es de dos sillas y algunos fardos de alfalfa apilados. La iluminación -en abierta ruptura con las convenciones teatrales que la orientan hacia los actores y los espacios escénicos que ocupan- consiste en haces de luz fijos dirigidos en distintos ángulos desde los bordes del escenario hacia el techo.

En el *off* de la imagen hay un rechazo de la tradición teatral literaria, de la palabra y de la comunicación verbal. Esto se evidencia en el uso metalenguístico de las palabras y las frases, que muchas veces no se escuchan, no se entienden, se distorsionan o se reiteran produciendo un sentido más metafórico que debido a la cadena sintagmática. El acento está puesto en lo espectacular, en la pluralidad de códigos y medios de la teatralidad y en el trabajo del actor, tópicos fundamentales del teatro postmoderno. En desmedro de modos de estructuración y de mimesis realistas que contribuyan a la identificación y a la verosimilitud, se apunta a la apertura del espectador a las percepciones y a los sentidos múltiples. El actor rompe con el personaje y con la ficción mostrando que actúa, su relación con los otros actores más que interactiva es mecánica o refleja. El actor en tanto comediante es como una pieza idéntica a las demás, aparece sólo frente a un espectador interpelado individualmente por el efecto instantáneo de imágenes fugaces. Esto es a la vez que una configuración estética, un diagnóstico acertado de nuestro tiempo, que busca representar creativamente el complejo espacio social en que vivimos¹⁴. Pero este diagnóstico se realiza a partir de las formas puestas en juego, del modo de contar más que de la sustancia del relato, y su misma formulación inhibe un carácter propositivo. En el *off* de la imagen se tematiza el teatro y se problematiza su ficcionalidad, desdibujando la referencia a lo real y dando lugar a cierto apartamiento en

lo político cultural. El privilegio de la forma y la innovación, la relación doblemente mediada y críptica del *off* de la imagen con la realidad cotidiana lo fortalecen como metateatro y lo diluyen en lo político cultural¹⁵.

No cabe duda que en la segunda mitad de los ochenta el *off* de la imagen ha abierto interesantísimos caminos al arte dramático, favoreciendo nuevos desarrollos de la teatralidad y nuevos modos de experienciarla. Su centramiento en lo corporal y en las sensaciones vitalizan la práctica teatral y el *rappor*t del público entrenado con el espectáculo. Su rechazo del realismo, puede saludarse como una pluralización de los puntos de vista, de las formas de escritura y de lectura, que se abre a la diversidad de intereses y sentidos, y que rompe con las estrategias “totalizantes del poder político contemporáneo” (Lash 1989:390). Pero el realismo no es para el espectador sólo un medio de “llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento ... por parte de los demás” (Lyotard 1987:15). Su “empleo terapéutico”, como “consuelo” ante un mundo de objetos, prácticas e instituciones desrealizadas, no excluye otras vetas más tradicionales y críticas. En este sentido y en contraste con la deriva de la significación, el realismo puede cumplir un papel orientador ofreciendo anclajes en un momento inestable y agitado como el que vivimos.

Así, las denostadas “fantasías del realismo” son a la vez un territorio común, que posibilita referenciar el reconocimiento no sólo del imperio de lo mismo, sino también de las alteridades. La fragmentación del espacio social en infinidad de imágenes privadas y la desintegración del tiempo en instantes aislados, potencian la espectacularidad teatral, pero al precio de inhibir la conformación de subjetividades y de sentidos colectivos, y la consolidación de propuestas culturales. En el contexto de una sociedad estetizada y sobresaturada de imágenes, la celebración aislada de la imagen termina resultando culturalmente más empobrecedora y menos sugerente que su indagación reflexiva. Por eso, desde nuestra perspectiva, la tendencia a la aproximación de ambos tipos y al intercambio de procedimientos en experiencias más recientes del *off*, es un gesto de saludable vitalidad para el teatro porteño.

NOTAS

¹ La investigación se encuadra en una perspectiva socioantropológica que incluye el trabajo en terreno, con técnicas de observación participante y entrevistas abiertas, con los agentes sociales involucrados. Su enfoque conceptual retoma los aportes sobre producción cultural de Néstor García Canclini, Pierre Bourdieu y Raymond Williams. Mencionamos especialmente Bourdieu, P. 1990. *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo, México; García Canclini, N. 1984. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, México; Williams, R. 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós, Barcelona.

² Al respecto pueden consultarse nuestros trabajos “El ‘*off* Corrientes’: ¿una alternativa al teatro de Buenos Aires?”, en: *2as JORNADAS DE TEORIA E HISTORIA DE LAS ARTES*, “Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX”, CAIA - Editorial CONTRAPUNTO, Buenos Aires, 1990; “El teatro ‘*off*’ de Buenos Aires (Argentina)”, en: *Mural*, Edición Especial, Centro de Evolución Biblioteca Luis Beltrán Prieto - Dirección de Cultura, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 1994; “Identidades actorales en el campo de la actuación”, presentado al *IV Congreso Argentino de Antropología Social*, Olavarría, 19 al 22 de julio de 1994.

³ En este sentido también implica muchas superposiciones, por lo cual lo afirmado en este traba-

jo puede -con limitaciones- extenderse al teatro que en principio no sería *off* por gestarse en ámbitos oficiales o comerciales.

