



Tres puestas de Gregorio Nachman. De la sátira social al drama político

Gabriel Cabrejas¹

Resumen

Gregorio Nachman fue un empresario cultural además del director de mayor trascendencia fuera de Mar del Plata. Se analizan tres puestas teatrales de distintas épocas a lo largo de su trayectoria.

Palabras clave

Gregorio Nachman - teatro marplatense – tres puestas en escena.

Abstract

Gregorio Nachman was a cultural enterprising-businessman and the most important theatrical director beyond Mar del Plata. This article analyses three staging from different moments in his life.

Keywords

Gregorio Nachman - Mar del Plata theater – three stagings.

Promotor cultural y mecenas, anfitrión múltiple de los teatristas y músicos del país, actor y director fundamental en la historia de Mar del Plata, Gregorio Nachman es el artista gracias al cual el balneario ocupa un lugar de privilegio en el atlas estético nacional, que sólo su secuestro y desaparición pudo interrumpir.

Entre 1961 y 1976 pasa a través de su biografía profesional incluso el futuro: el actual dinamismo de los llamados *centros culturales* no se explicaría sin la impronta decisiva de su agenda de trabajo, que tanto en la *OCA (Organización Cultural Atlántica)* como en el *TCM (Teatro de la Comedia Marplatense)* produjo innumerables iniciativas, desde certámenes de dramaturgia a recitales, más las giras por el territorio argentino e internacional y una cosecha extraordinaria de premiaciones y reconocimientos sin parangón para compañías del interior.

Nuestro artículo solamente mostrará tres de las puestas nachmanianas que pueden considerarse modélicas de una evolución dramática e ideológica, haciendo hincapié en su libertad de concepción respecto al texto original, su intervencionismo en la partitura preparatoria del intérprete y la herencia definitiva que ha dejado su inspiración de adaptador y director en la trayectoria del teatro vernáculo.

Arriba el telón.

Jettatore (1965) o el grotesco burgués

El *Teatro Municipal de Comedia* dura apenas un año; el ambiguo respaldo de la intendencia, el disenso o la franca animadversión de algunos actores hacia el director y el presunto despilfarro presupuestario en la inversión de *Jettatore* (el clásico de otro Gregorio,

¹ Profesor en Letras y Magister en Historia (UNMdP). Docente de las asignaturas Estética, Introducción a la Filosofía y Seminario Arte y Cultura del siglo XX (UNMdP). Contacto: gabcab2003@yahoo.com.ar

de Laferrère) provocaron la eyección de Nachman al frente y una efímera suplencia de su segundo, Enrique Baigol.¹

El *programa* de mano lleva un escrito de Bernardo Canal Feijoo que puntualiza la “doble autenticidad” de *Jettatore* como “espécimen teatral y argentino” y el juicio crítico del historiador de teatro Luis Ordaz, “es nuestro primer vodevil”, quien saluda además de haber optado por él: “Entiendo que *Jettatore* permite al flamante TMC de Mar del Plata ofrecer, como se lo ha propuesto, un espectáculo con auténtica calidad artística y probadas resonancias populares”. Espacialización mimética y puesta autotextual, “tradicional ortodoxa” (Pellettieri 2002) del esquema dominante y consagrado, ungido a imantar un público que supo responder entonces. Escenografía de principios de siglo, objetos sígnicos en estrecha relación con el texto que concretizan su virtualidad escénica (Manuel

