



# **CUADERNOS DE FLORENCIO**

**NÚMERO 2**

Diseño de tapa: Pablo Hulgich

Los cuadernos de Florencio

Número 2

ISBN: 950-99100-5-8

Queda hecho el depósito que establece la Ley Nº 11.723

Todos los derechos reservados.

Queda estrictamente prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier sistema o método, sin autorización escrita del editor.

**INTRODUCCIÓN**

**LAS FAUCES DE LA BESTIA**

*El editor*

Página 5

**JURISPRUDENCIA**

**UN FALLO PARA RECORDAR**

**EL AUTOR Y SU DERECHO MORAL**

*Por Germán Gutiérrez*

Página 9

**TELEVISIÓN**

**UNA PRÁCTICA PERVERSA**

**EL AUTOR COMO FUSIBLE**

*Por Ismael «Paco» Hase*

Página 13

**CINE**

**EL OFICIO DE ESCRIBIR PELÍCULAS**

**¿PARA QUÉ SIRVE SER UN GUIONISTA?**

*Por Graciela Maglie*

Página 15

**RADIO**

**AYER Y HOY DE LA RADIONOVELA**

**UN GÉNERO QUE MERECE SER RETOMADO**

*Por Víctor Agú*

Página 24

**RADIO**

**¿RETORNARÁ LA FICCIÓN A LAS EMISORAS?**

**ASIGNATURAS PENDIENTES**

*Por Mabel Loisi*

Página 27

**TEATRO**

**DRAMATURGIA Y NARRATIVA**

**ALGUNAS FRONTERAS EN EL CIELO**

*Por Mauricio Kartun*

Página 29

**TEATRO**

**EL AUTOR Y LA CRÍTICA**

**¿POR QUÉ DISCÉPOLO DEJÓ DE ESCRIBIR?**

*Por Roberto Perinelli*

Página 34



# LAS FAUCES DE LA BESTIA



s verdad sabida que los derechos son conquistas alcanzadas por los seres humanos en el duro y extenso recorrido histórico en busca de mejores condiciones de existencia. Duro, extenso

y zigzagueante recorrido, podríamos agregar, porque a menudo la memoria registra funestos repliegues de los progresos logrados. Las últimas dos últimas décadas del siglo pasado y los escasos años que han transcurrido del nuevo son un buen ejemplo de lo que afirmamos. El arrollador adelanto científico y tecnológico sobre el que se articuló la globalización auguraba, por lo menos en los cálculos de los predicadores de ilusiones más optimistas, formidables avances en la calidad de vida de las personas y, como resultado, el advenimiento de años venturosos para toda la civilización. Pero la predicción falló y las mayores riquezas generadas en ese tiempo de modernización acelerada lejos de democratizarse se concentraron. Más que nunca. Y de ese modo, mientras los grupos económicos y sociales más fuertes prosperaban en progresión geométrica, ellos sí optimizando su situación existencial, muchos otros millones de individuos ingresaban de lleno en la pobreza más absoluta y la mutilación de sus derechos. Logros como la estabilidad ocupacional, las ocho horas de trabajo o los sueldos dignos, que parecían ad-

quiridos en forma definitiva, fueron barridos o desconocidos sin contemplación. Eso todavía es así, sobre todo en aquellos espacios sociales de la tierra más indefensos. Un mundo dominado por el culto a la mercancía y el afán faraónico de lucro –y éste en el que vivimos tiene marcas intensas de ese estigma-, es un mundo donde los flamantes Shylock, asociados ahora en corporaciones insaciables que controlan las finanzas y la economía del planeta, no cesan ni un día de pedir su libra de carne a los desamparados por el poder, a los que viven de su trabajo. Y así seguirá siendo mientras nadie los cuestione o les oponga resistencia.

Como tantas otras personas que viven de su trabajo, los autores son también en el mundo un sector que sufre estas asechanzas de las plutocracias económicas o de sus socios en las industrias donde la creación permite hacer negocios. Es cierto que para los autores, estos intentos de desapoderarlos de sus derechos no es nuevo. Con las primeras normas relacionadas al derecho de creación, aprobadas luego de la invención por Gutemberg de la imprenta de tipos móviles (hace unos 500 años y en plena revolución industrial), surgen las primeras distorsiones a la potestad natural del autor sobre su obra. Los dueños de ellas no eran los propios autores sino los impresores que habían impulsado ese tipo de regulación legal para proteger sus inversiones. Hubo que esperar hasta el siglo XVIII, con la Re-

volución Francesa, de cuya concepción jurídica es tributaria nuestra legislación, para que el autor tuviera una auténtica protección en el derecho. Aquel esquema del tiempo de Gutenberg, aunque perfeccionado por el peso de la experiencia, sigue siendo en lo fundamental el que se intenta aplicar hoy contra los autores. Los imprenteros de ayer son las corporaciones de hoy que, bajo el pretexto de defender sus inversiones, intentan despojar al creador de sus derechos para poder negociar libremente sus obras en el mercado. Libremente quiere decir sin reconocer los atributos patrimoniales y morales que el derecho le concede al autor.

Alguna vez lo hemos dicho en esta revista: una de las vías por donde se intenta desconocer las conquistas logradas por el autor en el derecho napoleónico o latino es el sistema del *copyright*. Este es un conjunto de normas típicas del derecho anglosajón, que tienden en lo esencial a regular la explotación comercial de las obras. En cambio, la concepción jurídica latina, sin desatender los procesos de comercialización, pone el acento en la protección de los derechos subjetivos del autor. En los países donde rige el *copyright* (que son los de tradición jurídica basada en el *common law*, como el Reino Unido, Estados Unidos, etc), ese sistema se utiliza –por la amplitud que tienen sus objetos de protección– para amparar derechos originados en actividades industriales o empresariales que no tienen naturaleza autoral, como las que realizan los productores de grabaciones sonoras y de filmes, los organismos de radiodifusión, las empresas de distribución de programas por cable y los editores de obras impresas.

Y como bien dice la doctora Delia Lipszyc, en una entrevista que le realizó Salvador “Pocho”

Ottobre en su libro *Elogio del autor*, ambos sistemas no son equivalentes, sino básicamente distintos, sobre todo en materia de medios audiovisuales y por efecto de la llamada categoría de los *works made for hire*, que son las obras encargadas por un productor para formar parte de un trabajo colectivo, cinematográfico o audiovisual. En estos casos, el productor es el titular originario del derecho de autor y el *copyright* le confiere la calidad de autor, mientras que el realizador o guionista es un simple asalariado. La Argentina, cuya legislación ha sido exhibida siempre como uno de los ejemplos más acabados de defensa del derecho de autor, no ha sido sin embargo inmune a algunos intentos de transgredir esas conquistas con rango constitucional. Guionistas que, convocados por productores que tienen una “idea”, deben ceder parte de sus derechos –otros ni figuran–, escritores de cine que transmiten los suyos a corporaciones que luego las venden a montos multimillonarios al extranjero sin darles nada o casi nada en devolución, y muchos otros episodios de naturaleza similar, son la demostración de que los partidarios del *copyright* también pretenden hacer acá su agosto.

En una etapa donde el desarrollo gigantesco de Internet ha dado lugar a formas de transgresión de los derechos de autor antes desconocidas (como la piratería a escala universal, por ejemplo), circunscribir a esas solas asechanzas mencionadas el universo de fenómenos que se suscitan en torno al tema parecería, por lo menos, insuficiente. Y es así. En el número 2 de la revista **Florencio** se analizó en parte ese tópico en el artículo *Internet y los derechos de autor*. Con esa puntual referencia, destinada a quienes la quieran consultar, y la promesa a futuro de encarar un trabajo de mayor envergadura sobre las problemas que afronta el

derecho de autor en el ámbito virtual, la segunda edición de **Cuadernos de Florencio** se aboca a la primera de las preocupaciones expuestas en dos notas elocuentes de su sumario: *El derecho moral del autor*, escrita por Germán Gutiérrez, y *El autor como fusible*, que pertenece a Ismael “Paco” Hase. El texto mencionado en primer término pasa revista a un fallo ejemplar de la sala E de la Cámara Nacional en lo Civil del 2001 que le da la razón a Argentores en un juicio donde se solicita el reconocimiento de un derecho moral vulnerado. El valor de la sentencia evocada, entre otros, es el de poner en claro cuáles son los mecanismos a través de los cuales la corporación demandada intenta desconocer sus obligaciones. Y, en ese sentido, sirve de guía jurisprudencial para tener en cuenta en casos similares.

Por su parte Hase, expone en un análisis breve, pero claro y contundente, la paulatina disolución a que fue sometida la antigua y respetada figura del autor en la televisión para transformarla en la de un mero ejecutor de las “ideas” del productor. El conocido creador de *La bonita página* ejemplifica esa metamorfosis citando incluso párrafos de un contrato modelo en el medio, que prueba hasta qué punto algunos productores constituyen en la televisión verdaderos zares con facultad para apropiarse de los derechos de los autores y rescindir arbitrariamente cualquier convenio firmado con un guionista. Las otras cinco notas del número incursionan en otros aspectos no menos atrayentes, aunque no legales o jurídicos, del papel del autor en las demás áreas de trabajo protegidas por Argentores: cine, radio y teatro, que en esta edición invierten su orden de aparición en el sumario.

Graciela Maglie en su trabajo *¿Para qué sirve un guionista?* polemiza sutilmente con aquellos

que, bajo el efecto de una posición radical, niegan el carácter necesario del guión y subalternizan el trabajo de los escritores de cine reduciéndolo a una mera función útil para la planificación de una película. Con abundancia de argumentos, y sin dejar de aceptar que la entidad del guionista es escurridiza, explica por qué cree que, más allá de algunas experiencias singulares y aisladas, el cine no puede prescindir del guión. Fuera de este tema, la autora añade otros dos mucho interés a su nota: el rol del guionista en el documental y el que desempeña como autor y titular de derechos. En el segmento dedicado a la radio, Víctor Agú recuerda en *Un género que merece ser retomado* los grandes nombres que transitaron la época de oro del radioteatro y subraya que el esfuerzo por sacar a la ficción radial del estado de terapia intensiva en que se encuentra requiere encontrar “cómplices” económicos. En consonancia con esta idea, y complementándola, Mabel Loisi puntualiza en *Asignaturas pendientes* algunas de las tareas de carácter pedagógico y de mejoramiento de la situación arancelaria de los autores que debe impulsar el Consejo Profesional de Radio.

El sexto de los escritos, en este caso dedicado al teatro, es *Algunas fronteras en el cielo*, una ponencia presentada por Mauricio Kartun en el XI Encuentro Internacional de Escritores, CONARTE, realizado en 2006 en la ciudad de Monterrey, estado de Nuevo León, México. El autor de *El niño argentino* describe en sus páginas el territorio incierto e inefable en el que se mueve el texto teatral. En un estilo cargado de imágenes, Kartun delimita primero el campo propio del texto y lo coloca en un espacio que, según dice, está siempre comprimido y cuestionado por sus potencias vecinas: la narrativa y la actividad escénica. Agrega que la dramaturgia es, como la

poesía, concentración de lenguaje y disposición musical, y vía para contar una conciencia desde los acontecimientos, al revés de la novela que cuenta acontecimientos desde una conciencia. Y que, volcada a la representación, lo que intenta finalmente es colonizar un último territorio: la cabeza del espectador, víctima propicia de ese ritual.

El último artículo es de Roberto Perinelli y aborda un asunto poco frecuentado pero no menos relevante en la vida del autor: su relación con la crítica. Para lo cual focaliza su mirada en un caso particular y paradigmático de ese vínculo siempre tan poco apacible entre aquellos que escriben teatro y quienes los juzgan: el de Armando Discépolo, seguramente el mayor de nuestros dramaturgos y a la vez uno de los más vapuleados por algunos críticos de su época. Perinelli, en este estudio ya publicado en el número 31 de la revista digital del Celcit pero que por su importancia nos pareció merecía llegar al soporte gráfico, arriesga una inquietante tesis: que esa desgastante y enojosa relación con los comentaristas de teatro influyó en la decisión de Discépolo de dejar de escribir después de estrenar *Relojero*, en 1934.

El conjunto de los textos reunidos en este **Cuadernos de Florencio** número dos se agrupan bajo el título de *El autor en su laberinto. Realidades, asechos y desafíos en el horizonte de una*

*profesión amenazada*. Cualquier laberinto, y no sólo el del general aludido por Gabriel García Márquez, es un lugar formado por intrincados caminos que son trazados con el fin de que quien está dentro de él se confunda y no pueda acertar con la salida. Como en el laberinto de Creta, sus itinerarios pueden llevar tanto a la luz de la desembocadura como al encuentro del famoso Minotauro, que lo devora todo. Los autores y sus derechos están siendo sometidos en la actualidad a un duro asedio por parte de quienes se quieren quedar con la parte del león de ese tesoro inagotable que es la creación artística, pero no están solos. Detrás de ellos está una sociedad como Argentores y una jurisprudencia que los defiende. Por eso, que ese acoso continúe y avance sobre nuevos espacios depende en gran medida de lo que hagan los propios autores, como dice Hase. En las aguas del consentimiento a las irregularidades conocidas puede naufragar cualquier intento de rechazo a ese asedio. Se sabe que la batalla es difícil, como lo es toda batalla verdadera. Y que frente a ese reto cada uno es libre pero no inocente de decidir lo que quiere: defender con conciencia sus propios derechos o entregarse en las fauces de la bestia. ▣

EL EDITOR

UN FALLO PARA RECORDAR

## EL AUTOR Y SU DERECHO MORAL

Por Germán Gutiérrez\*



l derecho moral es el aspecto del derecho intelectual que concierne a la tutela de la personalidad del autor como creador y concierne además a la defensa de la obra considerada en si misma

como un bien. Toda obra de arte o de literatura es una emanación directa, una creación de la personalidad del autor, y es precisamente por esta manifestación exterior como el autor hace aparecer su genio particular, su personalidad excepcional. Existe para cada uno un derecho primordial, como lo es el de expresar el pensamiento bajo una forma original que nadie tiene derecho a apropiarse o de modificar.

El principio fundamental que rige toda la materia del derecho moral del autor es el de la libertad de pensamiento como condición previa e indispensable para la existencia de la creación intelectual y de los derechos que derivan de la misma. Esa libertad que tiene el autor de pensar o de crear es uno de los aspectos de la libertad humana, un atributo del espíritu humano. Sin libertad de pensamiento no se adelantarán las artes ni los conocimientos útiles, sostenía Mariano Moreno en su famoso artículo sobre la libertad de escribir.

Si bien las facultades que otorga el derecho moral al autor son diversas y variada su manera de ejercerla, existe una obligatoriedad del usuario

a mencionar el nombre del autor cada vez que una obra se comunica al público general. Este aspecto quedó claramente expresado en el fallo dictado el 20 de junio de 2001 por la Sala E de la Cámara Nacional en lo Civil en el juicio *Argentores versus Telearte S.A. Empresa de Radio y Televisión*. En esa causa, la Sala E, integrada por los jueces Mario P. Calatayud, Juan C.G. Dupuis y Osvaldo D. Miras, emitió sentencia en un tema de derecho moral (Omisión del autor en la repetición de un programa televisivo) haciendo lugar al reclamo del demandante, un guionista de televisión que en este caso fue representado por Argentores. Analicemos un poco la causa y la fundamentación de los jueces porque tiene conceptos que son realmente dignos de recordar.

El fallo de la Cámara E se produjo en respuesta a la apelación que interpuso Argentores al conocerse la sentencia previa de un juez que desconocía los derechos del guionista. Ese magistrado decía que la actora (Argentores) no había logrado acreditar que la tarea encomendada al guionista se refiriera a la obra en cuestión, frente a lo cual desestimó la demanda impetrada e impuso a la perdedora el pago de las costas del juicio. El autor perjudicado por Telearte tenía firmado con esta empresa un contrato por el cual se obligaba a escribir para ella un guión semanal como mínimo destinado a un programa televisivo en tira

\* **Germán Gutiérrez.** Asesor legal de Argentores.

diaria de una duración de hasta 60 minutos cada capítulo y cuyo título sería determinado oportunamente por el canal, dejándose constancia que los guiones se realizarían sobre la base de una idea original de otra persona.

