

El taller de experimentación en el Teatro San Martín 1983-1985. Particularidades del sistema teatral de Kive Staiff

POSADAS, Marina Eva / UBA-FFyL-IAE - marinaevaposadas@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Teatro argentino – Kive Staiff - posdictadura*

» **Resumen**

El presente trabajo busca dar cuenta de los hallazgos producidos a partir de la investigación histórica de fuentes documentales, realizada en el año 2022, con el objeto de ampliar los conocimientos existentes sobre el teatro argentino en Buenos Aires.

El interés por el tema surgió a partir de constatar la falta de estudios existentes al respecto. Este hecho quedaba de manifiesto a partir de la lectura de *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, la monumental obra de Osvaldo Pellettieri que, con un gran equipo de investigadorxs, reunió y sistematizó la historia de nuestro teatro desde sus orígenes hasta 1998, en una edición de cinco volúmenes. Justamente fue allí, en el último tomo, donde encontré mencionado, muy al pasar, la existencia de un Taller de Experimentación que había funcionado en el Teatro Municipal General San Martín, con el regreso de la democracia. El hecho de que este Taller estuviera solo mencionado, estimuló mi interés por investigar, conocer su origen, impacto y proyecciones.

Gracias al archivo existente en el Centro de Documentación del Teatro San Martín, y a la colaboración imprescindible de su director, Carlos Fos, me fue posible reunir una serie de datos fundamentales para la construcción de la hipótesis.

En este estudio, se analiza de qué manera funcionaron los diferentes agentes del campo teatral porteño, articulando acciones y decisiones que generaron expectativas, tanto en los actores, como en el público y en la crítica, en torno a la posibilidad de poner en escena obras del teatro argentino dentro del circuito oficial de teatro municipal.

› **Introducción**

El presente trabajo estudia el Espacio para la Experimentación que funcionó en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, durante los años 1983, 1984 y 1985, desarrollado en formato de taller de actores y dirigido por Lorenzo Quinteros.

En este período, el taller produjo tres obras: la puesta en escena de *El gigante Amapolas*, de J.B. Alberdi (escrita en 1841 y realizada en una sola oportunidad cien años después); *El sillico de alivio o el retrete real*, escrita en 1968 por Bernardo Carey y nunca estrenada; y *El Círculo*, experiencia dramática del Taller de Actores.¹

Estudiaremos este taller estable² en el marco de lo que Osvaldo Pelletieri (2001:199) llama “el sistema teatral de Kive Staiff”, para encontrar las características que lo vinculan, desde una concepción neohistoricista, en donde se consideren tanto las obras, como su forma de producción,³ circulación y recepción⁴ en un momento histórico.

› **Desarrollo**

Kive Staiff fue el director del Teatro Municipal General San Martín entre los años 1971 y 1973, luego entre 1976 y 1989, y finalmente desde 1998 hasta 2010. La dirección de Kive Staiff en el teatro marcó un rumbo claro hacia la conformación de un teatro moderno y culto “a la europea”, privilegiando las obras del teatro universal que permitieran al público reflexionar sobre los problemas de la sociedad y evitando programar en función de los gustos populares. Con el regreso de la democracia y habiéndose sucedido ya el fenómeno de Teatro Abierto⁵ en la ciudad de Buenos Aires, Kive

¹ Integrantes del taller: Andrés Turnes, Eduardo Nutkiewicz, Antonio Ugo, Mirta Mansilla, Ignacio Alonso, Rodolfo Rodas, David Di Nápoli, Luis Ziemboski, Marcela Ferradás, Adriana Genta, Virginia Murature y Patricia Viaggio. (Cuarenta años Teatro San Martín, 2000:201)

² Remarquemos su condición de estable en el sentido de que contaba con un financiamiento anual, lo cual lo emparentaba con el “estatus” del elenco estable del mismo teatro.

³ En este aspecto, hay que resaltar la vocación del director del taller, Lorenzo Quinteros, hacia el trabajo en grupo. A propósito de la puesta de *El sillico de alivio*, cuenta: “Yo no podría trabajar con la intensidad que lo hago ni atisbar alguna respuesta a mis interrogantes si no tuviera un taller. Necesito de lo grupal... un grupo de pertenencia” [S/F (Abril, 1985) Cuando la creatividad es un trabajo en equipo. *Qué hacemos*].

