



La comedia es peligrosa

Texto: Gonzalo Demaría.

Dirección: Ciro Zorzoli.

Elenco: Horacio Acosta, Facundo Aquinos, Paola Barrientos, Julián Cabrera, Julián Cardozo, Roberto Castro, Gaby Ferrero, Andrés Granier, Milva Leonardi, Javier Lorenzo, Tincho Lups, Sergio Mayorquin, Mariano Mazzei, Iván Moschner, Pablo Palavecino y Julián Rodríguez Rona.

Colaboración artística: Victoria Beheran.

Diseño de escenografía: Diego Siliano.

Diseño de iluminación: Eli Sirlin.

Diseño de vestuario: Julio Suárez.

Asistente vestuario: Jorge López.

Entrenamiento corporal y movimiento: Celia Argüello Rena.

Música: Marcelo Katz.

Entrenamiento voz hablada: Verónica Grande.

Entrenamiento voz cantada: Ana Kantemiroff.

Entrenamiento en percusión: Christian Covre.

Producción ejecutiva TNC: Francisco Patelli y Nadia Crosa.

Asistente de dirección TNC: Juan Francisco Doumeq.

Coordinación de producción Celebración 100 años TNC: Alejandra Menalled.

Temas musicales: “Canción de cuna para dormir a un negrito”, letra de Ildefonso Pereda Valdés y música de Xavier Montsalvatge; “Cada cual con su cada cual”, de Pepe Iglesias; “El árbol ya fue plantado”, de Damián Sánchez y Elena Siró.

Fecha de estreno: 10 de octubre de 2021, en la Sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes, CABA.

Reposición: 13 de enero de 2022, en la Sala Astor Piazzolla del Teatro Auditorium, Mar del Plata (hasta el 28 de febrero).

PALABRAS CLAVE: VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA – LA RANCHERÍA – SALA TEATRAL – FICCIÓN
KEYWORDS: VICEROYALTY OF THE RIO DE LA PLATA – LA RANCHERÍA – THEATER HALL – FICTION

El primer siglo del Teatro Nacional Cervantes y una comedia-homenaje

Jorge Dubatti¹

El 5 de setiembre de 2021 el Teatro Nacional Cervantes cumplió 100 años y el espectáculo *La comedia es peligrosa* lo homenajea, primero en el mismo Cervantes (realizó 38 funciones del 15 de octubre al 5 de diciembre de 2021 en Libertad 815, CABA) y, a partir del 13 de enero, en el Teatro Auditorium de Mar del Plata.

Cervantes es un caso único en nuestra cultura. En un país hay muchas regiones, provincias, partidos, ciudades, fronteras, pero una sola nación. Por eso existen muchas salas teatrales provinciales o municipales, pero solo hay una sala nacional. El Cervantes es el teatro de todas/os las/los argentinas/os. Un teatro para la Nación argentina. Unidad y multiplicidad, en el Cervantes, son inseparables: es *un* teatro nacional, pero para *muchos* teatros argentinos, así, en plural. Porque la política federal reconoce que no hay un solo teatro argentino, sino diversos, en los múltiples territorios de un país tan extenso y fecundo en sus culturas y genealogías, de las prácticas escénicas de los pueblos originarios a la multiculturalidad contemporánea, de los Andes al mar y de las selvas a los hielos australes. La Argentina pide ser pensada, como afirma Ricardo Rojas (1948), desde un conjunto de identidades plurales, un ramo, una constelación cuya riqueza no se deja unificar por una regularización homogeneizadora. Incluso reconocemos que hay teatros argentinos fuera de las fronteras geopolíticas nacionales, por la irradiación de esos teatros argentinos en el mundo a causa de los exilios, de las oportunidades de trabajo, del deseo de vivir en otras tierras. El Cervantes es un teatro nacional

¹ Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Director del Proyecto de Investigación Filo: CyT (2019-2021) "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina". Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Subdirector del Teatro Nacional Cervantes desde 2021. Entre sus libros recientes figuran *Teatro y territorialidad*, *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado* y *Teatro Nacional Cervantes: el primer siglo*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online). Mail de contacto: jorgedubatti@hotmail.com

federal y de conexiones internacionales, con y para todos los teatros argentinos, tan rico como el país teatral y su irradiación. Un espacio concebido, desde su origen, para superar el centralismo de Buenos Aires, “la cabeza de Goliath” (Ezequiel Martínez Estrada 1940), a favor de una conciencia territorial nacional y de una cartografía que trasciende las fronteras e incluye a las/los argentinas/os que viven en otros puntos del planeta. Esto encarna el Cervantes en su historia, en su presente y en su futuro: una extensión abierta del teatro nacional, un pluralismo de los teatros nacionales, entre realidad concretada y utopía que marca el camino.