El contrato fijaba como tiempo de duración desde el 15 de diciembre de 1994 hasta el 15 de marzo de 1995 y dejaba abierta la posibilidad de ser prorrogado por períodos trimestrales hasta el 31 de diciembre de 1995. En concepto de contraprestación por la labor comprometida, el canal se obligaba a abonarle al guionista una suma determinada por libro entregado y aprobado. Dentro de dicha suma estaba incluida lo que pudiera corresponderle a ese autor por las repeticiones que en forma parcial o total se hicieran del programa, ya sea en el interior o el exterior del país, quedando establecido que la entidad pagaría por esas repeticiones el arancel mínimo que estipula para esos casos la Asociación Argentina de Autores. En otra cláusula, el canal aclaraba que sería el único titular respecto del programa, con todos los derechos que ello implica y que por lo tanto podía cederlo a un tercero sin que eso originara beneficio alguno para el guionista.

En un convenio posterior del 12 de abril de 1995 se modificó la cláusula que fijaba la remuneración cambiándola por otra y aclarando que regiría desde el 16 de abril de 1995. En ese texto, se afirmaba también que como el programa sería realizado por un grupo de guionistas correspondería al autor contratado en primer término solo el arancel indicado respecto únicamente de los guiones efectivamente realizados por él.

El doctor Calatayud, que fue quien fundamentó el voto de la Sala E, sostuvo que, al revés de lo dicho por el magistrado de primera

instancia, quedaba debidamente acreditado que el guionista demandante era uno de los autores de la obra televisiva en cuestión. Eso, porque lo había reconocido expresamente la entidad demandada y porque así surgía de otros elementos incorporados al expediente. Y al respecto citaba las conclusiones de la pericia contable que había realizado una contadora de apellido Giúdice en los libros de Argentores, donde quedó debidamente registrado que el autor había obtenido ingresos en concepto de derechos económicos de autor por la utilización televisiva de su obra.

Fijada esta circunstancia, Calatayud comentaba luego que la constancia en el contrato de que la idea original del guión pertenecía a otra persona no constituía un obstáculo para la procedencia de la demanda. Y en apoyo a esta opinión, citaba el voto del doctor Marcelo Padilla –su antecesor en esa sala– que decía en otro fallo: “Es bien sabido que, en el orden de la tutela de los derechos de autor, la simple idea, como tal, no constituye aún la obra objeto del resguardo legal, toda vez que falta la realización, la forma concreta, la estructura, sólo ‘la obra’, es decir, la idea en cierto modo encarnada, es protegible desde el punto de vista de nuestro régimen imperante (Ley 11723). La idea en sí, sin una representación sensible, no posee una forma definida, no es suficientemente individualizable ni identificable para poder ser vinculada a pretensiones de carácter legal...Por tanto, quedan fuera de la tutela de los derechos de autor las creaciones que no tienen un destino representativo. La obra es pensamiento formado y pensamiento exteriorizado. La obra, insisto, debe constituir un producto concreto, que pueda vivir con vida autónoma y sea idónea para ser hecho pública y reproducida...Una abstracta

ideación que no sea traducible en forma concreta y determinada no puede ser objeto de tutela. Es necesario que el requisito de la concreción de la expresión deba manifestarse también en las obras inéditas (conforme a De Sanctis, voz “Autore”, en *Enciclopedia del Diritto*, tomo IV, página 38). En suma, no es tutelable la realidad material en la cual se ha inspirado o de la cual el autor ha hecho objeto de su expresión, porque esa realidad no ha sido creada por él. En una oportunidad anterior sostuve, a este propósito, que el legislador protege sólo el modo de expresión, dejando dentro del dominio público la idea, la cual sí integra el fondo común de la humanidad.”

Calatayud afirmaba luego que otros especialistas, como Delia Lipszyc en *Derecho de autor y derechos conexos*, sostenían, en coincidencia con el criterio antes citado, que el derecho de autor está destinado a proteger la forma representativa, la exteriorización de su desarrollo en obras concretas aptas para ser reproducidas, representadas, ejecutadas, exhibidas, radiodifundidas, etc, según el género al cual pertenezcan, y a regular su utilización, más no la idea originaria, que no son obras, sin que sobre ellas se pueda adquirir derecho intelectual alguno. Calatayud agregaba que, a pesar del hecho de pertenecer la idea original a un tercero, la ley de Propiedad Intelectual ampara al que dio forma a esa idea, considerado el verdadero autor. Y que en tal sentido, al proceder Telearte a repetir la obra televisiva del guionista en cuestión sin mencionar su nombre violaba sus derechos morales de autor y hacían absolutamente pertinente el reclamo de Argentores.

En tal sentido, seguía razonando dicho juez, aún cuando el guionista hubiese enajenado el fruto de su creación a Telearte, conservaba su

derecho –entre otros- a ser mencionado por su nombre o seudónimo como autor (artículo 52 de la ley 11723). Eso lo había decidido la misma sala E en un fallo del 26 de diciembre de 1980 (con el voto del doctor Lloveras), al resolver que incluso en las hipótesis en que el autor haya cedido en forma exclusiva los derechos para publicar sus obras, conserva el derecho moral que le es inherente a la paternidad de ellas y que le permite exigir la mención de su nombre o seudónimo. Del mismo modo, y con el esclarecedor voto del doctor Greco, la sala G también había distinguido, en un fallo del 14 octubre de 1993, dos derechos que no debían ser confundidos: uno, el del dominio sobre el soporte físico o material de la obra, que por estar en el comercio puede ser enajenado; otro, el del derecho moral del autor, que no puede ser transmitido y no requiere reserva especial alguna para que se mantenga en cabeza del autor o del artista. Abundando en la evocación de otras sentencias, Calatayud citaba el voto del doctor Zannoni, quien, como integrante de la sala A de la Cámara Nacional Civil, advertía que la enajenación de la obra por parte del autor y la obtención por ello de un beneficio económico no le impide seguir gozando de un derecho de orden extrapatrimonial, pues la ley continúa protegiendo la creatividad y originalidad de aquella y le confiere al autor el derecho erga omnes a que se lo reconozca como tal.


En el fallo que hemos analizado, los fundamentos desarrollados por el doctor Calatayud fueron apoyados con el voto de los jueces Dupuis y Miras, que votaron en el mismo sentido. Habría que decir además que, a la existencia de una importante jurisprudencia en respaldo del derecho moral, se le suma una alta coinciden-

cia de la doctrina con este criterio. Satanowsky comenta que en caso de cesión, enajenación o transmisión a cualquier título, el adquirente está obligado a mencionar el nombre o seudónimo del autor. Esta obligación está consagrada por la “reivindicación” de paternidad que puede siempre invocar el creador intelectual y que se funda en la circunstancia de que el derecho moral está fuera del comercio y su transmisión está vedada. Salvat, a su vez, afirma que el derecho moral, además de velar por el resguardo de la obra, se pone en movimiento cuando el adquirente intenta suprimir el nombre o seudónimo del autor. En tanto Borda lo considera un derecho de naturaleza extrapatrimonial, que se vincula con la personalidad misma del hombre y es, por lo tanto, intransmisible e imprescriptible.

Por nuestra parte, sostenemos que el derecho de hacer conocer la obra con el nombre del autor constituye una de las máximas garantías de las que goza el creador. Todo autor tiene el derecho de exigir el mantenimiento de su nombre en cada uno de los distintos usos que haya autorizado de su obra. Lo mismo ocurre con los derechos de los adaptadores, traductores, etc, es decir, cada participante en la creación intelectual goza del derecho moral.

Como correlato de lo expuesto también

resulta oportuno resaltar que el autor goza, además, del derecho a imponer que su nombre no sea dado a conocer, o sea, a dejar la obra anónima o bien el de modificar su nombre por un seudónimo. El seudónimo, como tal, es la designación elegida por el autor para ocultar el verdadero nombre, pero desempeña la función de éste para individualizar la obra.

El derecho del autor a no firmar la obra, es decir a publicarla como creación anónima, surge también de las facultades absolutas que el mismo tiene sobre su obra. Diversas circunstancias puede existir para que el autor decida ocultar su personalidad o nombre, pero ninguna de ellas disminuirá la protección que corresponde a la obra intelectual y menos aún que desaparezca. Por último, debemos aclarar que, en cualquier momento, el autor que oculta su personalidad tras un seudónimo, o que lo reserva dando a conocer su obra de manera anónima, tiene el derecho a develar su nombre, a hacerlo conocer. El fallo que hemos comentado ha receptado correctamente la teoría sobre el derecho moral de autor. Y es una guía que puede orientar eficazmente a cualquier lector en cuanto a la entera protección de los derechos de los creadores. 

UNA PERVERSA MODALIDAD

## EL AUTOR COMO FUSIBLE

Por Ismael «Paco» Hase\*



n mayor o menor grado, todos los seres humanos tienen la capacidad de crear, capacidad que en algunos casos es innata y en casos es adquirida y que convierte a dicho creador de una obra

intelectual, sea esta artística –pintura, escultura, danza, etc.- literaria, musical, o de cómputo, en un *autor*. Para proteger su condición de tal, y proteger su obra en cuanto al *reconocimiento de su condición autoral, y preservar su facultad de oponerse a cualquier modificación de su creación sin su consentimiento, así como para el uso o explotación por sí mismo o por terceros*, existe un conjunto de normas denominado *Derecho de Autor*.

El presente artículo se referirá, específicamente, más que someramente al *derecho de autor en televisión*, medio en el que, hasta no hace tanto tiempo, el autor era la base de un proyecto, el libro el sustento del programa. Nada raro eran encabezamientos tales como “un programa de” Alberto Migré, o Hugo Moser, o Abel Santa Cruz, o Nené Cascallar, etc. ¿Es que acaso el autor, por tal encabezamiento era el dueño del programa? Ciertamente no, pero era la piedra fundamental del mismo, en tanto, su creación lo era.

Se hacía cierto, entonces, la máxima esencial que predica nuestra casa, Argentores: “*sin autor no*

*hay obra*”, uno no era separable de su creación.

El autor asistía a los ensayos (claro, se ensayaba), explicaba la estructura del programa y característica de los personajes a los actores, concurría a las grabaciones, opinaba respecto del elenco, *tenía presencia*. Y no era hablar de una televisión inferior a la actual. Más bien todo lo contrario.

Desde la privatización de los canales capitalinos, y acompañando la tarea culturalmente depredadora de los años noventa, se fue instalando una modalidad perversa que encontró en los números de audiencia la razón esencial, el único fin, para justificar cualquier medio con tal de captar al televidente, como si fuera un botín. Y en tales circunstancias, ¿cómo seguir aceptando que el autor tenga férreas convicciones respecto de lo que es su obra, y pueda llegar a negarse a instrumentar cambios que alejasen el desarrollo de las historias de lo que fue su propuesta original, y por ende, su propio convencimiento?

Pero para acompañar esta nueva modalidad, práctica y fundamentalmente comercial que ~~rinde pleitesía al mercado, era menester, entonces~~  
**\*Ismael «Paco» Hase.** Autor y director de teatro y televisión. Entre otros títulos ha escrito para el primero de esos medios *Por amor al Arlt, ¿Y por casa como andamos?, El pescado original, Discépolo, esa mezcla milagrosa, Pájaros en el aire y La vuelta al perro*. Y para televisión *Buscavidas, La bonita página, Buena pata y Cuentos para ver*. Es también abogado, docente, compositor y ex violinista en la Orquesta Sinfónica de Santa Fe.

ces, convertir al *autor* en mero *guionista*, en un sumiso sirviente, que podría escribir bien, muy bien o mal, pero solo lo que le fuera indicado “desde arriba”. Un mero ejecutor de “una idea de fulano de tal”. Desde entonces, cuando el programa es un éxito, el autor de la idea resulta “genial”, cuando es un fracaso “*los guionistas no supieron plasmarla*”.

Y por cierto, la paulatina desaparición del autor como eje fundamental de los programas, acompañó la desconsideración de su importancia, de su opinión, porqué no decirlo, de su respeto.

Su tarea, solitaria e intransferible, fue reemplazada por “equipos de trabajo”, equipos sin imprescindibles por cierto, integrados por guionistas que, cual piezas o meros tornillos de un engranaje, se cambian según la conveniencia, sin derecho a nada, sin titularidad de nada.

Restar importancia al autor, lo fue convirtiendo en un inevitable fusible, la pieza de recambio inmediato apenas “los números” no acompañan una propuesta. *Como en toda regla hay excepciones*, en este caso escasas, escasísimas.

La flexibilización laboral llegó también a toda la planta artística de la televisión, los pagos no mejoraron y toda la inversión se abocó a la producción, hoy se habla de “producto”, y de la más alta competencia para poder ser vendido en el extranjero. Los contratos que se firman incluyen cláusulas leoninas, desproporcionadas, con derechos siempre para una de las partes, la productora, y dejan al “guionista” a merced de su arbitrio.

Como ejemplo basten estas cláusulas:

“El guionista cede a perpetuidad todos y cada uno de los derechos que sobre los guiones pudiera corresponderle, tanto para ser ejercidos en la República Argentina como en el exterior, sin límites

en el tiempo, ni en la cantidad de pasadas”

“*La productora a su exclusivo criterio y median-do o no causa alguna, podrá rescindir el presente contrato!*” Perdon, por si no se entendi6: “*mediando o no causa alguna*”. Entonces: *¿de qué derecho de autor se habla, se puede hablar?*

Valga recordar que un contrato es un acuerdo de voluntades destinado a reglar sus derechos, y las convenciones hechas en los mismos “*forman para las partes una regla a la cual deben someterse como a la ley misma*”, lo que traducido implica que los contratantes pueden disponer lo que quieran y por ende, *nadie obliga a los autores a aceptar tales condiciones*. De hecho cada uno de los que firman estos contratos las aceptan. Limitan la libertad que tienen a firmar un *contrato de adhesión*, es decir, adhieren incondicionalmente a lo que le ofrece la otra parte. Así aceptan renunciar a sus verdaderos derechos, aceptan quedar a merced de dejar de trabajar sin causa alguna, aceptar ceder la propiedad de lo que han escrito, *aceptan ser tratados como son tratados*.

Podrán argumentarse imperiosas razones: “que hace falta trabajar”, “que o se acepta firmar lo firmado o no hacen nada”, “que los tiempos están difíciles”, en fin, siempre hay razones...o excusas.

Pero así están las cosas, no bien, por cierto.

Y aunque parezca exagerado lo aquí expuesto, no es más que la evidencia de lo que sucede. Esos contratos son corrientes, esos contratos se firman. Argentores, como entidad recaudadora es consecuente con su función, la cumple y bien, pero el sustento de la conducta y actitud de cada autor está en su propia decisión.

Y como el autor, como todo trabajador, merece su reivindicación en televisión, menester es rescatar los buenos ejemplos, su respeto, y su reinstalación en el sitio de dignidad y autonomía

## EL OFICIO DE ESCRIBIR PELÍCULAS

## ¿PARA QUÉ SIRVE SER GUIONISTA?

Por Graciela Maglie\*



Una de las tareas de los guionistas, en los últimos años, ha sido la de justificar nuestra propia entidad, o para ir directo al grano, el tratar de fundamentar la condición

más o menos necesaria de nuestro trabajo en el proceso de creación de una película.

La razón no anida en imprevistos arrebatos ontológicos ni en requerimientos narcisistas orientados a la justificación de nuestra propia existencia.

Objetivamente, interpelados desde el campo cultural cinematográfico que redescubre y recrea los paradigmas de los 60, debemos responder una pregunta, pocas veces formulada en forma manifiesta pero a menudo insinuada o enmascarada en debates en torno a la competencia y dimensión autoral, o a la naturaleza más o menos evanescente de nuestro aporte.

Esa pregunta es “¿Para qué sirve un guionista?” La respuesta es engañosamente simple: “Para escribir una película”.

Y digo engañosamente, porque la idea misma de “película” y por extensión, de “expresión audiovisual” remite a un campo muy diverso de posibilidades de relato –ya sea en fílmico o video-, que van desde el film “narrativo de ficción o adaptación” hasta el llamado “film de montaje”, o el “film de archivo” -reelaboración

de materiales audiovisuales preexistentes-, pasando por diversas formas del documental, desde aquellos que exhiben una franca exposición de la subjetividad del autor, hasta los documentales que construyen una perspectiva “objetiva” o los que se nutren del registro de lo inmediato, es decir, de lo que “está sucediendo” .

