



Bizarra, una saga argentina: Crisis y ruptura de la representación

Florencia Liffredo, Luciano Di Pietro

► To cite this version:

Florencia Liffredo, Luciano Di Pietro. Bizarra, una saga argentina: Crisis y ruptura de la representación. La Torre di Babele, 2019, METAMORFOSI DEL TEATRO, 14, pp.117-135. hal-02142809

HAL Id: hal-02142809

<https://hal.science/hal-02142809>

Submitted on 16 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA
TORRE DI BABEL
RIVISTA DI LETTERATURA E LINGUISTICA 14_2018

**METAMORFOSI
DEL TEATRO**

MP

SOMMARIO

METAMORFOSI DEL TEATRO

INTRODUZIONE

GIOIA ANGELETTI E SIMONETTA VALENTI

7

CATHERINE BURROUGHS

Abolitionism, Closet Drama, and William Wells Brown's The Escape; or A Leap for Freedom (1858)

11

VIRGINIA VECCHIATO

Genesi di un ragionevole dubbio in Twelve Angry Men di Reginald Rose

43

GIOVANNI TALLARICO

La Comédie du langage de Jean Tardieu: non-sens, ellipses et trop-pleins

59

DANIELA MAURI

La Répétition ou l'Amour Puni de Jean Anouilh entre intertextualité et créativité

75

GABRIELLA IMPOSTI

Il teatro di Velimir Chlebnikov: tra monodramma e assurdo

99

FLORENCIA LIFFREDO E LUCIANO DI PIETRO

Bizarra, una saga argentina: crisis y ruptura de la representación en el teatro argentino del siglo XXI

117

CESARE GIACOBAZZI

L'uomo difficile di Hugo von Hofmannsthal:

la dichiarazione d'amore come accadimento

137

MARCO CAPRA

Da Mefistofele a Jago: osservazioni sulla metamorfosi del diabolico in Arrigo Boito

155

Appendice

Abstracts

192

Gli autori

199

BIZARRA, UNA SAGA ARGENTINA: **CRISIS Y RUPTURA DE LA REPRESENTACIÓN** **EN EL TEATRO ARGENTINO DEL SIGLO XXI**

- Florencia Liffredo e Luciano Di Pietro -

Introducción

En un contexto de post crisis económico-social y de representación social de la Argentina de 2001, nace en 2003 *Bizarra*, la primera ‘teatronovela’ de la historia. La llamamos ‘teatronovela’ ya que tiene 10 capítulos de una hora y media que se representan una vez por semana y cuyo desenlace llega en el último capítulo: es seguramente una de las obras de teatro más largas del mundo. Escrita y dirigida por un joven Rafael Spregelburd, es una ruptura en la forma de representación del género teatral en un contexto social donde al mismo tiempo se produce una ruptura de representación política. El año 2001, en Argentina, marcará un antes y un después que propondrá otros modos de representación, como fueron las asambleas populares, los piquetes, las fábricas ocupadas, así como variadas formas de autoorganización. Esta situación encontrará repercusiones en el ámbito del arte y del espectáculo: *Bizarra* se hará eco de esta ruptura reescribiendo la historia reciente (podríamos decir inmediata) alejándose de las convenciones teatrales tradicionales tanto a través de su forma como de su contenido. La obra expresa una Argentina dividida en dos clases, los ricos que intentan salvaguardar su poder y los pobres que intentan apoderarse de los medios de producción (como por ejemplo con las fábricas ocupadas), y esto se reflejará tanto en el contenido textual, como dramático y lingüístico. Los registros discursivos utilizados son propios de una Argentina en crisis, pero también de las clases que los utilizan. De este modo la relación entre el

texto, la escena teatral y los espectadores toma una forma inédita donde se genera una dinámica, una especie de ritual donde el público participa en el cantando la cortina de la apertura o votando el desenlace. En este artículo les proponemos una lectura de *Bizarra* como fenómeno teatral, social, lingüístico y político de un país que atravesaba una crisis terminal.

Rafael Spregelburd es un dramaturgo que además es actor y director. Autor de más de treinta piezas, su reconocimiento trascendió rápidamente las fronteras argentinas, recibiendo numerosos premios en Latinoamérica y Europa. Es uno de los grandes renovadores de la comedia en Argentina, no tiene pruritos en pasar del humor más refinado al más grosero en una misma obra, a veces en una misma escena sin que esto le quite calidad a la pieza.

Otra de las características de este autor es que en la mayoría de sus obras no hay protagonistas, en general son obras corales, que se ve reflejado también en el modo de organización de la troupe. Este es también un fenómeno bastante común en la nueva generación de ‘teatristas’ en Argentina, y es una de las razones de que se lo llame ‘teatro de actores’¹.

