

Jeroglíficos de la crisis. El teatro argentino de Buenos Aires en Italia en los últimos años

DONATI, Lorenzo / Università di Bologna - lorendonati@gmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

Palabras claves: teatro argentino - Italia – Buenos Aires

> **Resumen**

En los últimos años, varias obras de artistas de Buenos Aires se han presentado en Italia y, en algunos casos, se han producido versiones italianas de textos en un proceso de “doble mediación” (traducción y recepción teatral). ¿A qué se debe esta proliferación? Utilizando como base de análisis la literatura crítica italiana, la ponencia cuestiona los rasgos morfológicos comunes en las obras y textos de artistas bonaerenses como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, etc. Interrogar las representaciones teatrales como “jeroglíficos de la crisis” desde un punto de vista periférico (América del Sur y el sur de Europa) arroja inevitablemente luz sobre los procesos de mediación y traducción cultural, mide la operatividad de los conceptos de centro y periferia, y permite poner de relieve las persistencias hegemónicas en la construcción de mensajes culturales. Esta investigación también intenta describir las características de un “producto típico” (el teatro argentino en Buenos Aires) discutiendo el horizonte europeo de expectativas y sus mercados. El mapeo de las representaciones creará la base para que el debate se centre en un estudio de caso específico, La Modestia de Rafael Spregelburd dirigida por Luca Ronconi (2011).

> **Presentación**

Esta intervención nace de mi frecuentación del teatro argentino de Buenos Aires, que llegó a Italia en los últimos veinte años. He tenido también la oportunidad de estudiar teatro en Buenos Aires, dedicándole mi tesis de licenciatura y viviendo varias veces en la ciudad durante unos meses. Creo que ha llegado el momento de intentar nuevos proyectos sobre las relaciones teatrales entre los dos países, empezando obviamente por los recorridos históricos, reconstruyendo la difusión del teatro italiano en Argentina a partir al menos del siglo XIX, y llegando hasta el presente. Yo me ocupo principalmente de

la historia del teatro contemporáneo, trabajando actualmente como investigador en la Universidad de Bolonia.

La idea de mi conferencia es, utilizando como base de análisis la literatura crítica italiana, cuestionar los rasgos morfológicos comunes en las obras y textos de artistas porteños que se han llevado a Italia e interrogar las representaciones teatrales como jeroglíficos de la crisis desde un punto de vista periférico (América del Sur y el sur de Europa).

Esta conferencia va a dividirse en tres partes. Al principio, proponemos unas palabras introductorias con los conceptos que servirán de puntos de partida para nuestra indagación. A continuación, en la segunda parte, presentamos el resultado de nuestra investigación sobre la difusión del teatro argentino de Buenos Aires en Italia en cuatro niveles:

- a) Iniciativas editoriales (dossiers, focus en revistas, etc.)
- b) Obras argentinas llevadas a Italia y notas críticas
- c) Traducciones de obras (y estudios preliminares)
- d) Versiones italianas de obras argentinas (y notas críticas).

En este marco, tenemos un estudio de caso específico: La Modestia de Rafael Spregelburd, con la dirección de Luca Ronconi, presentada en el Piccolo Teatro de Milán en 2012.

En la última parte, intentamos llegar a una conclusión parcial, ofreciendo también algunas pistas para los próximos pasos de la investigación. Empecemos por los conceptos preliminares.

› **Conceptos preliminares: el teatro porteño como jeroglífico desde una mirada europea**

Para aclarar la idea de jeroglíficos, propongo volver a los estudios semióticos y, entonces, a algunos fundamentos. Marco De Marinis (1982) enseña que no existe ninguna obra si no existe la relación teatral. Los primeros estudios de semiótica en el campo teatral dejaron claro que toda relación teatral es bidimensional, y que de hecho existe una dialéctica entre la manipulación por parte del espectáculo (con el espectador considerado un objeto o blanco dramaturgico) y la autonomía creativa del espectador. No tenemos tiempo para ahondar en conceptos como el espectador modelo (elaboración teatral del famoso concepto de “lector modelo” de Umberto Eco, 1979). De Marinis estudia, en aquellos años, las estrategias de lectura activadas por el espectador, describiendo su trabajo como la interacción entre el «nivel intratextual del receptor implícito» y el «nivel extratextual del receptor real» (De Marinis, 1982,

pp. 187-188). En resumen, en los orígenes de la así llamada “nueva teatrología”, encontramos una fuerte invitación a pensar el trabajo de lectura e interpretación del espectador.

Llegando a uno de los pilares de los estudios teatrales contemporáneos, mencionamos a Hans-Thies Lehmann y su *Postdramatisches Theater* (1999). Según Lehmann, las señales postdramáticas incluyen imágenes oníricas, es decir: mensajes contruidos de forma no jerárquica, que funcionan ensamblando fragmentos y generando texturas. El espectador tiene que ir en busca de pistas y correspondencias, gracias a una concentración perceptiva en los elementos propuestos. Cuando se sustraen conexiones, el espectador se vuelve activo. Lehmann habla de imaginación salvaje: ver teatro es buscar similitudes y correspondencias.

Por último, vamos a citar obviamente el concepto mismo de Teatro Jeroglífico de Jorge Dubatti (2002). El historiador argentino trabaja sobre *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, una búsqueda en los alrededores de un espacio “social” que permita al teatro enfrentarnos a lo mágico, a la trascendencia, a lo absoluto, a lo sagrado. Aclara Dubatti: un teatro no-tautológico, que produzca el desvelamiento del mundo, un teatro que no se limita a re-enunciar lo ya sabido.