La enumeración no es exhaustiva, desde ya, pero permite prefigurar, por un lado, los desafíos narrativos que entrañan las diferentes propuestas y, por otro, la gran posibilidad de combinaciones de lenguajes que habilita la expresión audiovisual, ya que frecuentemente los enfoques de relato no son “puros”.

Sería esperable la afirmación de que la inscripción del guionista y su aporte autoral en cada proyecto, reconociera diferencias sustanciales acorde a la naturaleza de la propuesta para la que es requerido. Sin embargo, esto es sólo en parte así. Más allá de la particularidad de algunas experiencias transitadas que harían las delicias de Raol Ruiz - quien postula que el

**\*Graciela Maglie.** Guionista de cine y televisión. Egresó de la carrera de sociología de la UBA y se orientó hacia los estudios de la mujer. Entre sus publicaciones se cuenta *La situación educativa de las mujeres en la Argentina*, editada por UNICEF-Secretaría de la Mujer. En TV, entre otras, es autora de la serie *Nueve lunas*. En cine es guionista de más de diez películas, entre ellas *Un muro de silencio*, *La fuga* y *El viento*. Recibió el Premio Nacional de Literatura en el rubro guión de TV (1993-1996). Es vicepresidenta de la Asociación Civil La Mujer y el Cine.

guionista debe entrar después de que la película fue filmada-, siempre se espera del guionista que construya o ayude a construir un relato que es, esencialmente, audiovisual.

Ahora bien. Cincuenta años atrás, Godard puntualizaba que “las películas no se escriben, se filman...”

De esta postulación destaco la rotunda aseveración de que las películas se filman y que es en esa instancia cuando realizan su propia naturaleza en el lenguaje que les es propio. No me queda claro, en cambio, para la gran mayoría de los relatos audiovisuales, la viabilidad y mucho menos la ventaja, de que no se hayan prefigurado, proyectado. Exceptúo, por cierto, a todo el campo estrictamente experimental y obviamente al propio Godard, cuyo genio está fuera de discusión y cuyas “Histoire(s)” -videos de “montaje” y “archivo”-, hacen pensar en una exploración tentativa, de ensayo y búsqueda en el proceso de la edición pero cuyo resultado me permite sospechar que han estado precedidas por una profunda elaboración, al menos, de los recuerdos personales sobre las películas que nutrieron su vida.

Lo cierto es que la irradiación de los paradigmas “críticos”, con toda su carga de impugnación al paradigma “clásico” - fecunda en muchísimos aspectos-, ha sembrado en no escasos sectores de realizadores -no sólo entre los estudiantes-, la tentación de esa burbujeante idea que postula que el “ideal” cinematográfico eludiría la necesidad del guión previo.

Está claro para mí que el destino de la música es ser escuchada, para lo cual debe ser interpretada, y justamente por eso los músicos escriben una partitura... Los edificios no se escriben, se construyen, pero los arquitectos, antes de cons-

truirlos, los diseñan, los proyectan, los calculan, los planifican...los imaginan.

Y es precisamente en el campo de cine -esa compleja “ars combinatoria creadora de sentido”, al decir de Ruiz-, donde no encuentro razones valederas para ejercer un comportamiento fóbico respecto al ejercicio de uno de los dones más singulares de la condición humana: la capacidad de imaginar, de proyectar, de anticipar, en fin, de elaborar -un relato en clave audiovisual, para el caso-, en el territorio del imaginario.

Y no me resulta fácil, debo admitirlo, pensar en otra posibilidad de plasmarlo y comunicarlo en el estadio previo a su realización, que no sea mediante la palabra escrita. (La excepción se da a veces, como señalé, en el campo del documental, cuando nos convocan y el material ya está filmado. Luego haré referencia al tema).

Desecho por anacrónica y por poco adecuada para el cine, la sospecha de un lastre anclado en la idea del creador romántico del siglo XIX : una suerte de artista indeterminado, liberado de todo estigma que lo preceda, provenga éste o no de la tradición, movido sólo por incontenibles arrebatos de la inspiración.

Se ha afirmado un tanto alegremente, que el requerimiento del guión proviene de una concepción del cine ligada a la producción y que su función, centralmente, es la de posibilitar los cálculos de presupuestos y las gestiones en busca de recursos.

De ningún modo negaré que estas “funciones” sean parte del destino instrumental de los guiones cinematográficos en el largo y sinuoso recorrido que va desde el deseo de hacer una película hasta su realización.

Pero esto sucede, precisamente, porque previo al guión no hay nada o muy poco. Nada,

excepto la voluntad de alguien o de algunos de hacer una película.

De hecho, el guionista o el guionista-director, (me refiero a la función) es el primer eslabón en el proceso creativo de una película.

Previo al guión hay intenciones, a veces una imagen, un tema, una historia, o hay una novela o un cuento para adaptar o un caso real o una historia de vida. Pero todo eso está demasiado lejos de una película.

El hecho de entrar primero, tiene para el escritor de películas inmensas ventajas desde el punto de vista de la creación: está todo por hacerse.

Pero tiene la inmensa desventaja de que frecuentemente, aún “no está armada la producción”, de modo que la cuestión económica, al menos en Argentina, se torna muy crítica ya que es notable la inmensa cantidad de gente que quiere hacer películas.

De modo que el guión corporiza, además del relato de una película, escena por escena, ese deseo, esa ilusión y esa voluntad de hacerlas.

Subalternizar su función porque “además” es útil para la planificación de la película -que por barata que fuere siempre resultará costosa-, suena como un contrasentido. Subalternizar el trabajo de quienes lo realizan, me parece más bien el producto de la resistencia a admitir el carácter complejo e improbablemente individual del proceso de construcción de un film.

Resulta bastante evidente que de esta suerte de subvaloración, se desprenden consecuencias en el plano de la ponderación de la dimensión autoral de aquéllos que escriben las películas, y que esto se expresa no sólo en términos económicos, sino también en relación al lugar y al reconocimiento de los mismos en el campo de la expresión cinematográfica.

Uno de los efectos visibles de este estado de cosas es el desaliento, en nuestro país, entre los más jóvenes, para asumir esta esfera de creación y como contrapartida, la masiva y compulsiva orientación hacia el rol de director. Son realmente escasos los guionistas surgidos en la última década.

Me refiero -por darles un nombre-, a los guionistas profesionales, es decir a aquéllos dispuestos a escribir o co-escribir una película que dirigirá otro. Contrariamente, en esta última década, han debutado cientos y cientos de directores, tal vez miles, cuyo futuro en el campo de realización se torna necesariamente incierto, más allá de los méritos de su desempeño.

## **INSCRIPCIÓN INCIERTA**

Los guionistas participamos de la condición de escritores, en el sentido de que nos valemos, casi inevitablemente como vimos, de la palabra escrita.

El lenguaje escrito es nuestro instrumento, al que necesariamente apelamos en sus múltiples dimensiones y posibilidades: informativa, descriptiva, expresiva, y tal vez, hasta poética.

El resultado de nuestro trabajo es una narración escrita, un texto al que sólo muy acotadamente podríamos llamar literario. De hecho al guión cinematográfico se le suele llamar “guión literario” para diferenciarlo del guión técnico que desarrolla el director, con frecuencia con el director de fotografía y que contiene todas las especificaciones y precisiones técnicas de encuadre, posición y/o movimiento de cámara, puesta en escena, luz, etc.

Como bien plantea y desarrolla Jorge Goldenberg en *Argumentos y encuadres* (**Cuadernos**

**de Florencio** N° 1) legítimamente podemos poner en duda que el guión constituya un texto estéticamente autónomo, ya que es centralmente soporte de una película y como bien lo señala, su existencia está ligada a ese destino.

Lo que me parece que no podemos poner en duda es que sea deseable que esté bien escrito en el sentido de que comunique bien la película que sustenta. Podemos valorar en un guión la calidad de su escritura en términos de la precisión de sus descripciones, su alcance expresivo, la pertinencia de sus diálogos, la jerarquía de los conflictos que despliegan los personajes, los climas o atmósferas que logra comunicar, la solidez de la estructura del relato, la estructuración del tiempo...si bien sabemos que finalmente, lo que se valorará, es la película que “deja ver”, o para ser más precisos, que deja “entrever”.

Respecto a la relación con sus lectores, el guión está destinado, en principio, a unos lectores particularizados, que son el director, el productor, los actores, el fotógrafo, el sonidista, el montajista, el director de arte, el escenógrafo, el vestuarista, el músico.

En principio no está destinado a un público de lectores comunes. Lo que los potenciales lectores verán, - “leerán”-, ya como espectadores, es ese guión traducido por estas múltiples mediaciones de los aportes creativos de todos los rubros nombrados, más alguno que seguramente no mencioné, bajo la batuta idealmente integradora del director.

La publicación de guiones, cada vez más frecuente y sumamente deseable, encuentra su público predominantemente en lectores cinéfilos, en estudiantes o en personas ligadas al medio.

Ahora bien. El guionista tiene una doble inscripción. Por un lado, se vale de sus recursos

de escritor para dar cuenta de una película escrita pero por otro, para poder escribirla, debe avanzar sobre el territorio del lenguaje audiovisual: de su gramática y de su sintaxis. Se presume que un escritor de películas, además de ocuparse de los asuntos ligados a la dramaturgia y a la estructura y a todos los que le competen, desarrolla una exposición que ya contiene una primera versión en términos estrictamente audiovisuales: “qué estoy viendo” “desde dónde lo estoy viendo” y articula las escenas de un modo específico, ya que acorde a su organización y orden de sucesión, las escenas que configuran una narración, tendrán una carga de sentido diferente.

Me adelanto a decir que en mi práctica como guionista, en el proceso de escritura del guión, siempre he trabajado muy próxima, a veces codo a codo, con los directores. Han sido ellos quienes, en la casi totalidad de los casos, me han convocado. Y sé que son ellos -responsables de la filmación y en la mayoría de los casos, del proyecto-, quienes definen con su trazo, a la hora de la realización, la impronta narrativa definitiva de un film.

También sé, por lo tanto, que la escritura de películas requiere de los guionistas ciertas aptitudes, atributos y recursos, que no siempre están presentes o totalmente disponibles en quienes desean o aspiran a dirigir una película.

La teoría y la práctica me indican que en el proceso de elaboración de un guión radica, precisamente, la posibilidad de realizar “antes” todo lo que precede al pasaje de la narración de un lenguaje a otro. Pero también está en sus posibilidades y potencialidad, además, la de nutrir el campo futuro de la realización.

Respecto del “pasaje al lenguaje de las imágenes” para referir a ese tránsito entre el guión

literario y la narración fílmica...Esta disociación suele generarme una perturbadora interrogación, que ya he formulado: “¿De dónde provienen las imágenes? ¿Qué las sugiere o precipita? ¿Dónde radica su usina? ¿Es que acaso construimos imágenes sólo a partir de lo que se ve? La imaginación ¿no es precisamente ese instrumento del que disponemos los humanos que nos permite anticipar imágenes-representaciones... construir las?”

Creo, sinceramente, que en el territorio de un buen guión se despliega el germen que dispara y nutre su escritura final audiovisual.

Para concluir: es tal vez por esta doble pero incierta inscripción en ambos mundos, el de la literatura y el del cine, que la entidad del guionista resulta escurridiza.

Si bien es desde los paradigmas críticos desde donde se ha problematizado dicha entidad, es muy lejos del campo alternativo, allá en el mismo corazón de Hollywood -lugar en el que siempre se postuló la centralidad de un buen guión y donde se han ocupado de hacer de la vida de los mejores guionistas un infierno-, donde se verifican con elocuencia las tensiones que resultan de esta inscripción incierta del guión.

En una entrevista a David Mamet -destacado dramaturgo, y guionista y director de cine-, Jim Lehrer le pregunta cómo se sintió al ser **sólo** el guionista de *Los Intocables de Elliot Ness*.

Mamet respondió: “Es como ser la **tía** de alguien, ¿sabe? Ser tía no es un cargo de mucha responsabilidad. Uno quiere ir por ahí y ser la mejor tía posible. Pero a nadie le importa mucho. Esa es la impresión que da.” (...)

Y luego, el entrevistador le pregunta cuándo decidió que quería probar con la dirección. Mamet responde: “La primera vez que escribí

un guión. Creo que ésa es la respuesta a la pregunta.” (risas) (“Una comunidad de cinéfilos” en *Conversaciones con David Mamet*).

Como es sabido, Mamet, como dramaturgo y como guionista, se declara un acérrimo aristotélico, un fanático representante del paradigma “narrativo” o “clásico”, situado por tanto en las antípodas de cualquier referente alternativo.

Lo cierto es que, más allá de la radicalidad de quienes ponen en duda el carácter necesario del guión y más allá de la valoración del aporte de los guionistas en el proceso de construcción de un film, -sean éstos guionistas convocados, directores-guionistas o ambos-, el cine de ficción ya sea el industrial o el más o menos artesanal, el comercial o el poético, el más o menos independiente, y crecientemente el documental, no ha podido prescindir del guión más allá de algunas singulares y aisladas experiencias.

## EL GUIONISTA EN EL DOCUMENTAL

El poderoso movimiento acontecido en nuestro país en el campo del documental, especialmente en los últimos diez años, nos ha permitido a los guionistas transitar por experiencias específicas, que en cierta medida definen y redefinen nuestra inscripción en el proceso de creación audiovisual.

Como es sabido, fue también en torno a los 60, en Francia (Ziga Vertov, Godard, Paul Rotha) cuando se generó un fuerte movimiento en defensa del documentalismo y se reabrió un debate en torno al mismo que llegó a postulaciones tan extremas como la de proclamar la superioridad “moral” del documental sobre la ficción, en palabras de Vertov.

Subyace a esta afirmación, la idea -frágil, para

mi gusto-, de que en el documental, lo “real” se nos hace transparente y que este lenguaje se pone al servicio de una mayor autenticidad referencial.

Sin ingresar al filosófico territorio de construcciones conceptuales tales como “verdad” y “realidad”, y mucho menos en la de esos “contrarios cómplices” que son lo real-imaginario/ lo verdadero-falso/ lo objetivo-subjetivo, lo cierto es que, desde mi perspectiva, el documental configura también una ficción, pero agregaría “en nada semejante a cualquier otra”, usando la expresión de Bill Nichols, a quien seguiré en el intento de apresar brevemente algún rasgo específico que lo diferencie de la ficción pura.

Damos por sentado “que la realidad” es una construcción, pero en el documental, según Nichols, accedemos a una realidad que está allí, que es preexistente, que pertenece al mundo histórico, no al dominio ilusorio de la ficción.

Desde esta perspectiva, la ficción presupone personajes en una dimensión espacio-temporal, es decir, construye un ámbito único imaginario, que puede ser parecido al mundo si se narra en clave realista. Pero ese mundo siempre es metafórico del mundo real, “interpretamos” ese mundo, en el sentido aristotélico de la imitación.

En cambio el documental -afirma-, nos permite acceder a una construcción histórica común; en vez de acceder a *un mundo*, accedemos *al mundo*.

Pero el documental sigue siendo texto -lejos de la objetividad-, una construcción que está formal e ideológicamente modelada. Pero nos reclama que lo consideremos como una representación del mundo histórico y lo que la ficción estructura como argumento, en el documental se torna argumentación acerca del mundo his-

tórico. (Bill Nichols en *La representación de la realidad*)

Ahora bien, tanto en los 60 como ahora, esta revitalización del lenguaje documental, necesariamente impactó en las estéticas del campo de la ficción. Y ayer como hoy, estas tendencias postulan que la credibilidad de la ficción depende, en gran medida, de la consistencia documental de sus imágenes, es decir, del tratamiento “verista” de ambientes y personajes. En nuestro medio, esta corriente se expresa y reinaugura con brillantez en *Pizza, birra, faso* de Caetano-Stagnaro.

Como contrapartida, gran parte de la profusa y sorprendente producción documental de esta última década, ha transitado lenguajes mixtos, que incluyen más allá del registro directo, pretextos narrativos de ficción, cuando no ficciones, testimonios, materiales de archivo, reconstrucciones de época y que, en muchos casos, han proyectado un alcance metafórico que está ausente en muchas películas de ficción tiranizadas por un ejercicio ramplón del verismo.