Spregelburd y la nueva comedia política

Para Spregelburd, así como para una buena parte de los autores de su generación, el teatro es algo lúdico, un juego. Este posicionamiento ha llevado a que una parte de los autores y críticos argentinos consideren a Spregelburd, como a muchos otros autores de su generación (desde nuestro punto de vista de una manera equivocada), un artista ‘pasatista’ y postmoderno. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* se puede leer, respecto de los autores de esta generación, que: «Estas obras presentan un pesimismo intenso»², para Pellettieri

¹ Se llama en Argentina ‘teatro de actores’ al teatro que no sigue el orden habitual ‘autor director-actores’, sino que son los propios actores quienes escriben los textos y dirigen las piezas. Cf. Dubatti (coord.), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones*.

² Rodríguez, *El teatro de la desintegración*, p. 464.

«muestran la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, la violencia gratuita, la ausencia de amor en la convivencia posmoderna»³. El equívoco proviene de pensar que solo el realismo puede expresar ideas políticas de izquierda o progresistas, pero Spregelburd lo desmiente rotundamente:

Peu importe si j'utilise un canevas de sitcom télévisé avec une construction de scènes courtes, peu importe, pourvu que j'arrive à créer une subjectivité, des opinions subjectives qui ne soient pas dominés par une intention, un objectif de marché⁴.

Enfocar el arte desde un punto de vista lúdico no implica automáticamente una desatención de los problemas sociopolíticos, sino que permite jugar con ellos y desenmascarar la realidad a través de caricaturas grotescas. La paradoja más curiosa es que mientras que en Argentina Rafael Spregelburd es definido como teatro de intertexto posmoderno⁵, en Europa es estudiado como teatro político. El autor es uno de los pocos artistas argentinos que dice analizar la realidad desde el punto de vista de la lucha de clases, que, afirma «no es el único análisis posible, pero sí el único científico»⁶. Y más aún,

[refiriéndose al teatro es] un fait ajouté à la réalité et non pas une opinion sur la réalité comme par exemple: la classe ouvrière doit prendre le pouvoir. Ce que, par ailleurs, je pense effectivement⁷.

Y si es imposible no encontrar intertextos políticos en la totalidad de las piezas de Rafael Spregelburd, es más difícil negar la existencia de obras con referencias directas, como por ejemplo *Bizarra*, la cual vamos a analizar en detalle.

³ Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*.

⁴ Martin, Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, p. 84.

⁵ Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*.

⁶ Spregelburd, *Bizarra*, p. 528.

⁷ Martin, Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, p. 85.

Bizarra como evento más allá del teatro en una Buenos Aires poscrisis

Bizarra fue realizada en Argentina en el año 2003. En ese momento, la gran crisis política y económica argentina dominaba la realidad cotidiana. La caída del gobierno neoliberal de De La Rúa se había producido por un levantamiento de masas. Este hecho demostraba (al menos a nivel continental) dos cosas: 1) que el discurso que decía que el liberalismo era la solución a los problemas económicos fue derrotado por su fracaso. 2) que se lo podía derrotar con la movilización popular, que no eran invencibles. Lo que siguió a la crisis de 2001 no fue un gobierno de signo opuesto al neoliberalismo sino un gobierno derechista débil en medio de un período de caos y luchas sociales. Se multiplicaron las asambleas populares, las fábricas ocupadas autogestionadas y el piquete y el corte de ruta se legitimaron como métodos de lucha. La moneda escaseaba, y el gobierno emitió una serie de bonos (patacones y lecops, entre otros) de dudoso valor que debían reemplazar al peso; la confianza en la autoridad estaba en mínimos históricos.

En ese momento particular existía una paradoja en la población argentina que se dividía entre dos sentimientos; de un lado la miseria era inédita (en particular era una novedad para la clase media) y esto provocaba un aumento de las necesidades; por otro lado, existía el orgullo de haber hecho caer un gobierno manifestando en las calles, lo cual agrandaba el ego. Todo este contexto, provocaba nuevas reflexiones, como dice el autor «La sensación es que solo en las crisis más profundas se vuelve a discutir sobre lo más fundamental, sobre lo verdadero sobre lo básico»⁸.

