

# La “nueva dramaturgia” de los noventa en la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Sergio Dante Spinella (IIT UNA)

## 1) Posicionamientos en torno a la “nueva dramaturgia”

Entre los artistas entrevistados para mi tesis de maestría, encontramos al menos dos tendencias: 1) quienes consideran que aquello que en algún momento se llamó “nueva dramaturgia” ya pasó de moda y que sus principales exponentes ya fueron asimilados por el mercado teatral y, 2) quienes sostienen que siempre habrá “nueva dramaturgia” porque siempre se gestan nuevas maneras de hacer teatro que permiten a este arte trascender en el tiempo.

Bernardo Cappa, es uno de los directores y dramaturgos que trabaja la creación del texto en paralelo con su puesta en escena: su producción se enmarca en lo que llamamos “dramaturgia del actor”. Sus ideas respecto al tema son muy claras y baja lineamientos precisos para crear junto a los actores mediante la improvisación. Bernardo Cappa considera que el teatro históricamente se adapta a diferentes modalidades de producción o de reproducción para poder seguir existiendo:

*Hay momentos en que las organizaciones de los cuerpos y las organizaciones de la realidad demandan que uno se organice de otra manera. Ahora exige que uno se organice de otra manera (...) Hay una etapa en la que aparecen ciertas formas de la escritura, en la que se leyeron textos de otras maneras y se describieron de otra. Creo que las escrituras en la Argentina tienen que ver con búsquedas más relacionadas con la actuación, con el valor que se le otorga a la poética de la actuación y eso fue retraducido en un lenguaje escrito. (Entrevista realizada a Bernardo Cappa, en Spinella, 2012).*

Para Bernardo Cappa la “nueva dramaturgia” ha generado un nuevo tono de actuación, interesante en algunos casos y en otros casos exageradamente lavado: es decir que a su parecer la actuación perdió potencia expresiva. Esta pérdida vendría acompañada desde su mirada de una represión sobre la actuación, sobre qué se actúa y cómo se actúa.

También señala que algunas de las operatorias que caracterizan a la “nueva dramaturgia” guardan relación con el cambio del concepto de lo verosímil (ya no sería necesaria la construcción del living tal cual) y por otra parte, considera que la reflexión sobre la escritura generó una reflexión sobre espacio. Cuestiona los modos tradicionales de dirigir como el que propone por ejemplo Rubén Szuchmacher y piensa que lo que cambió es la escritura en el espacio, ahora se escribe en el espacio. Se produce entonces algo que podríamos denominar una “dramaturgia del espacio” que es absolutamente compatible con la llamada “dramaturgia del actor”.

En coincidencia con los planteos de Cappa, Analía Couceyro también piensa que hay una dramaturgia que se va actualizando y que está en proceso y expresa que no sabe definir bien que es “nueva dramaturgia”, aunque percibe un punto de quiebre en el estreno de *Postales argentinas* de Ricardo Bartís. Considera que es ahí en donde comienza una “nueva dramaturgia” que pertenece más al actor que al autor o al director.

Mauricio Kartun, instala el tema de la hibridación de las disciplinas artísticas en el momento actual. El apareamiento del teatro con las otras ramas de las artes escénicas provoca que el teatro cambie como cambian todas las cosas del universo:

*Digo, todo cambia, a ver, todo cambia por violencia, la violencia mayor en lo orgánico es el apareamiento. ¿Por qué? Porque es la manera de cambiar el status quo del ADN, que es algo propio del individuo. Lo único que puede cambiar el ADN es ese apareamiento. Y el teatro ha cambiado por apareamiento. El teatro se apareó con los títeres, con la política, con la antropología. Se apareó con la danza, se apareó con las ciencias exactas, se apareó con la plástica. El teatro se apareó con el varieté. El teatro se apareó con el circo, sin duda se apareó con la música. (...) Entonces este fenómeno es el que caracteriza ese fenómeno de nueva dramaturgia, que para observarla habría que hacer casi una especie de esfuerzo micrométrico. (Entrevista realizada a Mauricio Kartun, en Spinella, 2012).*

Habla de los cambios del teatro como si estuviéramos viendo un huracán y por lo tanto, viendo realmente una crisis, dice que somos observadores de una catástrofe bellísima en la que el teatro cambia por apareamiento y en consecuencia considera que continuamente se está gestando “nueva dramaturgia”:

*Siempre es viejo y siempre es nuevo. Continuatamente hay una nueva dramaturgia, que continuamente se está transformando en espuma y hay otra que está creciendo atrás. Es un fenómeno inevitable en un espacio en crisis como es el teatro de los siglos XX y XXI. Es imposible pensar al teatro de este último siglo sin entender este fenómeno de transformación continua, que entre otras cosas creo que es muy apasionante. (Entrevista realizada a Mauricio Kartun, en Spinella, 2012).*

Marcelo Velázquez considera que siempre existirán tensiones entre una generación y otra de teatristas. Atribuye que se ha acuñado el término “nueva dramaturgia” fundamentalmente porque hay generaciones nuevas de dramaturgos: de hecho proliferan cada vez más talleres de dramaturgia que están conducidos por los principales referentes de la dramaturgia argentina que no son de una nueva generación. Ejemplo de ello son los talleres de Mauricio Kartun y Ricardo Monti, quienes han formado a sucesivas generaciones muy recientes que estarán entre los veinte y treinta años y aquellos que forman parte de la llamada “nueva dramaturgia” que en realidad pertenecen a una generación anterior. Velázquez se refiere a los dramaturgos que están promediando los cuarenta años o más (entre ellos Spregelburd, Daulte, Cano y Tantanián) como integrantes de lo que en su momento se denominó “nueva dramaturgia” y señala que actualmente están siendo superados por nuevas camadas de dramaturgos con producciones nuevas. Partiendo de la idea de que hay un movimiento constante en el arte y en especial en el arte teatral, Velázquez reconoce las nuevas dramaturgias en el sentido en que aparecen dramaturgos nuevos con características muy particulares, porque son dramaturgos que dirigen sus propias obras o las actúan: señala que hay una función nueva que ha puesto en jaque a las funciones tradicionales de autor, director y actor y que ha generado funciones complejas como las de autor-director-actor o autor-actor. Este fenómeno que se ha producido en estas últimas dos décadas no es ni positivo ni negativo, simplemente implica un replanteo de las nociones tradicionales de autor, actor o texto dramático. Muchas de estas propuestas no parten de un texto previo sino que el texto se va constituyendo de manera colectiva entre el director y los actores. Después los actores forman parte de esa autoría de la misma manera que el director.

Luis Cano cree que hay todo el tiempo “nueva dramaturgia” en la medida en que existen nuevas formas de organizar lo teatral. Cuando se piensa en dramaturgia no solamente se está pensando en la escritura sino en la *idea* de dramaturgia como creación de sistemas coherentes desde formas de organización generales que se hacen responsables de distintas instancias del hecho escénico: la escritura, la dirección, la escenografía, la iluminación:

*Esas distintas formas de dramaturgia tendrían un carácter de novedad y serían nuevas. Uno podría pensar que son nuevas esas dramaturgias en la medida en que, por lo menos para mí, cumplirían con una doble función. Por un lado, respecto de lo que hay están presentando algo inesperado, algo que no había. Y en ese sentido implican una cierta sorpresa. Por eso la podríamos reconocer como lo nuevo. Y en otro sentido, porque por otra parte creo que estarían reflejando de una forma más original o más auténtica la creación de cada uno. Que no es algo tan sencillo. En la medida en que alguien realmente logra hacer una propuesta personal, ahí también radica una originalidad que es la de cada uno es quien es. Y esa propia letra, o esa propia voz, sería la que estaría operando como una cierta novedad respecto de todo lo que se está planteando hasta el momento. En ese sentido, me parece que tiene algún grado de verdad hablar de nueva dramaturgia. (Entrevista realizada a Luis Cano, en Spinella, 2012).*

Por su parte, Rubén Szuchmacher cuestiona el concepto de “nueva dramaturgia” y también a los dramaturgos que menciona Marcelo Velázquez:

*“Nueva dramaturgia” es un concepto que le sirve a la academia pero que no le sirve al teatro, se acabó la nueva dramaturgia. ¿Qué es la nueva dramaturgia?, ¿Spregelburd? ¿Qué es la nueva dramaturgia?, ¿Daulte? ¿Qué es la nueva dramaturgia?, ¿Tantanián? (Entrevista realizada a Rubén Szuchmacher, en Spinella, 2012).*

Expresa que por aquellos años (se refiere a los noventa) había un mercado que necesitaba ese concepto mientras que en la actualidad sólo lo reclaman la academia y algunos periodistas. Para Szuchmacher nos encontramos como en una especie de pulsión por hacer teatro con textos malos y ello en gran medida se debería a la existencia de muchos talleres de dramaturgia. Dice que la mayoría de los textos que se producen no tienen calidad y que dentro de cincuenta años todo esto no será nada ya que ahora sólo estamos asistiendo al *efecto fotocopia* que impide la emergencia de lo nuevo.