En su conjunto, la producción documental, ha ido poniendo en evidencia la borrosa línea divisoria entre ambos campos, al menos en los términos en que la plantea Nichols. Para señalar casos de ejemplaridad, destaco un arco que va desde la trilogía de Fernando Solanas, a partir de la crisis de 2001, sobre el impacto devastador de las políticas neoliberales en la situación social de los sectores más vulnerables, nutrida en parte de material de registro directo y con una fuerte postulación argumentativa, hasta esa narración tensada de modo formidable y que corporiza un imprevisible aporte a la memoria de nuestro arte popular, que es *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* de Sergio Wolf y Lorena Muñoz.

En estos años, muchos guionistas hemos

transitado también por este territorio expresivo que crecientemente va encontrando canales de exhibición y al que deseamos apoyar enfáticamente.

Para felicidad de Raol Ruiz –el realizador chileno-francés de las postulaciones provocadoras-, a veces nos han convocado cuando ya estaba filmado el material. No lo recomiendo. No por los resultados, que en los casos que conozco han sido más que valiosos, sino porque ese procedimiento obliga a hundirse y a veces perderse en el visionado de cientos de horas de material de registro que, al carecer de un plan narrativo previo, se nos revela todo interesante pero “monovalente” desde el punto de vista expresivo.

De modo que, frecuentemente, hay que salir a filmar más aún para poder estructurar un relato que se sostenga. No obstante, aunque esas experiencias respondan a veces más a la imprevisión que a una poética particular, obligan a los guionistas a trabajar en la sala de edición, lo que les permite participar de esa escritura final celebratoria que es el montaje.

De modo que, es todo para agradecer, aunque siga postulando mi confianza en la capacidad de anticipación, en la imaginación y en el ejercicio de ciertos procedimientos narrativos que hacen al oficio o al arte –como gustéis-, de los escritores de películas.

## **EL GUIONISTA COMO AUTOR**

Tempranamente, gracias a las luchas que nos precedieron en otros campos autorales como el teatro y más tarde la radio, los autores de los guiones de cine contamos, en Argentina, con una ley que consagra nuestros derechos econó-

micos y morales y con una institución de más de 75 años de existencia –la Sociedad General de Autores de la Argentina-, Argentores, cuya función es garantizar que los mismos se cumplan. Es de su competencia, en tanto sociedad de gestión, recaudar nuestros derechos de autor y velar por nuestros derechos morales como autores, es decir, por la defensa de la integridad de nuestras obras. Además, Argentores desarrolla una importante acción mutual, inspirada en los principios de solidaridad y cooperación y define un espacio de consulta legal para todos los autores que lo requieran.

Más allá de las concreciones pendientes de realización que nos atañen, contamos con esta entidad que nos reclama a los autores de los guiones, que como mínimo, registremos y declaremos nuestras obras en la sede de la sociedad, –trámite gratuito-, para que los guionistas, tanto de películas de ficción como de documentales-, estemos identificados y podamos cobrar los derechos de autor devengados por nuestras obras.

No todos los países cuentan con sociedades equivalentes, lo que no sólo deja a sus autores en un estado de gran vulnerabilidad, sino que dificulta la tarea de recaudación de los derechos de los autores argentinos en el exterior. Pero allí donde existan sociedades hermanas es deseable y necesario establecer con ellas vínculos de cooperación, de intercambio y de solidaridad.

Y con los guionistas de cualquier lugar del mundo que expresen sus justas demandas.

Con este espíritu, adjunto la siguiente convocatoria.

## **CONVOCATORIA MUNDIAL DE APOYO EN DEFENSA DE LOS GUIONISTAS**

La FSE (Fédération des Scénaristes d'Europe - Federation of Scriptwriters in Europe - Federación Europea de Guionistas) ha elaborado un Manifiesto sobre los derechos de los guionistas en Europa.

Tu apoyo a este manifiesto, aunque no hayas nacido en Europa, es muy importante para toda la comunidad de guionistas, ya que este llamamiento puede, pronto, hacerse extensible a otras partes del mundo.

Guionistas como Guillermo Arriaga, —guionista de *21 gramos* y *Babel*, ya lo han apoyado sin reservas.

Reenvía este mensaje a todos los guionistas, personas y entidades relacionadas con los audiovisuales que conozcas, para que su conocimiento se haga universal.

Para hacer efectivo tu apoyo, es necesario escribir un mail a la dirección: [uppenbrink@drehbuchautoren.de](mailto:uppenbrink@drehbuchautoren.de)

Debes poner este texto : I wish my signature to be added to the European Screenwriters Manifesto (Deseo añadir mi firma al Manifiesto de los guionistas europeos), y hacer constar tu nombre, país y profesión.

### **Manifiesto de los guionistas europeos**

Las historias están en el corazón de la humanidad y son depositarias de nuestras diferentes herencias culturales. Dichas historias han sido narradas una y otra vez por los contadores de historias. Los guionistas son los contadores de historias de nuestro tiempo.

Se debería confiar en el talento de los escritores europeos, se los debería alentar y apoyar. Las industrias europeas del cine necesitan encontrar caminos para atraer y mantener a sus guionistas en el cine y en su oficio.

### **Afirmamos que:**

1. El guionista de una película es también uno de sus autores, un creador fundamental sobre quien, en primer lugar, se apoya cualquier trabajo audiovisual.

2. El uso indiscriminado del crédito de autoría es inadmisibile.

3. Los derechos morales del guionista, especialmente el derecho a mantener la integridad de su trabajo y de protegerlo de cualquier distorsión o uso incorrecto, debiera ser inalienable y debiera ser respetado en la práctica.

4. El guionista debiera recibir un pago justo por cualquier forma de explotación de su trabajo.

5. Como autor, el guionista debiera tener derecho a involucrarse en el proceso de producción y promoción de la película y a ser compensado por dicho trabajo. Como autor, debiera ser nombrado consecuentemente en cualquier publicación, incluidos catálogos de festivales, revistas sobre TV, magazines y reseñas.

### **Hacemos un llamamiento a:**

1. Gobiernos y entidades de financiación, para que apoyen a los guionistas empleando más energías y recursos, ya sea en forma de subvenciones, beneficios fiscales o planes de inversión en el desarrollo de películas y producciones de TV, y financiando a los guionistas directamente.

2. Expertos y críticos de cine, para que reconozcan la función que desempeñan los guionistas, y a universidades, academias y programas de formación, para que eduquen a las próximas generaciones de profesionales en los principios de trabajo en equipo propios de este medio y en el respeto al arte y al oficio de la escritura de guiones.

3. Festivales, filmotecas y resto de instituciones relacionadas con el cine, para que mencionen a los guionistas en sus programas, y para que programen ciclos dedicados a guionistas, de la

misma forma que los programan para directores, actores y países.

4. Que las leyes, a nivel europeo y de cada país, deberían reconocer que el guionista de una película es uno de sus autores.

5. Que las leyes, a nivel europeo y de cada país, deberían garantizar que los guionistas puedan organizarse, negociar y contratar de forma colectiva, con objeto de fomentar y conservar las diferencias culturales de cada país, y deberían facilitar el libre movimiento de guionistas entre países y el ejercicio de dicha profesión en cualquier país.

**Nos comprometemos a:**

a) Distribuir este manifiesto entre los miembros de la industria audiovisual y de la prensa

en nuestros respectivos países.

b) Hacer campaña para que se lleven a cabo los puntos recogidos en este manifiesto.

c) Solicitar la inclusión, en las legislaciones de ámbito europeo y de cada país, de las modificaciones legales que hagan posible las demandas contenidas en este manifiesto.

Firmado: El Presidente y el Consejo de la Federación de Guionistas Europeos, en representación de 21 asociaciones y 9.000 guionistas europeos.

Christina Kallas (Presidenta)

Sveinbjörn Baldvinsson (Vicepresidente)

David Kavanagh

Willemiek Seligmann

AYER Y HOY DE LA RADIONOVELA

## UN GÉNERO QUE MERECE SER RETOMADO

Por Víctor Agú\*



urante muchísimos años se negó rotundamente que una novela de radio fuese una pieza literaria.

Si para el diccionario de la Real Academia, literatura es el arte que emplea como medio de expresión la palabra hablada o escrita, ¿qué otra cosa más que literatura se ejerce al terminar de escribir un capítulo de ficción para radio?

El autor de radionovelas, para muchos, escribiendo esa mezcla de folletín “barato” y melodrama, nada aportaba a la cultura nacional. Afortunadamente, con el tiempo, los prejuicios y el menosprecio para el autor radial se fueron disipando. Pese a eso, hace unos cuarenta años, alguien, convencido de ser un director artístico, cuando en realidad no era más que un obtuso administrativo, pensó que con el advenimiento de la televisión, una programación radial debía limitarse a pasar música y noticias. Entonces la radio perdió el lugar de preferencia que el público le había otorgado. La radio dejó de ser **un espectáculo**. Con el pretexto de achicar gastos se disolvieron los elencos, los coros y las orquestas estables. En consecuencia: adiós radioteatros... adiós autores de radio ya que la ficción desaparece. Se pierde una valiosa fuente de trabajo.

Hasta ese momento, radio El Mundo, Splendid y Belgrano, transmitían de cuatro a cinco

radionovelas por día. Las otras emisoras ponían en el aire, una o dos radionovelas mensuales.

La radio, en casi todos los hogares, estaba encendida de la mañana a la noche. Alegró la niñez de tantos con *Los cuentos de Plata y Oro* que protagonizaba Nina Nino. Despertó espíritus aventureros con las transmisiones de Sandokán. Difundía buena música y excelentes novelas. Cuántas mujeres no movían el dial de Radio del Pueblo, donde sintonizaban a Héctor Bates. Las novelas de Yaya Suárez Corvo, Luis Ardizi, Adalberto Campos, Juan Carlos Chiappe, Nené Cascallar, Clara Giol Bressan, Eifel Celesia, Rafael García Ibáñez, María del Carmen Martínez Paiva, Martinelli Mazza, Armando Baielli, Alma Bressan, Delia González Márquez, Elsa Martínez, César Castro, Artemio Mármol, Ferradás Campos, Roberto Valenti (creador de *Ellos juraron*, novela en la que se basó aquél éxito que fue *Fachenzo, el maldito*). Todos ellos dedicaron su vida al duro y subyugante oficio de ordenar adjetivos, sustantivos, verbos, adverbios, convirtiéndolos en frases que se transformaron en diálogos. Inventaron situaciones, sonidos, colores, olores, historias que emocionaron a generaciones de argentinos. Laura Fabio, Atilano Ortega Sáenz, Celia Alcántara, Graciela Tesser, Juan Manuel Verní, Josephine Bernard, Alfredo Lima, Amadeo Salazar (Sergio De Cecco), Miguel de Calasans, Ana Rivas, Abel Santa Cruz. Mi querido maestro y papá por adopción: Alberto Migré.

Y tantos nombres más que seguramente ignoro por pertenecer a otra generación, por no haber tenido el placer de compartir momentos creativos con ellos, pero que permanecen instalados en la memoria de muchos oyentes, coleccionistas, investigadores del género, “radiómanos”, conscientes de que la memoria es el único paraíso del que no podemos ser expulsados.

Estremece pensar que salvo contadas novelas de esos prestigiosos autores pudieron ser rescatadas por Argentores y se encuentran en su biblioteca.

En un tiempo en que no había cursos, talleres o seminarios de capacitación para que dieran las herramientas básicas que posibiliten encarar la escritura de un guión de radio, cada uno de ellos alentó la vocación de los que los sucedimos. Aprendimos de ellos a conmovier con un acorde, a que un relato cuente que tañe una campana a las cuatro de la tarde en un pueblo que despertará de la siesta, a ponerle estatura y color de ojos a los personajes, a diseñar una novela histórica o adaptar un clásico de teatro.

Aprendimos de ellos que en la radio, sin necesidad de gastar en producción, todo se puede contar: desde el hundimiento del Titanic, la vida de Edith Piaf, la Revolución de Mayo hasta la más simple y conmovedora historia de amor.

Ahora bien, ¿a dónde plasmar ese aprendizaje?

Salvo *Las dos Carátulas*, que Nora Massi dirige en Radio Nacional, no hay ficción en radio.

Si bien es cierto que algunas emisoras ceden el espacio y la técnica, no es fácil conseguir sponsor para producir, menos fácil es que organismos oficiales de la cultura nos apoyen. No les importa. No saben de qué les estamos hablando. Sabido es que no se puede respetar ni querer lo

que no se conoce.

Del costo artístico de *Permiso para imaginar*, el ciclo que en Radio Belgrano dirigió Migré hasta su muerte, se hizo cargo la Fundación Autores. Hoy tampoco contamos con esa ayuda.

Como contrapeso, tenemos el apoyo incondicional de Argentores desde los seminarios de guión de radio que se dictan en la entidad, donde se están formando nuevos autores que seguramente se sumarán a la lucha del retorno de la ficción radial y la regulación del arancel obligatorio para unitarios, radionovelas diarias, adaptaciones, versiones libres, micros, etc.

En definitiva, tenemos que volver a encontrar “un cómplice” que nos ayude a que un género que está en terapia intensiva, lentamente vaya pasando a una sala intermedia, luego a una común, para después, ser dado de alta.

Sólo *Las dos carátulas*, que Nora Massi supo defender a brazo partido de cuánta adversidad se presentara, sobrevivió a la injusticia de que el radioteatro dejara de tener aire.

Ahora bien, para el recupero definitivo, además del apoyo económico, necesitamos hacer escuela de autores (paso que Argentores ya dio por iniciativa del Consejo de Radio), escuela de actores, de operadores y directores del género.

Otra de las luchas, es estar atentos a que no nos pase a los autores de radio lo que ocurre hoy en la televisión que de pronto el dueño

**\*Víctor Agú.** Autor de éxitos televisivos como *Con pecado concebidas*, *Inconquistable corazón* y *Condenados al amor* y de más de setenta radionovelas, en su mayoría escritas en coautoría con el maestro Alberto Migré, de quien heredó la pasión por este género popular (el melodrama y el folletín) que pudo plasmar en otros países como México, Estados Unidos y Venezuela, desde la escritura, la dirección creativa o la enseñanza de guión de radio y televisión.

del canal se levanta una mañana y escucha a su mucama diciendo que siente que el personaje de Marcos debería ser gay, entonces llama al director creativo del canal para que le avise al dueño de la productora que realiza el programa para ellos que Marcos debe ser gay, el dueño de la productora se lo transmite al productor ejecutivo, el productor ejecutivo al director creativo de la productora, el director creativo al autor jefe, el autor jefe al escaletista y una noche, tarde, el dialoguista está frente a su computadora, a la derecha el cenicero con un cigarrillo encendido, a la izquierda el mate o el café, pone las manos sobre el teclado y escribe:

- Marcos : Elena, tengo que decirte algo.
- Elena : Amor, ¿qué?
- Marcos : Quiero que nos separemos.
- Elena: Hablás en broma.
- Marcos : No.
- Elena : Marcos, mi vida... ¿por qué?
- Marcos : Estoy enamorado de Ignacio.

Marcos, el que había curtido con tres o cuatro de las muchachas de la historia... de pronto... es gay.

Y el pobre autor, que encima cedió lo derechos, tiene que luchar para que el personaje no imponga su cadena de acciones y emociones


desde el perfil, sino que se imponga el criterio de quién puso el dinero para producir.

En la tele, debemos asumirlo con valentía, seguimos peleando pero nos están ganando la batalla. Que no nos pase en la radio. Y que en la radio tampoco nos olvidemos del lenguaje.

Algunos alumnos me dicen: si igual se entiende.

No, no se entiende. Porque el tilde es tan importante como una coma, porque **te amo** no significa lo mismo que **te amó** porque **ésta** no es **está** y porque si escribo: **Hilda no, se fue**, no es igual que escribirlo sin la coma; estaría diciendo: **Hilda no se fue**.

Porque boludo, era una palabra fantástica con un hermoso significado. Hoy es un nombre, un apellido, tanto un piropo como un insulto.

Cuando retomemos el género, porque vamos a volver a hacer radionovelas, no descuidemos ningún frente, de modo tal que no ocurra como en la tele, donde a veces se descuida el lenguaje y donde el autor prácticamente dejó de existir y el dueño de la obra es el capitalista. El único dueño de una obra creativa, es su autor y el derecho por esa autoría es indeclinable. 

¿RETORNARÁ LA FICCIÓN A LAS EMISORAS?