Estos conceptos van a ser nuestro terreno común en la investigación morfológica que proponemos sobre la difusión del teatro argentino de Buenos Aires en los últimos veinte años. Nos parece que, historiográficamente, comparando el mismo marco temporal en los dos países, los años que van desde 2003 hasta la actualidad constituyen un período suficientemente compacto: las torres gemelas como acontecimiento mundial; el estallido y las consecuencias de la crisis económica de 2001 en Argentina; los acontecimientos de Génova en Italia, después las protestas en contra de los efectos de la globalización con la muerte de Carlo Giuliani, joven participante en las marchas asesinado por la policía. Algo se cierra y quizás algo se va abriendo, después de la constatación del fracaso de las políticas monetarias globales, pero también con el aislamiento de los movimientos políticos de izquierda. En nuestro discurso vamos a utilizar la propuesta de periodización de Juan Villegas (2005). Según el historiador, hay que relacionar las transformaciones de los discursos teatrales con los cambios en las producciones de los objetos culturales, tomando como puntos de referencia aquellos acontecimientos históricos que han alterado los sectores productores y los imaginarios. Bueno, me parece que la crisis económica argentina y los acontecimientos italianos puedan ser estos puntos de referencia.

Presentamos ahora nuestra investigación, vamos a la parte central de nuestra conferencia.

Aquí se puede encontrar el enlace **[Difusión del teatro argentino en Italia](#)**. Adentro se encuentran enlaces a los artículos, las notas críticas y los ensayos. Ya lo dije: es un trabajo en progreso y que no pretende agotar todas las ocurrencias, aunque se ha intentado no perder de vista nada importante.

Tenemos cuatro niveles:

- a) Las iniciativas editoriales (especiales, dossiers en revistas críticas, volúmenes, revistas académicas).
- b) Las obras argentinas llevadas a Italia y sus notas críticas.
- c) Las traducciones de obras (y estudios preliminares).
- d) Las versiones italianas de obras de teatro argentinas (y notas críticas). Aquí tenemos un estudio de caso: *La Modestia* de Rafael Spregelburd, dirección de Luca Ronconi, producción Piccolo Teatro de Milán, 2012.

Mirando la tabla, haciendo un recorrido por años, se notan iniciativas editoriales y obras al principio de los 2000; por ejemplo, el *Periférico de Objetos* llegó a Italia en los noventa. Hay una explosión en los años después de 2010, con muchos acontecimientos como obras y también traducciones, entre 2010 y 2015. Empezamos con el primer nivel.

A) Iniciativas editoriales (especiales, dossiers: revistas críticas, volúmenes, revistas académicas, dossier te etc.)

- Speciale *Mi Buenos Aires Querido*, "Art'ò", 2003, n. 13
- Fernanda Hrelia (a cura di), *Teatro del Cono Sud*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2015
- Lorenzo Donati, *A Buenos Aires una meravigliosa stupidità* di Lorenzo Donati, "Hystrio" n. 1, 2006
- Dossier *Nuova Hispanidad*, "Il Patalogo 31" (a cura di D. Carnevali e M. Cherubini, Ubulibri, Milano 2008, pp. 293-407
- *Buenos Aires, la città degli entusiasmadores* | ateatro.it, 2009
- Rafael Spregelburd, *Il teatro, la vita e altre catastrofi. Domande, ipotesi, procedimenti*, a cura di M. Cherubini e G.I. Giannoli, Bulzoni, Roma 2014, pp. 79-90
- Cynthia Edul, *I racconti nati dalla recitazione. L'attore al centro della finzione. Uno sguardo sulla recitazione nell'Argentina di oggi*. "Acting Archives Review", Anno IV, numero 7, maggio 2014
- Mimma Gallina, *La scena di Buenos Aires* | ateatro.it, 2015
- Sergio Lo Gatto, *Emilia e il teatro genuino. Conversazione con Claudio Tolcachir*, "Teatro e Critica", 2016
- Silvia Mei, *Il caso Claudio Tolcachir. Note sulla fortuna italiana di Emilia*, "Il castello di Elsinore, XXXIV, 84"

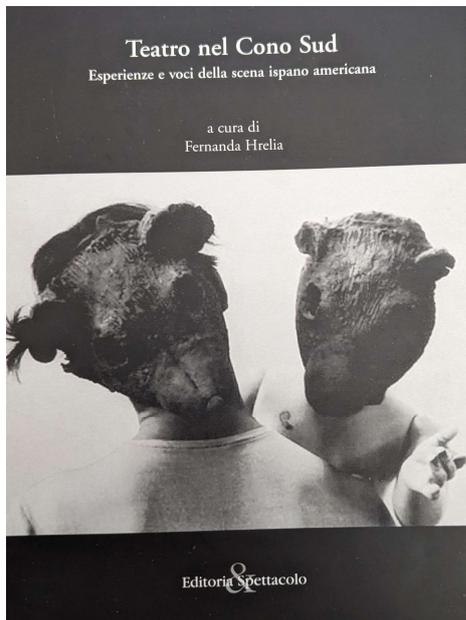
Revista Art'ò, 13, 2003



En este número de esta “gloriosa” revista, hecha en Bologna hasta el 2010, encontramos una entrevista a Daniel Veronese, Alejandro Tantanian (con el heterónimo Carlos W. Saenz) y Beatriz Catani. Hay notas críticas desde Bruselas, donde una sección del festival Kunsten Festival des Arts estuvo dedicada a Buenos Aires y a sus teatros. En la revista se habla de *El Suicidio. Apócrifo 1* de El Periférico de Objetos: se cuenta que habría que entender el suicidio como metáfora o síntoma, la vaca como símbolo de Argentina, como piedra angular perdida de una economía

próspera. Una mirada «cruda, sin piedad».