¹ El menú de rumores y adjudicaciones no permite distinguir una sola causa. Juan Carlos Lugea, joven integrante por entonces, lo resume así: “Hay un concejal socialista, Renato López, que se lo toma muy en serio, redacta la ordenanza y trata de convencer a los demás, la fogonea dentro del HCD, incluso lo llama como veinte veces al “*Ruso GN*” para que explique. Cuando sale en el 65 sale de la mejor forma: con *escuela* incluida. Se alquila entero el hotel *Royal*, y un espacio en Independencia y Juan B. Justo, el *Teatro de la Luna*, un anfiteatro circular con gradas de cemento, una pista brutal en el medio, donde trabaja la Escuela. La *Comedia* se viste totalmente: vestuario y luces a todo trapo, sonido con sonidistas, los alumnos *forramos* de tela la pared entera del teatro, Menicucci en sastrería venía de recibir el premio Bracque en Francia: esos años en que creíamos que todo era posible. Fue la primera vez en que la Municipalidad *consideró gastar* para producir un hecho cultural potente, y después de la Sinfónica fue la Comedia. Una noche viene Baigol, nuestro director, y nos dice: “*vamos a sentarnos atrás de todo, pero arriba*”. En el *Royal* nosotros, el elenco para chicos, ensayábamos abajo. *Vamos a asistir, no digan nada, a cómo se destruye una comedia*. Y ahí, GN discutiendo con dos o tres actrices, y otros actores. Había contratado a (Héctor) Pellegrini, mientras había actores con pretensiones, como Cussi y Garavat. Se empezó a meter la Comuna, que pidió rendición de cuentas. A lo mejor, GN desvió algún dinero para comprar muebles o trastos, pero había tal movilidad y abundancia de plata... La Muni pone una comisión, que pasa al otro año, luego una normalizadora que vende todo, y se acabó. La municipalidad, en fin, tiene una deuda con el teatro marplatense: haber destruido la primera *Comedia*” (entrevista del 26 de enero de 2011). El escenógrafo Pablo Menicucci intuye algún comentario desafortunado de Cussi y Garavat a los asesores de la Comedia –les habrían dicho que “Nachman no les da bola”–y el resentimiento de aquéllos, que deseaban sustituirlo y copar el control directamente (entrevista del 29 de mayo de 2010). Claudio Martínez Dalke en *Talia* (1966: 15-6) relata con lujo de detalles el *cotilleo* en la trastienda institucional, sin citar fuentes: “A un señor edil se le ocurrió crear un teatro oficial. Los veteranos del ambiente no sabían nada. Se enteraron por los diarios”; Carlos Latorre, miembro exterior de la Comisión organizadora del TCM, viaja a la ciudad y “pide una investigación “total” (ya había empezado un “ajuste” contable-administrativo) y nadie duda de que los fondos se hayan manejado indebidamente (al menos nadie lo dice)”. La actriz Elsa Alegre supone que los planes fastuosos de Nachman provocan un boicot de la comuna que precipita su abdicación: “Hizo *Jettatore* con 12 actores, y enseguida eligió *El viaje*, que tenía 25. Los 12 actores eran rentados por la Municipalidad y de pronto viene con contratar a otros doce. Además, uno de los protagonistas debía ser de Buenos Aires. Buscó a Alfredo Alcón pero después contrató a Pellegrini (y no a Duilio Marzio como se anunciara). Encima, gente como Hugo Urquijo y yo, que ya éramos parte del elenco asalariado, no actuábamos porque ya no había papel para nosotros, eran todos personajes chicos. Cuestión que a la Municipalidad le pareció una locura tener que pagar el doble de sueldos. Costó no sé cuánto que nos pagaran a nosotros” (entrevista del 5 de junio de 2008). Juan Carlos Cabello coincide: “Encaramos *El viaje* de Schehadé. Nachman contrata a Héctor Pellegrini, con un cachet importante –nosotros, con nuestro sueldito...–, también a un local, Mario Mario, un gordo al que ayudaba el físico para el rol, pero GN empezó a meter la política, hubo denuncias y acusaciones de derroche de dinero, y problemas entre él y los actores. Al intendente Jorge Lombardo le querían voltear la TCM porque dilapidaba el erario, y entonces decide suspenderla. Pellegrini le hizo un juicio a la Municipalidad, que creo ganó” (entrevista del 6 de enero de 2009). El debate en torno a la elección de Nachman figura en las *Actas del Concejo Deliberante, del Partido de General Pueyrredón*, Sesiones 63 (1965) y 64 (1966): 307-314.

Castilblanco) y vestuario de época (Pablo Menicucci), materializando el requisito de absorber un receptor de cierta masividad vía el *background* de la memoria teatral popular.

El director sigue atento la estética del vodevil, o *pochade*, “género parisino de fin de siglo y *boulevardier* por excelencia, estructurado con equívocos y contratiempos ridículos y maquetas más o menos estereotipadas... sin mayores pretensiones artísticas, se lo compone linealmente, flojo como un bolsillo (*poche*) y resuelto a la ligera” y pariente de las *causeries* del 80: “ráfagas”, “impresiones”, “silbidos” o “apuntes” (Viñas 1973: 113). Para entender la actuación hay que acercarse a la estética del *gag* y a las muecas del sainete, sólo que trepado del conventillo a la “sala elegante” de las didascalias. La velocidad en las entradas y mutis, la exacerbación gestual que no terminaron de convencer a la crítica son una interpretación prácticamente literal de las puestas originales de Laferrère y de sus personajes, “lineales, unívocos e idénticos a sí mismos, ágiles y previsibles” (Viñas 1973: 87), y agrega Viñas: “Laferrère conoce a su público; en realidad es el último *gentleman*-escritor que sabe los límites reales de su público. *El último escritor perteneciente a la gran élite liberal que verifica la dimensión comunitaria del teatro entendido como ceremonia y como acto colectivo de participación sobre la base concreta de un mercado*” (bastardillas suyas: 80). Lo mismo, desde otra extracción, puede predicarse de Nachman, cuya intuición tendía a un teatro comercial de ecos populares, sólo que cambiando el modelo de identificación, ahora la clase media puede esgrimir cierto distanciamiento de la histeria supersticiosa de la pasada alta burguesía.²