**ASIGNATURAS PENDIENTES**

Por Mabel Loisi\*



a defensa del derecho de autor o el derecho a la propiedad intelectual no es una preocupación que nace en la sociedad actual. Ya en el siglo 25 antes de Cristo, el

*Libro Séptimo de Arquitectura*

de Marco Vitruvio recogía el tema con estas palabras: “Ahora bien, así como hay que tributar merecidas alabanzas a éstos, incurren en nuestra severa condenación aquellos que, robando los escritos de los demás, los hacen pasar por propios, misma manera, los que no sólo utilizan los verdaderos pensamientos de los escritores, sino que se vanaglorian de violarlos, merecen reprensión, incluso un severo castigo como personas que son de una manera impía.”

El deseo de proteger la obra surge en el autor a partir del momento mismo en que empieza a crearla. Eso lo sentimos todos, escribamos para el teatro, el cine, la televisión o la radio. Sí, también los autores comerciales de radioteatro a los que durante tanto tiempo se nos miró con prejuicio por escribir “folletines”. Y sí, claro, por qué no íbamos a hacerlo si la vida es un folletín. La diferencia es que en las radionovelas los “malos” tenían su castigo o se arrepentían. En la vida, el castigo a los malos es pura ficción.

El resultado generado por aquellos folletines fue extraordinario: novelas de más de cien capítulos, giras de lunes a lunes con la versión teatral de

la novela radial, teatros y clubes llenos en distintas ciudades. Hasta funciones al aire libre en pleno invierno. En San Rafael, Mendoza, allá por los años sesenta, nevó después de dieciocho años, pero eso no impidió que el público concurriera a ver la obra al teatro. Los borderós de las giras –y lo sé bien porque con mis libros firmados con el seudónimo de Claudio Malbrán procuré muchos ingresos a Argentores– se anotaban a mano en grandes libros que consultábamos con avidez. Los números en rojo denotaban deudas. “Estoy en rojo”, decíamos preocupados y los tesoreros de aquella época, que eran verdaderos tesoros, nos tranquilizaban de inmediato: “Son derechos devengados, están llegando desde el interior y vas a cubrir enseguida”. Argentores era un banco amigo. Un funcionario quiso convertirlo luego en un banco frío, impersonal. Sacó sillones y distribuyó tarjetas para ingresar. Nos sentíamos como ajenos. Pero tuvimos que reconocerle idoneidad para “juntar dinero”.

Es cierto, autores y público éramos ingenuos. Luego se nos reveló la verdad: que los reyes no existían y que tampoco los padres tenían dinero para los regalos en los zapatitos o las zapatillas. Los autores escribíamos en la radio “para sem-

\***Mabel Loisi.** Escribe radio y teatro, monólogos y sketches. Registra su primera obra en 1947 en Argentores, *Cuesta abajo*, adaptación de la película de Gardel. Durante treinta elaboró textos para todo el interior del país y recibió tres premios de Argentores por su producción en Capital.

brar”. Después recogíamos en los teatros, cumpliendo “obediencia debida” hacia las cabezas de las compañías que jamás consideraron al autor de radio como autor. Sólo era autor en la versión teatral. Paradoja que aceptamos con humildad franciscana. Así fueron las cosas, pero dejemos la melancolía y concentrémonos en el presente.

El Consejo de Radio de Argentores tiene en la actualidad día una tarea pendiente: revisar y reorganizar los derechos de autor “torcidos” hasta hoy por la desvalorización impuesta por la escasa o nula ficción radial. Eso nos exigió, primero, trabajar duro para reinstaurar la ficción en las emisoras. Para lo cual organizamos concursos en la Capital, Mar del Plata y Uruguay. Ya se va por el tercero. Y también certámenes en las escuelas. Fue el primer avance. Ahora algunas emisoras están saboreando el radioteatro en su programación. El próximo paso será valorizar el trabajo, lograr que se suban los cómputos y el valor económico de las remuneraciones. En eso estamos.

Siempre lo hemos dicho: los derechos de autor son el salario de los que escriben o crean. Alberto Migré, durante su presidencia, comenzó a pagar de su bolsillo lo que creía era justo que cobraran los que trabajaban en su programa, incluyendo a los actores. Pagaba doscientos pesos por capítulo de una hora. Y se adelantó de ese modo a lo que debemos volcar ahora en el estatuto y el reglamento de la entidad actualizando los aranceles y cómputos. Y abriendo también ítems para columnas periodísticas, documentales, glosas y otro tipo de trabajos. Nuestro compromiso es seguir avanzando en esta dirección, internándonos también en el estudio de las realidades que se viven hoy en Internet, los radios digitales y otros campos de acción abiertos a la disciplina por la nueva tecnología.

Sentimos que no debíamos, no podíamos su-

bir los aranceles sin sembrar primero la ficción. Las emisoras y las agencias de publicidad utilizan hoy con regularidad el diálogo radioteatral para impulsar sus productos. O sea que el diálogo es imprescindible en los avisos comerciales. Eso demuestra la utilidad, la necesidad de nuestra participación. Si el material con el que trabajan los autores está así presente en las emisiones de la radio, es señal de que este oficio sigue cabalgando.

De allí, la urgencia de que sigamos impulsando los certámenes en las escuelas con el apoyo de distintas instituciones. Esta siembra pedagógica hará que los adolescentes-autores valoricen ese don que es el talento imaginativo. Y los ganadores podrán cobrar así sus primeros derechos de autor. Recordemos que los autores de radio más exitosos fueron los primeros en escribir para televisión. Los relatos, la música, el diálogo, las pausas son un fantástico estímulo para la imaginación y los jóvenes deben aprender a usar esos recursos.

La ficción en radio tiene aun hoy un público devoto. Y otro potencial que es muy importante y que sólo espera que las radionovelas –cualquiera sean las formas que hoy adopten- se pongan a funcionar otra vez. *Las dos carátulas*, teatro en radio, que produce y dirige desde hace más de 17 años Nora Massi, se graba con público presente. Recuerdo todavía la voz de Miguel Velazco cuando los lunes transmitía desde Radio Porteña las obras desde los teatros. Ese público está, sigue fiel a la radio, porque si no existiera no habría programas nocturnos de oyentes tan nutridos como los que hay. Por eso, seguimos apostando con el mismo fervor de siempre a la radio. ■

## TEATRO

### DRAMATURGIA Y NARRATIVA

# ALGUNAS FRONTERAS EN EL CIELO

Por Mauricio Kartun\*



ivo y trabajo desde hace treinta años en un territorio incierto e inefable: el del texto teatral. Un lugar cuyos límites comprimen y cuestionan desde siempre sus potencias vecinas: la

narrativa y la actividad escénica. Cierta vuelta de algunas formas del teatro a la narración, a la rapsodia, han abierto algunas esperanzas de amnistía. No me hago demasiada ilusión. En su condena semántica todo confín confina. Y he quedado del lado de adentro de esta comarca mediterránea. Sin mar. La dramaturgia es la Bolivia del territorio literario. Por suerte nos queda de vez en cuando volar. O darse unas vueltitas cada tanto por el borde de esos campos de al lado a ver qué se roba. Y disfrutar –claro– como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado. Tal vez no haga falta ponerse en puntas de pie. En su estrafalario concepto, en su etimología paradójica, la voz *Límite*. en el latín “*Limes*” («*limus*», atravesado): “*sendero entre dos campos*” instala la existencia fantástica de un tercer espacio inter (y extra) fronteras. Un espacio público, ácrata e impropio en el sentido literal. Un callejón sin dueño entre dos propiedades. Es desde ese pasillo semiótico que buscan vagar estos comentarios. Reflexiones de un flaneur desde ese sendero apátrida que existe y que no existe. Mirando a veces

para un lado, a veces para el otro o perdiendo la mirada en esa calzada metafísica. Ojo, nada trascendente. Al fin y al cabo se trata de arte. Nada demasiado serio.

### LA DIÁSPORA

Expulsados del territorio escénico por el poder del soporte performático, algunos autores desaparecieron en el desierto. Otros mutamos a director y en el serpenteo converso encontramos la manera de sobrevivir en él. Perseguidos desde siempre en el campo de las letras, los últimos Premios Nobel – Fo, Jelineck y Pinter– nos han extendido apenas un limitado y fugaz salvoconducto. Ha quedado lejos en el tiempo el visado shakespereano, aquel prestigio que alguna vez brilló sobre el género. Tras veintitrés siglos de monopolio en la tarea esta de *contar una historia que entretanto se vea*, el nacimiento del cine y luego la televisión pusieron en franca crisis su

**\*Mauricio Kartun.** Dramaturgo, director y maestro de dramaturgia. Ha escrito desde 1973 cerca de treinta obras teatrales entre originales y adaptaciones. Sus obras han ganado en su país los premios más importantes: Primer Premio Nacional de Literatura Dramática, Primer Premio Municipal de Teatro, Konex de Platino, etc. Creador de la Carrera de Dramaturgia de la Escuela de Arte Dramático de la ciudad de Buenos Aires (EAD), es responsable allí actualmente de su Cátedra de Taller y de su Coordinación Pedagógica, además de docente en varias otras instituciones.

lenguaje. Creo en el fondo que nada le ha venido mejor al teatro: en su omnipotencia creativa, sentado sobre los laureles, no venía haciendo otra cosa que repetirse de manera algo idiota. Tal vez porque no tuvo más remedio o tal vez porque el diablo sabe por viejo, dividió en la quiebra el territorio con inteligencia: se quedó con el mecanismo de condensación y la voluntad poética, le cedió al cine el relato, el “*cuentito*”, y el plato con los restos que quedaban del viejo festín, unos pedazos fieros de costumbrismo, se los dio a comer a la tevè que se los tragó golosa. Y le prestó sus artistas -sus juguetes- a los nuevos hermanos para que jugaran con ellos. Actores, directores y dramaturgos recibimos el pasaporte múltiple. *Ciudadanos de la Comunidad Audiovisual*. Pero nada es gratis. Por esa triple nacionalidad los escritores pagamos su precio. Condenados por el cine al anónimo estado de guionistas, degradados por la tevè a la sufrida casta de *dialoguistas*, el antiguo territorio del poeta dramático se ha ido cerrando más cada vez. No la pasamos mal de todos modos aquí adentro: los países diminutos se permiten leyes y licencias que no todos. Recorro encerrado pero feliz los muros del sistema. Y en el placer inefable de todo caminante aprovecho las sombras cada tanto y les meo a los vecinos la pared.

## LOS TERRITORIOS DE LA PALABRA

La frontera más popular. Allí la narrativa y la poesía construyendo desde su herramienta más poderosa: el lenguaje literario, la retórica. Aquí la dramaturgia. Ese chatarrero que hace fortuna con el deshecho: la materia coloquial. Tal vez por eso el descrédito ¿cómo podría hacerse algo digno procesando lo indigno, lo vulgar, aquel sonido

monótono que nos acompaña por la vida? El diálogo es residuo puro. Materia despreciable. En el instante mismo de ser proferido cambia su condición conducente por la de basura. Tal vez por eso, por su paso tan fugaz por lo útil, por lo profano, se vuelve en manos del poeta, en sus procedimientos, inmejorable materia sagrada.

Déjenme ponerme duchampiano: como cualquier ready made la materia coloquial exige un procedimiento de exposición que la vuelva arte. Es en el marco de la galería, las luces y el vernissage que el orinal se vuelve creación. Donde puede ser visto tras el roto cristal de la costumbre al decir de Proust. La pieza teatral es el lugar en que los autores exponemos mingitorios. Vueltos hacia abajo, recortados, coloreados, la dramaturgia no hace en su procedimiento otra cosa que la que hace la poesía: una concentración de lenguaje. Solo que el nuestro no tiene valor hasta que la luz de la galería lo ilumina. Y agrega a esa extravagante economía de materia prima su virtud más preciosa y menos vislumbrada: la riqueza melódica, conceptual y rítmica de su **estructura polifónica**: la convivencia en una misma unidad textual de una variedad de voces que hacen de todo gran texto teatral además una secreta sinfonía. Aquello que el dramaturgo escucha y arma luego en su rara partitura. Eso que Schiller provocaba a los gritos: «*La percepción se verifica en mí primeramente sin objeto claro y definido; este se forma más tarde. Un estado de alma musical le precede y engendra en mí la idea poética*». solo se trata de **disposición musical**. La dramaturgia es oreja pura.

## LOS TERRITORIOS DE LA CABEZA

La novela cuenta acontecimientos desde una

conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los acontecimientos. Un mecanismo inverso y especular. Ciertamente vulgar si lo pensamos desde la acción cotidiana: acontecer es un acto que realizamos nos guste o no y en cambio tener conciencia es algo que practicamos más bien poco. Es raro y extranjero sin embargo si lo miramos desde el hacer de otras escrituras. Si la poesía y la narrativa son la diestra del acto literario, los dramaturgos somos los zurdos del aula. Los cerebros en espejo que al intentar hacer lo mismo hacen otra cosa con otra parte del cuerpo. Y sin metáfora alguna. Ya veremos. Nadie ha definido mejor que Nietzsche esta insólita desviación : «*Es poeta aquel que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente además un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de esos otros cuerpos y esas almas... Verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter*». Verse a sí mismo ante sí: la gran paradoja del autor teatral. Metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travesti. El intrincado mecanismo de la creación dramática puede ser expresado en una acción de sencillez pasmosa: *una improvisación imaginaria, en la que somos a la vez soñadores y soñados, percibida por todos los sentidos a través de un cuerpo ajeno y registrada en forma de palabra escrita*. Así de simple y de complejo: un sistema creador en el que -parafraseando a Tristán Tzara- *el pensamiento se hace en la boca*.

## LOS ESTADOS UNIDOS DEL SOPORTE

Territorios ajenos y propios. Deslindes. Fronteras. La región misma de la actividad teatral es

un rompecabezas de fragmentos encastrados. Como en cualquier geopolítica: es inútil hablar de estados si no se los identifica primero en un mapa. Aquí el atlas:

El estado de *Representación*. He ahí el fin último del acto teatral. Tomémoslo por cierto aunque veremos luego que siempre habrá un más allá. *Representar*. En su prefijo el término expresa la acción con elocuencia: *re-presentar*, presentar otra vez. Eso hacen los cómicos, vamos. ¿Pero presentar qué? ¿Cuál es ese *presente* (ese regalo encintado y con tarjeta) que se vuelve a exhibir aparatosamente cada vez? El texto teatral, claro. Sobre esa *presencia* trabajamos los dramaturgos. Ese es nuestro arte-facto y nuestra condena (aunque la materia prima sea otra como ya vimos) y es ese nuestro territorio más conocido. Presentar y representar. Tenemos hasta acá dos naciones y el mundo parece haberse acabado. Pero basta seguir en esta psicótica pesquisa de pre-fijos y ese área misma el *pre-sentar* se divide también a su vez implicando antes a ese *pre*, y ahora a ese *sentar* que aparece de esta forma entonces al fin como origen, como caos inicial, como primitiva tierra sin dueño. La tercera nación. La del *Sentar*: el acto virtual e imaginario -según el Diccionario de la Real Academia-, de “*dar por supuesta o cierta alguna cosa*”. Y es eso, claro, lo que hacemos ante todo: dar algo por cierto, que por cierto no lo es. Y convencer a todo el resto de que sí. Y es en esa construcción original: **la ficción**, donde los territorios de la narrativa y la dramaturgia se funden, pierden límite político (al fin y al cabo un vulgar acuerdo de hombres) para instalar el territorio común, libertario, subversivo y gozoso del gran mecanismo creador: la mentira. De la *farsa*, la *tramoya* -si queremos llamarlo como lo hacemos de este lado del confín-, del *cuento*, la