Bizarra se transformó en un fenómeno que iba más allá del teatro. El fenómeno que se dio en el público fue algo inédito en el campo teatral, tener que venir una vez por semana a ver el espectáculo generaba una relación entre el público. Semana tras semana los espectadores comenzaban a conocerse, se hablaban, se formaban relaciones de amistad. Pero uno de los puntos decisivos que ayudaba a la comunicación entre los espectadores es el álbum de figuritas

⁸ Spregelburd, *Prospettiva*, festival d'autunno 2009.

de *Bizarra*. El público compraba las figuritas, ya que habían prometido que quienes llenaran el álbum, podrían participar en un concurso para actuar en el último capítulo de la obra. Esto llevaba a que la gente se comunicara para intercambiar las figuritas que tenían repetidas, y como corolario terminaban hablando de la obra, de ellos, de la Argentina. Capítulo tras capítulo, el público tenía más la sensación de asistir a una fiesta con amigos.

Finalmente, ¿qué es el teatro? Una de las concepciones actuales del dice que este es un *convivio*, un lugar donde se juntan personas, ya que es un acto que solo puede ser posible cuando hay al menos un actor y un espectador: es una reunión de personas, una celebración. Es un fenómeno efímero e irrepetible, que quedará solamente en el interior de las personas que asistieron al acto. Hablando de *Bizarra*, el dramaturgo argentino Javier Daulte explica

Es que el acontecimiento teatral no se termina en su categoría artística. Yo creo que el teatro recupera su mayor especificidad cuando se transforma en celebración. Es decir, el teatro es un acto de celebración⁹.

Podemos concluir diciendo que lo que analizamos va más allá de un texto: se trata de un fenómeno social.

Bizarra entre el teatro y la telenovela

Como dijimos, *Bizarra* es un espectáculo de ruptura con la tradición teatral, y ya es considerada como una obra de culto a nivel internacional, sobre todo por su formato de 'teatronovela'. El formato de telenovela se realza con la reproducción de ciertos clichés del género, que analizaremos más adelante. Otra especificidad de esta 'teatronovela' es que se inscribe en un contexto sociocultural de su época, ya que el tema principal de la obra es la revuelta social argentina de 2001.

⁹ Id., *Bizarra*, p. 518.

Spregelburd en el 2002 reúne a más de treinta actores sin trabajo y decide hacer algo para salir de la tristeza de la crisis haciendo lo que saben hacer: teatro. Hay que aclarar que el teatro argentino actual es un movimiento inmenso: en la ciudad de Buenos Aires hay 400 salas de teatro y hay alrededor de 800 espectáculos por semana. Muchos de ellos son gratuitos, los actores no ganan nada o casi nada por hacer los espectáculos. Dualte explica como esto repercute en *Bizarra*:

No es que yo diga que la gente debe laburar gratis en el teatro. Lo que estoy diciendo es que el nivel de improvisación, el nivel de “atarlo con alambre”, no se vuelve obstáculo para un hecho teatral de calidad. Todo lo contrario, se vuelve muchas veces vehículo de la excelencia artística¹⁰.

Para integrar a más de 30 actores en un mismo emprendimiento, el autor decide crear la primera ‘teatronovela de la historia’. Los motivos para la elección de un género que nunca había tenido relación directa con el teatro, y menos con el teatro de arte, surgieron de una estadía de artistas que Spregelburd realizó en Hamburgo. El dramaturgo marca la diferencia entre el trabajo sobre el género episódico realizado por Pollesch y el suyo cuando compartían residencia en Deutsches Schauspielhaus:

...yo sabía que quería para mí una cosa mucho más elemental y absolutamente llena de peripecias. Cada capítulo iba a dar mil vueltas antes de pasar al siguiente¹¹.

Dentro de ese cuadro estructural, Spregelburd mantiene el formato de la telenovela, pero viola dos reglas: una de ellas es que no se puede hablar de política y la otra es que nunca se consuma el deseo¹².

¹⁰ *Ibidem*, p. 525.

¹¹ *Ibidem*, p. 521.

¹² *Ibidem*, p. 519.

Entonces, al contrario de las telenovelas, la política es omnipresente en el texto y la sexualidad siempre se consume. Pero, respetando las otras reglas de este formato televisivo, la historia contiene todos los elementos del género: las mentiras que no se pueden revelar, un paralítico que vuelve a caminar, la hija que no sabe quién es en realidad su madre, hermanas que no saben que lo son y se tratan regularmente, números musicales, amores imposibles, gente que recupera la memoria o la pierde, embarazos verdaderos y falsos, niños que se pierden y vuelven, y por supuesto, una heroína inocente que está enamorada de un hombre que no la acepta hasta el final. Pero como *Bizarra* sigue siendo ante todo una obra de teatro, y no una telenovela clásica, este elemento es importante, pero no el eje, ya que sigue siendo una obra coral, con cien personajes hechos por más de treinta actores, y decenas de protagonistas.

