

## ***Los prójimos de Gorostiza: la puesta definitiva***

---

Gabriel Cabrejas  
Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 09-08-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 17-10-2017

### **Resumen:**

El artículo que ofrecemos a continuación versa sobre la transformación de la puesta en escena del clásico de Carlos Gorostiza *Los prójimos*, bajo la dirección de Gregorio Nachman. Una de las obras más representadas desde su estreno en 1966 del teatro argentino, se enriquece con el tiempo por la vigencia de los temas tratados, como son la violencia de género y la actitud de compromiso o indiferencia de la sociedad alrededor de ella. Nachman experimenta un cambio de perspectiva que será a partir de entonces la utilizada en cada nueva puesta de la obra. También manifiesta un giro ideológico fundamental para entender su teatología durante los años siguientes de su producción.

### **Palabras clave:**

Nachman – Gorostiza - Los prójimos – Puesta en escena – Cambio de perspectiva

### **Gorostiza's *Los prójimos*: the final theatrical play**

### **Abstract:**

The article that follows is about the transformation of the staging of the classic of Carlos Gorostiza *Los prójimos*, under the direction of Gregorio Nachman. One of the works most represented since its premiere in 1966 of the Argentine theater, is enriched over time by the validity of the topics treated, such as gender violence and the attitude of commitment or indifference of society around it. Nachman experiences a change of perspective that will be thereafter used in each new setting of the work. It also manifests a fundamental ideological turn to understand its theaterology during the following years of its production.

### **Keywords:**

Nachman – Gorostiza - Los prójimos- Staging- Change of perspective

Mar del Plata, en su transcripción periodística, parece ajena a las vicisitudes de los panoramas nacional y extranjero. Trascurre 1967, el presidente Onganía cuenta con medio año de ejercicio del poder que empezó con la luctuosa Noche de los Bastones Largos, pero su conservadorismo católico-liberal en economía se apuntala en el oficialismo de prensa y el crédito de un solo semestre de ajuste macro, lo que a la historia pasa a llamarse *estado burocrático autoritario*<sup>1</sup> Nadie imagina que el año desembocará en la muerte de El Che en la frontera y provocaría, tan supuestamente lejano, una toma de conciencia renovadora en las juventudes del mundo. En enero, mientras tanto, llegan 500 mil turistas, lo cual casi duplica la demografía local -323.350 habitantes según el censo de 1970: (Cicalese 2002, 114); el *Plan Habitacional* de la Nación dispone 135 mil nuevas viviendas para nuestro casco citadino, y 5000 de ellas en zona rural. La *Ley de Obras Sociales*, lograda gracias al connubio del sindicalismo vanguardista con Onganía, facilita a sus asociados la erección de hoteles gremiales que de 8 en el 67 pasan a 62 en 1973 (Pastoriza 1999: 73).<sup>2</sup>

En el sótano de Belgrano 2279 Gregorio Nachman ha acondicionado lo que denomina *Sala de Cartón*, debido a que pega a sus muros rombos de ese material a guisa de artesanal tabicamiento acústico. Allí, en febrero, funciona en tres horarios el *Teatro de Cámara para Niños de Buenos Aires* con el espectáculo de Beatriz Seibel *De gatos y lunas*, premiado en el Festival de Teatro Infantil de Necochea (Elsa Berenguer, Sergio Corona y Carlos Moreno sus actores), consistente en la adaptación de poemas de los españoles de García Lorca, Góngora, Lope de Vega y Unamuno y de los argentinos Banchs, Roxlo, Güiraldes, Santoro, Gutiérrez y Schussheim) (*LC*, 4/2/67, p. 9). En este ámbito ensayará la puesta de la obra de Carlos Gorostiza *Los prójimos*, cuya puesta, aún desde una modesta sala precaria