*fábula*, si queremos nombrarla en el lenguaje del otro. El mito. La mentira: la única forma sagrada, al fin y al cabo, que puede alcanzar la verdad. Farsantes, tramoyistas, cuenteros, noveleros, fabuladores: la mentira es el origen de sangres que junta a las dos hordas. Que las apasiona en un furor común, esta compulsión genética de embaucadores: colonizar a cualquier precio el cuarto y último territorio: el definitivo -nuestro asalto al cielo-: el soporte final: **la cabeza de la víctima**. Del ingenuo (espectador o lector según sea el esfínter que guste ofrecer a la violación). Ese que entrega candoroso su comarca -su cuerpo- a la horda okupa. Así es: dramaturgos, narradores: el soporte último de la manufactura, del gatuperio, es el mismo: la cabeza del otro. Su imaginario extorsionado por el poder de la emoción, confundido por lo categórico de los conceptos o mareado por la hipnosis de la identificación. Cuál es la diferencia entonces: apenas operativa: cómo entra, cuál es su caballo de Troya: si un sistema de signos cerrado y preciso (la palabra escrita) o uno abierto, incierto, encarnado y desmultiplicado en el complejo discurso del cuerpo y el espacio, el teatro. En todo caso: siempre se trata de hablar. Siempre habrá una *voz*. Personificada habitualmente -en los caracteres del teatro o en la primera persona o las escenas de la narrativa-, o más descarnada (si tal cosa fuera posible en el imaginario) en la tercera persona del relato o en el narrador de muchas obras teatrales. O sea: lo mismo: un sistema que para embaucar se vale del *personaje* (y hago aquí fanfarrón los créditos correspondientes que honran a la casa: *Personaje*, de *Personare*: la máscara con bocina con que vociferaban los caracteres de la tragedia griega). Cómo y en qué entramos a esa otra región a colonizar. He ahí

la verdadera diferencia. Y cómo impone una vez adentro cada uno su discurso de poder. En un ejercicio de cinismo básico todo creador sabe que cualquier obra creada muestra sus méritos en un mecanismo doble: sus virtudes estéticas y poéticas por un lado y su capacidad comunicadora por el otro: su condición de entretener, de *tener entre* al receptor y sostenerlo contra la superficie comunicante en contacto franco, gozoso y extendido. Y en eso cualquier literato -narrador o poeta- nos lleva a los dramaturgos una ventaja inefable: el libro puede ser dejado y retomado y vuelto a dejar y retomar según las fuerzas de la víctima y su deseo perverso de ser engañado se lo reclamen. En el teatro el duelo es a matar o morir: no sólo es inmensamente más difícil mentir mirando a alguien a los ojos; es un esfuerzo más tremendo aun el de conseguir que el espectador *esté ahí* durante todo el tiempo que la mentira requiera. Dramaturgia: de *drama*: *gente en acción*. Tal vez se pueda al fin entender desde allí el porqué del mecanismo este inseparable de lo teatral, del conflicto: la única manera en realidad de inmovilizarlo durante el tiempo que el soporte necesita para desarrollar completa su mentira. Como la avispa que mantiene viva y narcotizada a la araña mientras sus huevos crecen protegidos en el interior de la cautiva, la *progresión* hace al espectador víctima de su propia debilidad: la expectativa. Y es allí embotado que lo inyecta de sentido con el verdadero y más oculto fluido constructor del texto teatral. La verdadera carne de su corpus. Eso de lo que Aristóteles no habló: **la digresión**: La jeringa que insemna a la bestia -el público- con el pasado y la extraescena que aludidos de manera velada crecen en la cabeza de ese receptor consiguiendo el milagro: que cualquier buena obra teatral

asistida por un imaginario lo suficientemente desbocado se transforme en esa cabeza tomada en una novela. No es al fin y al cabo una obra teatral otra cosa: el lugar de confluencia y condensación de las imágenes de una novela a la que un recorte -su discurso- refiere siempre metonímicamente. La parte visible de un iceberg -por tomar la vieja metáfora- que mantiene presente en nuestra imaginación aunque ausente en nuestros ojos a esa otra parte sumergida que nos va creciendo adentro, alimentándose de nuestras propias imágenes y volviéndose la

verdadera materia de la recepción. Texto teatral o novela. Las fronteras al fin y al cabo se borran cuando llega cada una al territorio en disputa. El cráneo de la víctima. Su mollera. El cielo de los creadores de ficción. El único lugar al fin y al cabo donde la trascendencia se materializa. Y allí arriba -como suele decirse- somos todos iguales. ▣

EL AUTOR Y LA CRÍTICA

## ¿POR QUÉ DISCÉPOLO DEJÓ DE ESCRIBIR?

Por Roberto Perinelli\*

«Recuerde, hijo, que no hay ciudad en el mundo en la cual se haya erigido una estatua a un crítico»

Palabras de consuelo de Sibelius a un violinista agobiado por la crítica.



El 23 de junio de 1934 la compañía de Luis Arata estrena *Relojero*, la última obra y el último *grotesco criollo* de Armando Discépolo. A partir de esa fecha,

este dramaturgo, hoy en la cumbre del canon del teatro argentino, dedicó lo que le restaba de una todavía larga vida a otros quehaceres teatrales, la dirección, la traducción, sin jamás retomar la escritura.

Resulta sorprendente la actitud de alguien que se acercó muy joven al teatro precisamente con una obra en la mano –la primera, *Entre el hierro*, que en 1910 Pablo Podestá le estrena habiendo leído apenas dos actos– y que, como afirma Osvaldo Pellettieri, «desde siempre se supo autor dramático y defendió su profesión a partir del texto».

¿Cuáles fueron las razones de semejante determinación? ¿Por qué Discépolo dejó de escribir? Pellettieri aventura uno de los motivos. «Fue quizá porque advirtió lo inactual de sus propuestas ante los nuevos textos que circulaban en Buenos

Aires y que seguían los modelos simbolistas y expresionistas». En este sentido debemos sumar que en 1934 se produce el estreno de *Así es la vida*, una *comedia blanca* más afín con la sensibilidad general que los duros universos del *grotesco*.

En otro trabajo Pellettieri afirma que con *Relojero* se había llegado al punto de agotamiento del género *grotesco criollo* que casi sólo Discépolo practicaba desde 1923, cuando estrenó *Mateo*, y sólo él reconocía como tal. En otros términos, ese mundo cerrado contrario al espacio abierto del sainete, donde deambulaba el personaje fracasado, jaqueado por el contexto, portando una máscara a punto de caer(se) y mostrar(le) su presente de frustración, no guardaba ninguna relación con el *horizonte de expectativa* del público y mucho menos de la crítica. La *distancia estética* entre lo que se esperaba y lo que Discépolo ofrecía se instaló en un punto peligroso, porque esta incompreensión de la prensa parecía permanente, ya que no solo fue inclemente con *Relojero*, tal como lo demuestran las críticas que acompañan este trabajo, sino que lo siguió siendo mucho después, incluso en 1961, en medio de los homenajes que se le hacen por cumplirse cincuenta años de actividad escénica, cuando el mismo Discépolo repone la pieza con el elenco de la Comedia Nacional.

Entonces, por qué no hablar de desánimo, de cansancio moral, del cese de la insistencia que a sabiendas de los resultados, sonaba a empeci-

namiento inútil. ¿El género estaba agotado o era Discépolo, el hombre, el dramaturgo, quien había llegado a ese estado? Votamos por lo último, ésta es nuestra hipótesis, porque entendemos el sentimiento del hombre rendido ante la evidencia, acorralado en el rol de sainetero eficaz que jamás obtuvo permiso para transitar por los territorios del *teatro culto* que jerarquizaban Florencio Sánchez, el modelo del sistema, Roberto Payró y otros.

Otro hecho remarcable es que Discépolo abandona la escritura cuando el medio se dolía por la falta de autores, los únicos capaces, decía la opinión general, de sacar al teatro porteño de la crisis que amanece rotunda en 1930. La convención sainetera había quebrado y el público le daba la espalda a esa expresión pasatista y conservadora que lo entretuvo durante tres décadas. El *Teatro Independiente* que nacía junto con el derrumbe del viejo sistema, apelaba, por desprecio a la dramaturgos del pasado, solo «vulgares abastecedores de carteleras», a los títulos extranjeros que además de alejar al movimiento de toda contaminación con el teatro anterior, les daba un marco de jerarquía y seriedad. Aca-so hubiera sido la oportunidad para Discépolo de desarrollar un «teatro serio para un público serio» (Pellettieri, 1987), aunque la adscripción de por vida de Discépolo a la profesionalidad (vivía de lo que escribía) lo alejaba inevitablemente del voluntarismo desinteresado del *Teatro Independiente*.

Hoy quedan pocas dudas de que el *grotesco criollo* goza de saludable supervivencia. Opera a nuestro favor su enorme productividad a partir de las lecturas que reivindicaron tanto al género como al autor. Basta señalar, aunque suene repetitivo, el célebre estudio de David Viñas que

prologó la edición de las obras que, selección de Discépolo mediante, le publicó Jorge Álvarez en 1969. Por otra parte, la presencia del *grotesco criollo* en el teatro argentino posterior a la muerte de Discépolo, 8 de enero de 1971, es tan innegable que en un trabajo publicado en la Revista Teatro XXI, Eva Golluscio habla de «autores de grotescos» con la naturalidad de quien no tiene que explicar ya la perduración de un género que se continúa, por ejemplo, con el teatro de Roberto Cossa, Oscar Viale o Ricardo Talesnik. Incluso otros autores contemporáneos, vivos y activos aun, que alguna vez fueron reticentes y negadores de la herencia, aceptan hoy sin dudar la influencia de don Armando.

Pero claro, hoy Discépolo está consagrado, sus textos se han convertido en modelo, pero cuando estrenó *Relojero* dijimos que fue vapuleado por la crítica; cuando se produjo el reestreno de la obra en 1961 con el elenco de la Comedia Nacional recibió aun menos atención, se le encontró a la poética discepoliana un anacronismo textual insalvable; cuando quiere reestrenar su nueva versión de *Cremona* en un teatro oficial, en 1969, primero en el Cervantes, luego en el San Martín, recibe el maltrato oficial que lo obliga a escribir una dolorida carta donde explica «por qué retiré *Cremona*». Padeció este último episodio ya anciano, de ahí que rogaba por el pronto estreno, y si bien *Cremona* terminó por montarse en el

**\*Roberto Perinelli.** Es dramaturgo y docente. En su calidad de autor estrenó más de veinte obras en el país y el exterior. Integró el legendario movimiento de Teatro Abierto y en la actualidad forma parte de la Fundación Carlos Somigliana (SOMI), entidad que programa la actividad artística del Teatro del Pueblo. Hasta el año pasado dirigió la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático), institución donde continúa como docente, dando clases de Análisis de Texto, Historia del Teatro y Dramaturgia.

San Martín, en 1971 y con dirección de Roberto Durán, Discépolo no se enteró, había muerto cinco meses y medio antes.

Con el propósito de establecer la posición de Discépolo en el mercado teatral de Buenos Aires, se debe señalar que no toda la crítica, ni todo el público, lo trató con desdén. Faltó el reconocimiento como innovador, como creador de un género que aunque subordinado al intertexto italiano alcanzaba carácter propio, pero fue bastante respetado, siquiera por algunos, por sus gestiones para jerarquizar la escena porteña. Carlos Gorostiza describe en *El merodeador enmascarado. Algunas memorias 1920-2004* su primer contacto con Discépolo, cuando éste le propuso representar comercialmente *El puente* que había sido estrenada en el teatro independiente *La Máscara*, y recuerda el miramiento que le merecía Discépolo por haber sido el propulsor de un «excelente plan con obras argentinas [...] a principios de la década del cuarenta en el teatro Marconi», iniciativa que se agrega a otras que asumió el autor en el rol de gestor escénico y que son reseñadas por Kive Staiff en el prólogo a la edición de tres grotoscos editados por Eudeba.

Cuando la crítica fue generosa, alabó la capacidad de entretenimiento de los espectáculos del autor, también la seriedad de intenciones en las obras del *grotosco* que, ante la ignorancia de estar en presencia de un género nuevo y trasgresor de las convenciones del sainete, calificó como *tragicomedias* o *sainetes bien hechos*.

Edmundo Guibourg ejercía, desde las páginas del diario *Crítica* de Botana, una especie de patriciado de la corporación periodística especializada. Su opinión, esperada y respetada (que por esos tiempos se publicaba al día siguiente del estreno), iba elaborando un canon donde

nunca incluyó a Discépolo como autor de *teatro culto*. Corren anécdotas de que el crítico, también longevo, cambió de opinión y quiso reparar el daño en un encuentro casual que tuvo con el autor en el hall del San Martín o del Cervantes (los divulgadores del suceso no se ponen de acuerdo con el sitio). “Perdóneme don Armando, con usted me equivoqué”, habría aceptado humildemente Guibourg. “Ocurre que ahora es demasiado tarde”, le habría contestado un áspero Discépolo. No hay precisiones sobre la fecha del encuentro y circulan otras versiones que lo matizan sin eliminar lo esencial. Hay quien afirma que las disculpas de Guibourg se referían a un caso específico, la crítica adversa que él había escrito en *Crítica* sobre *Babilonia*, documento periodístico que hasta donde nosotros sabemos nunca fue encontrado.

Pero que Guibourg no había tenido consideración por Discépolo es algo que él mismo parece haber tenido asumido. En una entrevista que Osvaldo Pellettieri le hizo al crítico en febrero de 1989 (no sabemos si fue publicada), éste confiesa «yo fui duro [...] especialmente con *El movimiento continuo*. Discépolo se enojó conmigo por eso. Quizá me equivoqué, seguramente no advertí lo típico de esas obras, la verdad de su localismo... no sé...».

Curioso caso de desmemoria. Seguramente Guibourg recordaba una actitud general de desinterés por la obra de Discépolo, pero que precisamente no fue expresada con la dureza mencionada en la crítica de *El movimiento continuo*. Todo lo contrario, en el comentario publicado de *Crítica* el 29 de julio de 1916, ocupado en un ochenta por ciento por el cómodo relato de la entretenida fábula de la obra, Guibourg escribió que los autores (se recuerda que

Discépolo compartió la autoría de esta pieza con De Rosa) sacaron «gran partido» de una historia que supuso tomaron de un libro de relatos de Tolstoi - donde un mujic ruso no consigue el movimiento continuo por apenas una cuestión de detalle -, «adornándola con flores de su propio ingenio, ora cómicas, ora graves, haciendo de su nueva obra, una comedia tan interesante como pocas». Guibourg remata la nota diciendo que «el movimiento continuo si no ha podido ser inventado por el chaffeur [sic] gallego, ha sido hallado sin embargo por los autores de esta comedia que dotaron al Apolo de una obra que producirá un movimiento continuo de muchas noches en ese simpático teatro».

Acaso una cuestión de edad, Guibourg tenía más de noventa años cuando lo entrevistó Pellettieri, justifique la falta de precisión de fechas y acontecimientos, aunque queda, como dijimos, la sensación que podríamos llamar de culpabilidad por la disposición crítica que tuvo para un autor que para la época del reportaje era indiscutido, ya ubicado en lo más alto del canon.

## LA CRÍTICA DEL ESTRENO DE **RELOJERO (1934)**

Hemos recogido doce críticas periodísticas del estreno de *Relojero*; solo dos son firmadas, una por J. Quara, periodista del diario *Última hora*, y la otra por Augusto Guibourg, de *Crítica*, que, entendemos, no hay que confundir con el ya tan nombrado Edmundo. Otros apelan a una identificación particular: solo con una inicial mayúscula, M, firma el crítico de *El Diario*, y con un nombre que se parece a un seudónimo, Penmican, el del diario *Crisol*.

Es cierto que por esas fechas los críticos no firmaban, una práctica profesional que sin ninguna duda ponía a buen resguardo sus opiniones, que quedaban protegidas por el anonimato, sin correr el riesgo de exposición que naturalmente padecían autores y actores. Es probable que para el mundillo teatral de la época la identidad de estos cronistas no fuera tan invisible, con seguridad eran reconocidos a pesar de la falta del nombre al pie del comentario, pero en este caso, a ochenta años del acontecimiento, resulta difícil, por no decir imposible, la identificación de quienes sometieron a *Relojero* a su rigor crítico. Al menos para este trabajo mantendrán la impunidad.

Resulta útil en el análisis agrupar las críticas en tres grandes grupos: las que fueron favorables a *Relojero*, las que lo fueron con reparos y las que decididamente atacaron el estreno con opiniones que, por carácter transitivo, no solo desacreditaban el título que la noche anterior había ofrecido Discépolo, sino toda su obra anterior.

Comenzando con el primer rubro, debemos decir que en comparación con las otras críticas que se tendrán en consideración, la de *La Prensa* tuvo una extensión llamativamente breve. En ese corto trayecto se pone muy a favor del autor, «quien mantiene inquebrantable la línea de dignidad artística que acusa toda su obra, y el renovado propósito de superación que lo destaca al nivel de los más calificados autores nacionales de la hora actual».

Después de definir a *Relojero* como un texto que trabaja con «el choque de una generación con la anterior en cuanto a ideas morales», continúa con el relato de la obra y termina la nota con una frase que parece haber sido fórmula de la época: «la escena bien servida», tal vez dedicada

a los actores, al director, al escenógrafo o vaya a saberse a quién.