Se reedita, en fin, el éxito de *Las de Barranco* (OCA 1961), con 150 representaciones y la primera salida de un elenco profesional fuera de la cuadrícula. Al vestuarista pide “color chillón para los miriñaques, vibrantes, cada actriz uno bien definido: bordó, amarillo, naranja, azul, y para los hombres, a rayitas, uno de cada color, a bastones combinados de blanco, en trajes de tela vulgar. Rutilante, pero un poco molesto a la vista”.³ La puesta matiza el tradicionalismo al aportarle una dimensión simbólica –típica *hibridación* nachmaniana– a través de una *violencia cromática* que acentúa el cliché social e incita el rechazo crítico por el espectador. En cambio, los trastos escénicos tienden a un naturalismo epocal, aún sin la observancia total del texto: un candelabro en vez de la “araña encendida”, un fonógrafo y no “piano sobre el foro izquierdo”, retratos ovales y empapelado de volutas y flores y no la chimenea (cf. Laferrère 1980: 7).

La recepción periodística critica la marcación *desaforada* de los actores y la apelación al sainete. Dice Martínez Dalke en *Talía*:

Desde agregados efectistas hasta la marcaciones ostensiblemente construidas procurando impactar, fatigante el ritmo por momentos, gritos destemplados y claros

² La ética del *titeo* y la no-identificación: “La consigna de sociabilidad de proyecta sobre el teatro: si a los “loquitos” que se mueven en el escenario “no los tomo en serio” ironizo y me separo de ellos. Y si me divierto con ellos, me distancio aún más y corroboro mi salud. El hiato que se produce entre esas conductas particulares y el código general los arrincona aún más en su “excentricidad”. Su “ridículo” es el momento de ruptura entre esos dos niveles y lo cómico reside en esa fugaz fisura entre el orden como continuidad y el desorden como instante: así como el actor que comete un furcio desvanece su personaje para aparecer a él, las figuras de L. entran cometiendo unas infracciones que “los dejan en descubierto”. Por eso sus entradas son “caídas”, verdaderos *gags* que abruptamente marcan el desnivel entre el orden y la excentricidad. Ese espasmo si a ellos los disocio del código vigente, a mí... me confirma en mi “normalidad”. Por eso me río: ellos son los excluidos y yo estoy sano. Soy un burgués como L.” (Viñas: 115).

³ Lo describe así el encargado del vestuario, Pablo Menicucci. Entrevista del 29 de mayo de 2010.

esbozos de “machieetta”. El texto fue poco respetado, y los agregados demasiado frecuentes. Privó la premisa de “hacer reír” por sobre el intento serio de interpretar a Laferrère (1965: 12).

Y *Cándido*, de LC:

Es posible que el empeño de la dirección de convertir en sinónimo de brillantes de un diálogo con velocidad a hablar, haya contribuido a desmerecer largos pasajes de la obra, principalmente cuando la principales (*sic*) intérpretes femeninas parecían perderse en una maraña de gestos ajenos a la sutil textura de la comedia. (1965: 6)

El cronista de *Domingo*, que prefiere el anonimato en el artículo “Mucha comedia, poco teatro” es un declarado anti-Nachman: “trabucamientos, tropezones, velocidad dialéctica, llantos a granel, gesticulaciones, y en fin, mucha flojedad en todo, desde la dirección al último personaje” (1965: 4). Un tal A. Lozano –tal vez la misma pluma– elogia el hecho de “darle un ritmo actual a su puesta en escena”, aún cuando “colocó a los personajes con una dinámica de “allegro cantabile”, localizados en “situaciones un poco trasnochadas sin mayor vigencia en la actualidad”. Acepta finalmente que la “tónica caricaturesca” es la modalidad adecuada para devolverle “frescor” al planteo del “gentilhombre del Club del Progreso” (1965: 4).