---

<sup>1</sup>Guillermo O'Donnell, en su célebre *El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. (original de 1967) define a éste —no es sino el plan de la *Revolución Argentina*— con los caracteres: 1) la dominación de una estructura de clases subordinada a una burguesía altamente oligopólica y transnacionalizada, su principal base social; 2) es un conjunto de organizaciones especializadas en la coacción y la *normalización* de la economía (por carriles del liberalismo económico); 3) es un sistema de exclusión política del sector popular, lo que garantiza la normalización de la economía; 4) dicha exclusión trae aparejada la supresión de la ciudadanía y de la democracia política; 5) es un sistema de exclusión económica del sector popular en tanto promueve un patrón de acumulación de capital en beneficio de los oligopolios privados y de algunas instituciones estatales; 6) corresponde y promueve una mayor transnacionalización; 7) en dirección inversa este desborde corresponde en un encogimiento de la nación, “al emerger de condiciones que implican un profundo desgarramiento del marco homogeneizante de la nación”; 8) desde sus instituciones se intenta sistemáticamente de “despolitizar” el tratamiento de cuestiones sociales; 9) su régimen implica el cierre de los canales democráticos de acceso al gobierno y junto con ellos, de los criterios de representación popular o de clase, acceso limitado a quienes ocupan la cúpula de las grandes organizaciones, las Fuerzas Armadas, las grandes empresas, privadas y públicas (1982: 60-62).

<sup>2</sup>500 mil turistas: Diario *La Capital*(*LC*), 5/2/1967: p. 5; *Plan Habitacional: La Capital*, 17/1/1967: p.1. Pastoriza/Piglia (2012, 403) reconocen que el turismo sindical tiene “un desarrollo lento” y un despegue a partir de las concesiones de Onganía “en paralelo con el boom de los departamentos de veraneo para los sectores medios”. Véase también Pastoriza/Torre (2008): “Estado, gremios y hoteles, Mar del Plata y el peronismo”.

del interior, será la empleada en el futuro toda vez que el clásico mencionado se ponga en funcionamiento.

Para entonces, Nachman, ecléctico, se guiaba por el método de las acciones físicas de Stanislavski antes que por la memoria emocional, en el viraje hacia la filosofía dramatológica brechtiana, los proyectos próximos a depararle éxito de público y reconocimiento internacional.

Este breve artículo hace referencia a la *misenachmaniana* de una obra cuya vigencia la convirtió en uno de los clásicos más repuestos de la historia del teatro nacional.

### La biografía y la obra

En marzo, GN repone *Una ardientenoche de verano*, del dramaturgo y diputado laborista inglés Ted Willis, en esta sala, luego de ocupar durante el verano el SUIM (*Sociedad Unida Israelita Marplatense*), a falta de mejor espacio y gracias a los auspicios de la comunidad judía; la pieza es la única de autor extranjero en la producción de estrenos del director, incluyendo la pionera compañía OCA (*Organización Cultural Atlántica*) y su interregno en la abortada *Comedia Municipal*, donde incursionó en el popular *Jettatore!* de Gregorio de Laferrère con más de cien representaciones. Anuncia su Escuela de Arte Escénico –*Interpretación, Expresión Corporal y Dicción*(*LC*, 31/3/1967:p. 11), sintetizando en tres asignaturas su concepto de educación actoral, sin detenerse en teorías e historia, pragmático y concentrado sobre la pregnancia del actor en movilidad. A mediados de año participa del *Festival de Teatro* en Córdoba, hecho de trascendencia irreductible: primera vez que un elenco local *compite* en un concurso dramático nacional, donde además ganará el premio *Gerónimo de Oro* a la mejor puesta en escena. Se consigna que la *Comedia* recibe “un subsidio del gobierno municipal para afrontar parte de los gastos que ocasionan traslados, montaje y escenografía” (*LC*, 29/6/67:p. 8); pese a la escasa simpatía que suele despertar Nachman por su presunta filiación izquierdista, una comuna en manos militares lo incorpora a su presupuesto de cultura, tal vez por el lucimiento político que reditúa apoyar sin encarecer demasiado el *budget*el trabajo de un teatrista prestigioso. Recuerdos de su hijo Eduardo Nachman:

“Cuando estudiaba económicas se hizo del Partido Socialista Argentino, de Palacios, y estuvo encarcelado por antiperonista, y aquí con Lombardo, pero no militando ni afiliado. Organizaba y brindaba el espacio a expresiones políticas, pero nunca estuvo casado con ninguna. En el teatro dio charlas electorales Juan Carlos Coral, del Partido Socialista de los Trabajadores, y de *Política Obrera*, era muy solidario con los Centros de Estudiantes, y de hecho fue docente de teatro para secundarios en el Mariano Moreno. Tuvo grandes discusiones con Bruzzone, que daba su casa para el Encuentro Nacional de los Argentinos, mientras él no acordaba con el PC. Tampoco fue peronista aunque votó por Cámpora en el 73. Conti (gremialista de actores secuestrado el mismo día que Gregorio) era del ERP y se hizo amigo de mi

viejo, pero entró en el grupo porque se lo presentó (el actor) Jorge Taglioni: una relación solidaria, y tangencial en lo político” (Cabrejas 2010a: s/n).<sup>3</sup>