La crítica de *El diario español*, que también hacemos pertenecer al primer grupo por cuanto califica a *Relojero* como «una comedia llena de vida», apuntando cuidadosamente que la pieza «pertenece al género llamado grotesco». No obstante el tono entusiasta, el redactor se permite situar algunas zonas de oscuridad en el espectáculo que, dice, en cambio de asustar al espectador deberían ser el acicate para presenciarlo.

Este de *El diario español* es uno de los comentarios que mas despliegue otorgó a la labor de los actores, casi la mitad del artículo se dedica al tema, calificando de excelente la labor de todos los intérpretes. Aporta también datos anecdóticos pero útiles para entender aquellas costumbres porteñas en las noches de estreno, algo distintas a las de ahora: «el público tan selecto como numeroso que anoche acudió al San Martín premió la admirable labor de Arata, con merecidos aplausos especialmente en las escenas finales del segundo y tercer acto [y] al final fue llamado insistentemente al palco escénico el autor, quien recibió los homenajes del público».

La tercera crítica totalmente favorable fue publicada en *Crítica* y lleva la firma de Augusto Guibourg. Desde el subtítulo de la crónica - «Una pieza lograda» -, *Relojero* merece el encomio más decidido. El cronista afirma que «Armando Discépolo tiene un puesto de honor en el teatro nacional». Para nuestra sorpresa, el periodista ilustra su nota con una definición de *grotesco*, una iniciativa docente que lo diferencia del resto de sus colegas que cuando raramente mencionan el género no hacen explícito de qué se trata. *Grotesco* es, para Guibourg «una alternancia sin matices de motivos cómicos y dramáticos que

llegan en frecuentes casos hasta dar a un momento eminentemente patético cierto aspecto risible».

El analista dedica un tramo generoso para el aplauso de la labor de Arata y de las dos actrices, Felisa Mary y Luisa Vehil.

Otro motivo de asombro es la atención que Guibourg le otorga al final de su nota a la puesta en escena, un rubro apenas instalado en el teatro de Buenos Aires e ignorado por el resto de las crónicas. «La puesta en escena -dice Guibourg-, de loable propiedad, denuncia el propósito de rodear a cada espectáculo de las necesarias garantías y evidencia la sujeción de los actores a un capacitadísimo director de escena, al cual sólo hemos de reprocharle que no haya atenuado el tono oratorio de los dos hijos en el cuadro de la sobremesa [el segundo cuadro del primer acto]».

Ubicamos el comentario firmado por el J. Quara en el diario *Última hora* en esta zona de benevolencia para con el autor aunque la lectura de la nota ofrece recién al final los logros artísticos del espectáculo, ya que el artículo anticipa largas reflexiones acerca de los objetivos que Discépolo tuvo para escribir *Relojero*. Quara afirma (de modo discutible, claro) que la pieza «da la razón a los padres, seres bondadosos que a pesar de no poseer ninguna noción de sabiduría han aprendido en sus años de existencia el enorme sacrificio que significa haber dado vida a su prole». Para el periodista «*Relojero* lleva en su esencia y forma el culto de la tradición, practica el ejemplo reconfortante que supieron inspirarle sus mayores, cultiva la obediencia y la sostiene sin ánimo de descuidar los principios progresistas que, merced a sus esfuerzos, han podido infundir en sus aulas a sus hijos».

Sin duda una curiosa apología del texto, aun más sorprendente cuando aplaude la actitud de los hijos con una famosa frase de Mussolini («Mejor vivir un día como un león que una vida como una pécora»).

Como se dijo, recién al final Quara precisa sus elogios, ya que hasta ahí ha sintetizado «los motivos medulares que han servido de material básico para elaborar tres actos de un grotesco hábilmente trazados, en los que a veces se suple con la dialéctica eficaz, la carencia de acción, que en verdad se hace sentir muy poco pasando casi desapercibida ante la solidez de los argumentos que expone el diálogo equilibrado».

Por último dedica varios párrafos a la labor actoral, terminando con la fórmula «bien servida la escena» y el dato de que la concurrencia exigió, al final del espectáculo, «la presencia del autor, quien agradeció los aplausos con los términos de ritual».

Hasta aquí las opiniones a favor. Continuamos con las que reparten elogios y reparos y que son solo dos, la publicada por el diario *Tribuna libre* (anónima) y por *El diario*, firmada por el misterioso señor M.

*Tribuna libre* señala que «desde la hora inicial de su actividad, como productor, [Discépolo] ha ido persiguiendo un propósito artístico», aunque estos esfuerzos del autor no han alcanzado todavía para «dar frutos definitivos» que «jerarquicen nuestro teatro».

*Relojero* es, según el redactor, una obra tan valiosa como *Mateo* o *Stéfano*, la «bella idea» que sostiene este «drama grotesco» se destaca por su realización literaria, «dura, como siempre ocurre en Discépolo».

La crítica concluye con el elogio hacia Luis Arata, quien «es tan excelente intérprete de este

género de obras, que difícilmente se acepta la posibilidad de que nadie, en nuestro medio, pueda interpretar como él, un *Relojero* o un *Stéfano*».

El comentario concluye, no obstante los reparos de dureza mencionados más arriba, celebrando el estreno de «una obra y una interpretación en suma, que invitan al aplauso cordial y alentador».

Sin duda M respetó a Discépolo pero se puso a distancia de los elogios desmedidos. Califica a *Relojero* y a todas las obras del autor de «marcada propensión a lo amargo, pero hasta la fecha, ninguna con mayores tintes grisáceos que la estrenada anoche en el Teatro San Martín». El pesimismo de *Relojero* no impide que el cronista advierta la «maestría» del autor en contar una fábula que él pasa a relatar en su comentario con todos sus detalles. Remata el mismo con un juicio que resume su criterio, diciendo que «*Relojero* es bajo el punto de vista técnico, una comedia dramática bien lograda [...] Todas las escenas interesan cuando o por su acción o por el valor de sus disquisiciones, y si el suicidio con el que se remata la obra [el de Nené, quien muere silenciosamente junto a su padre] es llevado a cabo con acentuada placidez, ello será sin duda, debido a un acto convencional, marcado así por su autor por no romper la tonalidad de la comedia, aunque hubiera podido conseguirse lo mismo, efectuando la acción fuera de escena».

Tres párrafos finales, muy cortos, le dedica al elenco: Arata se luce, lo mismo que las señoras Luisa Vehil y Felisa Mary. Termina la nota con la ya mencionada fórmula de circunstancias: «La escena servida con propiedad y esmero».

Cabe ahora enfrentar los juicios más severos, incluidos en los comentarios periodísticos de seis diarios.

Según el crítico de *La Vanguardia*, el órgano oficial del Partido Socialista, Discépolo ha dado un tropiezo. En un comentario cargado de ideologismo o, mejor, de partidismo elemental, el cronista dice que «Discépolo pretende, en el transcurso de sus tres actos, que los jóvenes atraesen el reloj al tiempo de sus padres, cosa que ni su protagonista desea». A renglón seguido ataca el propósito de generalización de Discépolo, ya que, afirma, las ideas de avanzada no pueden ser propuestas por individuos vulgares. Y a modo de ejemplo pone al personaje de Nené, quien «presume, y con ella el poeta, ser la encarnación de las ideas del amor libre, cuando en realidad se resuelve como una vulgar “milonguita”, en vez de buscar un compañero [¿un socialista?], que por lo tanto sea partícipe de sus inquietudes».

El rechazo del cronista recae sobre todos los procedimientos usados en el texto: la historia está excesivamente dilatada, el diálogo no es nada diáfano y se usa para repetir hasta el cansancio los mismos conceptos, «sin tener el alivio de una acción atrayente, pues el espectador se entera del problema mediante las conversaciones que mantienen, en un mismo tono, los miembros de la familia, pese a su dispar preparación intelectual».

Se podría seguir enumerando más opiniones contrarias, siempre cargadas de ideología, pero sería redundar; el tono general de la nota informa que *La Vanguardia* no celebró el estreno de *Relojero*.

A pesar de ubicarla entre las críticas desfavorables, hay que aceptar que la crónica publicada en *La Razón* no es tan severa con *Relojero*. El comentarista anota que el gran defecto es la insistencia del autor en extraerle «nuevos motivos simbólico-poéticos» a situaciones que así se van

apartando del motivo central, desconcertando al espectador. Esto ocurre también en obras anteriores de Discépolo, y pone como ejemplo a *Cremona* [1932], *Amanda y Eduardo* [1933] y, por último, la pieza estrenada la noche anterior en el San Martín. Pero, agrega el cronista, *Relojero* posee no obstante «una arquitectura escénica superior a la de las obras anteriormente citadas». De todos modos, señala el periodista, toda la obra «de este autor [...] se destaca del medio ambiente realizando sus producciones con un criterio sanamente orientado y con una dignidad artística digna del mayor encomio».

El otro reparo, que revela el cronista luego de contar con exagerado detalle la historia de *Relojero*, es la excesiva locuacidad explicativa del texto «cuando los hechos hablan por sí solos y con sobrada elocuencia».

Al exaltar el trabajo de Luis Arata, y también el del mismo Discépolo pero en el rol de director, el crítico hace diferencias entre este grotesco y los anteriores. «No es el grotesco a la manera de *Mateo* o de *Saverio* [en realidad, *El organito*]. Tal vez se ha intensificado su intelectualismo, tal vez esté sobrecargado de matices expuestos a la búsqueda de una mayor humanidad del personaje». Finaliza su comentario confesando que «en suma, el de *Relojero*, en el San Martín es un espectáculo dignísimo y de indudable interés. Podrá discutirse la obra y la interpretación. Lo que no puede ponerse en duda es que el público ha tenido una ocasión más de apreciar el esfuerzo y el entusiasmo con que sus autores y actores calificados vienen elaborando la reacción de este teatro nuestro que se desmorona». Con este último dato, la existencia de la crisis teatral, el cronista señala un hecho del contexto pasado por alto por el resto de la prensa especializada

que se hizo cargo del estreno de *Relojero*.

La severidad de Penmican, nombre o seudónimo del crítico del diario católico *Crisol*, va de menor a mayor. La nota es extensa y la simple transcripción de tres párrafos ahorran comentarios sobre esta opinión desfavorable tanto para el autor como para el texto.

«A despecho de cuantiosos defectos –dice Penmican–, algunos de ellos grandes como una casa de alto, *Relojero* se destaca netamente de la producción local de estos últimos años. Armando Discépolo escribió para decir algo, y algo de innegable importancia. Que lo haya dicho mal, que las incorrecciones de exposición superen lo admisible, no implica desconocer la magnitud del problema planteado y el propósito moralizante del autor. Es una terrible crisis moral lo que agobia al mundo, motivada en parte por la crisis económica y en mucho mayor grado por esa falta de religión que la madre sufrida insinúa débilmente. Y es justamente aprendiendo a rezar, poniendo la esperanza en Dios, yendo a la Iglesia, como habrá de encauzarse la vida por derroteros más nobles. Discépolo expone esto sin mayor convicción, quizá como simple material psicológico. Sin embargo, ahí reside el remedio».

Respecto a la universalización que, según el cronista quiso Discépolo otorgarle al conflicto, Penmican es terminante: el problema de *Relojero* «es más bien europeo que local».

Pero la carga de Penmican contra el autor se hace más furibunda al final. «El autor de *Mateo* construyó su nueva obra con materiales innobles, que conspiran alevosamente contra la idea matriz, desnaturalizándola, achicándola, ridiculizándola. Los personajes de *Relojero*, excepto la madre, la hija y por momentos el padre, son

artificiales, mecánicos ausentes de humanidad. Discépolo les ha insuflado movimiento al solo efecto de retransmitir sus teorías personales, negándose a actuar libremente, por medios propios. Hablan demasiado estos sujetos, y como siempre que la parla es abundante, no se seleccionan los conceptos o se repiten fatigosamente, y el estilo pierde sobriedad, tornándose declamatorio y de criticable factura literaria».

No hay clemencia alguna en este cronista más preocupado en proponer en su comentario cómo debe escribirse una obra que en analizar cómo Discépolo escribió la suya, para él la interpretación que hizo el elenco «aumentó los defectos» y la puesta en escena pecó por «apurar el recitado hasta lo inverosímil».

La crítica de *La Nación* presenta el interés de su extensión, superior a la de cualquier otra. Desestima la obra de Discépolo, porque «el problema que provoca el derrumbamiento de una concepción social secular y la aparición de otra nueva [...] está expuesto en *Relojero* no en todos sus aspectos o, no está fijado plenamente, sin duda porque el autor, empeñado en situar la acción y dibujar los personajes de acuerdo con sus preferencias por el “grotesco”, le ha privado de antemano de exactitud y de solución. Si ese problema trascendental para la humanidad puede ser debatido y resuelto –como lo será– ha de plantearse en otro medio y entre otras gentes que los predilectos de Discépolo, en un clima moral más límpido entre los hombres sin las limitaciones y las ofuscaciones de esos tipos, casi tarados [sic], que aparecen en *Relojero*, tipos, por otra parte, muy poco criollos, muy poco nuestros, que se mueven en una atmósfera un poco extraña [...] Es que el autor acaso simpatice más con la hora pasada que con la hora por sonar

en los relojes de su viejo relojero, y por eso no quiere buscar las más nobles fases de esas luchas entre viejas y nuevas generaciones y bosquejar una solución del problema».

Por extensión el crítico desacredita a todo el teatro anterior de Discépolo, muy atado a las convenciones que le proporciona el *grotesco*. La solución del conflicto de *Relojero*, requisito exigido durante todo el comentario, significaría el aporte de «un concepto optimista, naturalmente que no encuadraría en el recargado pesimismo imprescindible para el “grotesco”».

Cuando el periodista cuenta la historia de *Relojero* pesa todo lo dicho con anterioridad y el relato es salpicado por reparos y reproches. Sin embargo, y sorpresivamente, la segunda parte de la crítica es más contemplativa y señala aciertos, porque «es tan profundo y tan trascendental el conflicto que los mueve [a los personajes] que dejan una fuerte y dolorosa impresión en el espectador».

El rigor del principio se sigue atenuando y después de asegurar que el primer acto de *Relojero* constituye una de las mejores páginas que ha escrito Discépolo, dice que la obra en su totalidad es «una producción fuera de lo vulgar en nuestra escena por la índole de su asunto y por la dignidad con que está tratado».

Al final, aunque pone muchas objeciones a la actuación del elenco, en especial a la del actor Eduardo González, víctima de su condición de cómico [¿característico?] a cargo del personaje que el crítico considera «más sufriente», la nota termina diciendo que «la obra fue escuchada con viva atención y tan aplaudida como lo merece».

Parecido tono tiene la crítica del diario *El mundo*, solo que a diferencia de la anterior, es

muchísimo más breve. Al igual que el cronista de *La Nación*, el de *El mundo* comienza con la descalificación de la obra y de la producción discepoliana, para luego suavizar los términos y arrimar elogios que, al menos, deben haber desconcertado a los lectores.

«El teatro serio del señor Armando Discépolo tiene, todo, un tono sentencioso y pontifical que envuelve una pretenciosa preocupación conceptualista, no siempre sincera ni feliz. Por eso se deshumanizan los personajes de sus obras para parecer títeres histéricos, más que almas llevadas de la calle al teatro. Serían mucho más humanos, mucho más verdaderos y sinceros, si pensarán menos y sintieran más, porque resulta un poco cerebral e inventado el drama, de cada personaje que se mueve, no a impulsos de sentimientos, sino a “expensas” de ideas no siempre razonadas. *Relojero*, el grotesco que está dando Arata en el San Martín, es una prueba de esta afirmación».

Con este comienzo tan poco cordial, resulta inesperada la calificación de «hermosa idea» que le atribuye a la pieza, como así también que Discépolo la «plantea y desarrolla con habilidad teatral, de modo que resulta su obra de un interés verdadero para el espectador». No obstante el elogio se atenúa cuando el cronista alega que este interés amenaza diluirse con frecuencia por el cansancio en el empleo de «desarticuladas piruetas de metáforas e imágenes sentenciosas y retorcidas». El cronista acepta, por fin, que el autor «tiene siempre muy presente la visión del personaje en escena. Y lo va desarrollando, modelando, con la preocupación de darle un relieve definido en cuanto a su fisonomía exterior. Por eso su teatro es “teatral” y bien interpretado, entra fácil por los ojos del espectador».