Personajes y realidad discursiva

Ahora veremos quiénes son algunos de los personajes más significativos y cuáles son sus principales características tanto desde el punto de vista de la función dramática como de su discurso. Los registros utilizados por Spregelburd para dar vida a sus personajes, están sacados de la realidad lingüística de la Argentina de su época. Tenemos que tener en cuenta que los registros lingüísticos utilizados en *Bizarra* responden ante todo a convenciones teatrales, como ya bien lo explicó Golluscio Montoya¹³ para hablar de la función del cocoliche en el grotesco criollo. Los discursos de los personajes connotan posiciones sociales e ideológicas, pero siempre en clave irónica, funcional a la construcción de una comedia desestabilizante. A continuación, les proponemos visitar los personajes de esta obra desde esta perspectiva.

Del centenar de personajes, solo nombraremos a aquellos que nos parecen más relevantes en función de nuestro análisis. En primer lugar, tenemos a Candela y a Velita, las dos hermanas mellizas separadas al nacer. Candela es

¹³ Golluscio de Montoya, *Le "cocoliche": une convention du théâtre populaire du Rio de la Plata*, pp. 11-30.

una joven rica e insensible, ella es quién propone las medidas económicas que llevan a la crisis a Argentina. Su discurso enfatiza el desprecio a los pobres, poniéndolos en ridículo: «¿por qué no les enseñan a los pobres la gestación de productos agrícolas, por ejemplo?»¹⁴, «¿Por qué no llega el subte hasta Lago del bosque? ¿Pensaron qué hicieron para merecerlo?»¹⁵. Por el contrario, Velita es una joven obrera, analfabeta e inocente que trabaja en un frigorífico. Paradojalmente, Spregelburd pone en la boca de este personaje reflexiones simplistas matizadas con vocabulario complejo, (inaccesible para una iletrada) para enfatizar el aspecto humorístico como «Cada día que transcurre crece en mi vientre la cigota que lleva a mi hijo» o

Para elegir este tapiz es necesario que el elector tenga tiempo, tiempo para elegir el ocre y los marmolados, tiempo para gustar, tiempo en el que no producir plusvalía...o algo así. La verdad es que repito lo que dice Huguito, nuestro compañero sindicalista, en el frigorífico¹⁶.

Como uno de los personajes representativos de la burguesía tenemos a Felicia Auster (madre de crianza de Candela) que es una mujer rica y malvada; su forma de hablar nos recuerda su procedencia social con un sobreabundante uso de anglicismos y galicismos. Como señala Fontanella de Weinberg ya desde fines de XIX el francés como lengua una lengua culta y el inglés de grupos de peso económico-social representando una «elegancia burguesa»¹⁷. Entre otros préstamos encontramos los anglicismos siguientes: «*Darling*», «*please*», «*party*», «*sweetie*», etc. y como galicismos: «*privée*», «*decontractée*», «*chérie*», o el italianismo «*vai via*». Su code-switching¹⁸, no es para nada caótico, sino *que* está empleado en momentos de presentación

¹⁴ Spregelburd, *Bizarra*, p. 272.

¹⁵ *Ibidem*, p. 273.

¹⁶ *Ibidem*, p. 79.

¹⁷ Fonatanella de Weinberg, *Evolución lingüística e histórico social de Buenos Aires in "Río de Plata"*, p. 45.

¹⁸ Cf. Gumperz, *Engager la conversation: introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, p. 60.

(o representaciones sociales) muy específicos. Álvaro Aluche es un sexópata y el dueño del frigorífico: es el personaje negativo por excelencia que personifica la imagen misma del neoliberalismo y de la amenaza que circunda la Argentina. Su forma de hablar es machista, vulgar y soez: antes de abusar de cada mujer dice «Nenita, sos linda, sos limpita»¹⁹ y luego se jacta «Encontraron muestras de mi perfumado semen, agrio, dulzón»²⁰. Su discurso también es abiertamente anti-obrero, como lo ejemplifican estas replicas: «Allá, en el sector de los teléfonos, pedile a cualquier negro que te muestre el camino...»²¹, (dirigiéndose a Trisha) ; «No revise tanto, que no se le paga para eso. Usted es el Jefe de Personal, su trabajo es tener a los negros enlatando carnaza»²² o «No, Mayers, tenés que darme una mano. Los bonaerenses me dan miedo»²³.

Paola Moto, alias Trisha Hinge, es una pintora que es atraída por la rica Felicia Auster, quien la convence de pintar para ella. En su personaje se condensa la polémica sobre el arte como mercancía. Trisha Hinge es ridícula (la llaman «tele tubbie» y su voz es gangosa) y parece no darse cuenta de las cosas, pero sus reflexiones suelen ser filosas. Otro personaje decisivo es el obrero trotskista Hugo Capriota, quien (como veremos más adelante) pasa de ser un personaje ridículo a ser el único que leía correctamente los acontecimientos. Durante la mayor parte de la obra a Capriota sus compañeros de trabajo no lo comprenden.