Rafael Spregelburd no está de acuerdo ni con la idea de “nueva” ni con la de “dramaturgia” y expresa:

*A veces, cuando se habla de nueva dramaturgia, uno tiene la sensación de que un grupo de personas decidió reinventar el mundo y presentarlo de otra manera. No, no, es mentira. Son unas personas que hicieron lo que sintieron que tenían que hacer en una época de algunos cambios, ni siquiera de cambios muy profundos, en una época de cambios, ¿se entiende? Entonces no estoy de acuerdo con ninguno de los dos términos: ni con “nueva”, ni con “dramaturgia”. En todo caso, podríamos hablar de nuevas redes sociales, nuevas formas de vincularse de las personas y el teatro, naturalmente, como es una actividad hecha por personas, no puede estar exento de teñirse o de sufrir estos cambios. (Entrevista realizada a Rafael Spregelburd, en Spinella, 2012).*

Y aclara que pertenece a una generación que tuvo que enfrentarse mucho al término “nueva dramaturgia”:

*Depende de quién te diga que sos un representante de la nueva dramaturgia, puede ser elogioso o peyorativo. Cuando se empezó a hablar de nueva dramaturgia con nosotros, con los autores de nuestra generación, empezó a hablarse desde una generación más vieja que la nuestra, que suponía que ellos eran la dramaturgia. Entonces nosotros veníamos a ser la nueva dramaturgia. De la misma manera que suponer que lo que hacemos nosotros es nuevo teatro argentino, es una manera peyorativa de decir que “todavía no es teatro argentino”. Es nuevo teatro argentino y, en algún momento, alcanzará ese status que vaya a saber uno si uno quiere para sí. Es decir, depende de quién ponga la etiqueta, el término “nueva dramaturgia” tiene connotaciones positivas o muy, muy negativas. (Entrevista realizada a Rafael Spregelburd, en Spinella, 2012).*

Daniel Veronese recuerda que cuando en 1991 su primera obra (*Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*) fue estrenada en el Teatro San Martín, comenzó a ser invitado a debates para hablar sobre la nueva dramaturgia, cuando en realidad solamente había escrito una obra y todavía no se consideraba dramaturgo. Y aunque señala que los encasillamientos y las denominaciones no le han resultado molestos a lo largo de su carrera, el hecho de que lo incluyeran en una supuesta “nueva dramaturgia” dejó de generarle cierta incomodidad cuando muchas veces ni él mismo sabe dónde incluir cada uno de sus trabajos:

*¿Dónde pondría el trabajo de El Periférico? ¿Dónde pongo mi trabajo con Oscar Martínez? ¿Dónde el que hago en el teatro independiente? Entonces “nuevo” es de acuerdo a quién lo mire. A veces yo veo cosas que forman parte de la “nueva dramaturgia” y en verdad son repeticiones de formas encontradas hace diez años. No hay nada... No veo nada extremadamente novedoso, no veo nada que a mí por lo menos me sorprenda como investigación. (Entrevista realizada a Daniel Veronese, en Spinella, 2012).*

Luego hace hincapié en que lo nuevo debería sorprender y que por lo general él no se siente sorprendido. Para él hay una necesidad histórica en todo creador de encontrar nuevas formas puras que no hayan sido utilizadas anteriormente y considera que es bueno que estas formas que existen y que han existido se tomen como modelo a seguir y se convierten en los nuevos clásicos. El problema surge cuando se produce un estancamiento de las formas que debería hacer que los artistas salten hacia otro lado: para él, el artista siempre puede saltar hacia otro lado y si no lo hace es porque prefiere la comodidad de la repetición.