Los prójimos (1968): realismo reflexivo y pequeña burguesía

En el sótano de Belgrano 2279 Gregorio Nachman ha acondicionado lo que denomina *Sala de Cartón*, debido a que pega a sus paredes maples de huevos como artesanal tabicamiento acústico. Corre 1968 y hace tres años que bautizó a su compañía privada, irónicamente, *Teatro de la Comedia Marplatense*. Allí resuelve *Los prójimos* de Carlos Gorostiza, en una puesta que puede llamarse revolucionaria. Nadie mejor que Juan Carlos Stebelski, su primer actor, para descifrar la variante que Nachman le imprime:

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 y se produce el incidente, 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*. (Entrevista del 28 de marzo de 2008)

Armando Chulak lee así la temática planteada:

Gorostiza se muestra preocupado por el problema de la solidaridad a nivel popular,

enfoque en el que se extravía en el publicitado “no te metás” de los argentinos. Obviamente son dos cosas muy distintas. La primera es un valor esencial de nuestro pueblo; la segunda, una reacción de desgaste a nivel político o una traumatizada relación individuo-autoridad que mejor tratada estará en el ensayo sociológico. Por esta razón, el crimen que ocurre ante la pasividad de todo un vecindario (en una de las casas trascurre la acción teatral y afuera el hecho) parece algo injertado que se rechaza, no porque uno se sienta libre de pecado sino porque no responde a la realidad (*Talía*, 32, 19).

La versión pauta una poética en GN hasta el momento inesperada: tácitamente involucra 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. Cuatrocientas cincuenta reposiciones, tres en La Plata –según informa Stebelski– plebiscitan a un auditorio que perfila un nuevo horizonte expectacional, amén de rebasar el cordón 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 (Pellettieri 2003: 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*.¹⁰

El mandato de la acción, el destinador, es social, como también lo es el objeto; gran cantidad de secuencias transicionales; el sujeto sale de la inacción con el fin de lograr concretar su identidad; la sociedad es su principal oponente: como destinador, lo acusa para que “crezca” y concrete objetivos, pero al mismo tiempo 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. El logro del efecto de realidad lo incrementa mediante el procedimiento de la *trivialidad deliberada*, que Miller había refuncionalizado a partir de la máxima chejoviana “mientras los hombres simplemente cenan, se decide su destino y su vida se destruye”. Se ratifican los artificios que ya existían en el realismo argentino: antítesis de caracteres, gradación de conflictos, las relaciones de

¹⁰ *Los prójimos*, páginas centrales del programa, con foto de Gorostiza y sus palabras: “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 Analía Gadé” (programa de mano de *Los prójimos*). No es trivial la relación con el *sainete*, del cual ha venido evolucionando el director. 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 prosenio, según recuerda la actriz de *Los prójimos* Sonia Grigera (entrevista del 3 de agosto de 2010). 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).

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. 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. Predomina la *situación* sobre el *personaje*, y aquí todos son *adaptados* e inmersos en aquélla, responsabilidad individual y causalidad histórica. Se profundizan los caracteres 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* (Pellettieri 2003: 265). 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 panorama general del país y por eso mismo, ávida de ser criticada:

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 ideologema: 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” (Pellettieri 2003: 268).

Juan Palmieri (1975) y el sociodrama político

Juan Palmieri, del uruguayo Antonio Larreta, última obra de Nachman estrenada en Mar del Plata, pertenece al tramo *brechtiano* de nuestro teatrasta, después del suceso de *El avión negro* (del *Grupo de Autores*: Cossa, Somigliana, Rozenmacher y Talesnik: 1971) y *Un despido corriente* (Julio Mauricio 1973), y al llamado *teatro militante* de intervención política de los tempranos 70.¹¹ Es la historia de una toma de conciencia, donde “la personalidad florece no en una heroica oposición a la masa sino en concordancia con ella”

¹¹ Lorena Verzero llama *teatro militante* a experiencias colectivas de crítica política dentro de la *revolución argentina*, y reconoce la centralidad que adquiere la perspectiva de la transformación social, y la radicalización del pensamiento y la acción, profundizados a partir de la etapa final de Lanusse y la llegada del camporismo tanto como la popularidad de la guerrilla (2009: 445). Néstor Tirri reformula las décadas 60/70 en torno a tres escuelas coetáneas: la *realista-naturalista*, cuyos exponentes más destacados son los dramaturgos de *El avión* más Ricardo Talesnik, Guillermo Gentile y Félix Monti; la *vanguardia*, con Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y la de *experimentación*, el nucleamiento de artistas y *performers* que se mueven dentro del Instituto *Di Tella* (1973: 12).