El catálogo de piezas que los elencos independientes de sendas provincias remiten al encuentro, entre los cuales aparecen títulos ofrecidos por los grupos marplatenses a lo largo de la década, son probanza del grado de actualización de nuestro teatro.<sup>4</sup>

El diario *El Trabajo (ET)* reproduce crónicas sobre el encuentro que firma Ricardo Carlos Riveros, escenógrafo de la *CM* y a la sazón corresponsal. Como crítico, escarnea a sus colegas del interior sin medias tintas, y sabe reconocer valores, evolución en la apreciación crítica por parte de un integrante que pudo ser impensada en apenas una década. Ejemplo:

“En el Rivera Indarte (teatro Colón cordobés) la apertura fue de dos conjuntos independientes locales. *El Duende*, dirigido por uno de los tres activos organizadores, Jorge Magnar, quizás con características excesivamente vocacionales, una pieza del absurdo (calificación generosa) debida a la pluma de Alfredo Castex, autor local. Pieza sin interés ni gracia, no conquistó otra cosa que un aplauso de circunstancia. Luego, *El Juglar*, de Carlos Giménes (*sic*) que ayudó aún más a entornar nuestros pesados párpados con una muestra mediocre a nivel de escuela secundaria, pretendiendo escenificar poemas y canciones de García Lorca. Salimos del Rivera Indarte pensando que era una lástima iniciar un festival como ese con un espectáculo tan bajo en calidad. De Tucumán, Oscar Quiroga (director de *Nuestro Teatro* de Tucumán), que pronunció palabras de apertura junto a García Buhr, presidente del Festival, dio *Soledad para cuatro*, que nos fue hundiendo gradualmente en nuestras butacas con ese sentimiento de pudor y vergüenza que puede tener gente de teatro hacia otra gente de teatro ante un espectáculo malo (...) Los tucumanos, haciendo de porteños, intención fallida y por momentos cómica: a duras penas lograban contener el “cantito” del decir tucumano. (Esta provincia) se encuentra en un nivel muy bajo, casi a la altura de los viejos conjuntos filodramáticos. Luego, *La Lechuza* de Lisandro Selva elevó vertiginosamente la calidad del Festival (con) *Víctimas del deber*” (Riveros: 13).

Cuatrocientas cincuenta reposiciones, tres en La Plata -según informa el actor Juan Carlos Polaco Stebelski- plebiscitan para *Los prójimos* a un auditorio que traza un nuevo horizonte expectacional, amén de rebasar el

---

<sup>3</sup>Entrevista oral realizada por el autor, el 19 de junio de 2010(inédita).

<sup>4</sup>*Soledad para cuatro* (Halac: *Nuestro teatro*, de Tucumán), *El carnaval del diablo* (Ponferrada: *Comedia Catamarqueña*), *Víctimas del deber* (Ionesco, *La Lechuza* de La Plata), *¿Conoce usted la Vía Láctea?* (Wittlinger, *Teatro de Arte* de Santa Fe), *Los prójimos* (Gorostiza, *Teatro de la Ribera* de Rosario), *El viaje* (Schehadé, *Teatro 35* de Buenos Aires), *La Gabbia* (Mario Fratti, *Teatro Universitario de Cuyo*, Mendoza), *La jaula* (Gabriel Arout, *Phersu* de Salta) y *El loco y la muerte* (Raúl Brandao, también *Phersu*). La obra de Halac la había estrenado antes en el balneario el 19 de julio del 62 el grupo *AEIOU* bajo dirección de Alexis Dorado. Como se lee existe otra versión de la obra de Gorostiza (debut en 1966, dirección del autor) y *Víctimas del deber* es conocida en Mar del Plata a través de Nachman: prestó su sala de OCA al elenco que la trasladó dirigido por Jaime Jaimes (1/9/1962). El intercambio que producen los encuentros de compañías origina la visita de *¿Conoce usted la Vía Láctea?*, realización del *Teatro de Arte* de Santa Fe, 1967).