Daniel Veronese, entrevistado, afirma que el éxito en Europa puede devolver a los artistas a Argentina por una puerta grande. El teatrista habla de una «segunda lectura»: la actualidad no puede dejar de entrar en la narración, dice, «no podíamos evitar que la realidad entrara en el espectáculo porque el tema es la vida». «Sin embargo, se puede hablar de la muerte como una forma de acceder a otro proceso. Así que no hablo de la muerte sólo como el final de la vida, sino también como el final de algo que prepara algo nuevo» (Manzella, 2013, p. 43).

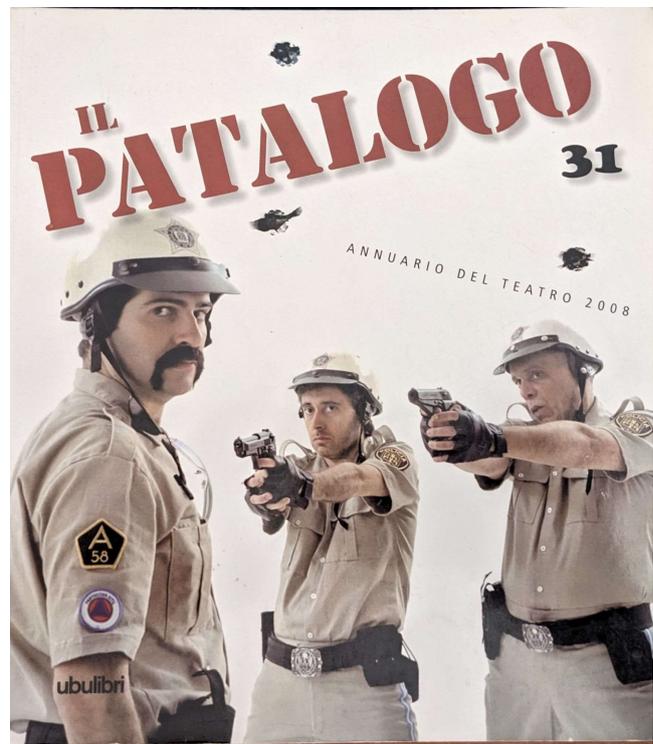


Dos años después se edita *Teatro del Cono Sur*, por Fernanda Hrelia (2005). Volumen colectivo sobre el teatro sudamericano con un espacio pequeño para algunos teatristas argentinos como Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun (Dubatti), *El Periférico de Objetos*. Los estudios publicados ahí ofrecen un rápido resumen de algunos rasgos históricos: se habla del Teatro de vanguardia (absurdo), del realismo reflexivo, del Teatro Abierto.

Pero quizás la edición más importante de estos primeros años es el Dossier *Nuova Hispanidad*, en el anuario del teatro italiano *Il Patalogo* (Carnevali, Cherubini, 2008). El dossier se presenta como colección de ensayos sobre el

teatro hispanoamericano: teatristas como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Federico León, Javier Daulte se narran a través de traducciones de escritos de poética y fragmentos de obras.

Por ejemplo, leemos unas palabras de Federico León sobre *Mil Quinientos Metros sobre el Nivel de Jack*, publicada en Argentina en el volumen *Registros*: «Perderse, dejarse llevar y no pensar; al mismo tiempo: distanciamiento extremo, razonamiento, de otro orden, pero razonamiento». Y otras de Spregelburd, llamado aquí el Pinter tropical, una definición eficaz pero quizás demasiado “europea”. Hablando de la saga teatral *Bizarra*, en el texto *Poder y Ficción* escribe Spregelburd: «Los actores que encarnan una nueva dramaturgia local se entrenan en una forma muy curiosa de realismo, que consiste no sólo en actuar lo más cerca posible de la realidad, sino también en hacer cómplice al espectador de que se enfrenta a una actuación».



Aquí comienza a surgir esta idea de una "duplicidad" del teatro argentino de Buenos Aires: el teatro porteño es una forma de arte que habla de la actualidad pero también la transfigura; utiliza las herramientas de la representación pero también la desmonta; los actores se identifican en los personajes y también permanecen afuera y hablan sin "fingir"; los espectadores caen en la ilusión pero también saben que están en el teatro.

Continuamos nuestro examen de las iniciativas editoriales con la publicación de una nota crítica de Giada Russo (2009), también autora de una tesis universitaria y de un volumen sobre el teatro comunitario. La autora habla de esas formas de teatro como acciones de respuesta a procesos que quieren silenciar traumas históricos, respuestas a los mecanismos de producción de olvido: el teatro como herramienta contra el olvido.