⁴ Más allá de la forma en que la crítica tomó las obras, es importante señalar que estas no tuvieron una gran afluencia de público, por el simple hecho de que fueron programadas pocas funciones y en las salas más pequeñas. En comparación con *Galileo Galilei* (1984), *El gigante Amapolas* tuvo mucho menos público porque se presentaron solo 11 funciones y en la sala Casacuberta, con capacidad para 566 espectadores, frente a los 1049 que caben en la sala Martín Coronado, donde se realizaron las 102 funciones de *Galileo Galilei*.

⁵ En gran medida, la aparición de Teatro Abierto se explica como una reacción de los autores nacionales no sólo a las políticas autoritarias de la dictadura, sino también frente a la falta de espacios para su teatro y ante el cierre de la materia Teatro Argentino en la Escuela Nacional de Arte Dramático, tensión que fue en aumento cuando Kive Staiff aprobó esa decisión, argumentando que no había autores de teatro en Argentina. Luego del éxito que el ciclo tuvo en el año 1981, y su continuidad en los años posteriores, estos autores argentinos ganaron una mejor posición en el campo, lo cual les permitió ocupar mayor espacio dentro de la programación del Teatro San Martín a partir de la

Staiff decidió inaugurar un espacio para la experimentación teatral dentro del San Martín y convocó a Lorenzo Quinteros para que lo dirija.

De esta manera, el proyecto dirigido por Lorenzo Quinteros, un actor proveniente del teatro independiente, se incluyó dentro de la línea de trabajo del TMGSM, pero en un sentido inédito hasta entonces: la experimentación. Cabría preguntarse, a lo largo de este estudio, cuál ha sido el alcance y la profundidad de esta experiencia, qué se entendía entonces por “experimentación”⁶ y cómo se articuló dentro del discurso global del San Martín: ¿constituyó una voz disidente en algún aspecto? ¿Cumplió con las expectativas del proyecto creador de Kive Staiff?

Por el impacto que produjo la programación teatral del San Martín (recordemos que Kive Staiff no fue sólo su director general, sino también el director artístico), Osvaldo Pellettieri afirma que Kive Staiff creó un sistema teatral ya que “concretó textos espectaculares-modelo, que durante quince años produjeron otros textos en el teatro que se realizaba en Buenos Aires”. (2001: 200).

Para explicar el “sistema teatral de Kive Staiff”, aquí se resumen las cinco características que Pellettieri describe:

1. El manejo limitado de la utopía de la modernidad a través de la elección de dos elementos claves: los autores y los realizadores (actores y directores), obteniendo una legitimación total por parte de la crítica y del público. En lo que se refiere a los textos dramáticos, se privilegió a los autores europeos y norteamericanos de la primera y modernidad y los más actuales (Bernard Shaw, Pirandello, García Lorca, O’Neill, Chéjov, Ibsen, Brecht o Beckett, entre otros), sin descuidar los clásicos y los románticos, e incluyendo solo algunos autores nacionales, pero descartando todo aquello proveniente del teatro popular, como las comedias, los dramas gauchescos o las obras nativistas. En el aspecto estético de su búsqueda, la clave estuvo puesta en un tipo de actuación que estilizará el realismo mediante “el decoro interpretativo”. Gracias a la conformación de un elenco estable (a partir de 1976), todas las obras pasaron a tener un aspecto parecido, más allá de quién fuera su director, gracias al método de actuación de tono medio que le otorgaba a las obras del San Martín un estilo característico.

vuelta de la democracia, aunque se siguiera privilegiando a los clásicos y modernos europeos (Pellettieri, 2001: 417). De hecho, el propio Lorenzo Quinteros proviene de esa experiencia, donde dirigió *Un tal Macbett* en 1982, al regreso de su exilio en España, y actuó en *Blues de la calle Balcarce*, en 1983 (Teatro, N°15).