linde de la escena marplatense y proyectarla ante un receptor ya preparado en el realismo reflexivo en su fase intuitiva, a su vez afianzado en el intercambio de procedimientos (Pellettieri2003: 251). Fechada apenas en 1966, es la tercera obra del microsistema que tiene lugar en la ciudad luego de *Soledad para cuatro* y *Nuestro fin de semana*. El programa de mano cita al propio Gorostiza y ofrece algunas pautas de lectura:

“Estoy de acuerdo con Roberto Cossa, Ricardo Halac, De Cecco y todos ellos, porque me doy cuenta de que buscamos lo mismo. No era un capricho teórico sino un hecho que se nos impone. Antes ocurrió con el sainete. De la misma forma nuestros padres encontraban en el sainete la oportunidad de comunicarse. Esta realidad es otra, y aunque yo haya nacido antes, porque alguno tiene que nacer antes, creo que me asocia a estos muchachos una coincidencia histórica”. Continúa el paratexto: “Los puntos de contacto entre Gorostiza y los jóvenes se advierten, sobre todo, en la predisposición para llevar a escena a personajes corrientes con una problemática urbana. La novedad se reemplaza con el encarnizamiento. ¿Realismo? A Gorostiza no le gusta la palabra. “Yo sólo quiero decir la verdad de una manera más fácil. Alfonso Sastre le dijo al leerla “Recordé permanentemente *Esperando a Godot*”. Y cita a Juan Carlos Gené: “Durante los ensayos me sentía igual que en *Rinoceronte*”. “Parece ubicarlo en un teatro de compromiso que por ahora desatiende la apelación de la mayoría, un canto seductor que alguna vez llegó a sus oídos, quizá cuando recordaba que es hermano de la bella AnalíaGadé” (Stebelski: 2-3).

### Los datos técnico-formales

Conviene no olvidar las reglas en materia de acción y aspecto verbal. Nos atenemos a la aplicación del *modelo actancial* de Pellettieri<sup>5</sup>

a) *Acción*:

1) El mandato de la acción, el destinador es social, como también lo es el objeto;

2) Hay un relajamiento general de la acción, gran cantidad de secuencias transicionales, las pocas de desempeño fuera de cuadro o de escena, núcleos de acción predominantemente verbales;

3) El sujeto de la acción sale de la inacción con el fin de lograr concretar su identidad; la sociedad es su principal oponente;

---

<sup>5</sup>Oswaldo Pellettieri lo desarrolla en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*:1997. Luego en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV: La segunda modernidad (1949-1976)*: 2003. Su paradigma de aplicación es el modelo actancial de Greimas (*Semántica estructural*, 1973), pero también consulta a Tinianov (*Sobre la evolución literaria*, 1970), AlastairFowler (“Thelife and death of literaryforms”, 1971) y NorthropFrye (*Anatomía de la crítica*, 1977), entre otros, que le habilitan formular su propia modalidad de análisis.

4) La sociedad, comodestinator, lo acusa para que *crezca*, concrete objetivos, pero al mismo tiempo, como oponente, le impide madurar. Incluso el propio sujeto es también su oponente, todas las piezas se cierran con la misma sensación de impotencia por el fracaso del actante sujeto que casi no actúa. En *Los prójimos* el objeto del sujeto colectivo es ignorar la realidad y escapar de ella;

b) *Intriga*. No varía en relación al modelo preexistente: grandes niveles de prehistoria, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final. Los niveles de prehistoria apuntalan el método biográfico de la presentación de personajes y el artificio de la necesidad (*obl.*).

1) El artificio más importante es el del encuentro personal. A nivel diegético, el ocultamiento con fines estéticos e ideológicos del proceso de enunciación teatral, de la convención.

2) Limitación extrema de los procedimientos melodramáticos del realismo preexistente, especialmente el de la coincidencia abusiva y el de la pareja imposible;

3) El logro del efecto de realidad. Trata de incrementarlo mediante el procedimiento de la *trivialidad deliberada*, que Arthur Miller había refuncionalizado a partir de la máxima chejoviana “mientras los hombres simplemente cenan, se decide su destino y su vida se destruye” (Pelletieri 2003: 264).