Por su espíritu federal e internacional, el Cervantes es un teatro de la diversidad territorial y, también, un ejemplo de la transculturación (Rama 2008), de la absorción y transformación territorial de las culturas, de la apropiación y reelaboración identitarias de legados culturales. Hace 100 años el Teatro Cervantes se gestó como una sala muy española, por la iniciativa de los actores españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Nació con nombre de escritor español, con fachada que imitaba la de la Rectoría de la Universidad de Alcalá de Henares y con interior semejante al del Teatro Español de Madrid, con gran escudo –bordado en el telón de la sala principal, como para que todo el mundo lo vea– que recuerda al blasón de la segunda fundación de Buenos Aires por Juan de Garay en 1580. María Guerrero se propuso construir en Buenos Aires, según sus propias palabras, “un monumento de belleza a la gloria del arte español” (Urquiza 1968), y sin duda lo consiguió. Elogiado por su majestuosidad y significación, el edificio que imaginó Guerrero y construyeron bajo su dirección los arquitectos Fernando Aranda y Emilio Repetto en la esquina de Av. Córdoba y Libertad, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, fue declarado Monumento Histórico Nacional en 1995. Desde su origen el diseño de los detalles interiores tuvo en cuenta reminiscencias y modelos de otras construcciones de la Península y los materiales y objetos (azulejos, farolas, losetas, puertas, telones, etc.) provinieron de otras tantas regiones y ciudades españolas: Valencia, La Bisbal (Tarragona), Ronda, Sevilla, Lucena, Barcelona, Madrid, entre otras. Evidentemente, María Guerrero y su esposo quisieron inscribir en el edificio referencias y producciones de los territorios plurales de su patria.

Pero rápidamente, con la dinámica de actividades artísticas y sociales, se fueron dando procesos de territorialización nacional (Dubatti 2020), la sala tan española se fue reterritorializando y argentinizando gracias al trabajo de los equipos técnico-creativos, de la programación y la gestión, del fervor de los públicos, críticos e historiadores, de la construcción de sus memorias y su archivo. El Cervantes se fue haciendo argentino. Fallecida en 1928, María Guerrero solo pudo asistir al comienzo de esa transformación. En 1926 el Banco Nación compró el edificio en remate público, para el Estado Argentino, con el objetivo de convertir

ese espacio en una gran sala teatral nacional. Diez años después, en 1936, empezó a funcionar allí el Teatro Nacional de Comedia. Guerrero habría estado orgullosa de comprobar la nueva trascendencia de su Cervantes. Poco a poco los argentinos tomaron la sala, la hicieron propia.

Esa misma apropiación se dio con Miguel de Cervantes y su obra, tan entrañablemente que no hay pueblo de nuestro país que no tenga un negocio que se llame “Don Quijote” o “Sancho Panza”, o que no exhiba una imagen alusiva a la novela o algún homenaje al autor. Hasta tenemos en la Provincia de Buenos Aires un Festival Cervantino, en Azul, declarada “Ciudad Cervantina” por la notable biblioteca del coleccionista Bartolomé J. Ronco (Fernández 2008). Cervantes, Don Quijote y muchas otras criaturas de sus páginas aparecen citados o reelaborados en las letras nacionales, de Juan Bautista Alberdi a Juan José Saer, de Jorge Luis Borges a Arístides Vargas.² Recordemos la teoría de apropiación que Borges plantea en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*), justamente ilustrada con ejemplo cervantino. La energía de las/los espectadoras/es en la construcción de su vínculo existencial con la sala y su programación, es acaso la mayor fuerza de territorialización nacional.

Hoy la sala sigue manifestando aquel origen español en sus atributos edilicios, en el nombre, pero la historia la ha reterritorializado y lo cervantino ya es parte indiscernible de la argentinidad y de los fecundos vínculos interterritoriales de nuestro país con el mundo. Cervantes, por transculturación de afectos y subjetivaciones de los trabajos y los días, se ha vuelto argentino.

