



Heterodoxos y conformistas: el *otro* mundo del teatro en provincias

Heterodoxes and Conformists: the *Other* World of Theatre in the Provinces

Marcela Beatriz Sosa*
Graciela Balestrino**

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

Una verdad obvia, pero que nunca es inútil repetir cada vez que necesitamos introducirnos en problemáticas del teatro salteño, es que estas se insertan en el mundo “otro”, u otro mundo, que significa el teatro en provincias, caracterizado por una histórica asimetría de oportunidades y desarrollo con respecto a las prácticas escénicas y dramáticas de la metrópoli. Reconstruir la andadura del teatro en Salta, con sus quiebres, discontinuidades y estrategias de supervivencia, implica situar la crónica de sus éxitos/fracasos en un doble sentido: en relación con su público y en relación con el centro hegemónico (Buenos Aires). Así, podemos aplicar esta doble vía a través de certámenes y premios que, organizados desde el ámbito nacional, han otorgado el espaldarazo o “dado la espalda” a los intentos de renovación escénica de la provincia. Un caso emblemático es el que se produjo en la provincia de Salta en 1986, con motivo del Certamen en homenaje a los 50 años de la muerte de Federico García Lorca, en el que se enfrentaron, finalmente, dos compañías que representaban dos estéticas diferentes: el Teatro Universitario, dirigido por José Luis Valenzuela, y La Comedia Salteña, bajo la dirección de Juan de la Cruz Morata. Las puestas y el juicio del jurado designado para su evaluación originaron una fuerte polémica de la cual se dará cuenta en este trabajo.

Palabras clave: teatro, Salta, polémica, estéticas, Certamen *Bodas de sangre*

* Argentina. Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura. Profesora Titular de Literatura Española, Universidad Nacional de Salta. Investigadora del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, CONICET- UNSa, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. sosamar57@gmail.com

** Argentina. Doctora en Humanidades. Investigadora del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, CONICET- UNSa, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. gracielabalestrino@gmail.com

Abstract

An obvious truth but that it is never futile to repeat every time we need to get into the problems of the theater of Salta, is that these are inserted in the world “other”, or another world, which means the theater in provinces, characterized by a historical asymmetry of opportunities and development with respect to the scenic and dramatic practices of the metropolis. To reconstruct the history of the theater in Salta, with its breaks, discontinuities and survival strategies, implies to situate the chronicle of its successes/failures in a double sense: in relation to its audience and in relation to the hegemonic center (Buenos Aires). Thus, we can apply this double path through contests and awards that, organized at the national level, have given recognition or “turned away” to the attempts of scenic renewal of the province. An emblematic case is the one that took place in Salta in 1986, on the occasion of the Contest in tribute to the 50 years Federico García Lorca’s death, in which, finally, two companies that represented two different aesthetics were brought together: the Teatro Universitario, directed by José Luis Valenzuela, and La Comedia Salteña, directed by Juan de la Cruz Morata. The staging and the verdict of the jury appointed for their evaluation caused a strong controversy which we shall submit in this work.

Keywords: theater, Salta, controversy, aesthetics, *Bodas de sangre* Contest

Introducción

En el macrocontexto del teatro argentino, el producido en Salta pertenece a la órbita del teatro en provincias, denominado eufemísticamente “del *interior*” (Tahan 2000: VII), caracterizado por una histórica asimetría de oportunidades y desarrollo con respecto a las prácticas escénicas y dramáticas de la capital política y cultural de nuestro país. Más aún, puede considerarse un teatro “apenas visible” que lucha y se esfuerza por ser visto por un público reacio a expandirse y a sostenerse en el tiempo” (Valenzuela, Costello y Rodríguez 2012).

De tal modo, la reconstrucción de gran parte de la andadura del teatro de Salta que hemos llevado a cabo (Balestrino y Sosa 2005 y 2007), con sus quiebres, discontinuidades y estrategias de supervivencia (Balestrino 2013), implica situar la crónica de sus éxitos y fracasos en un doble sentido: en relación con su propio ámbito y con Buenos Aires.

Este perfil distintivo del teatro salteño, en el transcurso de su historia, no solo generó debates, críticas y fricciones con núcleos del poder local (Iglesia, oligarquía, la clase gobernante y el periodismo), sino también relaciones conflictivas entre grupos locales, producidas por posicionamientos ideológicos y estéticos antagónicos de sus respectivos directores. Consecuentemente, la reconstrucción de la trayectoria histórica del teatro en Salta se realizó en relación con su público, pero también –contrastivamente– con el centro político y hegemónico de nuestro país.

Una de las coyunturas posibles para pulsar esta doble vía es a través de certámenes y premios que, organizados por instituciones nacionales en circunstancias puntuales y extraordinarias, otorgaron el espaldarazo al teatro de Salta, pero en otras “dieron la espalda” a proyectos sólidos que podrían haber estimulado y fortalecido su renovación escénica.

Un ejemplo paradigmático de la primera alternativa fue la puesta en Salta en 1950 de la pieza nativista *Pacha-Mama*. Este poema dramático, con un prólogo y tres actos en prosa y verso, del historiador y arqueólogo Amadeo Rodolfo Sirolli, había sido estrenado en Buenos Aires por la compañía de Camila Quiroga en 1935. El Teatro Vocacional Salta, dirigido por Arturo Wayar Tedín, lo reestrenó en la capital de la provincia en 1950, para el Certamen Nacional de Teatros Vocacionales, porque respondía acabadamente al horizonte ideológico de los organismos oficiales del gobierno presidencial de Perón, quienes auspiciaban dicha competencia.