⁶ Es importante señalar la explicación que da el propio Quinteros sobre este espacio, para entender a qué podrían estar llamando “experimentación”, ya que es un término demasiado vago y que podría englobar vocaciones totalmente diversas. En el campo de las artes, generalmente el término experimentación se asocia a la búsqueda de nuevos medios expresivos y a la ampliación de los límites del lenguaje. En este caso, el director del proyecto indica que el espacio de experimentación fue abierto por iniciativa de Kive Staiff y a pedido de varios actores del elenco estable para “investigar sobre distintos aspectos de la problemática del teatro argentino”. Entonces, la incorporación de estas obras argentinas al repertorio del teatro se debe entender como el resultado de esa investigación. La intención de los actores fue investigar técnicas de actuación del teatro argentino, “aquel payaso criollo... que tenía algo de payador, de zapateador”, recuperar la tradición del teatro popular rioplatense, la carpa y la relación del poder político con esas formas de teatro.

2. El progresismo ideológico se evidenciaba en el respeto al texto dramático como el portador de un mensaje,

3. lo cual derivó en la elección de obras que apelaban a la causalidad social de los conflictos y a la responsabilidad individual (Sartre) para salir de ellos, confiando en la capacidad didáctica del teatro.

4. Cosmopolitismo: esta característica va en línea con la elección del repertorio, pero dando un paso más allá, ya que pone en la cartelera del San Martín obras realizadas por compañías extranjeras durante la Temporada Internacional.⁷

5. Culto a la originalidad: para O. Pellettieri (2001:202), esta es “la característica distintiva de la modernidad que el director del TMGSM privilegió sobre las demás”. Esta característica impulsaba a Kive Staiff a descubrir y promover actores y directores, así como a ampliar el campo de acción del teatro hacia la edición de revistas y libros, como órganos de difusión legitimantes, y la creación del espacio de experimentación que aquí nos convoca, con la formación del taller estable dirigido por Lorenzo Quinteros.

Analicemos ahora, de qué manera el taller de experimentación actoral vino a constituir un espacio para la realización de estas características fundamentales del sistema y, en qué medida, algunos elementos pudieron quedar por fuera.

En lo que se refiere a la elección del repertorio, privilegiando las obras consagradas de los países centrales, el Teatro San Martín tuvo un rol fundamental en dos aspectos: por un lado, en la formación estética de los espectadores y la consiguiente constitución de un horizonte de expectativas (*recepción pasiva*, en el modelo de Grimm citado por Pellettieri, 2002: 34); por otro, en la proliferación de textos y estudios sobre las poéticas extranjeras (*recepción reproductiva*, de Grimm) que, a su vez, abrió el camino a una *recepción productiva*, a partir de la apropiación de ciertos elementos que entraron en diálogo o tensión con otros provenientes de la tradición teatral argentina, para la creación de nuevas obras. En este marco, podría resultar llamativo que Lorenzo Quinteros haya escenificado dos obras de autores argentinos que, además, no habían sido llevadas a escena con anterioridad. Es decir, no se trataría ni de autores extranjeros ni de obras consagradas.

El gigante Amapolas, la obra que Juan Bautista Alberdi escribió en 1841 y que se representó únicamente en 1945 con Onofre Lovero en el papel de Mentirola (Magrini, 1984), subió a escena en la sala Casacuberta el 23 de marzo de 1984, con dirección de Lorenzo Quinteros y la actuación de seis integrantes del taller, más Tina Serrano como actriz invitada. Curiosamente, el 6 de abril del mismo año,

⁷ Es claro observar hasta qué punto este elemento siguió operando como modelo en el resto de los agentes del campo teatral, que lo que surgió dentro del “sistema teatral Kive Staiff” como una Temporada Internacional, con compañías invitadas al San Martín, derivaría luego en la realización del Festival Internacional de Buenos Aires.

José Bove estrenó *Babilonia*, de Armando Discépolo,⁸ en la sala Martín Coronado. La programación de un grotesco criollo en la sala mayor del Teatro pudo haber dado cierto impulso a la pieza cómica de Alberdi, tanto más antigua y desconocida cuanto que pertenece a una etapa previa al período de constitución del sistema teatral argentino y no fue escrita por un dramaturgo, sino por un político, cuando el campo intelectual teatral aún no estaba conformado (lo cual recién sucede a partir de 1902 con la profesionalización de los artistas y los escritores).

