

Davide Carnevali

## De Argentina a Europa: modelos para un teatro poscrisis

Teatre i crisi, Pausa 35 (2013)

L'article estableix diversos paral·lelismes entre la situació argentina sorgida arran de la crisi de 2002 i la situació europea després de la crisi de l'euro, interrogant-se sobre la possible validesa en la realitat teatral europea dels models teatrals que es van desenvolupar aleshores a Argentina com a resposta a la crisi.

### De Argentina a Europa: modelos para un teatro poscrisis[i]

Hace un par de años se estrenó en El Extranjero de Buenos Aires la última creación de Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), seguramente uno de los autores argentinos contemporáneos más interesantes y probablemente el más representado en Europa. El espectáculo al que me refiero se titula *Apátrida. Doscientos años y unos meses* y os voy a explicar brevemente de qué trata y por qué me ha parecido tan interesante para abordar nuestro tema, que es la dialéctica crítica (de la crisis) entre Argentina y Europa.

El texto nació en el contexto de la edición 2010 de Dramaturgias Cruzadas, un festival que integra obras de autores europeos y argentinos. Dado que coincidía con el Año del Bicentenario de la Nación, el encargo consistía precisamente en escribir algo relacionado con la historia y la identidad argentinas. Spregelburd toma un episodio de 1891, año en que tiene lugar la que se jacta de ser la primera Exposición de Arte Argentino. Personajes de ese evento son el pintor Eduardo Schiaffino y el crítico de arte español Eugenio Auzón, que por entonces protagonizaron una polémica intercambiándose acusaciones en los periódicos: Schiaffino celebraba el nacimiento de un arte nacional, mientras que Auzón sostenía la universalidad del concepto de arte. Los pintores invitados a esa exposición acababan de regresar de Francia, donde habían sido enviados para aprender las técnicas pictóricas del viejo continente. La cuestión era la siguiente: ¿podían esos pintores considerarse realmente exponentes de un arte argentino? ¿O no era su trabajo más bien el resultado de un proceso de imitación del arte europeo? ¿Argentina tenía pues que considerarse una sucursal periférica del arte europeo?

Los argentinos, como nos recuerda un célebre dicho popular, «se creen ingleses que se comportan como franceses, cuando en realidad son italianos que hablan español». Argentina siempre ha considerado a Europa como su referencia cultural más cercana, mucho más de lo que ha hecho con Estados Unidos o con los demás países latinoamericanos o, por supuesto, con su cultura indígena. En el campo del arte, la moda, la arquitectura o el urbanismo parece ser que el lema siempre ha sido el de mirar al otro lado del Charco, es decir: importar a Argentina modelos culturales y sociales que previamente se habían impuesto en Europa.

Curiosamente ahora se está dando la situación opuesta: estamos ante a un acontecimiento cultural y social que se impuso anteriormente en Argentina y del cual quizás Europa debería aprender, no tanto para imitar, sino para evitar (si es posible) las peores consecuencias. La crisis económica que estamos viviendo en Europa es parecida, bajo algún punto de vista, a la vivida por Argentina hace poco más de una década. Recordemos algunos aspectos de este parecido[iii]:

**1.-** En ambos países se ha impuesto una política macroeconómica que ha llevado a la pérdida de la soberanía monetaria: en Argentina se equiparó el peso al dólar con un cambio forzoso de 1:1, mientras que en Europa el euro substituyó a partir de 2002 las divisas nacionales. Está claro que existen diferencias al comparar el dólar, una moneda extranjera, con el euro, que es una moneda comunitaria, por lo cual cada país, en teoría, debería ser responsable de ella; lo cierto es que no es así y que el BCE resulta estar bastante influido por las decisiones del Bundesbank y el eje político franco-alemán. Como resultado, los países que más padecen la crisis (Grecia, Portugal, Irlanda, Italia, España) tienen muy poco **margen de autonomía** y de maniobra en materia de gestión financiera, y eso recuerda de alguna manera la dependencia de Argentina de EEUU y del FMI en esos años.

**2.-** La particular situación de los mercados dentro de un contexto de liberalismo económico extremo como el actual, que se alimenta de la confianza en un crecimiento continuo y perpetuo, ha llevado al endeudamiento de los países, los bancos y las familias. Es decir, se realiza un gasto anticipado de dinero que no existe, virtual, pero que se cree posible recuperar o generar. Lo que en España tristemente se ha dado en llamar «vivir por encima de las propias posibilidades» realmente significa otra cosa: vivir una vida que se alimenta del deseo perpetuo de tener lo que aún no se tiene. Hasta que la necesidad de creer en un futuro mejor (es decir, la necesidad de endeudarse) se revela

desconsiderada e inconsistente, y el individuo en la época de la inmaterialidad se topa con algo muy material como son las **necesidades primarias**: tener una casa y comida.

**3.-** Cuando un país no puede endeudarse más y no tiene margen de maniobra en términos de política monetaria, sólo le queda recortar gastos; es decir, privatizar, despedir a trabajadores de manera directa (funcionarios públicos) o indirecta (empleados de las empresas afectadas por los recortes) y cortar la financiación al sistema social, dentro del cual está incluido el **sistema cultural**, que es normalmente el que más padece el recorte.

**4.-** En algunos casos, como los de Grecia o Italia, los gobiernos electos pierden toda efectividad y prefieren declarar una suerte de «estado de excepción» democrático, dejando de lado la **responsabilidad política** a favor de una supuesta responsabilidad financiera. Los casos de Lucas Papademos (que gobernó Grecia de noviembre de 2011 a mayo de 2012) o de Mario Monti (que gobernó Italia de noviembre de 2011 a abril de 2013) no se diferencian demasiado del de Duhalde en 2001.

**5.-** Como consecuencia de todo ello, el pueblo ocupa la calle para protestar contra el sistema y se erige de nuevo como **parte activa** del diálogo social (que puede ser más o menos aceptado por la parte contraria). En Argentina se dieron los conocidos «cacerolazos»; aquí, sin ir más lejos, hemos visto lo que pasó en Madrid hace pocos meses.

Después de haber evidenciado estos paralelismos voy a extraer para cada punto un concepto que me parece relevante para volver a nuestro argumento principal, que no es la macroeconomía sino el teatro: 1) pérdida de autonomía en materia de decisiones; 2) distanciamiento de la realidad material básica; 3) fracaso del sistema social cultural; 4) crisis de la responsabilidad política; y 5) participación popular activa.

Curiosamente, el teatro pareció salir reforzado de la crisis argentina. En los últimos diez años, en Buenos Aires se abrieron y siguen abriéndose salas, espacios teatrales y no teatrales, lugares públicos o privados, por no decir personales, ya que la sala de estar de casa queda perfecta como escena naturalista. Pienso por ejemplo en espacios como Timbre 4 de Claudio Tolcachir o el vestuario del Club Deportivo Estrella Maldonado, donde se montó el espectáculo *Un hueco*, con un aforo de 10 espectadores por función. El teatro ha invadido Buenos Aires: ¿cómo ha sido posible un fenómeno de este tipo justo en tiempos de crisis? Intentemos trazar algunas líneas precisamente a partir de los puntos que antes hemos fijado:

**1.-** La **pérdida de autonomía decisoria** por parte de los grandes organismos políticos reveló en ese momento la ineficacia e inefectividad de los mismos y provocó que el país experimentara una ruptura con sus instituciones. La quiebra provocó un vacío que se llenó con un gran espíritu de agregación popular: a partir de ahí el pueblo prefirió buscar su referente en el pueblo y no en el Estado. El pueblo tomó las riendas: empresas en quiebra fueron relevadas por sus trabajadores, los obreros mantuvieron abiertas las fábricas, se difundió la experiencia de la autogestión, y en el teatro pasó un poco lo mismo. Quien quería hacer teatro se ponía las pilas, buscaba a personas afines que quisieran hacer teatro, y hacía teatro, sin preocuparse demasiado de que el resultado de sus esfuerzos tuviera un reconocimiento parecido al institucional. A falta de macroautonomía decisoria, más microautonomía y ganas de hacer.

**2.-** La necesidad de volver a **lo material y lo básico**, dando más valor a lo concreto, a lo simple, también convirtió el oficio teatral en una actividad concreta y simple, inmediata, al alcance de todos y sobre todo relativamente barata. Lo de hacer algo bonito que no costara mucho dinero constituía precisamente un escudo contra la crisis. La gente buscaba un teatro que hablara de lo que le estaba pasando, y mejor si con algo de ironía, un teatro de lo cotidiano. Así pues, los creadores teatrales se centraron básicamente en retratar de manera grotesca una realidad grotesca y el género de la comedia volvió a adquirir un papel importante como medio de conexión y empatía con el espectador. Las problemáticas se desplazaron de lo estético a lo pragmático, fenómeno típico en tiempos de crisis.

**3.-** Los **recortes en cultura** provocaron que el teatro lo hiciera más la gente que las instituciones, con lo cual el teatro se acercó más a las personas. A falta de dinero público, las compañías se las apañaban como podían; es decir, pensando en espectáculos que se pudieran producir con pocos recursos y que se pudieran montar y desmontar fácilmente y en poco tiempo; es por eso que se estrenaban en espacios privados o en salas que funcionaban también con pocos recursos, con lo cual para amortizar costes tenían que programar más de un espectáculo por noche. De ahí que la fuerza del teatro porteño contemporáneo resida en el texto y en el actor. Como me contó un día Spregelburd: «la única tecnología que nos podemos permitir es la tecnología narrativa, como contar historias de maneras diferentes e interesantes para el público». un teatro verdaderamente popular.

**4.-** Quien hacía teatro en medio de una crisis como aquella tampoco podía pretender vivir del teatro, dado que autores, directores y actores tenían que apañárselas con otros recursos. La **crisis de la responsabilidad política** hizo que los creadores teatrales se concienciaran políticamente para llenar ese vacío moral, y lo hicieron con su actitud respecto al arte teatral. El teatro dejó de ser profesión y se convirtió más en pasión, en deber político, en función pública: la gente de teatro empezó a hacer teatro por las noches, después del horario laboral, una, dos o más veces por semana. Eso naturalmente alargaba el período de ensayo, dado que fuera de una dinámica productiva institucional tampoco hay prisa para estrenar; ese período de ensayo alargado, a su vez, genera otra perspectiva sobre el espectáculo, que mejora mucho en calidad. Por lo que atañe a los actores, a menudo no son especialistas del mundo del espectáculo sino de otros sectores: médicos, abogados, taxistas, psicólogos... que perfeccionan la técnica en el escenario y no en las academias.

5.- Como consecuencia de todo ello, en Buenos Aires se creó una base de público enorme que va al teatro. Bajo ciertos puntos de vista, ir al teatro en Buenos Aires ahora es un fenómeno de moda: se impone la idea de que ir al teatro es *cool*. Probablemente al principio, justo después del estallido de la crisis, no fuera así y la gente tenía ganas de ir al teatro más que nada para seguir dando una apariencia de normalidad a una vida que había experimentado un cambio radical a nivel de condiciones y costumbres. De todas formas, el teatro habla a la gente, y la gente se interesa por lo que el teatro dice, con lo cual el teatro vuelve a ser parte activa del **diálogo social**.

¿Qué podemos aprender de la situación argentina, nosotros los europeos? En Europa la situación es muy variada, tanto desde el punto de vista macroeconómico como desde el punto de vista del panorama teatral. Alemania y Francia, los dos países que determinan la política europea, son también los que siguen considerando la cultura como un componente importante del tejido de la sociedad; ha habido recortes en estos últimos años, pero en menor medida que en otros países. El teatro sigue siendo en gran parte subvencionado por el Estado, con lo cual el oficio sigue siendo muy profesionalizado. En Alemania, por ejemplo, los grandes teatros públicos proporcionan en su conjunto miles de puestos de trabajo y el abanico de la oferta teatral es muy amplio, de buena calidad y relativamente barato (los precios varían según el estatus de los espectadores). En otros lugares de Europa no es así. Por ejemplo, en Italia y España, donde la política de los recortes en cultura ha afectado de manera mortífera a las instituciones teatrales públicas y privadas. Os pondré como ejemplo la ciudad de Barcelona, cuya situación conozco mejor: hace pocos meses el Ministerio de Cultura español aprobó un presupuesto que reduce drásticamente las ayudas a los dos teatros municipales, el Lliure (-25%) y el Mercat de les Flors (-50%), mientras que los dos teatros privados más importantes de la ciudad, el Romea y la Sala Beckett, no recibirán ni un euro en 2013. El caso de la Beckett es particularmente preocupante, ya que es el teatro —no solo en Barcelona sino probablemente en todo el territorio español— que más ha promovido la dramaturgia contemporánea. Salas como la Beckett no actúan con lógica comercial y por lo tanto se encuentran más expuestas en el momento en que el dinero público deja de alimentarlas. A los recortes hay que añadir la subida del IVA del 4% al 21%, por lo que el teatro es equiparado a un artículo de lujo. ¿Qué tipo de teatro va a sobrevivir? ¿un teatro de lujo? Resulta evidente que el sistema teatral de los países en crisis se halla en una encrucijada.

Teniendo en cuenta la reducción progresiva de dinero destinado a la producción por parte de los teatros públicos y las salas alternativas, las compañías están buscando diferentes caminos para sacar adelante sus proyectos. una vez más la situación económica influye en el criterio artístico: empieza a nacer así, poco a poco y también en Barcelona, un teatro de pequeño formato, espectáculos que no necesitan grandes recursos técnicos y que se basan en la cercanía del actor y un texto brillante, rápido y próximo a la realidad del día a día. Ésta es por ejemplo la política de la Flyhard, una pequeña sala fundada hace un año por Jordi Casanovas y su compañía. Pocos gastos, promoción sobre todo a través de internet y las redes sociales, precio de la entrada a decidir por el espectador: 5, 10 o 15 euros. La Flyhard programa exclusivamente a jóvenes autores y directores catalanes y textos que «se centren en temáticas de ahora y que sepan combinar la comedia con el drama o cualquier otro género». El éxito de hace dos temporadas fue *Litus*, de Marta Buchaca, una autora que también es directora y que ha declarado haberse inspirado explícitamente para este montaje en el modelo teatral porteño. La respuesta del público fue tan convincente que en setiembre de 2012 el Lliure, teatro municipal, ofreció su sala más pequeña a la compañía para abrir la temporada; hay que decir que el Lliure, precisamente por falta de recursos económicos, ha acertado su temporada, que empezó solo en octubre.

He puesto como ejemplo este modelo barcelonés porque creo que Barcelona es un caso ejemplar en el momento de analizar cómo los modelos culturales de referencia cambian según la situación económica. En los últimos años en Barcelona han convivido tanto el teatro alemán como el teatro argentino. Se han podido ver varios montajes provenientes de la Volksbühne, Schaubühne, Berliner Ensemble, Deutsches Theater, etc. invitados al Lliure (mientras Álex Rigola fue su director) o al Festival Temporada Alta. Al mismo tiempo, la ciudad ha acogido a muchos creadores teatrales argentinos: Spregelburd ha pasado en diversas ocasiones por la Beckett, donde ha montado sus textos con actores catalanes y ha dado clases de dramaturgia en el Obrador; Daulte dirigió durante un período la Sala Villarroel; Veronese ha pasado muchas veces por el Teatre Lliure y Temporada Alta; lo mismo han hecho hace poco Tolcachir, Federico León, Mariano Pensotti o Romina Paula. Antes, influido por los ejemplos alemanes de perfectos y gigantescos aparatos teatrales, el teatro barcelonés se había inclinado a menudo por una estética de las formas y la espectacularidad; ahora, en cambio, los modelos parecen ser otros: la sencillez y el minimalismo más asequibles y al alcance de todos. Es decir, el modelo argentino.

Ahora bien, ¿significa esto que a falta de dinero y de apoyo institucional el teatro no tiene más remedio que uniformarse a un único modelo, el de la historia naturalista que se desarrolla en un espacio real y tiempo real?

Vamos a concluir volviendo a Spregelburd: curiosamente *Apátrida* es su montaje menos argentino. En primer lugar, porque es un espectáculo para un solo actor (el propio Spregelburd, que presta cuerpo y voz a dos personajes) acompañado por un músico, Zipce, que crea una banda sonora en directo. La dramaturgia se aleja de las anteriores sobre todo por lo que atañe a la forma: la ficción construida por Spregelburd se fundamenta en lo real; en primer lugar, porque el material en que se basa el autor es material histórico, documental, y, en segundo lugar, porque Spregelburd habla directamente al espectador, un recurso típico del teatro performativo y vetado, digamos, al teatro dramático, que se protege detrás de la cuarta pared. Spregelburd habla al público como si su personaje (Schiaffino) hablara al público que visita la exposición. O se dirige a un espectador que es interlocutor ideal como si se dirigiera directamente a su contrincante: Schiaffino a Auzón y Auzón a Schiaffino. Estamos en el umbral entre ficción y

realidad, en ese espacio épico que Brecht marcó hace tiempo; lo que no deja de ser relevante en un panorama teatral —el del teatro porteño— que le debe más a Stanislavski que a Brecht, más al naturalismo que a lo épico. Hay algo muy alemán en esta obra argentina, y no es la disponibilidad de dinero.

Spregelburd nos sorprende otra vez y nos enseña algo importante: no hay estética que se reduzca totalmente a una cuestión nacional, ni totalmente a una exigencia económica. Siempre hay vías de escape, también de la crisis; y el teatro puede ser una vía de escape de la crisis, en la creación de nuevos modelos de diálogo social. Porque tiene precisamente la posibilidad —y vuelvo a citar a Spregelburd— de «pensar lo que todavía no se ha pensado, de manera lúdica, no necesariamente científica, pero con un enorme poder de anticipación de lo real».

[i] Este artículo es la transcripción de la ponencia que el mismo autor dió en el marco del congreso «¿Escenarios y lenguajes para responder a las crisis de hoy?» que tuvo lugar durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (20 de octubre de 2012).

[ii] Las siguientes consideraciones están basadas en los artículos de José Natanson, «Diez años después, ahora», y de Ezequiel Adamovsky, «un motor de cambios», publicados en *Le Monde Diplomatique* edición Cono Sur, diciembre de 2011.

**Mots clau:** argentí (teatre), crisi econòmica, europeu (teatre), models de producció, política cultural, Rafael Spregelburd

*Entrada anterior*

Paisatge teatral eslovac en època de crisi

*Entrada posterior*

Hacer teatro en tiempos griegos

Últims números

[Veure'ls tots](#)



*(Pausa.)*

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)

 **Diputació  
Barcelona**  
Institut del Teatre

Contacte:  
pausa@salabeckett.cat