La segunda opción se produjo también en la ciudad de Salta en 1986, con motivo del Certamen en homenaje a los 50 años de la muerte de Federico García Lorca, en el que se enfrentaron dos compañías que representaban concepciones dramatúrgicas y escénicas contrapuestas: el Teatro Universitario, conducido por José Luis Valenzuela, y La Comedia Salteña, dirigida por Juan de la Cruz Morata. Las respectivas puestas teatrales, y el juicio del jurado designado para sus evaluaciones, originaron una fuerte polémica que trascendió largamente el ámbito teatral. No obstante, antes de avanzar en el examen específico del dictamen en cuestión, es ineludible especificar los respectivos proyectos de trabajo de ambos directores, más allá de los circunscritos alrededor de 1986, porque sustentan y justifican la cuestión puntual que nos ocupa.

Juan de la Cruz Morata (1939-2000) fue un reconocido docente en la formación de actores del teatro salteño, ámbito donde en forma casi excluyente realizó su extensa trayectoria laboral y artística. Su pasión por las tablas comenzó alrededor de 1953 en la Escuela Nacional de Comercio. Allí formó un elenco de radioteatro con Oscar Nella Castro y Eduardo Subirana Farré, con quienes adaptó *Güemes, el señor gaucho* del periodista Manuel Alba, historia mitificada transmitida por la entonces Radio Güemes. Dos años más tarde actuó en la obra de Alejandro Casona *Prohibido suicidarse en primavera*, dirigida por Arturo Wayar Tedín quien, junto con Francisco de la Guerra, Tito Rinaldi y Mirtha Novar, fue una figura importante en la formación teatral de Morata, especialmente en lo concerniente al ámbito radioteatral. En 1958 integró el elenco de *Los títeres de cachiporra. Don Cristóbal y la señá Rosita* de Federico García Lorca, del grupo Teatro Estudio Phersu, junto con la talentosa actriz Delia Vargas.¹ También se sabe que su debut como protagonista de una obra fue en el ciclo de radio implementado por el Phersu con la obra *Los expedientes* de Marco Denevi (Balestrino y Sosa 2007: 389).

Después de radicarse en Tucumán varios años, regresó a Salta en 1983.² Poco tiempo después, se dedicó a la formación de actores de teatro infantil, juvenil y de adultos. Sus talleres de actuación y de asistencia en dirección teatral evidenciaron su capacidad docente. En 1986 fundó La Comedia Salteña con el propósito de poner en escena *Bodas de sangre* y de participar del certamen “Predesfile García Lorca”.³ Durante el Festival Nacional

¹ Ver Balestrino y Sosa (2005a).

² Quizá en ese importante lapso vital, desconocido para nosotros, se relacionó con grupos de teatro locales, cuestión que no está esclarecida.

³ Datos obtenidos de la carpeta de recortes periodísticos de Juan de la Cruz Morata, gentilmente facilitados por el Lic. Leandro Arce de Piero y de la publicación de la XII Fiesta Nacional del Teatro (1996: 12). En esta última, simplemente se consigna que Morata resultó ganador del certamen local de 1986, sin aludir al polémico premio.

de Teatro '88, dirigió *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, por el grupo La Calle en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires (Seibel 2010:131). A partir de 1991, Morata recorrió escuelas y hospitales de la capital, así como también el interior de la provincia, con varias comedias breves de su autoría, interpretadas por el elenco de la tercera edad.

1992 es un año clave para Morata: creó y dirigió una obra de “teatro no verbal”, *Cuerpo*, seleccionada para participar en la Fiesta Nacional del Teatro, en Mar del Plata. La prensa se hizo eco de la originalidad de la obra y se recalcó en diversas notas el fenómeno de la entusiasta recepción de la pieza, con varias reposiciones. Lamentablemente, el grupo no pudo viajar a último momento debido a problemas burocráticos en la gestión del subsidio de la provincia.⁴ Se desconocen las razones por las cuales Morata no siguió cultivando esta veta experimental.

En 1995 dirigió *Clementina la pingüina, de repente entre la gente* de Jorge Maestro, con el elenco juvenil surgido de los talleres de la Secretaría de Cultura. En 1997 puso en escena *Adoptivas* de Lauro Campos, también con su elenco juvenil. En 1998 presentó en la Fiesta Provincial de Tucumán y en la II Bienal de Arte Joven de Mar del Plata *Modelos de madre para recortar y armar*. También ese mismo año dirigió *El conventillo de la paloma*⁵ en la IV Fiesta Provincial del Teatro de Salta.

Su última actividad fue dirigir al elenco juvenil en *Superman tiene una uña encarnada* del dramaturgo santafesino radicado en Salta Oscar Montenegro, en 1999. Morata falleció al año siguiente, mientras ejercía el cargo de Director de Cultura de la Provincia de Salta. La nota de Oscar Frías, con motivo de su deceso, reproduce unas palabras de Morata a raíz de algunas “tristezas” en su profesión: “...Mirá pibe, yo tengo en esta actividad varios años y te puedo asegurar que no hay satisfacción más grande que el aplauso del público. Los premios son importantes pero el placer de saber que provocás algo en la gente es incomparable” (Frías 2000: 30).