4) Artificios que ya existían en el realismo argentino: antítesis de caracteres, gradación de conflictos, las relaciones de los personajes se van profundizando a medida que evoluciona la intriga; el paralelismo en las relaciones y la extra-escena realista se concreta como la continuación de la realidad social del espectador/lector, de ella proceden los personajes con un mismo universo ideológico y causal que los espectadores;

5) Causalidad directa o explícita, el artificio de la necesidad, ya incluida en el realismo preexistente;

6) Sistema de personajes constituido por personajes en crisis y personajes en equilibrio y éstos, a su vez, en inestables y resignados. La crisis ahonda el drama familiar, que comienza *in media res* cuando el trauma ya es percibido por el receptor. Esta visión subjetiva es una intensificación de la llamada *mentira vital* del teatro de Ibsen, que hace soportable la existencia. Es el típico *autoengaño* incrementado. El *personaje referencial* es un *hombre pequeño*—según Miller— el personaje mediocre que no encuentra sustento en su familia ni en su trabajo, reflejo de una sociedad que engaña a sus miembros. El central es un inadaptado—excepto en *Los prójimos*, que son todos adaptados. Está siempre inmerso en su situación—responsabilidad individual y causalidad histórica. Se profundizan lapsicología del personaje milleriano: nunca le pasa nada, casi no actúa, no evoluciona durante el desarrollo de la acción, ha dejado de ser negativo o positivo y también dejó de ser el *personaje embrague* (Pelletieri 2003, 265).

7) Predominio de la *situación* sobre el *personaje*. El clímax es adelantado y francamente esperado.

8) Maneja específicamente el signo teatral como *índice*, señala algo, remite al objeto—la clase media.

c) *Aspecto verbal:*

1) Su *conatividad* opera sobre todo para concretar *lo real*, la ilusión en la lectura y en la puesta;

2) En la enunciación realista predomina la función referencial y la conativa. Lo emotivo sólo es puntual (las borracheras de los personajes, por ejemplo). Presencia tajante de dos formaciones discursivas dentro del diálogo teatral, que se evidencia en las peleas y encuentros personales, los cuales terminan en un distanciamiento de sus participantes;

3) Contradicción entre el contenido del discurso de los personajes y las condiciones de su enunciación: una distancia entre lo que quieren y lo que realmente pueden hacer los personajes en crisis; pérdida de la función conativa, las acciones contradicen el sentido de las palabras. La incomunicación aparece como paradigma de un lenguaje devaluado;

4) Diálogo como imitación fonográfica del habla de la clase media porteña —aforismos, proverbios, *doxa*, frases hechas y “amaneramientos pretendidamente cultos” (Pellettieri 2003,267): la *trivialidad deliberada* de Miller;

5) Al mismo tiempo, marca el nivel de sobreentendidos del discurso.

### **Hacia un cambio fundamental (y fundacional)**

El corpus del realismo ingenuo le reserva al autor una voz autoritaria, hegemónica, que “hace hablar” a los personajes a partir de una visión del mundo monológica. El elemento extraverbal de las didascalias expone a los personajes con un horizonte espacial común —la tranquilidad del living o el comedor de una casa de clase media—, un saber común —la Argentina del 60 y sus contradicciones— y sobre todo, a nivel verbal, una valoración ideológica compartida —“estamos en crisis, la cosa no anda”, propia del horizonte de expectativas de la clase media de la época, todavía segura de sí misma en el regodeo materialista pero culposos, y por eso, ávida de criticarse. “El living apacible, réplica de la platea que cobija al público. Este lugar privilegiado, impreso en la enunciación inmediata o acotaciones del texto, induce a la cómoda tentación de entablar el debate de la propia mediocridad, o al “pataleo” ante la imposibilidad de encontrar su identidad en “una sociedad chata. Se podría sintetizar en el ideograma: la joven clase media argentina vive la búsqueda de su identidad como una utopía” (Pellettieri 2003: 268). Un universo de conformación semántica donde el espectador “debe tener todos los datos para acompañar con su reflexión y dicotomías simples: aquí/allá, ahora/antes, verdad/ficción” (68).