Entonces, al regreso de la democracia, encontramos un Teatro San Martín con nuevos proyectos y cartelera renovada: este año, además de la puesta de Discépolo, se estrena *Galileo Galilei*, la obra de Brecht que había estado censurada. Y en ese marco de efervescencia cultural,⁹ Quinteros elige rescatar la obra dramática de Alberdi. La principal razón, quizás la debemos buscar en otra de las características del sistema.

El gigante Amapolas fue una obra que permitió hacer una lectura política de la situación actual que se vivía, a partir de los paralelos que se podían trazar entre lo acontecido en la intriga y los sucesos recientes. En ese sentido, la clave de la elección estuvo en el mensaje: la obra “muestra que es el pueblo quien tiene que hacerse cargo de su propia historia”, explica Quinteros (Teatro, N°15) y piensa que, pese al paso del tiempo, la obra sigue teniendo actualidad si hace pensar a los espectadores en hacer vigente la libertad.

De esta manera, el progresismo ideológico, enlazando el teatro con el contexto socio-político, se encuentra explicitado a través del órgano de difusión del propio Teatro San Martín, en las notas publicadas en la Revista Teatro. A través de estos paratextos se subraya la función del Teatro en el contexto de la posdictadura y se explica la relación entre el pensamiento de Alberdi y la actualidad: “...en la situación presente de la Argentina, es prudente realizar cuantos esfuerzos intelectuales y operacionales sean necesarios para difundir la idea de que la transición política deliberada y racional es un esfuerzo muy serio...” (Floria, 1984). Y a este esfuerzo vendría a colaborar la escenificación del texto de Alberdi, en función del tema: el cambio de un régimen político a otro, tal como lo abordara el político argentino en sus estudios sobre la Constitución Nacional y quedara plasmado en *Las Bases* porque “hay en el pensamiento de Alberdi, aplicado al tema de la transición política, ciertas enseñanzas afinadas o sugeridas de formidable actualidad”. (Floria, 1984).

⁸ Osvaldo Pellettieri deja muy bien aclarado que la presencia de Discépolo en la programación del San Martín constituía una excepción comprensible ya que Kive Staiff diferenciaba al grotesco criollo como un género bueno, a diferencia del sainete que era menospreciado (Pellettieri, 2001: 204)

⁹ En la revista Teatro N° 15 se indica que en el mes de diciembre de 1983 (mes de la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia por el voto popular), aumentó un 48% la cantidad de espectadores respecto al mes anterior y un 19% en comparación al diciembre del año anterior.

Como se puede observar, estamos ante un claro ejemplo de concepción didáctica del teatro. Desde este punto de vista, la extraña elección que hizo Quinteros,¹⁰ se vuelve funcional al sistema. Entonces, el interés por el mensaje antibelicista y de libertad prima por sobre el trabajo estético.¹¹ El texto de la obra se respeta absolutamente y sólo se le hace un “peinado” para efectivizar el mensaje, eliminando los tonos de moralina desagradables. En relación a la puesta en escena, las críticas de la época mencionan una escenografía naif. Osvaldo Pellettieri (1984) habla de una versión discutible, jugada hacia el esperpento y el género popular, lo cual valora pero critica, porque no llega a lograrse plenamente a causa de la presencia de elementos europeos que se incorporan involuntariamente al estilo criollo, generando una mezcla desafortunada.

En la inclinación del Taller por aportar a la escena porteña un enfoque nacional, se refuerza el interés por comunicar un mensaje fuertemente ideológico: de la lucha entre federales y unitarios, “Alberdi salva únicamente al pueblo, corporizado en María y Francisquito. El autor dice que no es necesario libertadores para que los pueblos sean libres”, explica Quinteros (La Nación, 1984), y esto entra en diálogo directo con el presente en que se lleva a escena la obra, sin olvidar que hacía muy poco tiempo los militares argentinos habían perdido la guerra de Malvinas, lo cual refuerza la lectura antibelicista del texto de Alberdi.

En relación al cosmopolitismo, resulta difícil imaginar, con la puesta de *El gigante Amapolas*, en una relación inversa: la posibilidad de desarrollar unas capacidades creativas que pongan nuestras obras argentinas en los escenarios del mundo. Al menos a través de las críticas de la época, es posible advertir una fuerte influencia europea en los conocimientos y teorías teatrales, lo que hace suponer una gran dificultad para interpretar y estudiar lo nacional. El cronista de espectáculos que escribe en el diario La Nación (1984) asimila el humor presente en Alberdi con “un recurso del teatro del absurdo” y Quinteros lo ubica: “En cierto sentido, la pieza se anticipa al teatro del absurdo”. Esta interpretación pone en evidencia el modelo eurocéntrico de pensamiento histórico, según el cual habría que alcanzar el desarrollo de los países centrales, siguiendo su misma senda. Se manifiesta, entonces, una tensión dentro del campo teatral donde críticos y realizadores pugnan por producir sentido.

¹⁰ Quizás, no sea menor señalar que la idea de hacer *El gigante Amapolas* no surgió del propio taller ni de Quinteros, sino que fue una sugerencia que Luis Ordaz le acercó a Staiff, y que en el taller aceptaron gustosos. Este hecho podría tener significación si se agrega que Luis Ordaz era un crítico de teatro y periodista, vinculado al teatro independiente de izquierda y antiperonista. Y, como una nota de color, se podría agregar que dicha elección fue aprobada por Osvaldo Pellettieri (1984) en una crítica periodística donde afirma que “no cabe sino alabar el buen sentido de quien sea el autor de la ocurrencia de reponer *El gigante Amapolas*”, para ejemplificar hasta qué punto la crítica tuvo un rol significativo a la hora de validar las decisiones artísticas en función del compromiso social que demostraran.

¹¹ La mayor parte de la crítica periodística señala como desacertada la elección de que sean tres actrices las que representen a los tres militares, quizás amparándose en el argumento de las deficiencias actorales, por no poder expresar el desconcierto estético que este recurso generaba.

Resumiendo, nos encontramos ante un hecho particular, dentro del TMGSM, donde se conforma un grupo de teatro estable bajo la modalidad de Taller, con el objetivo de recuperar las raíces del teatro argentino a partir de la experimentación. Este hecho, en apariencia anómalo, dio como resultado la puesta en escena de dos obras de autores argentinos, con un alcance limitado.

› Conclusiones

Para poder comprender la producción del Taller de actores dirigido por Lorenzo Quinteros, es necesario estudiarlo dentro del sistema (Tinianov, 1991) teatral. Esto implica observar los intereses y objetivos que lo movieron, su forma de trabajo, las obras producidas y la recepción que tuvieron, no de forma aislada, sino integrada a un conjunto de relaciones. Sin embargo, estas relaciones no pueden describirse livianamente, como algo simplemente existente, sino que son producto de disputas en una lucha de poder (Bourdieu, 2003). Y estas disputas, específicas de la serie estética, tampoco pueden analizarse independientemente de los hechos históricos y políticos de la serie social.

Un grupo de actores del Teatro San Martín reclama la posibilidad de poder trabajar en forma permanente en torno a los problemas del teatro argentino, hacia el final de la dictadura y cuando muchos de sus colegas ya han mostrado una gran capacidad de despliegue e impacto con el ciclo Teatro Abierto. El director del Teatro, que hasta el momento había relegado el teatro argentino de la programación, acepta el pedido, convoca a Quinteros para dirigir la experimentación y otorga un presupuesto al grupo. ¡Gran conquista! Los actores han conseguido el financiamiento para experimentar durante un año, el mismo plazo que los contratos del elenco estable, pero sin presiones para estrenar, ni obra ni fecha: libertad y tiempo.

Sin embargo, experimentar en el marco de un teatro oficial, claramente no implica lo mismo que hacerlo en el teatro independiente, aun cuando se tratara de un mismo agente. Experiencias que en un espacio del campo teatral pueden resultar emergentes, en otro pueden hasta parecer residuales.