Las primeras traducciones de textos teóricos de Rafael Spregelburd se realizan en 2011 en un volumen colectivo desde el festival Prospettiva de Turín (Arcuri, Godino, 2011) y en 2014, el primer libro enteramente con la autoría del teatrista, recopilación de sus escritos para la editorial Bulzoni



(Spregelburd, 2014). En estos importantes textos se publican también las primeras y quizás únicas traducciones de estudios de historiadores teatrales argentinos: una entrevista de Jorge Dubatti sobre la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* y un ensayo de Natacha Koss sobre *La Paranoia*. En el texto de Spregelburd, *Sigo sin saber si mi problema es la realidad, su representación o todo lo demás* se propone una definición muy interesante de eurocentrismo, por lo menos en el teatro: considerar las ficciones como noticias de la crisis. Pero también encontramos algo que llamaríamos "beneficios de la narrativa periférica". Una buena pregunta podría ser: ¿qué exportan las culturas periféricas? La respuesta es, con Spregelburd: un «estado de gracia de lo inacabado».

La idea de "teatrista" se difunde también gracias a los trabajos de revistas académicas. Cinthya Edul (2014), escribiendo sobre Ricardo Bartís, propone una idea de teatrista que deriva de una opción anti-representacional: desde la huida del dominio del texto, situando al actor en el centro de la escena. Terminamos este primer recorrido mencionando la nota crítica de Mimma Gallina (2015), donde encontramos una mirada sobre los temas de la familia y la identidad (recordando a Copi, escribe Gallina), pero también apuntando la ausencia de la figura tiránica del director a la europea.

B) Obras argentinas en Italia y notas críticas

- *El suicidio. Apócrifo 1*, El Periferico de Objetos, Inteatro Polverigi, giugno 2002
- *El Adolescente*, di Federico León, Le Vie dei Festival, Modena, 2003
- *Open House*, El Periferico de Objetos, Fabbrica Europa
- *Donde mas duele*, di Ricardo Bartis El Sportivo Teatral, Teatro delle Passioni di Modena, 7-8 maggio 2004
- *La Omisión de la Familia Coleman* di Claudio Tolcachir / Timbre 4, Vie Festival, Modena, 2005
- *Buenos Aires* di Rafael Spregelburd / El Patròn Vazquez, 19 ottobre, Prospettiva Festival Torino, 2009
- Rafael Spregelburd al Teatro Quirino: *Todo* (26 settembre) e *Buenos Aires* (27), 2010
- *Todo los grandes gobiernos han evitado el teatro intimo* di Daniele Veronese, Santarcangelo Festival, Julio 2010
- Focus Scena Argentina Napoli Teatro Festival: *Los hijos se han dormido* y *Espia a una mujer que se mata* de Daniel Veronese; *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer Cuerpo*, *El viento e un violin* de Claudio Tolcachir; *El tiempo todo entero* de Romina Paùl; 2012
- *Emilia* di Claudio Tolcachir / Timbre 4, Teatro Verdi di Brindisi, 17-19 marzo, 2014
- *El loco y la camisa* di Nelson Valente, Vie Festival, ottobre 2015
- *Dinamo* di Claudio Tolcachir, Napoli Teatro Festival, giugno

El listado de las obras argentinas que se vieron en Italia, acompañadas de sus notas críticas, es obviamente muy largo. Aquí hemos apuntado solamente una pequeña parte. Se puede empezar con *El Adolescente* de Federico León, que estuvo en Módena en “Le vie dei festival”. Escribe Massimo Marino (2004): «Incluso cuando el tema es explícito, la crisis que vive el país, en la construcción de las representaciones se superponen capas que evitan cualquier simplificación. Incluso los datos vertidos, las crudas imágenes de los enfrentamientos de enero de 2002, se entrelazan a saltos con diversas mitologías». Una obra que habla, creemos, de una manera de crecer y de la corrupción del crecimiento. No se habla de la humanidad en general: hay cascos, hay enfrentamientos callejeros, estos son ecos directos con el presente de Buenos Aires.

Buenos Aires y *Todo* de Spregelburd se presentaron en 2009 en Turín y en Roma. Quizás un poco aquí comienzan los cuentos eurocéntricos: Daniela Arcudi habla de «un país que recuerda a la Italia de antaño. Interiores con muebles desnudos y decadentes, tapicerías desaliñadas» (Arcudi, 2009). Simone Nebbia propone un paralelismo directo entre la crisis económica de 2001 y la crisis italiana de 2009, condiciones que en Argentina produjeron un florecimiento dramático. El crítico se pregunta si esto puede pasar también en Italia (Nebbia, 2009). En la misma webzine, “Teatro y Crítica”, Andrea Pocosgnich anota que el teatro de Spregelburd es profundamente contemporáneo: hay extrañamiento y voz en off, hay espacios y entornos geoméricamente iluminados, se proyecta un mundo surrealista en vídeo. El crítico, en definitiva, subraya la autonomía lingüística de la escena (Pocosgnich, 2010). *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro intimo* de Daniel Veronese fue invitado al Santarcangelo Festival en julio de 2010. Yo mismo hice una entrevista, en el fanzine del festival llamado “Nero Su Bianco”. Veronese respondía con la necesidad de «poner en el centro la realidad concreta del