El *punto de vista* en su aspecto de entrega de mundo: hay fluctuaciones entre el narrador de conocimiento limitado y el narrador objetivo con breves momentos en los que explica el comportamiento de sus criaturas. Se focaliza el texto en los personajes mediocres: en su inacción y limitaciones para integrarse a la sociedad —repetimos: en *Los prójimos* se contemplan llanamente integrados y *ése* es su drama en el imperativo del *no te metás*. En ninguna de estas piezas se puede encontrar el impulso pasional. No es tragedia ni comedia puras, sino epicidad del mediocre “mezcla de

incomunicación, frustración, nihilismo, fracaso y ambigüedad: busca su identidad pero sabe de antemano que no la va a encontrar (Pellettieri 2003, 270).

En Nachman la evolución del rito escénico corre paralela a su evolución ideológica. Pasamos del *living room* productor de sentido, dispositivo de socialización que representa un *topos* de exposición de las relaciones interpersonales e interiorización de la crisis del imaginario colectivo al *no lugar* del diálogo desnudo sin referentes objetuales, como se verá en su *corpus* setentista.

“El living nació en el siglo XX, y por sobretodo representa un momento de la historia del capitalismo en el que éste es incapaz de reproducir directamente las relaciones de su unidad doméstica básica y se obliga a elaborar ciertos dispositivos de socialización (como el living televisivo) que hacen, parafraseando a Clifford Geertz, que la experiencia corriente y cotidiana resulte comprensible al exhibirla como actos y objetos despojados de sus consecuencias prácticas y reducidos (o elevados) al nivel de las puras apariencias, en el que la significación de esos actos y objetos puede estar vigorosamente articulada y ser más exactamente percibida (...) El living como lugar de cruce de la esfera privada con la esfera pública, como replicación de ciertas relaciones entre el individuo, el núcleo doméstico y la comunidad” (Pisarro:7-8).

Como se sabe, cumple la doble función del teatro como *theatrum mundi*: lugar de presentación social y de uso familiar.

En su gran mayoría, sus obras del sesenta satirizan o cuestionan a la institución familiar, a excepción de *El debut de la piba* (1961) y *Los gemelos* (1969); *Las de Barranco* (Laferrère, 1961), *Las aguas sucias* (Esteban Urruty, 1962), , *Cuatro paredes y un techo* (RenéeLew& Carlos De Marzi, 1962), *Un viaje a la costa* (Raúl Young, 1963); *Un color soledad* (Andrés Lizarraga, 1963) hundan el bisturí en las miserias cómicas o patéticas de los ricos venidos a menos y los nuevos ascendidos sociales.<sup>7</sup> Quizás el primer caso de violencia de género tratado por nuestra dramática, las justificaciones para no entrometerse en la pareja involucrada, el desprecio hacia la prostituta que finalmente es la única en romper la indiferencia, revelan las cobardías paralelas de la clase media, sus microfascismos, la competencia por quién obtuvo más y cómo lo consiguió, en definitiva, las otras formas de violencia soterrada en una explicación

---

<sup>7</sup> Otras obras de contenido social no necesariamente focalizadas en la familia, hasta 1970: *La gaviota que comía sol* (Enrique Borthiry, 1964); *Funeral y discurso* (Carlos Latorre, 1964). *Tiempos del 900* (Luis Ordaz, 1968), *Los gemelos* (José María Paolantonio, 1969), *La cama y el emperador* (Carlos Somigliana, 1970). Valga la aclaración, las obras no pueden citarse como si fueran libros en la bibliografía simplemente porque nadie sabe qué versión usó el director hace cincuenta años. Como cito a *Los prójimos*, tuve que hacerme de la copia, pero las otras no tiene sentido incluirlas. Es más: obras como *Un despido corriente* o *Samka-Cancha*, fueron escritas para Nachman y no existen versiones en papel ni editadas. Historia del 900 es una versión libre de *Los cuentos de Fray Mocho*, de Luis Ordaz. *Los gemelos*, a su turno, una lejana inspiración en los *Manechmi* de Plauto y existe sólo una versión mecanografiada.



mutua.<sup>8</sup> Lita y Hugo, matrimonio que apenas se soporta y vive maltratándose verbalmente, Tito y su odio hacia el sindicalismo; Felipe y su jactancia de *selfmademan* aunque se trate de tener apenas un taller doméstico; la verbosidad frívola e insoportable de su esposa Rosa, dibujan un panorama societal que termina traducida en la actitud de ajenidad, morbo y miedo del conjunto ante la menor posibilidad de intervención.