El actor salteño, paralelamente director, docente y teórico teatral, José Luis Valenzuela, muestra un perfil de notable hondura intelectual. Al respecto, la plataforma digital *Alternativa teatral* detalla su currículum académico de Profesor de Matemática y Física en la Universidad Nacional de Salta, y su posterior práctica docente teatral en diversas universidades de nuestro país (UNC, UNCuyo, UNR), omitiendo su inicial experiencia escénica como actor y director, y simultáneamente su breve pero significativa reflexión teórica sobre el campo teatral escrita y publicada en Salta, que abordaremos sucintamente.

La primera experiencia intensa en actuación de Valenzuela sucedió en julio de 1977: como integrante del Teatro Universitario (TU), entonces dirigido por Claudio García Bes, realizó el taller de actuación Laboratorio Actoral Proyecto Hamlet, a cargo del talentoso actor salteño Cástulo Guerra, residente en Estados Unidos, pero entonces de vacaciones

⁴ Sin embargo, con *Cuerpo* Morata participó en el Tercer Encuentro de Estudiosos del Teatro, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en 1993.

⁵ Esta obra, como otras del repertorio de Juan de la Cruz Morata, muestra su adhesión a un realismo finisecular de larga duración que tiene su continuidad en el realismo ingenuo de los 70 (Pellettieri 1997: 109-111).

en su tierra natal. En 1980 Valenzuela acrecentó su experiencia teatral en México, y a su regreso se hizo cargo del taller de teatro de la UNSa. En la serie de artículos que publicó en el diario *El Tribuno* de Salta entre 1984 y 1986,⁶ nos interesa su reflexión teórica, la cual se entrecruza subrepticamente con el orden cultural salteño. En “Darle al público algo más que una serie de TV” (1984) justifica la necesidad de estrenar en Salta *La cantante calva* de Ionesco y *La boda* de Bertolt Brecht, dos propuestas innovadoras para el medio local que pretenden modificar los hábitos de un público conformista y pasivo. En “Salta y el teatro posible” caracteriza la cultura local como un ámbito “que disfruta pacíficamente del espejo y la repetición” (1985a). La existencia azarosa y efímera de grupos de teatro, en un ámbito cultural predominantemente inerte, justifica la mirada trans-grupal del trabajo teatral, atravesado también por el contexto histórico que lo genera, circunstancia que conlleva la formulación de estrategias pensadas “a partir de la crónica debilidad del teatro salteño”, hasta que se haya afirmado una tradición teatral sólida (aseveración que tiene que situarse en el lapso en que fue dicha). De tal modo, propone la estrategia de la descentralización, distribuyendo la producción y el consumo teatrales en diversos ámbitos.

Los conceptos nodales, vertidos hace más de treinta años en “Cómo asesinar a los artistas” (1986), hoy tienen una vigencia pasmosa: cuando la política se convierte en una rama de la administración pública, el poder se preocupa exclusivamente por su preservación y no por la transformación de una realidad problemática y amenazante. En tal sentido, postula la existencia de un arte que erosiona las significaciones consolidadas, “puesto en la tarea de sacudir certezas, de desocultar contradicciones y de poner al descubierto los más sutiles modos de sujeción de los individuos”.

La serie reflexiva de Valenzuela,⁷ localizada en Salta, se cierra con “Arte e identidad” (1986a), donde examina la intención “de producir un teatro situado en una región y en una historia”. La mismidad, los rasgos propios de un grupo social o colectivo, no residen en sus contenidos “sino en las marcas que sobre él imprimen unas condiciones materiales de producción”. Así, precisa que el teatro salteño no es el que habla de Salta sino el que se hace en Salta. “Ese teatro precario, discontinuo, desordenado es, pese a su casi inexistencia, un producto estrechamente ligado a nuestra realidad [...]; dice más sobre nosotros que si en él pusiéramos ponchos y guitarras”. Concluye Valenzuela que ante un “arte regional” refugiado en las tradiciones de un pasado “que siempre fue mejor”, cabe defender un “arte situado” tanto en el pasado como en el presente, tanto de lo propio como de lo ajeno, orientado no a la revelación de una verdad última sino a conquistar lugares en el orden cultural que lo enmarca”.⁸

⁶ “Darle al público algo más que una serie de TV” (1984), “¿Qué es un actor?” (1985), “Salta y el teatro posible” (1985a), “Cómo asesinar a los artistas” (1986), “Arte e identidad” (1986a).

⁷ Omitimos en esta oportunidad la referencia a los libros que ha escrito sobre Barba, Paco Giménez, Bob Wilson y la actuación, en general, por no ser específicos con respecto al objeto de este trabajo.

⁸ Para otras cuestiones teóricas abordadas por Valenzuela, véase Bertoldi y Di Mateo (2015).

La precedente praxis teatral de Morata y Valenzuela –con la respectiva postulación teórica de este último– sustenta y posibilita entender la problemática que examinaremos: el enfrentamiento entre ambas prácticas y los mundos⁹ *otros* que éstas significaban.