A José María Muscari le parece que hay creadores que están asociados a la vieja escuela, que hicieron un espectáculo que fueron muy rupturistas, y hay personas que son consideradas modernas o transgresoras o nuevas que hacen cosas muy antiguas. En ese punto no sabe qué sería lo nuevo o la “Nueva Dramaturgia”. Y expresa que él no se siente como un exponente del fenómeno, aunque se considera un creador que tiene un lenguaje particular que lo diferencia de otros, no sabe si eso que hace es nuevo. Tampoco es lo que persigue: más bien lo que quiere es ser auténtico con relación a lo que tiene ganas de hacer y no tanto pensar en si lo que hace se parece o no a algo que haya hecho otro.

## 2) Algunas conclusiones

La “nueva dramaturgia” aparece entonces asociada a aspectos diversos como la incidencia del espacio en las producciones (como disparador de discurso poético o como límite para desarrollar una dramaturgia en todo su potencial). En este sentido, es recurrente la referencia a *La omisión de la familia* Coleman, de Claudio Tolcachir, como expresión de la relación entre una forma relativamente novedosa y un espacio que operaba como condicionante y disparador a un tiempo. Pero también se la asocia a la necesidad de la academia y de la crítica periodística de inventar categorías para legitimar o deslegitimar un fenómeno: esto lo perciben desde perspectivas diversas Szuchmacher y el propio Spregelburd que parece disentir con una idea que en principio pareció conferirle un matiz negativo a su producción.

La “nueva dramaturgia” también suele asociarse con las posibilidades que abre la posmodernidad, aún en autores no precisamente posmodernos como Mauricio Kartun: la apertura al pastiche, al cruce de formas, géneros y lenguajes que puede entrecruzarse en los fragmentos de Kartun citados.

También se la vincula a la necesidad de todos los participantes de la escena de intervenir desde roles no usuales: actores, directores y dramaturgos (cuyos roles cada vez aparecen menos definidos, tal como se señala recurrentemente) deben adaptarse al uso de la tecnología, manipular objetos y diseñar escenografías y vestuarios con los cuales suelen interactuar de manera orgánica (un ejemplo de actriz devenida primero vestuarista y luego escenógrafa es el de la notable Gabriela Fernández). Todo ello tiene una evidente incidencia en los procedimientos dramáticos y de actuación ya que ese aprendizaje y adaptación dejan huellas en los discursos y en los cuerpos.

Se trata de aspectos que casi todos destacan, aunque algunos los piensan más desde la novedad mientras que otros se detienen en el “efecto fotocopia”, desconfían de la novedad y piensan que no hay nada nuevo bajo el sol. En estos casos, la repetición es percibida como algo negativo: son pocos los que valoran formas artísticas que no se propongan como novedosas (por ejemplo Muscari, a quien no le importa demasiado si lo que hace es nuevo o no).

En síntesis, podemos decir que la “nueva dramaturgia” asociada a otros términos tales como “nuevo” y “viejo teatro”, “teatro tradicional”, “dramaturgia de autor”, “dramaturgia de director”, “dramaturgia de grupo”, “dramaturgia del actor”, “creación colectiva”, tienden a diversificar el pensamiento que los creadores tienen respecto de sus propias prácticas y del estado del campo, no obstante lo cual es posible encontrar una serie de ejes que articulan la heterogeneidad de miradas. Cuestiones como si estos espectáculos hablan de temas de la realidad actual, si surgen ante la llamada “crisis de autor”, si en el caso de proponerse como relecturas de textos clásicos proponen algún tipo de novedad o de propuesta estética original o si comprometen nuevas formas de expectación son fundamentales a la hora de pensar nuestro teatro y las posibles novedades que en él se generan.

## BIBLIOGRAFÍA

Spinella, S. D. (2012). *Condiciones de producción del fenómeno emergente de la Nueva Dramaturgia y de su relación con el crecimiento del número de salas en el circuito independiente en la ciudad de Buenos Aires (1990-2010)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural. (IDAES-UNSAM).

Entrevistas realizadas para la tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural en 2009: Luis Cano (dramaturgo y director), Bernardo Cappa (dramaturgo y director), Analía Couceyro (actriz y directora), Mauricio Kartun (dramaturgo y director), Rafael Spregelburd (actor, dramaturgo y director), Rubén Szchumacher (director y uno de los integrantes de la cooperativa del Teatro Independiente Elkafka espacio teatral), Paula Travnik (Directora y una de los integrantes de la cooperativa del Teatro Independiente Elkafka espacio teatral), Marcelo Velázquez (actor y director), Daniel Veronese (dramaturgo y director), José María Muscari (actor, dramaturgo y director).