Nadie mejor que Juan Carlos Stebelski para descifrar la variante que Nachman le imprime a la puesta, en una perspectiva que parece interpretar la significación profunda de *Los prójimos*:

“Es sobre *el no te metás*, pero nosotros se la dimos vuelta. Gorostiza se basa en un incidente —un tipo maltrata a su pareja, que termina matando, y nadie dice nada—y cuando fue escrita la obra se proponía al departamento, un matrimonio y un amigo, atrás está el balcón donde se produce, de espaldas al público, en la extraescena. Sólo un vecino interviene e insta a participar, nadie se hace cargo pero el vecino dice *habría que hacer algo*, y los demás, nada. Se ponen todos a hablar pelotudeces y sólo la prostituta del edificio dice qué hay que hacer, *el tipo la va a matar*, y efectivamente eso sucede. Cada vez que gritaban, el público estaba adelante y el incidente atrás, en el telón. Nachman pone el balcón *adelante* y entonces *encarábamos* directamente al público: le *dimos vuelta la obra*. Gorostiza lo vio y no lo podía creer. Desde entonces, cada vez que se repone, se sigue la puesta de Gregorio, se pasa el balcón *al frente*. Además, a Nachman le gustaba integrar a los *pintores* a la concepción del decorado, como hizo con Menicucci, que le daba la oportunidad de ser importante” (Cabrejas 2008: s/n).<sup>9</sup>

La versión pauta una poética en Gregorio Nachman hasta el momento inesperada: tácitamente inmiscuye al *público* en el compromiso social de la estructura superficial y la convierte en puesta tradicional *no-ortodoxa*, al introducir esta esencial modificación respecto de las precedentes. Así, el espectador se convierte en la pareja sometida a la coacción del integrante masculino y en la sociedad misma que la apaña, anónima y de alguna manera *acusada* mediante la confrontación discursiva directa.

### Conclusiones: otro prójimo, otra dirección

Con *Los prójimos*, Gregorio Nachman experimenta un *turningpoint* en su estética social que habrá de ahondar en su producción posterior. La óptica nostálgica de *Tiempos del 900*, la reposición casi lisérgica por su humor

---

<sup>8</sup>Girard (2005: 16): “Son las disensiones, las rivalidades, los celos, las peleas entre allegados, lo que el sacrificio pretende eliminar, pues restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social”. En palabras de Byung, la víctima “funciona como un pararrayos, por medio de una astucia la violencia se desvía hacia un objeto sustitutorio”, en este caso la mujer maltratada (2016: 28). Zizek habla de una violencia subjetiva, otra objetiva y una tercera, simbólica: la de los agentes sociales o individuos malvados, la ejercida por los aparatos represivos y la de las multitudes fanáticas, pero las tres interactúan (2013: 22). No existe acto personal que no conlleve la marca del lugar social aunque todo parezca limitado al *milieu* familiar o de amigos.

<sup>9</sup>Entrevista oral del autor a Juan C. Stebelski, el 28 de marzo de 2008 (inédita).

alocado en *Jettatore*, la atemporalidad *irónica* como estrategia para referirse al *presente* de *Los gemelos*, las múltiples hibridaciones del realismo reflexivo encarnados en sus livings familiares, pasan a un procesamiento de drama denunciante sin hesitaciones.<sup>10</sup> El simple instrumento de *girar* la disposición de la escena modifica el sentido mismo de la pieza, ratifica que la violencia sucede entre *nosotros*, los receptores, y *nos* incluye resueltamente en el *ethos* central de la historia, pues los personajes nos interpelan en nuestra responsabilidad cívica a pesar de, y al mismo tiempo gracias a, ser ellos ejemplares humanos del egoísmo llevado a la acción en una situación límite. La vigencia de un argumento profético en estos años de exacerbación del maltrato contra la mujer, la determinación de la figura jurídica del feminicidio y su encuadre punitivo hasta la aplicación de la cadena perpetua, las incesantes marchas de *Ni una menos* para frenar la barbarie patriarcal-machista, resemantizan la puesta nachmaniana instalando la temática *frente* al espectador y no lejos y atrás, en el foro, como lo hacían las *mises* anteriores a él. Nada sucede *afuera*, y el plateísta queda instantáneamente incorporado al texto espectacular.