Un homenaje polémico

1986 es el año en que fue convocado en Buenos Aires un Desfile a nivel nacional en homenaje por los 50 años de la muerte de Federico García Lorca. Auspiciado por la Embajada de España, este importante evento implicaba el sorteo de una obra del dramaturgo por provincia y una preselección (o pre-desfile) de los elencos que se presentarían en cada una de éstas de acuerdo con pautas y fechas establecidas. Todo el proceso debía verificarse entre fines de 1985 –cuando llegaba la convocatoria a la Dirección General de Cultura, entonces a cargo del Prof. Eduardo Ashur– y agosto de 1986.¹⁰

Se echó a andar el engranaje del certamen:¹¹ se realizó el sorteo, y *Bodas de sangre* resultó la obra destinada a Salta; se designó el jurado, compuesto inicialmente por dos directores de teatro tucumanos –Carlos Torres Garavat y Nelson González– y uno a nominar desde Jujuy, y se establecieron los plazos de presentación (entre el 6 y el 15 de junio, también por sorteo) de los cuatro elencos oportunamente inscriptos: el Teatro Universitario (dirigido por José Luis Valenzuela), La Comedia Salteña (bajo dirección de Juan de la Cruz Morata), Grupo de Teatro Horizonte de Metán y el Taller Juvenil del Colegio Ejército del Norte de El Carril (estos dos últimos de localidades del interior de la provincia).

Por razones no explicitadas, no pudieron incorporarse los primitivos integrantes del jurado, y éste quedó conformado por Ramiro Peñalva,¹² Rodolfo Cejas,¹³ José Vides Bautista,¹⁴ Oscar Montenegro (todos por Salta), y José Enrique Lezama (representante por Jujuy quien, por otra parte, presentó su voto en sobre cerrado, dado que motivos particulares le impidieron asistir a la reunión del jurado realizada el día 18 de junio). El dictamen establecía que dos de los cuatro elencos participantes, el Teatro Universitario y la Comedia Salteña, volvieran a ofrecer una puesta en escena para una “nueva evaluación” (esto implicaba, evidentemente, la eliminación de los dos restantes).

⁹ Al respecto, consignamos que la expresión proviene en parte del propio Valenzuela, quien se apoyó en la teoría del *mundo del arte* del sociólogo Howard Becker (1977, cit. por Valenzuela 2015), para adscribirla y adaptarla a su examen de las prácticas teatrales en provincias.

¹⁰ Recuérdese que el fusilamiento de Lorca se produjo el 19 de agosto de 1936.

¹¹ A partir de ahora todos los datos referentes al mismo se citan del expediente del certamen, facilitado oportunamente por el Prof. Víctor Manuel Agüero, delegado del INT-Salta (2018).

¹² Periodista de *El Tribuno*, promotor cultural (fue vicepresidente de la primera comisión directiva de Pro Cultura Salta) y autor de una novela: *El carretel del tiempo*.

¹³ Actor porteño radicado en Salta hace más de cuarenta años, quien en la década del ‘90 formaría parte del TU en puestas célebres como *El desatino* de Griselda Gambaro y *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera.

¹⁴ El actor salteño José Vides Bautista formó parte del legendario Teatro Estudio Phersu (1958-1968), liderado por Perla Chacón, con Juan de la Cruz Morata y Claudio García Bes, entre otros.

La inmediata respuesta de Valenzuela al Director General de Cultura consta de varios puntos: 1) impugna la “selección” implícita de los dos elencos por no estar contemplada en el reglamento; 2) rechaza el pedido de la nueva representación, aduciendo que cada función es única y que oportunamente se había solicitado que, en ausencia de algún miembro del jurado, lo supliera el voto del propio director de Cultura o el de asesores idóneos, y 3) solicita se “accepte” la renuncia de los integrantes y la designación de cuatro personas idóneas de provincias vecinas para la constitución de un jurado “imparcial e idóneo”. El jurado volvió a reunirse el 23 de junio y, luego de explicar las motivaciones que lo llevaron al anterior pedido, emitió un acta que arrojó como resultado un voto a favor del Teatro Universitario (Lezama),¹⁵ tres votos a favor de La Comedia Salteña (Peñalva, Montenegro y Vides Bautista),¹⁶ y una abstención (Cejas, quien se excusó por no haber asistido a la representación de La Comedia Salteña por razones “estrictamente particulares”)¹⁷. Las fundamentaciones adjuntas de los votos de Peñalva y Montenegro, que resumimos escuetamente, enfatizan el logro en la composición de los personajes y la “buena actuación” de la mayoría de los integrantes de la CS. El primero habla de una puesta “digna” (aunque considera errónea la anticipación del desenlace en el diálogo inicial fuera de escena), mientras que el segundo enfatiza precisamente ese aspecto de la puesta, la actuación y la iluminación.

En cuanto al Teatro Universitario, Peñalva destacó la originalidad y la creatividad de la idea de la puesta, aunque criticó el exceso de pausas, silencios y partes cantadas, “que distraen del hilo y la esencia de la obra”. Volveremos sobre esta cuestión más adelante. Montenegro, por su parte, relativizó la novedad de la puesta del Teatro Universitario al mencionar antecedentes similares de una década atrás a propósito de *Yerma* en Rosario y Buenos Aires. Señaló el carácter “demasiado festivo de algunas escenas, que no concuerdan con el clima de la tragedia”, y la falta de adecuación del tipo físico de algunas actrices con respecto a los personajes encarnados, al mismo tiempo que advirtió fisuras en la labor actoral.