Tomaremos como ejemplo una de las tantas escenas que muestran la incompreensión del discurso de Hugito Capriota de parte de sus pares. En el Capítulo 4, Capriota quiere advertir a los obreros que una máquina en mal estado puede llegar a amputar a los obreros, y lo hace a su manera:

¹⁹ Spregelburd, *Bizarra*, p. 144.

²⁰ *Ibidem*, p. 144.

²¹ *Ibidem*, p. 65.

²² *Ibidem*, p. 67.

²³ *Ibidem*, p. 69.

Esta máquina es una mogólica analogía del plan de explotación sistemático que mantiene en pie al capitalismo: la sangre obrera da de comer a sus hijos en sus colegios bilingües²⁴.

El capataz es el único que lo entiende y contra argumenta:

Ya lo ve, nadie entiende lo que usted dice, Capriota. Lo que estos obreros entendemos es el trabajo. Y el trabajo dignifica. Yo estaba perdido, hasta que encontré este trabajo y me hice digno de él. Yo le pegaba a mi mujer porque no me sentía un hombre completo hasta que empecé a trabajar acá. Pero nada es eterno, y el trabajo se defiende con trabajo. Si de esta máquina no salen prolijas tiras de asado, a lo mejor vuelvo a pegarle sin querer a mi mujer²⁵.

El argumento conmueve a la heroína Velita, también obrera del frigorífico. Huguito intenta impedir que ella manipule la máquina defectuosa, pero ella le responde: «Déjame, Huguito, vos sos bueno, pero es cierto: pero a vos no se te entiende, y a él sí. Habla con verdad, sin tanto rulo²⁶». Y Capriota, sin sutilezas le contesta:

Son todos unas bestias. ¡Bufones del capital! ¡Se regodean en la ignorancia! Porque es más fácil creer en un sueño de mentiras que tomar coraje y cambiar el curso de la historia²⁷.

Álvaro Aluche, el patrón del frigorífico, intenta introducir la confusión:

¿qué son los obreros? ¿Marxistas dialécticos? ¿No creen en el azar? ¿no podría ser que entre la causa-cuchilla y el efecto-obrero mutilado hubiera una relación mucho más compleja y más azarosa que la relación causa efecto?²⁸.

²⁴ *Ibidem*, p. 146.

²⁵ *Ibidem*, p. 147.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Spregelburd, *Bizarra*, p. 148.

²⁸ *Ibidem*, p. 143.

El final de la escena es previsible, Velita se pone a trabajar y la máquina le corta un dedo.

En el marco de un humor desenfadado, con una discursividad que oscila sutilmente entre citas cultas y las máximas groserías, Spregelburd diseña un plan para que la reivindicación del levantamiento de 2001 se haga evidente en el último capítulo a través de los personajes de Hugo Capriota y Trisha Hinge.

Bizarra, una obra reivindicativa

Jorge Dubatti, uno de los críticos teatrales más importantes de la Argentina escribe que este texto que afianza una de las modalidades más interesantes del teatro de Spregelburd: su línea explícitamente política, ejercida a través de una virulenta crítica social. No se salva nada ni nadie, no hay personaje positivo ni moraleja bienpensante. Como más tarde en *Acassuso* y *Bloqueo*, *Bizarra* arrasa, pulveriza todos los discursos sociales para construir la metáfora de un país impresentable, berreta, insostenible, con formato de telenovela, que se parece mucho a nuestra Argentina²⁹.

Tenemos un punto de desacuerdo con una parte de esta afirmación, sobre todo cuando Dubatti evidencia que «no se salva nada ni nadie, no hay personaje positivo...»³⁰. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, hay dos personajes que terminan siéndolo, como son el obrero trotskista Huguito Capriota y la artista Trisha Hinge. Para algunos, la ridiculización del militante político es ‘un signo reaccionario’³¹, pero en realidad en esta obra se trata de lo contrario. Ya que son los únicos dos personajes de denuncia no se ‘venden’ al sistema, ni dejan pasar sus intereses personales antes que los colectivos, Huguito Capriota lucha por los intereses de la clase obrera y Trisha Hinge denuncia la mercantilización de las obras de arte.

²⁹ Damore, *Peripecias en el país del desastre*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Durán, *La crisis argentina a través de una telenovela papanatas* in “Revista Picadero”.