En tanto teatro de producción oficial, el Cervantes ha dependido y depende de los ministerios o secretarías de justicia, de educación o de cultura (según las épocas) de los sucesivos gobiernos nacionales. La dirección y el diseño de las políticas teatrales siempre implican una construcción colectiva. Más allá de la impronta que los directores generales dan a su gestión, nunca dirigen solos: intervienen directores adjuntos, artísticos, administrativos, comisiones de lectura y programación, y obviamente funcionarios superiores. Hay una orgánica entre políticas de Estado y políticas teatrales, que hay que poner en correlación. De acuerdo con las políticas teatrales y culturales implementadas en este primer siglo, la historia del Cervantes ha sido cambiante y muchas veces conflictiva caja de resonancia de los cambios políticos, sociales y culturales, en democracia o en dictaduras usurpadoras. ¿Se puede hacer política teatral o política cultural sin hacer política? La historia del Cervantes demuestra que no.

² Véanse, por ejemplo, la *Bibliografía cervantina editada en la Argentina. Una primera aproximación*, de Alejandro E. Parada (2005), o los trabajos reunidos en *Don Quijote en Azul* (2008), sobre la presencia cervantina en la cultura nacional.

Hemos tenido Cervantes muy diferentes, por ejemplo, ha habido períodos más federales y otros más centralistas, más o menos atentos a los teatros argentinos del país de acuerdo con las coordenadas de política teatral que articularon sus equipos de dirección y gestión. El federalismo del Cervantes debería ser una constante sin discusión, pero lamentablemente su tensión con el centralismo, según cada gestión, sigue estando en disputa. Y no es solo un problema del Cervantes, sino de todos los ámbitos de la vida del país. En su diversidad de programación y políticas a través de los tiempos, el Cervantes es un valioso laboratorio de percepción de formas de pensar y hacer la Argentina. Estructura en abismo del país, el todo en la parte. En los diversos períodos del Cervantes están inscriptas las diversas Argentinas de la historia entre 1921 y 2021, por vínculos y disyunciones. Y esto resuena, sin duda, en la diversidad estética de las programaciones, que más allá de la respuesta de las/los espectadores reales, diseñan diversos públicos implícitos. Puede hacerse una historia del Teatro Nacional Cervantes a partir de estas concepciones teatrales, que son también concepciones de la nación.

El Cervantes, como el acontecimiento teatral en sí, es mucho más que un edificio. Es un proyecto artístico, cultural, social y político, que puede extenderse a todo el país. El Cervantes es un fenómeno multicentral eminente en la cultura (no solo del teatro, también de la danza, la música, el pensamiento, la política, etc.), un faro móvil de referencia y consagración, un organizador de la mirada que orienta sobre dónde acontecen hechos relevantes en lo nacional (no solo en las artes escénicas), un espacio multipolar de formación y empoderamiento de espectadores, un territorio múltiple de producción de subjetividad. Está en el imaginario de los habitantes del país, y también en los extranjeros, que cuando visitan Buenos Aires para ver teatro quieren conocer el Cervantes y preguntan por él, o regresan siempre a la sala. Como lo hace Antonio Banderas cuando viene a Buenos Aires. Banderas muy joven actuó en *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra*, de Christopher Marlowe / Bertolt Brecht, dirigida por Lluís Pasqual, producción del Centro Dramático Nacional de España, con Alfredo Alcón.

A través de su historia, la actividad cultural del Cervantes excede lo específicamente teatral: danza, títeres, conciertos, ópera, recitales literarios, exposiciones, conferencias, ferias del libro, encuentros políticos y científicos, convenciones, festejos, etc. Es tal la riqueza teatral y cultural de estos primeros 100 años del Cervantes, al mismo tiempo productor de acciones artísticas y receptor de manifestaciones internacionales, que vencería nuestra voluntad y llevaría un millar de páginas reproducirla en detalle. La gran investigadora Beatriz Seibel (2011), fundadora del Archivo Histórico del TNC en 2004, publicó un inventario detallado de la programación completa (y abundantísima, en sus diversos rubros) hasta 2010, casi 650 apretadas páginas, a las que remitimos. Por otro lado, la página web

oficial del TNC (www.teatrocervantes.gob.ar) incluye en la solapa “El Teatro” los desplegables “Historia”, “Archivo Histórico” e “Informes de Gestión”, actualizados hasta 2021. Sorprenderá a las/los lectores la intensidad de la vida del Cervantes en su primer siglo, aunque es mucho lo que queda por hacer.

La comedia es peligrosa homenajea indirectamente al Teatro Nacional Cervantes en su centenario a través de la evocación ficcional, imaginaria, de un hecho histórico: la fundación de La Ranchería en 1783, en el contexto del Virreinato del Río de la Plata, bajo la gestión del Virrey Juan José de Vértiz y Salcedo. Se juega con el paralelo entre la inauguración del Cervantes y la de La Ranchería: dos orígenes significativos de la escena nacional, según el director Ciro Zorzoli.³ Convocado por Rubén D’Audia (director del Teatro Nacional Cervantes), Zorzoli llamó al dramaturgo Gonzalo Demaría.



Fotografía: Mauricio Cáceres

Si bien La Ranchería no fue la primera “casa de comedias” abierta en Buenos Aires (como lo demuestra Castagnino 1977: 12-20), es la sala del siglo XVIII de la que se posee más información (Roca 2021) y que marca un hito significativo por sus diez años de programación (hasta 1792). La fecha de su

³ Seguimos sus declaraciones en el programa “El Tiempo y el Teatro” de Radio Nacional, donde lo entrevistamos el 9 de octubre de 2021: <https://www.radionacional.com.ar/ciro-zorzoli-en-los-100-anos-del-teatro-nacional-cervantes/>

apertura, el 30 de noviembre de 1783, fue valorizada con la instauración del Día Nacional del Teatro en la Argentina por Decreto N° 1586 del Poder Ejecutivo Nacional del 3 de julio de 1979. Integraron el repertorio de La Ranchería *Siripo*, del dramaturgo argentino Manuel de Lavardén, y el sainete de la “gauchesca primitiva” *El amor de la estanciera*. De las casas de comedias anteriores a La Ranchería se tienen escasas noticias.

El dramaturgo Gonzalo Demaría imagina, bajo la forma de una comedia de puertas o vodevil, las peleas entre dos grupos: comediantes y patricios, por convencer al Virrey Vértiz para que les otorgue el terreno donde finalmente se emplazó La Ranchería (hoy Defensa y Alsina, en el microcentro porteño, donde se encuentra la Manzana de las Luces). Los comediantes quieren el solar para abrir un teatro, a favor del desarrollo de la cultura escénica porteña; los patricios buscan instalar un estacionamiento de carruajes que arroje pingües ganancias. La iglesia, representada por el obispo, se opone a los artistas. De esta forma *La comedia es peligrosa* trabaja, al menos, con una triple temporalidad: 1783 (año de los acontecimientos dramáticos, en el Virreinato), 1921 (referencias a la inauguración del Cervantes y la estructura de su edificio) y 2021 (metáfora de los enfrentamientos entre los defensores de la cultura y los neoliberales que solo piensan en negocios y ven en la cultura “enfermedad de gastos”). Demaría y Zorzoli consiguen una poética que instala una tensión productiva entre irreverencia cómica y homenaje institucional.

A partir de procedimientos de la poética del drama español de enredos del siglo XVIII (cuyo modelo es José de Cañizares, según nos ha referido Demaría⁴), pero cruzado con ingeniosos anacronismos y comentarios del mundo contemporáneo, el dramaturgo consigue un texto festivo, adecuado tanto para la celebración del Centenario del Cervantes como para la salida de la pandemia. Con sus conocimientos de historiador, Demaría entreteje la intriga de este vodevil con la situación de los negros en el Río de la Plata, gauchos e indios en el contexto rural y el avance de las ideas francesas de la Ilustración. La referencia a la censurada representación de *La isla de los esclavos*, de Pierre de Marivaux, pone en escena las tensiones políticas y culturales entre la aún incipiente Modernidad y la Premodernidad resistente y reaccionaria (encarnada en el Obispo, el Virrey Loreto y los patricios).

⁴ En la entrevista que realizamos en Radio Nacional el 16 de octubre de 2021: <https://www.radionacional.com.ar/gonzalo-demaria-en-los-100-anos-del-teatro-nacional-cervantes/>



Fotografía: Mauricio Cáceres

Demaría imagina un Virrey Vértiz “gay” (encarnado magistralmente por Iván Moschner, actor excepcional), homosexualidad que deja ya entrever en su investigación *Historia genealógica de los virreyes en el Río de la Plata* (2001, en colaboración con Diego Molina de Castro, premio de la Academia Nacional de la Historia de la Argentina y la Fundación Rafael Del Pino de España), cuando analiza el testamento de Vértiz y uno de sus beneficiarios.

El homenaje se vuelve ya no indirecto, sino explícito, a través de las referencias al Cervantes en la escenografía de Diego Siliano: aparecen en escena, como fragmentos de estructura en abismo (detalles del edificio del Cervantes en el escenario de la Sala María Guerrero del Cervantes), el águila bicéfala de la fachada, la farola que corona el frente, las caracolas de los herrajes de los palcos y las guardas del telón bordado, entre otros aspectos arquitectónicos y decorativos característicos y reconocibles.⁵

Lo mismo puede señalarse del texto de Demaría, que incluye un fragmento de *La dama boba*, de Lope de Vega (la pieza que interpretó María Guerrero en la inauguración del Cervantes el 5 de setiembre de 1921), así como del vestuario

⁵ Puede consultarse, al respecto, la entrevista con Diego Siliano el sábado 4 de diciembre de 2021 en Radio Nacional Buenos Aires, en el programa “El Tiempo y el Teatro”: <https://www.radionacional.com.ar/diego-siliano-y-la-escenografia-de-la-comedia-es-peligrosa/>

diseñado por Julio Suárez.⁶ La transculturación es otro campo que recorre la poética de *La comedia es peligrosa*: lo español que se reelabora en criollo, a través de la presencia de la naturaleza, sus animales, sus plantas (como en los dibujos del carro diseñado por Siliano o en los arcos del cortejo de la falsa Virreina).



Fotografía: Mauricio Cáceres

Hay que celebrar que este complejo espectáculo fue compuesto en su totalidad en los talleres del Teatro Nacional Cervantes, sala de producción propia, teatro de las/los trabajadores. Todo el elenco (integrado por Horacio Acosta, Facundo Aquinos, Paola Barrientos, Julián Cabrera, Julián Cardozo, Roberto Castro, Gaby Ferrero, Andrés Granier, Milva Leonardi, Javier Lorenzo, Tincho Lups, Sergio Mayorquin, Mariano Mazzei, Iván Moschner, Pablo Palavecino y Julián Rodríguez Rona), lleva la poética propuesta por Demaría y Zorzoli a su perfección expresiva.

⁶ Son valiosas al respecto las declaraciones de Julio Suárez en la entrevista que realizamos el 4 de diciembre de 2021: <https://www.radionacional.com.ar/julio-suarez-y-el-vestuario-de-la-comedia-es-peligrosa/>

Referencias bibliográficas

- Borges AAVV. (2008). *Don Quijote en Azul*. Azul, provincia de Buenos Aires: Centro de Estudios Cervantinos, Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español.
- Castagnino, Raúl H. (1977). "Recintos teatrales primitivos de Buenos Aires". En *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Huemul, 12-20.
- Demaría, Gonzalo, y Diego Molina de Castro (2007). *Historia genealógica de los virreyes en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Junta Sabatina de Especialidades Históricas.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández, Stella Maris (2008). *Mítica Azul: Tierra de Quijotes. Ciudad cervantina de la Argentina*. Buenos Aires: Dunken.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1940). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Club del Libro.
- Parada, Alejandro E. (2005). *Bibliografía cervantina editada en la Argentina. Una primera aproximación*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Rama, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Roca, Cora (2021). *Los teatros históricos de la Ciudad de Buenos Aires 1783-1930*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rojas, Ricardo (1948). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Losada, 8 vols.
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro. Disponible en: <http://www.inteatro.gob.ar/Editorial>
- Urquiza, Juan José de (1968). *El Cervantes en la historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Páginas Web

Teatro Nacional Cervantes: www.teatrocervantes.gob.ar

Radio Nacional, Programa "El Tiempo y el Teatro": <https://www.radionacional.com.ar/category/el-tiempo-y-el-teatro/>