La reacción de Valenzuela, esta vez con el apoyo del Director de Arte y Cultura de la UNSa, el actor y director Claudio García Bes, no se hizo esperar: el 23 de junio presentó una petición de impugnación y reconsideración en subsidio, esgrimiendo irregularidades

¹⁵ En el mismo, Lezama manifiesta su opinión de que habría que integrar al TU a dos intérpretes de La Comedia Salteña: Alberto Orellano (Padre) y Graciela Mormina (Novia). Esto da la pauta de que uno de los temas problemáticos fue el de l ephysique du rôle de algunos personajes como el de la Novia. La nómina de actores del TTU consigna: Madre (Claudia Bonini), Novio (José Luis Valenzuela), Suegra (Alejandra Blanco), Mujer de Leonardo (María Elena Chagra), Leonardo (Daniel Rivera), Novia (Alejandra Borla), Criada (Elsa Mamani), Muchacha-Niña (Sandra Aguirre), Padre de la Novia (David Cohen-José Martín), Muchacha(s)-Luna (Melania Pérez), Mozos leñadores (Rodolfo Fenoglio, entre otros), con nombres que eran o serían muy representativos del quehacer teatral y cultural de Salta. Es interesante consignar la participación de Silvia Alday, quien se hizo cargo del patrocinio letrado en la posterior polémica.

¹⁶ Con espíritu conciliador, y como emergente de las disensiones internas del jurado, Vides Bautista pronunció su voto: “por la labor actoral de la Comedia Salteña, este elenco puede representar a Salta, lo que no desmerece la puesta del Taller de Teatro de la UNSa”.

¹⁷ En la posterior impugnación del dictamen del jurado, Valenzuela señaló que ésta había sido la razón –ocultada deliberadamente– por la cual se les había pedido volver a poner en escena la obra.

en el funcionamiento del jurado (“vicios graves en la voluntad, forma, competencia y objeto del acto administrativo”), que no examinaremos aquí por no ser pertinentes a nuestro enfoque. Nos detendremos en las refutaciones respecto de los votos del jurado, realizadas prolijamente según la argumentación de cada integrante, pues allí vemos el posicionamiento teórico e ideológico de Valenzuela.

1. De silencios, cantos y melodrama

Luego de aludir a vaguedades e inconsistencias en juicios del jurado, Valenzuela se refirió a la crítica sobre las pausas y silencios de su puesta que, “dadas las intenciones del director de este elenco, deben considerarse un mérito y no un defecto” pues, parafraseando extensamente a Pavis (1983: 453-455),

Una obra de tono trágico exige por los menos dos tipos de silencio: un silencio “descifrable”, en el que el personaje se niega a revelar un mensaje doloroso (situación claramente advertible en la relación entre Leonardo y su mujer, por ej.), haciendo girar la fuerza trágica de la situación escénica en la dicotomía entre lo dicho y lo no dicho. El segundo tipo de silencio es el llamado silencio “metafísico” (propio de la Madre de *Bodas de sangre*, por ej.) que “proviene de una imposibilidad congénita de comunicar, siendo irreductible tal mutismo a la palabra dicha en voz baja” (Valenzuela 1986).

Reconociendo que el uso del silencio puede ser difícilmente comunicable o hacerse fastidioso, Valenzuela declaró haber asumido este riesgo “en la medida en que desea enfatizar el carácter trágico de la pieza, diferenciándolo de las emociones fáciles y declamatorias del melodrama decimonónico, defecto en que es muy fácil incurrir” (Ibid).

He aquí una de las primeras marcas diferenciadoras de las dos poéticas en juego: contra un estilo declamatorio¹⁸ que busca la identificación a través de la pulsión de las cuerdas emotivas del espectador, y que tiene el resabio peyorativo de lo melodramático,¹⁹ el teórico reivindicaba una *distanciación*, de evidente cuño brechtiano, que impone la estética del *teatro épico* a la tragedia lorquiana, y que tiene uno de sus pilares en la ruptura de la identificación mediante técnicas “desilusionantes”: la enfatización de los silencios y la inclusión de segmentos cantados.

Confluye con esta línea la defensa de los elementos musicales denostados por los integrantes del jurado: por un lado, Valenzuela señala las declaraciones del mismo

¹⁸ Es oportuno recordar lo que puntualiza Pavis acerca de la declamación en su *Diccionario*: “... actualmente es la encrucijada de estudios acerca del gesto, la voz, la retórica (cf. Crítica del ritmo, de Henri Meschonnic). Desde este punto de vista, supera el debate entre lo natural o lo artificial y se sitúa en el centro de una reflexión sobre la oralidad del teatro y sobre el lugar corporal y psíquico de la voz en el teatro” (1983: 114, cursivas nuestras).

¹⁹ Según el mismo *Diccionario*, melodramático es lo “que produce un efecto de exageración y un exceso de sentimientos en el texto, la actuación o la puesta en escena” (Pavis 1983: 306).

García Lorca sobre su obra, concebida como una *cantata*,²⁰ y los componentes corales propios de la tragedia griega revitalizados por el poeta; por otro, recupera el empleo de la canción popular en el teatro del Siglo de Oro, y particularmente de Lope de Vega, “como ilustración plástica o como contribución a un clima, perfectamente integrada a la evolución dramática”. Para esta argumentación, acudió a Nietzsche (*El origen de la tragedia*, 1871-1872), Lázaro Carreter (1975), Gwynne Edwards (1983) y Gustavo Correa (1970). Remitió allí al análisis pormenorizado de este último, sobre los pasajes líricos de la pieza cuya factura defendía,²¹ agregando que “el carácter trágico de una obra no está dado por su monocorde tono sombrío, como comprendería cualquier lector de Shakespeare o de Lope, sino por el juego de oposiciones que le confiere su carácter contradictorio y mutuamente valorizante”. Por otra parte, aludió al programa de mano de su puesta, en donde explicitaba los criterios de inclusión de los componentes musicales.²²

2. *Contra penumbras y fisuras*

Como un arquero experto que fuese acertando con sus dardos en los puntos débiles del adversario, Valenzuela prosigue desmenuzando el fallo, en este caso de Oscar Montenegro, referido al uso “limitado” de la luminotecnia:

Este jurado debiera saber que la iluminación es un lenguaje más, integrado a la puesta en escena en su conjunto, en el que ningún código prescribe que todo texto deba decirse bajo luz de un spot. La palabra pronunciada en penumbra adquiere una significación –intencionadamente buscada– que ningún espectador *liberado de caducos moldes estéticos* dejaría de advertir (Ibid, cursivas nuestras).

Asimismo, desnuda paradigmas románticos con respecto a la (in)adecuación del tipo físico de algunas actrices para la danza que, por corresponder al folklore español, no impone ninguno en especial. Al referirse a la dirección de actores, manifiesta su estética subyacente:

Quien mantenga una adhesión acrítica hacia un estilo de actuación propio del romanticismo, por ej., y puesto a comparar interpretaciones distintas de un mismo papel, rechazará de entrada todo aquello que se aparte de las voces trémulas, de

²⁰ Mencionó el prólogo del dramaturgo que figura en la edición de *Bodas de sangre* (Losada 1984). Inclusive, Valenzuela olvidó, o ignoró, que Lorca escribió una partitura para las partes cantadas de la obra.

²¹ Señaló que “...las composiciones musicales de Alejandra Blanco y Rolando Esper corresponden perfectamente a los climas reclamados por cada escena”. Al respecto, destacamos la reconocida preparación musical y calidad vocal de la cantante lírica y compositora.

²² Ejemplificamos con la canción con que se abre el cuadro, tomada de las “Cuatro baladas amarillas”: “... los sonidos arrancan así con un ‘optimismo’ que se apagará hacia el final del cuadro, tras la turbia revelación que sobrecoge a la Madre” (Valenzuela 1986).

la crispación gestual, de la declamación ampulosa y de esa “abundancia de aguas” (sudores, lágrimas) que bien denunciara Barthes [...] como el punto culminante del gusto bastardeado y craso del pequeño-burgués (Ibid).²³

Valenzuela refuta la frase del jurado “la labor actoral presenta fisuras”, al afirmar que éste la ha aislado del conjunto de la realización escénica, y que ha caído en una ceguera “que impide cualquier apreciación crítica, [...] más aún si éste [el hecho estético] se sitúa en una línea innovadora y voluntariamente transgresiva” (Ibid, cursivas nuestras). La virulencia del contraataque –y de las estéticas enfrentadas– se advierte cuando, rechazando el “registro imaginario” de Montenegro que ha menospreciado la composición ruda y elemental de los personajes de *Bodas de sangre*, deja atisbar su desacuerdo implícito y profundo con la puesta de La Comedia Salteña: “... al negarles esta elementalidad a los personajes, fácilmente se podría deslizarlos hacia los oropeles, el ‘color local’ y aun el *kitsch* de la zarzuela, por ejemplo” (Ibid, énfasis del autor).

La larga exposición de Valenzuela incluye también el análisis del único voto favorable, el de Enrique Lezama. El punto de arranque es la sugerencia de dicho jurado de incorporar al elenco del Teatro Universitario a los actores de La Comedia Salteña que encarnan al Padre y a la Novia. Vale la pena detenernos en su argumentación, pues allí están inscriptas las diferencias cualitativas entre heterodoxos e “integrados”²⁴ o conformistas:

...cabe objetar que el estilo de actuación de este grupo, cuyas raíces pueden reconocerse en las estéticas teatrales que van del siglo XV al XIX (tono recitativo, énfasis en la dicción, situación frontal paralela a la línea del proscenio y próxima al lugar que antiguamente ocupaba la concha del apuntador, escasez de desplazamientos, gestualidad redundante con respecto al recitado del texto, apoyo en los signos más exteriores de la emoción, etc., acordes con la cosmovisión, la axiología y la noción de “verdad expresable” vigentes en lo que Michel Foucault llama la “época clásica”), es tan disímil del que ha sido trabajado en nuestra puesta en escena (encarnación post-stanislavskiana, apoyo en la dialéctica dicho/no dicho como modo de asediar lo indecible, desplazamientos apoyados en las líneas directrices del espacio escénico, ruptura de la ubicación frontal actor-público y actor-actor, etc.), que el traslado de actores de un grupo a otro exigiría un reaprendizaje técnico de varios meses –si no de años– de duración. (Valenzuela, ibid.)

²³ También aquí Valenzuela se apoya en bibliografía que cita con todos sus datos, especialmente en *Mitologías* (1980), mostrando el conocimiento adquirido sobre el texto dramático y la poética lorquiana durante meses de investigación –como asevera más adelante– y una formación teórica, en general, que será una marca de su hacer teatral.

²⁴ En un artículo muy posterior, Valenzuela (2015) define varias categorías de teatristas de provincias: *ingenuos, inconformistas e integrados*.