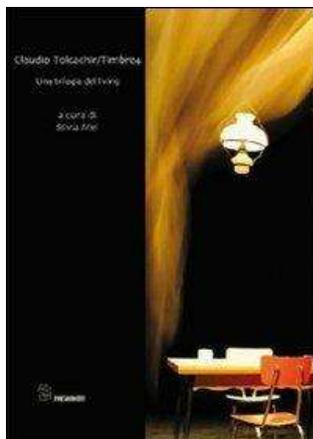
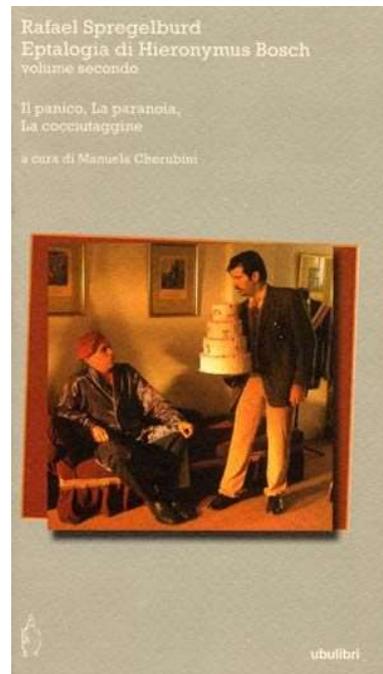
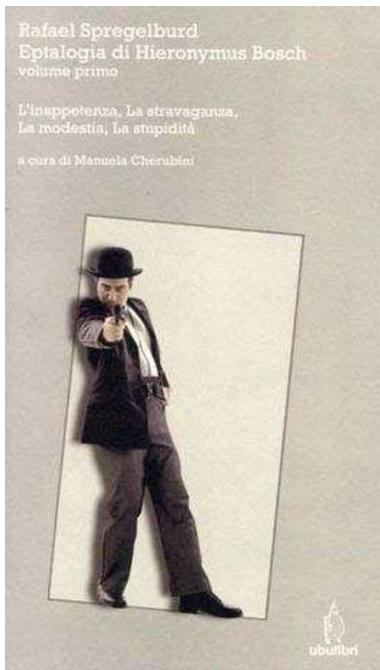
teatro: teatro como lugar duro, concreto y terrible. [...] Producir la sensación de que algo está fuera de lugar: escenografías no apropiadas, eliminación de artificios teatrales, falta de convencionalismo» (Donati, 2010).

En 2012 se arma un “Focus Scena Argentina” en el Napoli Teatro Festival, en junio. Se presentan *Los hijos se han dormido* y *Espía a una mujer que se mata* de Daniel Veronese; *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer Cuerpo*, *El viento en un violín* de Claudio Tolcachir y *El tiempo todo entero* de Romina Paula. Sergio Lo Gatto (2012) habla del Tchekov porteño de Daniel Veronese con las «paredes de la habitación pintadas con gran realismo pero insinuando contornos desgastados, escenografía hueca, vacía, totalmente teatral. Deliberadamente falsas».

El último caso en esta línea es la nota crítica sobre *Emilia* de Claudio Tolcachir, obra presentada en Brindisi en 2014. En el diario de izquierda “Il Manifesto” Gianfranco Capitta (2014) habla de «espectáculos construidos a partir de los elementos existenciales de sus miembros, desde recuerdos, aspiraciones, vivencias. El teatro porteño está escarbando en las raíces, liberándose de la gran crisis financiera y del fantasma negro de los horrores de la dictadura. Un teatro con una función social y ritual civil colectivo, que conduce al entendimiento» (Ibidem). Después de unos años parece obvio preguntarse: ¿quizás sean estos rastros los que nosotros, los europeos, quisiéramos encontrar en nuestro teatro?

C) Traducciones de obras (y estudios preliminares)

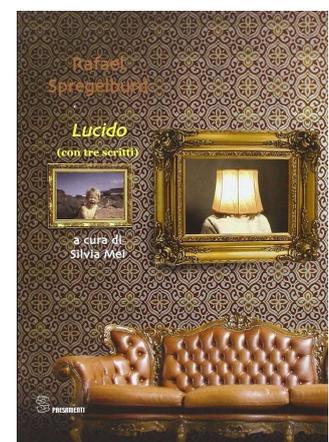
- Rafael Spregelburd, *Eptalogia di Hyeronimus Bosch*, Milano, Ubulibri, 2010
- Claudio Tolcachir/Timbre 4. *Una trilogia del living*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Roma, 2012; *Diseño de interiores. Hecho en casa, sala de estar e historias similares*, introduzione di S. Mei
- Stefano De Matteis, *Claudio Tolcachir/Timbre4, Una trilogia del living*, “Antropologia e Teatro”, n 4 (2013)
- Rafael Spregelburd, *Lucido (con tre scritti)*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Roma, 2014
'No dejes que la verdad estropee una buena historia'. *Instrucciones para un teatro lúcido*, introduzione di Silvia Mei.



La primera traducción de los textos de estos nuevos teatristas se encuentra en las ediciones Ubulibri, con la *Eptalogía de Hieronymus Bosch* de Spregelburd (2010 y 2015).