⁴ El valor de los tipos ideales no radica en expresar una realidad concreta sino más bien en proporcionar herramientas para comprenderla. El carácter lógico que articula los tipos ideales y el carácter histórico al que hacen referencia, puede resultar en ocasiones contradictorio. Por consiguiente debe tenerse en cuenta que los tipos abarcan fenómenos disímiles entre sí y expresan contrastes nunca tan puros ni tan diáfanos. El mérito de esta tipología es plantear distinciones que se entrocán con el teatro de las décadas próximo pasadas y se relacionan con las tendencias presentes, contribuyendo al avizoramiento de futuros desarrollos.

⁵ Un análisis más exhaustivo de esta cuestión se encuentra en nuestro trabajo "El teatro 'off Corrientes'. Creación teatral y fronteras artísticas". En: *RUNA Archivo para las Ciencias del Hombre* n° XXI, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

⁶ García Canclini (1987), analiza las políticas culturales considerando las distintas agencias del Estado, empresas, entidades culturales y actores sociales, sus objetivos y su organización.

⁷ Textos fundamentales de este debate han sido reunidos por Casullo, Nicolás (Comp.) 1989. *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur Editores, Buenos Aires.; Foster, Hal et al. 1985. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona; Picó, Josep. (Comp.) 1988. *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid.

⁸ Fisher-Lichte (1994) básicamente analiza la disolución o descentramiento del yo teatral, en base a los procedimientos literarios de indeterminación, incoherencia, fragmentación, montaje, hibridación, intertextualidad e ironía, distinguiendo los niveles sintáctico, semántico, pragmático y metasemiótico. Propone que las transformaciones postmodernas datan de principios de siglo y que la diferencia con el Moderno estriba en que los postulados formulados en ese entonces se volvieron realidad con los cambios culturales de la década del sesenta. Sería en estos, más que en los elementos comunes o no, donde habría que cifrar el umbral epocal.

⁹ De Toro (1990:21) agrega como elementos suplementarios del teatro postmoderno "la transformación del texto en un collage tonal donde los signos se han despedido de su función denotativa", la organización del espectáculo con procedimientos de fragmentación, montaje y repetición, la resistencia a la interpretación tradicional (significados no reducibles a un mensaje), la intertextualidad (empleo de citas) y la interculturalidad (recepción de elementos de otras culturas).

¹⁰ La obra se representó en 1987 y 1988. La función a la que asistimos se realizó en Medio Mundo Varieté, un local con barra, mesas, cabina de luces y sonido y un pequeño escenario con una platea para 50 personas. El espacio fue reciclado por los mismos artistas en la mitad de un viejo pasillo sobre la Avenida Corrientes.

¹¹ La obra se presentó durante 1987 y 1988 en el estudio de la actriz Cristina Banegas en Palermo Viejo -conocido como Auditorio Lerma o El excéntrico de la 18- al que se concurre previa reserva telefónica. Se trata de una casa antigua reciclada como sala teatral con capacidad para 50 personas.

¹² La obra fue escrita y dirigida por Alberto Félix Alberto -premio Molière 1987 en la categoría Mejor Director- y se continuó representando intermitentemente hasta la actualidad en diversos espacios escénicos del país y del extranjero. Por nuestra parte presenciamos el espectáculo en la sala independiente Teatro del Sur, con capacidad para 50 espectadores.

¹³ La obra se representó en 1987 junto a recitales de rock en la disco Cemento -considerada "la catedral del under"- en un escenario sin platea próximo a la barra, donde la mayoría del público observa de pié, mientras fuma, bebe y comenta.

¹⁴ Precisamente el debate acerca del fin de la modernidad y de la emergencia de una nueva condición "postmoderna" refieren en buena medida a esta cuestión. Las innovaciones tecnológicas, los desarrollos en los sistemas de comunicación, transporte e información, la expansión del capi-

tal a escala global, han producido drásticas y aceleradas transformaciones en la vida humana. Según Fredric Jameson nuestra capacidad de ubicarnos como sujetos y nuestra capacidad de actuar se encuentran neutralizadas por la confusión espacial, temporal y social en que vivimos. En este sentido plantea que el postmodernismo expresa ese modo aún inimaginable de representarnos la complejidad (cfr. *Ensayos sobre el postmodernismo*. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1992).

¹⁵ Cabe insistir nuevamente en que lo que se afirma para el tipo ideal en general, no necesariamente se aplica en igual medida para los casos particulares -las diferentes obras- que el modelo incluye.

BIBLIOGRAFIA

De Toro, Alfonso

1990. Hacia un modelo para el teatro postmoderno. En: De Toro, Fernando (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.

Fisher-Lichte, Erika

1994. El postmoderno: ¿continuación o fin del moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural. En: *Criterios. Revista de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, n° 31, cuarta época, enero-junio, La Habana.

García Canclini, Néstor

1987. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En: García Canclini, N. (Ed.). *Políticas culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo, México.

Habermas, Jürgen

1985. La modernidad, un proyecto incompleto. En: Foster, Hal et al. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona.

Jameson, Fredric

1985. Posmodernismo y sociedad de consumo. En: Foster, Hal et al. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona.

Krysinski, K.

1990. Estructuras evolutivas 'modernas' y 'postmodernas' del texto teatral en el siglo XX. En: De Toro, Fernando (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.

Lash, Scott

1989. Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas). En: Casullo, Nicolás (Comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur Editores, Buenos Aires.

Lyotard, Jean Francois

1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona.