

Críticas - Instituto de Di Tella (I)

Vanguardias¹

El Centro del remolino

“Antes de venir aquí – ironizó Eugène Ionesco durante un congreso de escritores de vanguardia, realizado en 1958- tuve la preocupación de informarme sobre qué era la vanguardia. Abrí mi Larousse, y leí: *Dícese de las fuerzas de avanzada en las tropas de aire, mar o tierra.*” Por supuesto, esa metáfora estaba lejos de ser una broma: el patetismo y la grandeza de las vanguardias ha consistido siempre en el tránsito por territorios prohibidos allí donde son las víctimas propiciatorias de la crítica y las revulsivas de la tranquilidad pública.

Pero las vanguardias no pueden defenderse sino con la acción: no cabe más remedio que aceptar sus anticipaciones investigadoras, o sentarse a esperar que maduren y se conviertan en un nuevo orden, en una nueva estética dentro de la cual sea posible moverse a prueba de sorpresas. En los últimos años, Buenos Aires se ha enfrentado con esa paradoja que supone una actitud ante las vanguardias, de una manera si se quiere institucionalizada, que desconocía la década anterior: el centro de este fenómeno – en el terreno de la plástica, el espectáculo y, de alguna manera, la música- ha sido el Instituto Torcuato Di Tella, una entidad fundada a mediados de 1958 para honrar la memoria del creador del poderoso complejo industrial que lleva ese nombre, pero que sólo comenzó a esparcir sus furores tres años después. En el lapso de un lustro “el Di Tella” –como lo conoce el ambiente- promovió la generación de *objetistas* y otros epígonos del *pop-art*, estimulados por el inefable Jorge Romero Brest; pero este año –apenas culminada su segunda temporada- el vértice de atracción del Di Tella parece haberse desplazado hacia el Centro de Experimentación Audiovisual, cuyo director, Roberto Villanueva (un calmoso cordobés de 36 años) es uno de los más lúcidos sostenedores de la vanguardia que puedan encontrarse en el enmarañado ambiente artístico porteño.

Las furias y las penas

“Al hacerme cargo del Centro –memora Villanueva- me marqué como guía la actividad experimental.” Desde sus comienzos en el fenecido teatro de Arquitectura, dirigido por Jorge Petraglia (“me metí

¹ Fuente: Primera Plana, año IV, n° 195, 20 de septiembre de 1966, pp. 75-78

de actor porque quería ser dramaturgo, y necesitaba estudiar la mecánica desde dentro”), Villanueva fue fiel a esa premisa: actor (uno de los protagonistas de la inolvidable versión de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, que abrió quizá la ruta del teatro de vanguardia en Buenos Aires), director (durante dos temporadas, de la Comedia de la Provincia, en La Plata), autor (*Muerte de Facundo* y *Cantata para Inés de Castro*), estudiante de arquitectura, el polifacético director del Centro llegó al Di Tella con la mejores cartas en la mano para llevar la sala hacia su destino. Desde la construcción del recinto que albergaría al Centro –una segunda sala de exposiciones, que los arquitectos Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga y Clorindo Testa convirtieron en teatro- pudo advertirse esa inquietud: “Les pedí a los realizadores del proyecto –recuerda Villanueva- que fuese algo así como un *set* de televisión: no sólo para romper la caja del teatro tradicional, sino para estimular a los creadores que trabajasen en él a buscar nuevas formas.” Las dificultades de composición con que tropezaron los directores invitados con posterioridad –por lo menos los que repararon en esa exigencia- dan fe de que una puesta en el Di Tella supone en varios aspectos plantear los conocimientos a partir de cero.

Inaugurado oficialmente en mayo del año pasado –con el estreno de *Lutero*, de John Osborne, bajo la dirección de Jorge Petraglia-, los dieciséis meses de actividades del Centro no tienen antecedentes en cuanto al ritmo de producción de espectáculos, que puedan comparárseles. El resumen de esa actividad sería más o menos el que sigue:

- Trece puestas en escena, algunas de las cuales alcanzaron rotundo éxito de público (*El niño envuelto*, de Norman Briski, se sostuvo durante 86 representaciones; *¿Jugamos a la bañadera?*, de Graciela Martínez, quintuplicó el número de funciones previstas, a sala llena), o se vieron anegadas por el menos productivo pero inquietante halo del escándalo (*El desatino*, de Griselda Gambaro; o *Artaud 66*, por el Teatro de la Peste);
- Cuatro espectáculos de teatro para niños;
- Tres ciclos de cine (el más espectacular: *New American Cinema*, en la temporada anterior) y tres audiovisuales, a los que se agregarán en breve tres más;
- Cinco espectáculos más que ya tienen fecha de estreno entre octubre y noviembre, entre los que se destacan *Invasión* (una suerte de *happening* de la discutida Marta Manujín) y *La Fiesta*, quizás una segunda edición del sonrosado y eficaz *Danse Bouquet*, de Marilú Marini y Ana Kamien.

“Sin embargo –arriesga el cauto Villanueva-, no siempre se comprende la actitud con la que planificamos esta acción: partiendo

de un mínimo de calidad aceptable, no nos interesa juzgar a los espectáculos por sus resultados sino por las nuevas puertas que abren a la investigación. Entendemos que ésa es la función de un Centro Experimental." Lentamente, esa actitud ha ido prosperando hacia la captación de un público: por esa razón, y siempre dentro de sus métodos habituales –el Centro no produce las puestas, pero pone a disposición de los grupos invitados sus recursos técnicos y humanos-, la política de la sala no variará para la próxima temporada.

Quizá sus dos últimos estrenos –*Mens sana in corpore sano*, una revista dirigida por Norman Briski sobre textos de Carlos del Peral, y *El Burlador*, adaptación libre de la pieza de Tirso de Molina por el novel director Norberto Montero para su Teatro Blanco- no hacen sino confirmar el acierto de esa política, la necesidad que tiene Buenos Aires de una sala donde la creación no se sujete a cálculos previos.

A pesar del público

Casi desde el comienzo, cuando Nacha Guevara –dueña de un *ángel* escénico indiscutible- se complica en las variaciones de un monólogo donde una antigua señorita narra sus tribulaciones, se advierte que *Mens sana* puede ser el apogeo del humor de dos creadores crueles: Carlos del Peral y Kalondi, quienes derraman sin pausas su acidez sobre el espectador, lo convocan a una esperanza a la cual es posible acceder sólo a través de la destrucción. Desde allí –apoyados por los integrantes de *I Misicisti*, un conjunto de músicos parodistas, que demuestran estupendas condiciones histriónicas-, los actores del reducido reparto no se cansan de triscar por la plataforma escénica del Di Tella, fingiendo un ejercicio gimnástico que tiene otras connotaciones, un torneo de historias patéticas o una alucinante metáfora de la soledad y la incomunicación, disfrazada con música, cielos hollywoodenses y *jingles* publicitarios de las píldoras anticonceptivas. Es entonces cuando se comprende que todo ese derroche tiene un dueño, que detrás de la invitación al caos que supone la puesta hay un sutil orquestador, que la persecución creadora de Norman Briski –un actor promovido a director por propio derecho- se encuentra cada vez más cerca de la obtención de un lenguaje.

Ese lenguaje –el humor, que en Briski es una manera conmovedora, insolente, violenta de internarse en el mundo para comprenderlo- alcanza quizás, en *Mens sana*, su calidad más profunda hasta el presente, su pudor más secreto: cada idea es equilibrada por un *gag* que la despoja de solemnidades, los arrebatos de crueldad son más eficaces por la ternura con que el director los expone. Pero el signo que se levanta de *Mens sana* es aún más

expectante; supone quizá la despedida de Briski de una cierta complacencia para con la intimidad del público, la toma de conciencia de la necesidad de no pactar.

Con ese rigor –que la vanguardia parece ir adquiriendo luego de dolorosos contratiempos- Norberto Montero presenta también la culminación de más de seis meses de esforzado trabajo de laboratorio: su *Burlador* acepta desde el comienzo la silenciosa pared que puede levantar para anunciarlo, la apatía del espectador tradicional. Lamentablemente, Montero se detiene con excesiva sorpresa en las posibilidades de los cuerpos: donde debió apelar a la estrictez recurre a la estilización, y arrastra por ese camino su puesta hacia la coreografía. Las vacilaciones del experimento son muchas (es cierto que la acción dramática no depende de la anécdota, pero obedece a una estructura que Montero desestima; el recurso de sustituir el diálogo por su equivalente en tonos con palabras sin significado parece válido, pero el paso previo sería encontrar una fonética que pueda suplantar con ventajas el vacío de atención dejado por el lenguaje ausente) y llegar a crear serios baches en los cincuenta minutos que dura el espectáculo.

Sin embargo, la seria experiencia con los medios expresivos del actor, emprendida por Montero, queda en pie, es otra puerta firmemente abierta por la vapuleada vanguardia porteña. Otra puerta sobre el proceso que “viene ocurriendo –diría Jarry-, ocurrirá, y no hay motivo para suponer que deje de ocurrir”.