Dos años después, aparecen textos de Claudio Tolcachir, con la edición a cargo de Silvia Mei (Tolcachir, 2012). En el estudio preliminar, Mei señala que en Francia “Omisión” fue traducida como “caso”: esto genera expectativas de sit-com, de telenovela, nuestras proyecciones occidentales sobre una familia aparentemente simpática y bizarra. Sin embargo, Mei también describe una historia que se revela a través de “micro-señales” (teléfono que no

funciona, corte de gas, medicamentos vencidos) y aborda el sentimiento de abandono del pueblo argentino tras la crisis y durante la dictadura. En una nota crítica sobre el volumen, el antropólogo Stefano De Matteis comenta que se trata de una «escritura que dialoga con el presente, con sus problemas, dramas y tragedias. Se alimenta del presente y no solo del pasado, de la historia más reciente». Estamos en un «mundo de madres que se alinean en la búsqueda de una difícil aunque deseada continuidad». Pero, se pregunta De Matteis: «¿Se



ha perdido la continuidad y la normalidad de las formas rituales, como la familia, que ya no responden a ninguna ficción colectiva?» El final es muy interesante: en los textos hay una «frescura muy 'sureña' que convierte estas historias en algo trágico y definitivo, casi apocalíptico, como farsas contemporáneas de las que uno se ríe verde como en un humor noir. Uno no puede contener la sonrisa, aunque luego se dé cuenta de que se ríe de sí mismo» (De Matteis, 2015).

También bajo la edición de Silvia Mei, aparece *Lúcido* de Spregelburd (2014), un volumen con quizás el primer estudio científico sobre el teatrista publicado en Italia. Se habla de un teatro como un «ataque al lenguaje, un teatro que construye una subversión del orden de las cosas» (Ivi, p. 13).

D) Versiones italianas de obras argentinas (y notas críticas). Estudio de caso: *La Modestia* de Rafael Spregelburd, dirección de Luca Ronconi

- *Bizarra* de Rafael Spregelburd, regia di Manuela Cherubini, prod. Napoli Teatro Italia, 2010
- *La Modestia* di Rafael Spregelburd, regia Luca Ronconi, prod. Piccolo Teatro, fasi di lavoro a Spoleto, 2011
- *SPAM* di Rafael Spregelburd, con Lorenzo Glejeses, Napoli Teatro Festival, 07 giugno, 2013
- *I Panico* di Rafael Spregelburd, regia di Luca Ronconi, prod. Piccolo Teatro di Milano, 15 gennaio 2013
- *Donne sognarono Cavalli* di Daniel Veronese, regia di Roberto Rustioni, 2015
- *Emilia* di Claudio Tolcachir, regia con cast italiano, 26 marzo - 23 aprile, 2016
- *Il peso del mondo nelle cose*, di Alejandro Tantanian, Regia di Claudio Longhi, prod. Ert, 2019
- *Edificio Tre. Storia di un intento assurdo*, regia di Claudio Tolcachir, prod. Piccolo Teatro Milano, 21 ottobre 2021

En este caso, hay que empezar con *Bizarra* de Rafael Spregelburd, dirigida por Manuela Cherubini en 2010 en el teatro independiente Angelo Mai. En una entrevista a Spregelburd por Graziano Graziani, el teatrista comenta: «Queríamos sentirnos trabajadores en una ópera que era como una fábrica ocupada por trabajadores, una estructura que no permitía a nadie ser el dueño de las ficciones» (Graziani, 2011). Esta aclaración resulta muy interesante después de unos quince años: la idea de que la producción del sentido pueda ser desjerarquizada, algo muy distante de lo que ha sucedido en el teatro italiano reciente y en su sistema jerárquico, que en la mayoría de los casos reconoce con más facilidad al director como el verdadero y único autor. Mientras tanto, asistimos a una casi desaparición de los grupos y colectivos teatrales.

Seguimos con *Spam* del mismo Spregelburd, dirigido por Lorenzo Gleijeses y estrenado en el Napoli Teatro Festival. Stefano Casi escribe que el «énfasis cae más en la representación y en sus enredos artificiales y menos en la realidad misma; es un juego de mecanismos, como si los mecanismos explicaran mejor que la realidad misma, que ahora está confusa e inexplicable» (Casi, 2015).

También hay que mencionar *Mujeres Soñaron Caballos* de Daniel Veronese, con la dirección de Roberto Rustioni. Renato Palazzi habla de una «sociedad enferma», minada por un pasado incalificable, de un «imaginario deshilachado de los teatristas argentinos» (Palazzi, 2016).

Ahora vamos a nuestro estudio de caso: *La modestia* de Rafael Spregelburd, que se estrenó en el Festival de Spoleto, Teatro Caio Melisso, el 24 de junio de 2011. Luca Ronconi es uno de los maestros de la escena teatral de la segunda mitad del siglo XX: innovador, renovador y consolidado en la idea misma de dirección teatral en Italia. Su trabajo está caracterizado por construir con los actores una actuación antinaturalista, anti psicológica, desarticulando las líneas rítmicas y explorando el espacio y el tiempo de la representación, con duraciones no convencionales y la búsqueda de espacios que crean mundos teatrales fuera de los teatros. Quizás su “invención” más notable fue, desde *Orlando Furioso* en 1969, la ruptura de la axialidad de la visión, como escribe Claudio Longhi (2006).

Ronconi fue entrevistado por Oliviero Ponte di Pino, quien también es el responsable científico del archivo Lucaronconi.it. Ronconi dijo: «Me sentí inmediatamente como un pariente suyo», gracias a «un sentido de las simultaneidades contemporáneas en un único texto» (Ponte di Pino, 2011). Spregelburd comenta: «Los actores nunca deben saber si están en una línea temporal o en otra, [...] siempre como refugiados, viviendo constantemente la vida de otros» (Ibidem). En la versión de Ronconi, por ejemplo, los actores se dan consejos en voz baja mientras pasan de una historia a otra; así que la dirección de Ronconi se sitúa al mismo nivel que los actores. Los actores no deben limitarse a construir personajes: son ellos quienes permiten que la ficción avance, saliendo de ella. Así vuelve la "duplicidad" del teatro argentino, resumida en el trabajo conjunto del director y de los actores: en este caso, el director pierde algo de su “poder” en el control del sentido de la obra. La imagen que sigue es de Ivano Trabalza Studio, tomada de Lucaronconi.it.