En este caso, lo significativo está dado por el hecho de que el TMGSM no sólo era un teatro oficial, sino que estaba dirigido desde hacía muchos años por un hombre que le había puesto su sello, a tal punto que había conformado un sistema propio: el “sistema teatral de Kive Staiff” (Pellettieri, 2001: 199). Entendemos que su lugar hegemónico dentro de la escena teatral le dio la posibilidad de administrar los elementos emergentes y residuales que pudieran ser alternativos, neutralizando su capacidad de oposición. Al incluir en la cartelera *El gigante Amapolas*, es el sistema completo el que determina su sentido,¹²

¹² Una prueba contundente de la apropiación del proyecto por parte del sistema la encontramos en el órgano de difusión del San Martín. En su revista Teatro, publicada en mayo de 1984, es decir, ante el estreno de *El gigante Amapolas*, se presenta a la obra explicando, antes que nada, su función: se dice que tanto Alberdi como Discépolo “son contribuyentes excepcionales a una reflexión nunca suficiente sobre la identidad nacional”. Y luego, se le

incorporando aquello que contribuye y desechando lo que estorba. En el marco de lectura que da el sistema, el mensaje de la obra es aceptado, mientras que la técnica de actuación de origen popular es criticada. En consecuencia, podríamos concluir que dentro de este sistema hegemónico, la búsqueda y recuperación del teatro popular argentino tuvo un alcance limitado.

dedican tres artículos (el del profesor Floria explicando el pensamiento de Alberdi; el del biógrafo Feijoó, haciendo foco en *La teoría dramática de Alberdi* y una entrevista donde el propio Quinteros explica cómo encararon la obra desde el taller), de modo que no queden dudas sobre el sentido con que debe ser interpretada la obra a estrenar.

Bibliografía

- Alberdi, J.B. (1984). *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea Fastos dramáticos de una guerra memorable: petipieza cómica en un acto*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Bs. As: Quadrata.
- Pellettieri, O. (dir.) (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998), volumen V*, Bs. As: Galerna.
- Pellettieri O. (2002). "Introducción: para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires", en Pellettieri, O. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires Buenos Aires, volumen II*, Bs. As: Galerna.
- Tinianov, J. (1991). "Sobre la evolución literaria" en Todorov, T. (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes documentales consultadas

- Cuarenta años Teatro San Martín (2000). Buenos Aires: Artes Gráficas Yerbal.
- Castagnino, R. (Marzo 28, 1984). Laudable intención en desajustado experimento. *La Prensa*.
- Floria, C. (mayo, 1984). Alberdi y las transiciones políticas. *Teatro*, N° 15, pp. 18-20.
- Lopapa, J. (Abril 11, 1984). La vigencia de "El gigante Amapolas" después de un siglo y medio. *El Día*.
- Magrini, C. (Abril 12, 1984). Dos estrenos en el San Martín. *El cronista comercial*, p. 22.
- Mazas, L. (Marzo 21, 1984). Alberdi, ese ignorado autor. *Clarín*.
- (Marzo 25, 1984). En las esencias del teatro nacional. *Clarín*, p. 6.
- Migueluez, R. (Marzo 30, 1984). Estrenaron una obra satírica de Alberdi. *La voz*.
- Mossian, Y. (Abril 3, 1984). Una obra inteligente y astuta. *Tiempo Argentino*, p.12.
- (Marzo 22, 1984). Antes que "pieza de prócer", una farsa siempre vigente. *Tiempo Argentino*, p. 6.
- Pellettieri, O. (Abril 4, 1984). Alberdi: dramaturgo y antimilitarista. *Claves*, p.93.
- S/F (marzo 22, 1984). *El gigante Amapolas*, un héroe de cartón en la guerra. *La Nación*. (Espectáculos, s/p).
- S/F (Abril, 1985). Cuando la creatividad es un trabajo de equipo. *Qué hacemos*.
- S/F (Marzo 26, 1984). Vigente farsa de Alberdi. *La Razón*.
- S/F (Marzo 28, 1984). Un clásico teatral argentino en no convincente versión. *La Nación*.
- S/F (Marzo, 1984). Alberdi sigue dando que hablar. *Primera Plana*, p. 51.