En el Capítulo 10, el final, se produce el asesinato de Capriota. Los obreros del frigorífico van a ocupar la planta. Allí se encuentra Velita, quien ya no es obrera, pero se va a casar con Sebastián en la fábrica ya que su dueño los ha invitado a hacerlo allí, y quiere impedir la ocupación por parte de los trabajadores para que no interrumpen su largamente soñado matrimonio, como sucede en las telenovelas. Pero entre los obreros se encuentran policías infiltrados que terminan matando a tiros a Capriota.

Es muy llamativo que, en la puesta en escena porteña, los espectadores la muerte del sindicalista de ficción, son los mismos que en la vida real que había asistido la muerte del activista de los desocupados del movimiento de desocupados Maximiliano Kosteki asesinado junto a otro activista, Dario Santillán por la policía en la estación de Avellaneda en el 2002. Lo sucedido con Kosteki significó el fin de la ‘transición’ de Eduardo Duhalde en la presidencia con el inmediato llamado a elecciones. La imagen de la muerte de Kosteki estaba muy presente en el imaginario de los argentinos a pocos meses de los hechos. Y obviamente, seguían presentes en los espectadores de *Bizarra*. Mientras que en el resto de las escenas del capítulo el público festejaba cada escena con aplausos cuasi de estadio de fútbol, al terminar esta escena se produce un fuerte silencio, y luego un aplauso contenido. Capriota termina como mártir, y así es entendido por el público. Su personaje, antes ridículo, se transforma en positivo con la operación de cambiar el punto de vista. Con su muerte se produce un replanteo por parte del espectador de la actuación del sindicalista durante toda la ‘teatronovela’. Además, se produce un momento único, que podríamos llamar ‘pecado de lesa telenovela’: logra que el público se ponga (momentáneamente) en contra de la heroína Velita. En efecto, ella dice «igual me tengo que casar, eh. Vení, Sebas, vení que esto no es asunto nuestro»³² poniéndose en un rol patético. La socia de Capriota, la artista Trisha Hinge termina la escena diciendo «Esto no va a parar»³³, agregando una carga de dramatismo.

³² Spregelburd, *Bizarra*, p. 488.

³³ *Ibidem*, p. 487.

Los medios como actores sociales contradictorios

Spiegelburg suma a esta nueva hibridación que es la ‘teatronovela’ otro género. El omnipresente mundo de la televisión se entremezcla en la pieza, cuando la cadena norteamericana CNN filma las revueltas y entrevista a los protagonistas. El joven obrero trotskista Capriota es víctima de las burlas de todos porque consideran que lo que dice es ridículo, y sobre todo, incomprensible. Por ejemplo, en el Capítulo 9, una periodista de la CNN en español, después de escuchar su arenga, no sigue su entrevista con él porque dice que «nuestro entrevistado no habla castellano»³⁴. El hecho de que Capriota sea un incomprendido es remarcado por Topuzián:

El hecho de que esa resistencia del público, manifestada en la obra en los múltiples interlocutores del sindicalista Capriota, pueda fácilmente confundirse con simples sordera, estupidez o autoengaño no hace más que agregar otro interesante contrapunto a la maraña de significantes de Bizarra³⁵.

Luego de la intervención de Capriota es entrevistada por la misma periodista la artista Trisha Hinge, quien encuentra una estética y una ética positiva a las luchas sociales:

Molly: ¿Cuál es tu participación en estos disturbios?

Trisha: Una participación expectante. Soy espectadora atónita. No puedo dejar de ver esta rabia en forma de colores, colores que pasan a toda velocidad. Fideos que van, sachets de leche que explotan en puro movimiento sin ideología... Alguien debería ordenar esto, reseñarlo, y dejarlo congelado, no para aprendizaje, sino para goce estético.

³⁴ *Ibidem*, p. 424.

³⁵ Topuzián, *Política y representación: Bizarra, una saga argentina, de Rafael Spiegelburg*.

Molly: ¿Gozas viendo el derrumbe de tu país, cariño?

Trisha: Del derrumbe se hacen escombros. De los escombros habrá manos que sepan construir algo en serio. Esto se acaba, señorita CNN³⁶.

Una de las lecturas que podemos hacer a esta escena es que en la actualidad no solo el poder sino también las resistencias construyen un imaginario utilizando los medios de difusión masiva (cuando tienen la posibilidad de acceder). Las imágenes televisadas en directo del levantamiento popular de 2001 producían indignación y hacían que los manifestantes mismos buscaran las cámaras para enviar mensajes al calor de los acontecimientos. En un momento de quiebre institucional, como el argentino de aquel entonces, el monopolio de los medios se quiebra y el poder de manipulación se reduce notablemente. En este capítulo de *Bizarra*, vemos cómo los medios, ese «espejo distorsionado»³⁷, como los define Sara Lovera, son un actor que a veces de manera involuntaria juega un rol de multiplicador de la acción de las masas. En este caso Spregelburd plantea la cuestión de qué sucedería si los medios de comunicación cambiaran de manos.