Tres ejemplos muy rápidos de la recepción de la obra, con tres notas críticas de junio de 2011:

1. Sergio Colomba, en “Il Resto del Carlino”, describe la obra como un teatro que refleja la era de la fragmentación, la disolución y la ambigüedad cultural. Colomba destaca un «lenguaje inconexo y nervioso, una escritura inquietante y saltos de sentido», señalando una profunda conexión con la época contemporánea, más allá de Argentina o América del Sur.
2. Paolo Petroni, en “Messaggero Veneto”, comenta sobre la obra la «fragmentación del yo, del tiempo, de las palabras y del sentido», características que reflejan los desafíos de nuestros días.
3. Rodolfo Di Giammarco, en “La Repubblica”, utiliza la metáfora del zapping entre dos obras para describir la dramaturgia de *La modestia*, caracterizándola como una «dramaturgia de fragmentos a la deriva, como nuestra existencia» (AA. VV., 2011).

> Conclusiones

Empezamos destacando que las iniciativas editoriales poseen una autonomía propia. Según el historiador Ferdinando Taviani, escribir sobre teatro es una forma legítima de hacerlo; en nuestro caso, observamos que la presentación de los textos ha avanzado a veces acompañando los estrenos y otras veces anticipándolos. Es evidente que en Italia ha habido una "fase Veronese", una fase Spregelburd (que aún está en curso), y también una fase Tolcachir en activo. Además, se han presentado otros teatristas con

éxito variado, a pesar de la calidad de sus obras, como Ricardo Bartis y Nelson Valente. A continuación, planteo tres conclusiones preliminares.

1. De nuestra investigación surge la idea de que el teatro argentino en Buenos Aires parece estar intrínsecamente vinculado a la crisis, con la imagen romántica persistente de teatristas que trabajan en oficinas durante el día y hacen teatro por la noche. La ecuación "Teatro argentino = relato de la crisis" es recurrente. Esto nos lleva a una pregunta para nosotros, europeos: ¿es este el tipo de teatro que deseamos encontrar, pero que ya no vemos en nuestro contexto? En 2003, Frie Leysen, directora del Kunsten Festival de Bruselas, se preguntaba: ¿cuál es el residuo del colonialismo y del eurocentrismo? Juan Villegas menciona un «orientalismo desde la mirada europea (Villegas, 2015, pp. 225): una folclorización que reduce la identidad a la versión del discurso oficial de cada país; en nuestro caso, esta folclorización se traduce en una reducción de todo al discurso más simplista desde nuestra perspectiva europea.

2. Es cierto que muchos escritos destacan una característica recurrente del teatro argentino en Buenos Aires: la búsqueda de una "segunda lectura", el rechazo a la inmediatez del sentido y la atención al gran espacio concedido tanto a las visiones escénicas (ritmos, dirección) como a la complejidad del trabajo actoral. Los actores y actrices logran un efecto de naturalidad construyendo un artificio escénico que refleja la realidad cotidiana, aunque, en esencia, es una realidad teatral.

3. Un tema recurrente es la familia, en particular, el fracaso de la familia tradicional como institución y ritual.

4. Hay una característica morfológica casi siempre presente: la risa y el humor. De Matteis habla de una "frescura sureña" y de un humor negro, un humor necesario para la auto-reflexión y la salvación. Jorge Dubatti, en *Cien Años de Teatro Argentino*, señala que la risa es una «herramienta de disolución de los discursos de las autoridades», es «cuestionamiento de la verdad hegemónica, es verdad micropolítica» (Dubatti, 2012, p. 249).

Finalmente, concluyo con una nota de Gerardo Guccini, historiador teatral italiano que ha explorado extensamente la relación entre teatro y realidad. Guccini distingue entre un teatro de imitación (mímesis) y un teatro de sinécdoque (como el teatro que presenta a no profesionales). El teatro argentino de Buenos Aires en Italia, en estos últimos veinte años, ha operado en una zona intermedia entre la imitación representativa (el personaje) y la presentación performativa (la sinécdoque, el testigo real, la presencia que "no actúa"). En el panorama de los "teatros documentales" y del "reality trend" internacional (Magris, Picon-Vallin, 2019; Shields, 2010), el "jeroglífico de la crisis" argentino se sitúa en una intersección entre el principio de imitación representativa y el principio de presentación performativa.

Los personajes en el teatro de Buenos Aires actúan como jeroglíficos de la crisis, una «transposición del actor/persona a las coordenadas vitales de la experiencia teatral» (Guccini, 2011, pp. 4-5). Los actores en escena interpretan tanto a sí mismos como a personajes, moviéndose entre la presencia real y la representación.

Esta investigación concluye aquí, aunque este fragmento de trabajo podría ser el punto de partida para un camino más largo, que podría desarrollarse mediante colaboraciones italo-argentinas. Entre las primeras acciones importantes a considerar en los próximos meses están:

- Producir una “historia oral” de la difusión del teatro argentino en Italia, entrevistando a teatristas italianos y argentinos que hayan trabajado en obras de los "otros".
- Investigar por qué solo algunos artistas han llegado a Italia y otros no.
- Trabajar comparativamente sobre lo que ha llegado a Europa y poco a Italia (como el reciente caso de Mariano Pensotti en el Piccolo Teatro).
- Traducir a Italia la literatura científica teatral argentina.