No agotamos aquí las otras observaciones que realiza el director del Teatro Universitario respecto de actitudes de los integrantes de La Comedia Salteña²⁵ y del jurado, por razones de extensión, aunque todo el material que conforma el abultado expediente de la polémica ameritaría un estudio más exhaustivo. Solamente enunciaremos las siguientes secuencias de esta verdadera pugna de fuerzas dentro del campo cultural de Salta.

3. Un drama “dentro del drama”

Con fecha 1 de julio, Valenzuela eleva una nota al director de Cultura en la que invita a los cuatro miembros del jurado a defender públicamente sus juicios vertidos en el fallo, en una reunión a realizarse el próximo 3 de julio, “convocando a artistas, intelectuales y público en general”. El 2 de julio Juan de la Cruz Morata le contesta mediante una nota en la que advierte que no concurrirá por considerarlo “un motivo más de improductiva polémica”, recordándole que previamente al certamen La Comedia Salteña había invitado a los elencos participantes a formar uno único, a lo que Valenzuela respondió negativamente, y que asimismo invitó a todos los elencos a realizar “paneles de discusión enriquecedora” sobre Lorca, sin respuesta, también, por su parte. El 10 de julio el Rector de la Universidad Nacional de Salta, el Dr. Juan Carlos Gottifredi, hace una propuesta conciliatoria para zanjar el conflicto suscitado: que ambos grupos vuelvan a poner la obra ante un nuevo jurado constituido por personas idóneas de otras provincias, con la condición de someterse al fallo y desistir de la impugnación. El 11 de julio el Prof. Ashur, director de Cultura, hace llegar al Rector de la UNSa la respuesta de Morata, con el rechazo de dicha propuesta por varios motivos: no se considera en litigio, no cuestiona la idoneidad del jurado, y fundamentalmente tiene derechos legalmente constituidos. Ese mismo 11 de julio la Disposición N° 180 de la Dirección General de Cultura resuelve ratificar lo actuado por el jurado y todos los actos administrativos emanados del mismo. El 14 de julio Valenzuela y García Bes, con patrocinio letrado, interponen un recurso jerárquico ante el Ministro de Gobierno, Justicia y Educación, el Dr. Balvín Gallo, contra la Disposición N° 180 que, según el extenso escrito, presenta “vicio de arbitrariedad”, en vista de lo cual solicitan la suspensión de la ejecución administrativa de dicha Disposición y del fallo del jurado. Dos días después, Valenzuela se dirige a la redacción de *El Tribuno* para realizar una serie de aclaraciones respecto de la información vertida en el diario –en página principal– sobre la propuesta conciliatoria.

La ríspida situación planteada parece resolverse a favor del Teatro Universitario el 23 de julio, cuando se notifica a los señores Valenzuela y García Bes la resolución N° 1376, en la que se hace lugar al recurso jerárquico interpuesto por ellos, y se dispone que la Dirección General de Cultura convoque a una nueva pre-selección, con todos los elencos participantes, con un nuevo plazo y la redacción de un reglamento específico.

Se ignora hasta el momento cuáles fueron los vericuetos que transitó el expediente de marras entre ese 23 de julio y la siguiente fecha de la que tenemos noticias: el 23 de septiembre. Sin embargo, por el contenido y tenor de la carta de Valenzuela al director de *El Tribuno*, en ese lapso una resolución del Poder Ejecutivo Provincial dejó sin efecto la

²⁵ Como ejemplo, menciona grabaciones radiales de LV9 Radio Salta y el programa televisivo “Siglo XX y la mujer” en los que se suscitan “suspicias y prevenciones” hacia la postura ética del Teatro Universitario.

anteriormente citada del Ministerio de Gobierno, Justicia y Educación. Aún permanecen en el misterio –abonado por el tiempo transcurrido y la desaparición de algunos de sus protagonistas–²⁶ cuáles fueron las consecuencias de esta medida y qué pasó con La Comedia Salteña.²⁷

No obstante, creemos indispensable transcribir algunas consideraciones del director del Teatro Universitario en dicha carta –surgida al calor de la nota de Peñalva sobre la mencionada noticia– pues serán, quizás, de las últimas que emitirá desde suelo salteño:

Lo que de todas maneras no puede borrar ninguna resolución gubernamental es el testimonio de acabada ignorancia en materia teatral que los jurados dejaron por escrito [...]. Nada hubiese objetado, en ese campo, si quienes juzgaban mi trabajo demostraban estar por lo menos “a la altura de las circunstancias” [...]. Pero es inútil: pocas cosas están tan desvalorizadas entre nosotros como el esfuerzo intelectual (¿para qué leer, si los buenos negocios o el acceso al poder nada tienen que ver con Barthes, Eco o Baudrillard?) y el ejercicio de una *crítica sólida* en el campo cultural. ¿Qué podemos esperar si todavía seguimos pensando que la cultura es aquel “terreno elevado” (Peñalva dixit) donde debe imperar la convivencia angélica e impecable, al margen de las luchas y las pasiones humanas? ¿No bastaron los ejemplos de Walsh y Conti para mostrar que la “Cultura” también es un campo de batallas? (Valenzuela, *loc.cit.*, énfasis del autor).