Bizarra y el vocabulario de la crisis

Bizarra pone de relieve una gran parte del vocabulario de la crisis que atravesó la Argentina en el 2001. En efecto, la crisis trajo toda una serie de vocabulario técnico de uso económico que representaba una nueva realidad social y monetaria por la que atravesaba el país. Como señalan Gobello y Oliveri: «En tiempos de crisis se hace más numeroso el uso de palabras técnicas cuyo significado no siempre es entendido por el destinatario»³⁸, es el caso por ejemplo de la palabra «patacón» que titula el capítulo número 3 «El patacón»

³⁶ Spregelburd, *Bizarra*, p. 424.

³⁷ Lovera, *Mujeres y medios de comunicación*.

³⁸ Gobello, Oliveri, *Diccionario de La Crisis*, p. 14.

Spregelburd hace una representación de la génesis de este término a través de los personajes de Yeny Benítez y Candela. La primera, una puntera política y la segunda, la protagonista que será la encarnación misma del ministro de economía de la época Domingo Cavallo.

Yeny: Hay que encontrar un buen nombre para este plan, para los billetitos.

Candela: Eso es lo de menos. El nombre debe ser una mezcla de respaldo, de seguridad, de flexibilidad.

Yeny: ...de modernidad y tradición ...

Candela: y al mismo tiempo, para evitar confusiones de pronunciación, debería alternarse de vocales y consonantes exactamente en proporción de una a una...

Yeny: Como en “manija”.

Encima: O en “palometa”.

Candela: sí, pero como algo más de ...de esencia...de contenido. No sé, si les parece, yo le pondría “patacón”, que es una moneda antiquísima de estas pampas, cumple con todos los requisitos, y además el plural es fácil y sonoro: “patacones”³⁹.

En el 2003, cuando se representa la obra, este vocabulario estará más que asimilado, en particular por la clase media porteña que irá a ver el espectáculo. El Autor de la obra marca su obra como una obra de crisis (una crisis argentina) desde su nombre lunfardesco. *Bizarro* según el DLE⁴⁰ significa ‘Valiente’, ‘generoso’, ‘lucido’, ‘espléndido’, pero en el habla de Buenos Aires significa ‘extravagante’ ‘raro’ como el periodo que atravesaba la Argentina en aquel periodo.

Candela aparece en la pieza como la creadora de las medidas económicas que abrieron la crisis en el 2001. En las reuniones del ‘Consejo de la Mujer Indigente’, le propone a Candela distintas medidas para intentar salvar la economía:

³⁹ Spregelburd, *Bizarra*, p. 125.

⁴⁰ www.dle.rae.es.

no sé, digo, por ejemplo, usamos la Casa de Moneda, se imprimen unas boletitas sin valor donde diga: este título vale por un peso, ahora no lo tengo, pero hasta tanto lo tenga, úsese por el valor de un peso, firmado: la Provincia⁴¹.

Asimismo, en otros capítulos idea el ‘Megacanje’, medida que provoca un gran endeudamiento nacional, o los Lecops, otro bono sin base material, creado en la vida real por el Estado nacional. Por su parte, la dirigente peronista Yeny Benítez es llamada «manzanera», como las líderes barriales clientelistas, que, a cambio de una modestísima caridad, intentaban fidelizar el voto. Yeny desprecia a sus votantes «Una piensa en Keynes y la macroeconomía y estos son unos negros cabeza»⁴², y a la vez los amenaza a las participantes del consejo

Este es un sistema de caridad que tiene su alcance. Vos, Ganga, le querés mirar los dientes a un caballo regalado, Y ese no es el espíritu de nuestra cofradía, el Consejo de Mujeres Indigentes. Si no te gusta, te buscás otro consejo⁴³.

Si bien el sistema de las ‘manzaneras’ es previo a la crisis, este fue uno de los medios de contención en los años previos para intentar evitar que la debacle económica se transforme en una explosión social, tal como sucedió en el 2001.

Sin embargo, la transformación discursiva más grande es la que se produjo después de la revuelta argentina: muchas de las ideas que formaban parte del acervo de los militantes de izquierda, pasan al sentido común. El ejemplo más claro es el ‘no pago de la deuda externa’, para la gran mayoría de la población argentina esta era una reivindicación utópica, pero, al estallar la economía, el país entró en una cesación de pagos automático. Este cambio en el lenguaje se expresa en *Bizarra* a través del personaje Capriota, casi todas sus proclamas, que parecían ridículas durante la mayor parte de la pieza, se comprenden después de su asesinato. Sus llamados a la ocupación de fábricas, los piquetes,

⁴¹ Spregelburd, *Bizarra*, p. 104.