Bibliografía

- AA. VV., *La Modestia. Rassegna Stampa*, 2011, <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/modestia-rassegna-1-1.pdf>
- Arcuri, Fabrizio, Godino, Ilaria (ed.). *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*. Titivillus, 2011
- Arcudi, Daniela, Viaggio a Buenos Aires con Rafael Spregelburd, “Krapp’s Last Post”, 23 octubre, 2009, <https://www.klpteatro.it/buenos-aires-rafael-spregelburd-recensione>
- Carnevali, Davide, Cherubini, Manuela (ed.). Dossier *Nueva Hispanidad*, “Il Patalogo”, 31, Ubulibri, 2008, pp. 293-407.
- Capitta, Gianfranco, *Emilia tra passato e dolore a Buenos Aires*, “Il manifesto”, 22 marzo 2014
- De Matteis, Stefano. *Claudio Tolcachir/Timbre4, Una trilogia del living*, a cura di Silvia Mei. “Antropologia E Teatro. Rivista Di Studi”, 4 (4). <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/3707>
- Donati, Lorenzo. “Una secca illusione. Conversazione con Daniel Veronese”. “Nero su Bianco”, fanzine de Santarcangelo Festival, edición autoproducida, n 1, 9 luglio 2010, pp. 10-11.
- De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, 1982
- Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel, 2002.
- Id., *Cien Años de Teatro Argentino*. Editorial Biblos, 2012
- Casi, Stefano. *Le lingue dell’amnesia nello “Spam” di Rafael Spregelburd*. “Casicritici”, 15 febbraio 2015, <https://casicritici.com/2015/02/15/le-lingue-dellamnesia-nello-spam-di-rafael-spregelburd/>
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, 1979.
- Edul, Cynthia. “I racconti nati dalla recitazione. L’attore al centro della finzione. Uno sguardo sulla recitazione nell’Argentina di oggi”, *Acting Archives Review*, Anno IV, numero 7, 2014.
- Hrelia, Fernanda (ed.). *Teatro del Cono Sud*, Editoria & Spettacolo, 2005.
- Gallina, Mimma. “La scena di Buenos Aires. Appunti di un giro del mondo teatrale”, 2015 Ateatro, <https://www.ateatro.it/webzine/2015/06/21/la-scena-di-buenos-aires/>
- Graziani, Graziano. *Bizarra: teatro e telenovela. Intervista a Rafael Spregelburd*. “Lo straniero”, 126-127, dicembre 2010 / gennaio 2011.
- Guccini, Gerardo. *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall’imitazione alla sineddoche*. «Prove di drammaturgia», n. 2, 2011.
- Lehman, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 13. Verlag der Autoren, 1999.
- Lo Gatto, Sergio, *Napoli Teatro Festival. Il Cechov porteno di Daniel Veronese*, “Teatro e Critica”, 15 giugno 2012, <https://www.teatroecritica.net/2012/06/napoli-teatro-festival-il-cechov-porteno-di-daniel-veronese/>
- Longhi, Claudio. *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*. Pisa, ETS, 2006
- Magris, Erika, Picon-Vallin, Béatrice. *Les Théâtres documentaires*. Montpellier, Deuxième époque, 2019
- Manzella, Gianni. “La contraddizione necessaria. Intervista a Daniel Veronese”, *Art’ò*, 13, 2003, pp. 41-4

- Marino, Massimo, *Giardini all'Argentina*, "Hystrio", n. 1, 2004, p. 8
- Nebbia, Simone, *La Buenos Aires di Spregelburd a Prospettiva 09*, "Teatro e Critica", 27 ottobre 2009, <https://www.teatrocritica.net/2009/10/la-buenos-aires-di-spregelburd-a-prospettiva-09>
- Palazzi, Renato. *Donne che sognarono cavalli*. "Delteatro.it", 28 giugno 2016. <https://delteatro.it/2016/06/28/donne-sognarono-cavalli/>
- Pocosgnich, Andrea, *Todo: al Quirino Revolution le domande di Rafael Spegelburd*, "Teatro e Critica", 27 settembre 2010, <https://www.teatrocritica.net/2010/09/todo-al-quirino-revolution-le-domande-di-rafael-spegelburd/>
- Russo, Giada. "Buenos Aires, la città degli *entusiasmadores*". 2011 Ateatro, <https://www.ateatro.it/webzine/2011/09/29/buenos-aires-la-citta-degli-entusiasmadores/>
- Shields, David. *Reality hunger: a Manifesto*. New York, Knopf, 2010.
- Spregelburd, Rafael. *Eptalogia de Hyeronimus Bosch*. Milano, Ubulibri, 2010, 2 voll. (segunda edicion Einaudi - Ubulibri, Torino, 2015)
- Id., *Il teatro, la vita e altre catastrofi*. A cura di M. Cherubini e G.I. Giannoli, Bulzoni, 2014.
- Id., *Lucido (con tre scritti)*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Roma, 2015
- Tolcachir, Claudio. *Una trilogia del living*, a cura di S. Mei. Editoria & Spettacolo, Roma, 2012
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna, 2005.