Sin duda, el somero recorrido por las peripecias del certamen corrobora la noción de *campo cultural/teatral* desde la perspectiva de Bourdieu, es decir, en cuanto espacio de lucha entre fuerzas opuestas, como recordaba Valenzuela en la citada nota del 1 de julio al director de Cultura: “...el conflicto suscitado [...] traduce un enfrentamiento entre tendencias del campo cultural salteño que, aunque no siempre aparecen como explícitamente antagónicas, han estado presentes a lo largo de los últimos años” (Valenzuela 1/07/86). La frase con que termina la carta enviada al diario *El Tribuno* anticipa y explica el futuro exilio de uno de nuestros más lúcidos teóricos locales:

...cuando decida abandonar esta ciudad, nada se habrá perdido; el “jardín de infantes” virreinal habrá “vuelto a su quicio” (Peñalva dixit) y pocos recordarán a un desubicado que intentó decir, con Ionesco, que “para sustraernos a la perezamental que nos oculta la extrañeza del mundo, hay que recibir como un formidable garrotazo”. No nos preocupemos: la inconsciencia y la ignorancia conforman un casco muy grueso (Valenzuela, 23/09/86).

²⁶ Durante estos años fallecieron Ramiro Peñalva, José Vides Bautista, Eduardo Ashur, Juan de la Cruz Morata, Oscar Montenegro y Claudia Bonini.

²⁷ El archivo del caso carece de información al respecto, pero luego de investigar en hemerotecas de Buenos Aires (INET) y Salta (Biblioteca Provincial), e inclusive de entrevistar al Sr. Claudio García Bes (2018), se sabe que ningún grupo viajó a Buenos Aires en representación de Salta.

Referencias bibliográficas

- Balestrino, G. (2013). "Procesos de cambio y rupturas del teatro salteño en el cruce del siglo pasado al actual". En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim (dir.), *La literatura del noroeste argentino, Reflexiones e investigaciones*, vol. III (278-289). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Balestrino, G. y Sosa, M. (2005). "Salta". En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. I (291-329). Buenos Aires: Galerna/ Instituto Nacional del Teatro.
- (2005a). *La revista Teatro Phersu. Índice general y estudio crítico*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.
- (2007). "Salta" (1930-1976). En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. II (347-402). Buenos Aires: Galerna/ Instituto Nacional del Teatro.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Becker, H. (1977). "Mundos artísticos e mundos sociais". En G. Velho (comp.), *Arte e sociedade. Ensaíos de sociología da arte* (9-26). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Bertoldi, M. y Di Matteo, M.C. (2015). "Entrevista a José Luis Valenzuela", *Trayectoria*, N° 3, UNICEN, recuperada el 2 de julio de 2018 de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar>
- Correa, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca* (1ª. ed.). Madrid: Gredos.
- Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- Frías, O. (17/03/2000). "Falleció 'Kike' Morata". Salta: *El Tribuno*.
- García Lorca, F. (1984). *Bodas de sangre*. Buenos Aires: Losada.
- "José Luis Valenzuela" (s/f). Recuperado el 19/06/2018 de *alternativateatral*, <http://www.alternativateatral.com/persona21554-jose-luis-valenzuela>
- Lázaro Carreter, F. (1975). "Apuntes sobre el teatro de García Lorca". En I. M. Gil (coord.), *Federico García Lorca* (327-344). Madrid: Taurus.
- Nietzsche, F. (2013). *El origen de la tragedia* (ed. orig., 1871-1872). Traducción de E. Ovejero Mauro. Barcelona: Espasa.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro* (ed. orig. 1980). Barcelona: Paidós.

“Juan de la Cruz Morata”. Recuperado el 3 de julio de 2018 de *Portal informativo de Salta*, <http://www.portaldesalta.gov.ar/morata.htm>

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

Seibel, B. (2010). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires: INT.

Tahan, H. (2000). “Escenas interiores: reinterpretar lo propio”. En H. Tahan, *Escenas interiores (VII-XXI)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.

Valenzuela, J.L. (14/08/1984). “Brecht: un expresionismo en busca de la historia”, *El Tribuno*, Salta.

----- (26/08/1984). “Darle al público algo más que una serie de TV”. *El Tribuno*, Salta.

----- (29/05/1985). “Salta y el teatro posible”. *El Tribuno*, Salta

----- (03/12/1985a). “¿Qué es un actor?”. *El Tribuno*, Salta

----- (27/03/1986). “Cómo asesinar a los artistas”. *El Tribuno*, Salta

----- (07/04/1986a). “Arte e identidad”. *El Tribuno*, Salta

----- (23/09/1986b). “Correo de lectores”. *El Tribuno*, Salta.

----- (2015). “Las ciudades y los campos”. En J. L. Valenzuela, C. Petrucci y C. Abdo, *Ingenuos, inconformistas e integrados. Escenas en el noroeste Argentino IV – Teatro del NOA 2015 (9-40)*. (1ª ed.). Jujuy: Instituto Nacional del Teatro.

Valenzuela, J.L., Costello, M. y Rodríguez, P. (2012). *Un teatro apenas visible. Escenas en el norte argentino*. Jujuy: Instituto Nacional del Teatro.

Villegas, Silvia (2003). “José Luis Valenzuela /Salta/ Neuquén. Cómplices de un teatro que murmura”. Cuaderno N° 1, *Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 27-32.

XII Fiesta Nacional del Teatro 1996- Salta. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, Dirección Nacional de Teatro, 12-13.