En los 70, la fase política de Nachman no hará sino continuar el camino, con una asunción ideológica vinculada a los años críticos y revulsivos que vivirá el país. *El avión negro* del Grupo de Autores (1971), *Un despido corriente* (1972, de Julio Mauricio escrita especialmente para él y estrenada en exclusivo en Mar del Plata), *Juan Palmieri* (1975) y *Samka-Cancha* (1976) representan un cambio de rumbo que será, en pocas palabras, el del teatro independiente marplatense.

## Bibliografía

- Cabrejas, Gabriel (2008). "Entrevista a Juan Carlos Stebelski". 28 de marzo. Grabación inédita.
- Cabrejas, Gabriel (2010a). "Entrevista a Eduardo Nachman". 19 de junio. Grabación inédita.
- Cabrejas, Gabriel (2010b). "Entrevista a Sonia Grigera". 3 de agosto. Grabación inédita.
- Cicalese, Guillermo (2002). "La crisis del turismo masivo en Mar del Plata, 1976-1987". En *Mar del Plata, imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/Facultad de Humanidades. (111-136).
- Fowler, Alastair (1971). "The life and death of literary forms". En *New Literary History*, II, 2 (Winter): (201-231).
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Greimas, Algirdas (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Girard, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. 4ª edición.

---

<sup>10</sup>En su versión de 1988, Carlos Owens añade otra variante: los actores ingresan yuxtaponiendo diálogos entre ellos a través de las galerías que rodean por ambos lados a los espectadores antes de pisar el proscenio, según recuerda la actriz de *Los prójimos* Sonia Grigera (Cabrejas2010b). Parte del elenco femenino del *TCM* (Rigau, Borda, Muñoz) lo refundan en 1996 y su primera obra es la de Gorostiza (cf. *LC*: 29/7/2001, 8).

- Gorostiza, Carlos (2010). *Los prójimos*. Buenos Aires: Corregidor.
- O'Donnell, Guillermo (1982). *1966- 1973: El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Pastoriza, Elisa y Piglia, Melina (2012). "Asociaciones civiles, empresas y Estado en los orígenes del turismo nacional". En *Anuario IEHS*, 27. (393-415).
- Pastoriza, Elisa y Torre, Juan Carlos (1999). "Mar del Plata, un sueño de los argentinos". En *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo III: La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus. (47-75).
- Pastoriza, Elisa y Torre, Juan Carlos (2008). "Estado, gremios y hoteles, Mar del Plata y el peronismo". En *Estudios Sociales*, N°34 (48-69).
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV*. Buenos Aires: Galerna.
- Pisarro, Marcelo (2011). "Mitologías de la domesticidad, sociología del living". En *Revista Ñ*, VIII: 386, 19/2. (6-9).
- Riveros, Ricardo Carlos (1967). "El Festival Nacional de Teatro". *DiarioEl Trabajo*, 12 de julio. (13)
- Sin autor (1967). "En enero: 500. 000 turistas". *DiarioLa Capital*, 5 de febrero, Mar del Plata. (5)
- Sin autor (1967). "135.000 viviendas serán edificadas durante 1967". *DiarioLa Capital*, 17 de enero, Mar del Plata. (1)
- Sin autor (1967). "El conjunto premiado en 1967 en Necochea se presentará en la sala de la Comedia Marplatense". *Diario La Capital*, 4 de febrero, Mar del Plata. (9)
- Sin autor (1967). "La Comedia Marplatense en el Festival Nacional de Córdoba". *Diario La Capital*, 29 de junio. (8)
- Sin autor (1967). "Nuevamente la Comedia Marplatense". *Diario La Capital*, 31 de marzo, Mar del Plata (11).
- Sin autor (2001). "Con Nachman hacíamos teatro comprometido" Reportaje a Marta Rigau. *DiarioLa Capital*, 29 de julio. (8).
- Stebelski, Juan Carlos (1967). *Programa de mano de Los prójimos, de Carlos Gorostiza. Álbum documental*. Mar del Plata: Teatro de la Comedia Marplatense.
- Tinianov, Yuri (1970). "Sobre la evolución literaria". En Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 89-101.
- Zizek, Slavoj (2013). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.