(Weideli 1969: 33) y la identidad “la función del individuo dentro de la sociedad, que no encuentra su fisonomía ni su nombre sino porque otros tienen necesidad de él (Weideli 1969: 36-7), o como dice Desuché “no existen el ser y el no ser sino el poder o no, ser esto aquí, no el orden eterno de las pasiones humanas sino un mundo que consiste en estar en transformación”, y por eso la primacía de la intriga sobre el personaje (1968: 77), y éste no actúa: informa (Klotz 1959: 145): no se le muestran al espectador dramas sino la estructura social (Desuché: 78). Como Brecht preconiza, el engarce de escenas autónomas demueven todo centro de gravedad y progresión dramática y a cambio se permea el *verfremdung* o extrañamiento, que, de nuevo, plasma “todo como si estuviera en proceso de transformación, desde las instituciones sociales hasta las situaciones y los sentimientos y actitudes de los hombres” (Klotz: 151) y la dialéctica materialista objetivada en escena para la que el estado de cosas-actos sean la etapa de un proceso. En fin, no interesa tanto la evolución clásica hacia un desenlace, y hasta el contenido básico lo sabe el receptor —el tupamaro Juan P está muerto e importa entonces reconstruir los pasos previos, que indaga su madre. El interés se trasladará del *qué* de lo venidero al *cómo*, “del resultado al curso de la acción y a la manera especial de producirse los acontecimientos” (Klotz: 79).¹²

Las didascalias son obedecidas por Nachman, que se subordina a las “diez conversaciones y un intermedio” que Antonio Larreta indica. La desnudez y austeridad vienen del primer paratexto: “Decorado: ninguno. Sólo son necesarias dos sillas y una pantalla al foro en que se proyectan al comienzo de cada escena, y sucesivamente, sus tres títulos, por ejemplo: *Conversación segunda, Aquí había paz, Mayo 1968*” (1973: 11). Los testimonios constatan la puesta. La actriz Rosa Muñoz:

Nos sentábamos todos en fila, atrás del escenario, con dos sillas adelante, blancas, de paja, sin apoyabrazos, con dos salientes en el respaldo que solíamos tomar cuando nos poníamos de pie. Con cada conversación —diez en total con la madre del tupamaro— el (personaje involucrado) se paraba y avanzaba hasta las sillas de adelante y jugaba la escena. No podíamos usar las manos ni el cuerpo, había que

¹² De paso, considerar las cosas como susceptibles de transformación e inculcar la voluntad de transformarlas” (Gisselbrecht: 61): no hay *destino* metafísico sino el *hombre* mismo (56). En un texto traducido en 1970, Bertold Brecht elabora un decálogo del artista *realista-socialista*. Citamos algunos principios: 1) el arte es combativo de las concepciones falsas de la realidad; 2) los realistas acentúan lo material-terrenal; 3) se sitúan en el momento del devenir y del dejar de ser; 4) representan las contradicciones en los hombres y en las condiciones en que se desarrollan; 5) representan los cambios en los hombres y sus relaciones y por sus resultados; 6) representan el poder de las ideas y su base material; 9) tienen en cuenta tanto el nivel de la educación y el origen de clase de su público como el estado de las luchas de clases; 10) tratan la realidad desde el punto de vista de la clase trabajadora y de los intelectuales aliados con ella que luchan por el socialismo (1970: 252-3). Un documento que guarda Eduardo Nachman en el arcón familiar, *Ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, fechado en junio 1975, ensancha el horizonte de conocimientos de su padre, pero sobretodo puede leerse como polisémico de una época de experimentación y teatro politizado. El autor, Augusto Boal, proporciona un juego actoral, *guerrilleros y policías*, con el elenco dividido en sendos grupos: “viajan en un micro que se descompone en la ruta: consiste en descubrir cuáles son los amigos y cuáles los enemigos y “matar” a través de una señal convenida. El ejercicio termina cuando quedan “vivos” sólo los integrantes de los dos grupos. Puede tener un alto grado de violencia emocional e ideológica; hay que crear no sólo “personajes” en general, sino personajes combatientes y personajes represores. Hay que justificar las posiciones antagónicas”(10-1). ¿Se había convertido el enfrentamiento entre *men with guns* en una praxis lúdica, que llegó a interiorizarse en *training* teatral? Su naturalización intelectual hace viable, en estos tiempos, la reivindicación de un tupamaro, su justificación social, como se desprende de las páginas de *Juan Palmieri*.

sentir lo que se estaba diciendo, a lo sumo aferrarse a las puntas de las sillas: llegar a la gente con la voz, el decir, el sentimiento. Cada charla era seguida por un poema de Benedetti y una canción del guitarrista mientras se cambiaba al dialogante. No podíamos movernos, ni interpretar ni hacer nada con las manos. Marta Rigau era la madre y tenía las diez conversaciones; yo era una cheta uruguaya, la novia, la madre de una amiga y finalmente la compañera. El único movimiento era el abrazo final con la madre, cantábamos *Para el pueblo lo que es del pueblo*, y nos acompañaba todo el teatro”.¹³

El guitarrista, Luis Caro, afina más detalles:

La rutina de los diez cuadros los separaban poemas y canciones. *Grego* y yo estábamos sentados en los extremos de la boca del escenario, sólo aparecíamos iluminados en nuestras respectivas participaciones. Los actores entraban y salían componiendo los distintos personajes apoyados sobre dos sillas vacías. El clima lo creaba un trabajo intenso de luz escénica.¹⁴

El perfil brechtiano, el director lo tamiza a la historia reciente y no a épocas y lugares lejanos. La movilidad del signo escénico a través de las canciones que alternan el *continuum* logran el efecto distanciador, pero el final tendiente a voltear la cuarta pared mediante el tema de Piero (ausente en el libreto) busca una identificación asociativa después de expandir la *admirativa*, ya que contrasta el heroísmo de un individuo ausente – Juan, el guerrillero– con sus oponentes y la toma de conciencia de sus ayudantes en la descripción de su conducta. Desde el eje de la comunicación, el destinatario es el propio Juan, de quien sólo escuchamos su voz en el *intermedio* (87-93) y el destinatario su madre, Carmen, y por extensión, la sociedad, que culmina asumiendo como propios el pensamiento y la acción filiales. El eje de la participación se distribuye en las secuencias, cada una de las cuales provee una dialéctica contractual-disyuntiva a un tiempo (el padre, la novia, el amigo, el sacerdote, el policía, el amante), ya que todos aportan información sobre el héroe y se despiden para no regresar. La intriga se desenvuelve en el lapso de cuatro años (octubre 67-octubre 71), y desde la semiclandestinidad de Juan a su muerte y el compromiso final de Carmen, en una causalidad directa. Existe un nivel de prehistoria: las

¹³ Entrevista del 19 de marzo de 2009. Aunque menos acentuado que en *El avión negro*, el dispositivo brechtiano es claramente inspirador de la puesta. “En este proceso de la escena, lo épico, lo dialéctico y lo didáctico cuestionan lo ideológico”, dice Díaz Araujo (2009: 267), y cita a Naugrette (2000): “el espectador está ubicado *delante*, no *sumido en algo*. Se mantiene alejado; esto le permite mantener una *distancia* crítica: no se absorbe en la representación sino que reflexiona, *estudia*” (268). También, la irrupción de canciones “que resumen, comentan, explican o adelantan la acción siguiente” (269).

¹⁴ *Nyc* marplatense, Luis Carotenuto, cantautor, conoce a GN “en unos talleres de teatro que ofreció a los alumnos del Colegio Nacional Mariano Moreno, donde iban también sus hijos Edu y el *Colo* Claudio, el año 1971. Ese primer verano colaboré como telonero y otras especies. A la Comedia los días lunes o martes iban a tocar *Pedro & Pablo* y una banda novel, *Sui Generis*, de telonera. En febrero el baterista se fue a la colimba y quedó, de hecho, armado el dúo entre Charly y Nito, que prácticamente se hizo en Mar del Plata. Vivían en un prototel llamado *Las Tres Damas*, que quedaba frente al ACA (Independencia y Quintana, casi el *far west* entonces) y pasaban necesidades. Los domingos le pedía a mi vieja que amasara, los llevaba a casa a comer unos raviolitos y luego guitarreábamos hasta quedar exhaustos”. Nachman “nos enseñaba todo el tiempo lo que luego sellaría mi vida: la producción independiente”, que *Caro* aplica aún hoy a su discografía (reportaje del 3 de febrero de 2011).

anécdotas formativas de la personalidad de Juan, y el nivel de la función referencial se sobrepone a la emotiva –intercala hechos factuales, a través de un *informativista*, y los relatos de los ayudantes y oponentes– ya que la reflexión político-social ocupa un espacio discursivo preponderante, según la línea de una puesta ideotextual-épica.

Juan Palmieri esquiva los personajes arquetípicos: el cura es tercermundista, el periodista “petulante pero inseguro” (100), el amante resulta más reaccionario que el padre, el policía se nota más irónico que cruel. Los dichos de la actriz explican por qué encarna cuatro papeles: se matiza y completa el retrato del héroe desde el lenguaje y los datos biográficos mejor que corporizando escenas de corte sentimental y gestualidad. La actuación deíctica, autocontenida, está en las antípodas del Nachman de *Jettatore* y un paso más delante de la *carnevalización* de *El avión negro*.

Conclusiones

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, del *sillón-lámpara-modular-paredes con puertas y ventanas*, al rectángulo aleatorio que se sintetiza en un par de sillas y ámbitos mejor territorializados en el *cuero* del actor, a su vez resumido a ropa de calle ordinaria a la cual basta un elemento icónico –un brazalete, una gorra, insignias, corbata, o simple ropa de calle: camisa blanca y pantalón, respectivamente *El avión* y *Palmieri*–: esto es, la progresión desde el realismo reflexivo al ludismo boaliano, junto al *organon* brechtiano de secuenciación segmentada y quebradura del efecto catártico y la recepción emocional.

En una década, GN articula el *living* cambiando de sector social: lumpen-bohemio en *El debut de la piba*, lumpen-inmigrante en *El organito* (ambas de 1961), la burguesía decadente en *Las de Barranco* (61), la guaranga de *Jettatore* y la mesocracia dominante – en su corpus anterior/ posterior a la *Comedia Municipal*, que incluiría también *Así es la vida* y *Cuatro paredes y un techo* (las dos del 62); luego le interesa la lectura policlasista en torno a un fenómeno central de índole histórico-política mediante espacios cambiantes (*El avión negro*, *Un despido corriente*, *Juan Palmieri*); dos veces turna calle-unidades domésticas y la mirada sobre la dialéctica de clases (*Historia del 900*, 1968; *Los gemelos*, 1969) e irrumpe en el *dormitorio*, la *intimización* del conflicto moral-social (*La cama y el emperador*, 1970).¹⁵ Del espacio mimético de las primeras adaptaciones al escamoteo completo de escenografía, y de la sátira al teatro de tesis política, se ha operado en una década la elíptica entera del teatro marplatense desde el naturalismo al universo de las

¹⁵ “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, *Revista Ñ*: 19/2/2011: 7-8). Como se sabe, cumple la doble función del teatro como *theatrum mundi*: lugar de presentación social y de uso familiar.

ideas.

En relación con las *instituciones*, Nachman se queda solo. De la cooperativa privada a su inserción fugaz en el Estado, sin escenario autónomo y trashumando donde quepa, pero su microsociedad alcanza lo que su ciudad le niega, reconocimiento internacional.¹⁶ Triunfa una creencia setentista, compromiso compartido y militancia transformadora. Y un ritual portátil, desmontable, minimalista, capaz de suplir la falta de lugares con la posibilidad de representación infinita en cualquier parte, para cualquier gente.

Telón

Bibliografía

Fuentes primarias

Éditas

Periódicos y revistas

- «Martha Rigau y los primeros años de la Comedia Marplatense: 'Con Nachman hacíamos un teatro comprometido'». En: *La Capital (LC)*: 29/7/2001, 8.
- Chulak, A (1967): «Mar del Plata: panorama local». En: *Talía*, VI, 32, 18-9.
- Diario *El Trabajo (ET)*: 1965-1969. Archivo Museo Histórico Municipal “Villa Emilio Mitre”
- Diario *La Capital (LC)*: 1965-1976. Archivo Museo Histórico Municipal “Villa Emilio Mitre”
- Martínez Dalke, C.(1965): «Mar del Plata. TMC: *Jettatore*». En: *Talía*, IV, 28, 12.
- Martínez Dalke, C.(1966): «La comedia que dio aquel mal paso». En: *Talía*, V, 29, 15-6.

¹⁶ Terminando el 60, GN cosecha distinciones varias para él y su plantel. A mediados de 1968 *Los prójimos* participa del Festival de Teatro en Córdoba, hecho de trascendencia histórica: primera vez que un elenco local *compite* en un concurso dramático nacional, donde además gana el *Gerónimo de Oro* a la mejor puesta en escena. La *Comedia Marplatense* recibe “un subsidio del gobierno municipal para afrontar parte de los gastos que ocasionan traslados, montaje y escenografía” (*LC*: 29/6/68, 8). La *CM* vuelve a ser elegida para representar a la Provincia en el Festival cordobés, el segundo consecutivo, del 12 al 21 de julio del 69. Nachman obtiene el concurso, entre otros 30 aspirantes, para dirigir *La novia de los forasteros* de Pedro E. Pico en *el (Teatro Municipal) San Martín*, “una grata ratificación de condiciones”, titula *ET*. “Una verdadera ciudad teatral –dice GN respecto del complejo comunal de Buenos Aires– un reintegro a medios exigentes y una apreciación de mi grado de evolución” (*ET*:24/8/68, 9) y vuelve a ser invitado como delegado provincial al tercer Festival de Teatro Nacional de Córdoba, del 7 al 15 de noviembre del 69. En la Fiesta de Teatro del Interior, sita en Chacabuco, Stebelski gana la *Mueca de Oro* gracias a su composición en *El avión negro*, donde GN se granjea la mejor dirección (28 de agosto) y a la compañía la invitan al IX Festival Internacional de Brasil. Luego, al Festival Internacional de Manizales (Colombia) viaja la *Comedia* interpretando *Un despido corriente*, que Nachman exhibe el 13 de marzo y epiloga con un “debate público” (id, 13/3/73, 10). Del 1 al 17 agosto del 74, el mismo texto de Julio Mauricio se presenta en el 2º Festival Internacional de Caracas, de teatro político, y Encuentro Nacional de Teatro en Córdoba, cuya prensa la caratula “la mejor obra y el mejor elenco, una fuerte bofetada al patriarcal rostro del teatro: sinceridad y originalidad, la más lograda y la menos pretenciosa” (*LC*: 4/1/74, 2ª, 3) Recibe asimismo invitaciones a Puerto Rico, Ecuador y Nancy (Francia). Juan Palmieri, gana el primer Estrella de Mar a “obra de elenco marplatense” (1/3/75) *Sanka Cancha*, de los necochenses Raúl García y Jorge Acha (1976) visita el II Festival Internacional de Sao Paulo como único representante argentino, junto a grupos de Irán, Uganda, Islandia, España, Francia, Italia, Venezuela, Brasil e India (*LC*: 20/4/76, 9 y 1/6/ 76, 9).

- «Mucha comedia, poco teatro. Aventuras y desventuras de un elenco que comienza por fuera». *Domingo*, 10/10/65, 4.
- Pizarro, Marcelo (2011): «Mitologías de la domesticidad, sociología del living». En: *Revista Ñ*, VIII, 386, 19/2/2011, 6-9.

Materiales especiales

- Actas de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante del Partido de General Pueyrredón. Sesiones ordinarias n° 63 (1965) y n° 64 (1966). Biblioteca del HCD.
- Boal, Augusto y Teatro de la Candelaria: *Ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*. Mecanoscrito. Junio de 1975. Archivo de Eduardo Nachman.
- Programa de mano de *Jettatore...!* de Gregorio de Laferrere. *Teatro de la Comedia Marplatense*, La Plata: Mar del Plata, Teatro Colón, 16 de diciembre de 1965. Álbum documental de Elsa Alegre.
- Programa de mano de *Los prójimos*, de Carlos Gorostiza. Teatro de la Comedia Marplatense, 15 de julio de 1967. Álbum documental de Juan Carlos Stebelski.

Obras teatrales

- Laferrère, Gregorio de: *Jettatore/ Las de Barranco*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Serie *El Teatro Argentino Capítulo*, n° 5.
- Larreta, Antonio: *Juan Palmieri*. Buenos Aires: Schapire, 1973.

Orales

Entrevistas

- Elsa Alegre, 7 de junio de 2008.
- Domingo Agüero, 5 de julio de 2005. *Con Nicolás Fabiani*
- Enrique Baigol, 26 de abril de 2007.
- Juan Carlos Cabello, 16 de enero de 2009.
- Luis Caro, 3 de febrero de 2011
- Sonia Grigera, 3 de agosto de 2010.
- Juan Carlos Lugea, 26 de enero de 2011.
- Pablo Menicucci, 29 de mayo de 2010.
- Rosa María Muñoz, 19 de marzo de 2009.
- Juan Carlos Stebelski, 28 de marzo de 2008.

Fuentes secundarias

Teoría y crítica teatral

- Brecht, Bertold (1970): «Del realismo burgués al realismo socialista». En: Sánchez Vázquez, Adolfo: *Estética y marxismo*. México: Era. Tomo 2, 250-255.
- Desuché, Jacques (1968): *La técnica teatral de Bertold Brecht*. Barcelona: Oikos-Tau. 2ª edición.
- Gisselbrecht, André (1958): *Introducción al teatro de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo XX.
- González de Díaz Araujo, Graciela (2009): «Una mirada distanciada de las técnicas actorales de Bertold Brecht: supuestos técnicos y verdades poéticas». En: Dubatti,

- Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue. 265-283.
- Klotz, Volker (1959): *Bertold Brecht*. Buenos Aires: La Mandrágora.
 - Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
 - Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2003): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna/ UBA.
 - Tirri, Néstor (1973): *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla.
 - Verzero, Lorena (2009): «El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante». En: Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue. 445-454.
 - Viñas, David (1973): *Literatura argentina y realidad política. La crisis de la ciudad liberal*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - Weideli, Walter (1969): *Bertold Brecht*. México: FCE.