⁴² *Ibidem*, p. 126.

⁴³ *Ibidem*, p. 121.

las asambleas populares y la denuncia a los medios de comunicación forman parte de un lenguaje que llegó para quedarse.

A modo de conclusión

Uno de los grandes méritos de *Bizarra* es que logra concentrar en una sola (pero gigantesca) pieza de teatro muchos de los elementos de cambio que se produjeron en la sociedad argentina en diciembre de 2001. Por un lado, lleva al extremo la construcción de una nueva dramaturgia introduciendo la creación de una pieza serial, en capítulos, que, a diferencia de las series televisivas, cuenta con espectadores activos, que deben trasladarse al teatro y que se conocen función tras función generando un entramado de nuevas relaciones humanas. Esto genera un fenómeno social en forma de fiesta en donde se siente la tragedia argentina como una farsa. Asimismo, desmiente a quienes consideran que hay ciertos formatos (en este caso, la telenovela) que no son adecuados para hacer denuncia social, ya que son temas ‘serios’. Con su reivindicación de los militantes, Sprengelburd va mucho más lejos que la mayoría de los autores que lo precedieron, ya que estos se limitaban a la ‘denuncia’, con un alto grado de pesimismo respecto a una salida positiva. El levantamiento de 2001 proponía otra lectura (que la derrota del neoliberalismo era posible) y *Bizarra* la reivindica.

Finalizamos diciendo que *Bizarra* es un evento irrepetible. El espectáculo no sólo se limitaba a un texto actuado: el contexto de la crisis de 2001 había generado sentimientos en el público argentino en aquel año 2003 que fueron únicos. Las nuevas puestas de la pieza (en Italia, en Suiza) fueron un suceso eatral, pero nunca pudieron lograr esa relación entre los actores y los espectadores que se produjo en su estreno en Buenos Aires por el contexto en el que fue hecha. Esto demuestra una vez más que el teatro no es literatura sino un momento de intercambio entre público y actores.

BIBLIOGRAFÍA

- DAMORE, Damián, *Peripeccias en el país del desastre*, en “Ñ Revista de cultura”, 4 de abril 2009.
- DOSIO, Celia, *El Caraja-jí*, Libros del Rojas, Buenos Aires 2008.
- DUBATTI, Jorge (coord.), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires 2001.
- DURÁN, Ana, *La crisis argentina a través de una telenovela papanatas*, en “Revista Picadero”, 10 (2003), pp. 22-25.
- FONTANELLA DE WEINGBERG, María Beatriz, *Evolución lingüística y evolución histórico-social en argentina*, en “Río de Plata, Lingüística y lexicología”, 10 (1990), pp. 43-58.
- FRIERA, Silvina, *Ida y vuelta de una pasión bien argentina*, en “Página/12”, 27 de octubre 2003, p. 11.
- GOBELLO, José, OLIVERI, Marcelo, *Diccionario de La Crisis*, Corregidor, Buenos Aires 2002.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, *Le “cocoliche”: une convention du théâtre populaire du Rio de la Plata*, en “Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien”, 35 (1980), pp. 11-30.
- GUMPERZ, John Joseph, *Engager la conversation: introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Les Éditions de Minuit, Paris 1989.
- LOVERA, Sara, *Mujeres y medios de comunicación*, Mimeo, CIMAC 1990.
- MARTIN, Judith, PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant, Du désavantage du vent*, Les solitaires intempestifs, Paris 2010.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *A sus plantas rendido un león*, en “El País”, 29 de noviembre 2009, p. 14.
- PELLETTIERI, Osvaldo (coord.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, 1976-1998*, Galerna, Buenos Aires 2008.
- RODRÍGUEZ, Martín, *El teatro de la desintegración*, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, 1976-1998*, Galerna, Buenos Aires 2008, pp. 462-467.
- SPREGELBURD, Rafael, *Bizarra*, Entropía, Buenos Aires 2008.
- SPREGELBURD, Rafael, *Todo es relativo. Pero esto depende. Reflexiones sobre los caminos*

del teatro a la complejidad, el extrañamiento y un orden abierto al caos, en “Otra parte”, 15 (primavera 2008), pp. 1-5.

TOPUZIÁN, Marcelo, *Política y representación: Bizarra, una saga argentina, de Rafael Spregelburd*, en *Actas del Congreso Internacional de Literatura*, UNMDP, Mar del Plata 2004.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso Global Print s.r.l. Gorgonzola (Milano)