Las últimas seis líneas están dedicadas al elenco, destacando en especial a Luis Arata, quien «hace en *Relojero* un acertado tipo de composición, al que imprime un justo sentido y reviste de una animada exterioridad».

La crítica de *Noticias gráficas* no está firmada. Sin embargo el uso de la primera persona, la referencia a opiniones anteriores sobre la obra de Discépolo, que el cronista descuenta son de conocimiento del lector, hacen creer que para el medio teatral y para el receptor habitual del diario su identidad no era reservada.

En oportunidad del estreno de *Relojero* el propósito del crítico es (una vez más) demoler la obra dramática de Armando Discépolo, tarea a la que se aboca sin ninguna prudencia ni vacilación.

Es mucha la tentación que tenemos de reproducir en su totalidad lo que el cronista escribió sobre *Relojero*, por tratarse de un documento que sería raro encontrar en algún órgano periodístico actual, sabido es que hoy, cuando el crítico tiene opiniones de tal nivel de desagrado sobre algún espectáculo, opta por el silencio, silencio que por otra parte es bien interpretado por todos, incluso por los afectados, que lo toman como un signo de elemental respeto por el esfuerzo, ya que el silencio no hace explícita la mala opinión. Ni que decir del tono ofensivo que usa el periodista (pues lo suyo no solo es una cuestión de desagrado), inadmisibles en los tiempos que corren porque sería motivo de escándalo. Acaso en el 34 las normas no serían éstas, o *Noticias gráficas*, mejor dicho su crítico, había resuelto distinguirse del resto rompiendo el pacto de convivencia.

La nota comienza tratando a Discépolo nada menos que de plagario. No obstante admitir

que un artista se maneja con pensamientos que nunca pueden ser novedad, ya que ha corrido tanta agua que es imposible la absoluta originalidad, el crítico no le reprocha a Discépolo que en *Relojero* «ese pensamiento que le sirve de eje le sea ajeno [pero sí] podemos achacarle que además del pensamiento substraiga emociones, temas, escenas, hechos. Ya he demostrado de manera incontrovertible muchas veces, pero no está de más repetirlo, que *Mateo* está en su emoción esencial, íntegro, en *Tristezas* de Chejow [sic]. Que de *Oliverio Twist*, de Dickens, fueron sustraídas escenas, tipos y ambiente de *El organito*. Que *Mustafá* nace a la vida en las páginas de *Sergio Petrovich*, de Andreiff. Los incrédulos pueden comparar los libros. Por eso el teatro del señor Discépolo es frío y anémico y está escrito con asmática fatiga de fábrica. El teatro es la vida. Y este teatro del señor Discépolo es de segunda mano, de procedencia libresca. Y no os hagáis por eso la ilusión de un hombre de cultura. No; algunas novelitas y unas cuantas piezas de teatro. Eso es todo el bagaje literario y cultural del señor Discépolo».

El cronista continúa confesando que se siente condenado a decir siempre lo mismo sobre la obra de Discépolo. «La culpa no es mía -se defiende- sino de él, que no evoluciona y no se redime. Por eso esta crónica que inspira *Relojero* me obliga a decir muchas cosas que ya dije [...] cuando se estrenó *Stéfano* o *Cremona*, con la diferencia de que el italiano de *Stéfano* toca la flauta o el violín y el de *Cremona* es un “masitero”». Sólo *Mateo* se salva de la diatriba, este fiscal acusador admite que se trata de una «pequeña obra maestra de nuestro género chico, lo he dicho y lo vuelvo a repetir, de la época en que el señor Discépolo no trascendentalizaba».

Luego de esto el crítico le quita méritos a Discépolo en la caracterización que hace de los italianos, procedimiento que proviene de la tradición impuesta desde el *Moreira*, donde se personifica al traidor Sardetti. Según el cronista, de ahí en adelante todos los italianos del teatro argentino son Sardetti, con la diferencia que en cambio de la humanización que al personaje le otorga Pacheco en *Los disfrazados*, los italianos de Discépolo, en *Cremona*, *Stéfano* o *Relojero*, «son sardettis que se han tragado cuatro libros de la Biblioteca Blanca (ediciones adulteradas, mutiladas y fraudulentas donde se codean Renan y Bakunin)».

Enseguida sale al paso del obvio reclamo: en *Relojero* no hay ningún italiano. Pero el redactor afirma que sí, que los hay, porque «me obstino y afirmo que siempre es italiano el protagonista de las obras del señor Discépolo». Para demostrarlo, acude a giros en el lenguaje adoptados por los personajes –“voy de”, “voy en”, “mismo como”– que delatan el origen italiano que él le otorga al Daniel o al Bautista de *Relojero*.

Por supuesto que cuando, por fin, le hinca el diente a *Relojero*, sus opiniones mantienen el maltrato. Discépolo, afirma, carece del instrumento esencial del dramaturgo, el idioma, sin el cual no hay diálogo. «La pobreza franciscana de idioma que acusa en sus obras y sobre todo en ésta, el señor Discépolo, se acerca ya al balbuceo. En el texto de sus obras no hay verbos ni sustantivos. Hay tan solo adjetivos y escasos. Eso da aire de interjección a su lenguaje. Lenguaje de epilepsia». En *Relojero* todos discuten, «todos pretenden filosofar. En realidad no hacen sino descubrir el paraguas cada cinco minutos, con sentencias perogrullas henchidas de una ridícula suficiencia las más de las veces [...] Hasta

el envenenamiento de la muchacha en escena –igual que en *Muerte civil*– los extensos tres actos transcurren en diálogos plúmbeos, atiborrados de sentencias sibilinas y caóticas y de lugares comunes campanudos».

La parte final de la crónica es aun más lapidaria. Admite el cronista que no hay más que decir de *Relojero*, y haciéndose cargo de sus opiniones tan despreciativas afirma que Discépolo no debería sentirse nunca herido por sus palabras, ya que «puede decirse que lo tomo excepcionalmente en serio. Si otros lo toman más en serio que yo, es cierto que a esos tales se los toma en broma siempre. Yo le he señalado al señor Discépolo su verdadero y único camino. Es el género chico y el género cómico. Sus éxitos son de esa índole siempre [...] El mismo *Relojero*, despojado de esos diálogos truculentos y vacuos y acertado en lo mucho que le sobra (terminó la obra a las 2 menos veinte de la madrugada) está lleno de elementos hilarantes que podrían hacer su fortuna en las carteleras por poco que los intérpretes se empeñaran en dejar en los camarines el aire sombrío e iluminado con que actúan».

Respecto al elenco, el cronista al menos encuentra blancos y negros: exagerada Luisa Vehil, correcta Felisa Mary, y desperdiciado Luis Arata, «porque su tipo carece por completo de humanidad y de expresión dramática».

Si hacemos un recuento de las críticas que mereció *Relojero*, la mitad de ellas le han sido adversas. El criterio favorable a su obra es disminuido por la cantidad de juicios severos en contra, extensivos a toda la producción del autor, hasta que con la última crítica comentada, la publicada en *Noticias gráficas*, diario que por esa época contaba con una buena cantidad de lectores, se llega a la ofensa. ¿No son estos motivos suficientes

para el desaliento, para llevar a Discépolo a la decisión de no escribir más? Suponemos que sí, que fue mucho el rechazo y el agravio hacia un autor que cuando estrenó *Relojero* acumulaba ya un cuarto de siglo de actividad y que pese a su empeño por romper el cerco seguía siendo un exiliado del *teatro culto*, con el único permiso de actuar, acorralado, como exige el crítico de *Noticias gráficas*, en la zona del «género chico y el género cómico». ¿Era aceptable este destino para un Discépolo que había desdeñado públicamente las obras que había escrito dentro de ese marco? Sin duda que no. La elección promulgada por este representante de la prensa escrita se produjo, solo que Discépolo no regresó a ninguna parte, dejó de lado su programa de escritor aunque sin abandonar el teatro, su forma de vida, y hasta su muerte se desempeñó como un solvente director escénico.

### LA CRÍTICA DEL REESTRENO DE RELOJERO (1961)

Decir que estamos hablando de otros tiempos, distintos a los del estreno de *Relojero*, es una obviedad. En 1961 Discépolo había doblado la cantidad de años de trayectoria y cumplía medio siglo de actividad escénica. En ese lapso el teatro argentino conoció cambios profundos que, por ejemplo, hicieron desaparecer definitivamente al sainete, que no obstante su agonía en 1933 había mostrado el inusitado vigor anterior a la muerte: *El conventillo de la paloma* fue el primer espectáculo teatral argentino que superó las mil representaciones.

La acción del Teatro Independiente, iniciada en el 30 por Leonidas Barletta, se hizo visible en todos los rubros, no obstante el desprecio

que los profesionales y buena parte de la crítica tuvieron para con él, siquiera en sus comienzos. Incorporó una ética profesional distinta a la que rigió en las tres primeras décadas del siglo, mantuvo un casi idolátrico respeto por la dramaturgia foránea aunque quiso sumar, con débiles resultados, una dramaturgia propia con autores que traían laureles ganados en el campo de la literatura (Roberto Arlt, a quien Barletta acercó al Teatro del Pueblo es, acaso, el único logro real). El Teatro Independiente agregó el interés que se merecía la puesta en escena, de gran desarrollo en Europa pero de escaso eco en los primeros treinta años del teatro argentino, cuando los directores, muy lejos del rol de tales, se sujetaban dócilmente a los límites que le imponía el *divo* jefe de compañía y el teatro a la italiana. Realizó experiencias con el espacio escénico –introdujo el teatro circular– inconcebibles en el contexto del teatro anterior.

El Estado, llamado a intervenir cuando comenzó la debacle del sistema saineteril, puso en marcha algunas iniciativas de apoyo a lo que debe entenderse como *teatro culto*, entre ellas la creación de una Comedia Nacional con asiento en el Teatro Cervantes y con un radio de acción federal que cubriera todo el país.

Precisamente en ese ámbito, el de la Comedia Nacional, se reestrenó *Relojero*. Este es un dato que señala que Discépolo se había ganado ya el aprecio de la corporación teatral oficial. Aun no había llegado el momento de la canonización de los pares, del registro de su presencia como intertexto indiscutible en buena parte de la dramaturgia nacional, pero la ocasión del reestreno fue aprovechada para el “jubileo” de Armando Discépolo, como tituló el ya tan mencionado Edmundo Guibourg en el diario

*Clarín* y al cual adhirieron numerosas entidades culturales. Cuando concluyó la representación el autor recibió una medalla recordatoria de manos del Sr. Ministro de Educación, Dr. Luis Mac Kay, luego se sucedieron los discursos de los funcionarios culturales Leonidas de Vedia y Omar del Carlo y la entrega de flores por parte de Luisa Vehil, la Nené del estreno. Como es de rigor, don Armando Discépolo agradeció al final (vaya a saberse qué grato le resultó este homenaje, ya que se sabe, porque lo escribió, no era afecto a ellos).

Las cuatro críticas que recogimos corresponden al citado diario *Clarín*, al *Diario de la tarde*, a *La Prensa* y a *La Nación*, y todas responden con mirada atildada y aséptica a una representación de *Relojero* que treinta años antes suscitó pasiones y, saliéndose de toda formalidad, mordaces comentarios.

Los cuatro críticos –dos de ellos firman sus notas; Edmundo Guibourg, el legendario redactor de *Crítica*, diario desaparecido, lo hace para *Clarín*, y Kive Staiff, actual director del Teatro San Martín, para *Correo de la tarde*–, no dejan dudas sobre la justicia del homenaje.

En el caso de *La Prensa* la representación casi resulta un dato menor, un accesorio inevitable de la ofrenda. No hay una sola opinión acerca de la vigencia del texto y mucho menos de la actuación de Discépolo como director de ese espectáculo. El cronista dedica media nota a reseñar la trayectoria del autor, la posterior y vigente «labor inteligente y brillante» como director, otro buen párrafo a informar sobre el acto protocolar y un último donde encomia la labor del elenco de la Comedia Nacional, que actuó en forma idónea, en especial el actor Alejandro Andersón y Rafael Rinaldi. Termina

diciendo que «la escenografía de Germán Gelpi es correcta» (es curioso, pero las cuatro críticas se ocupan de la escenografía, acaso como una práctica periodística que ahora obligaba a ocuparse de ella o, mejor, porque el decorado de Gelpi se merecía el comentario elogioso).

Como se dijo, fue Edmundo Guibourg, ahora escribiendo en *Clarín*, quien calificó de “jubileo” la velada de la noche anterior, donde se le hizo «legítimo homenaje» al autor de *Relojero*.

Guibourg relata el acto protocolar, del cual ya dimos los detalles, y luego informa al lector, que quizás desconocía o conocía poco al dramaturgo, sobre los comienzos del mismo, en 1910 y con *Entre el hierro*, «breve drama recio, rudo y vibrante», luego lo ubica «entre los más suculentos cultores del sainete, removiendo ambientes humildes», y lo hace seguir el derrotero con «comedias amenas donde se tomaban en solfa los ridículos de la clase media», llegando por fin al “grotesco”, «que era la trasposición escénica de una pintura tragicómica de los sentimientos».

El cronista señala que la autoría local fue refractaria a las «nuevas estructuras» dramáticas que proponía el teatro europeo, pero el estreno de la noche anterior muestra un cambio en Discépolo, quien «desde el reconocido magisterio de la dirección de escena» hace con *Relojero* «una versión profundamente realista». «No deja de ser una interesante experiencia –agrega a continuación– la de contemplar a un dramaturgo denso de dramaticidad sujeto a una manera que por cierto lo singulariza». Hasta aquí la opinión acerca del autor y director del espectáculo, en quien aprecia una modificación de estilo que lo llevó al realismo; el resto y final de la crónica es dedicada al elenco, que elogia en su totalidad, a una mención a Germán Gelpi, y a una breve

opinión sobre el texto, que trata «un conflicto ético y doméstico de generaciones que hoy podría ser actual».

La crítica de *La Nación* no tiene firma. Como todas, se inicia informando sobre los honores ofrecidos al autor, pero luego acerca una opinión bastante extensa sobre cual debería ser el cometido de la Comedia Nacional. Afirma que se cumple con uno de ellos con el estreno de *Relojero*, una de las «obras del repertorio nacional que merecen volver a verse por sus valores sobresalientes ya consagrados por el tiempo [...] Es éste un cometido didáctico tan noble como ingrato, porque requiere una comprensión que el público no siempre posee y que quizá tampoco pueda exigírsele». Acaso imaginando que algo de esto podría ocurrir con *Relojero*, el periodista continúa diciendo que «no podemos dejar de advertir los valores que encierra el último de los más significativos “grotescos” de Armando Discépolo: su fuerza dramática, los problemas que agita, el lenguaje sabrosamente popular [pero] es verdad que lo dramático se desmesura; que su contenido ideológico se hace profuso, reiterativo y sentencioso hasta falsear las situaciones; y que su lenguaje no se detiene en cuidados de estilo. Pero queda a salvo la trágica sustancia humana de sus personajes traducida en irrisoria gesticulación, en fatal impotencia ante la vida que los derrumba, en esa exacerbada caricatura del dolor que define a los personajes grotescos».

A renglón seguido, la nota dice «que no es fácil animar un “grotesco” y la versión ofrecida por la Comedia Nacional, si en general puede calificarse de buena, no disimula defectos de dirección y de interpretación, fatales algunos, y otros corregibles». El cronista opina que el director debió haber aligerado e incluso suprimido

algunas situaciones, lo que habría facilitado el desempeño de los actores sin alterar de modo alguno la sustancia de la pieza. «Discépolo ha dirigido su pieza, digámoslo de algún modo, “a la antigua”, sin poner frenos a los desbordes que en el texto abundan. Cortes y mesura se hubiesen aliado aquí con beneficio». Los errores y aciertos del elenco son motivo del final del artículo, que termina con una frase de elogio hacia Germán Gelpi, «autor de la minuciosa escenografía muy adecuada a la pieza y realizada en forma excelente».

En *El Correo de la Tarde* Kive Staiff advierte desde el título que la versión de *Relojero* es «poco interesante».

La nota se inicia con un elogio a la trayectoria de Discépolo, autor de textos «donde lo dialéctico, la ambivalencia de lo aparente y lo oculto, son protagonistas». Admite las influencias que operaron sobre el autor -Pirandello, Chiarelli- pero casi contestando al crítico de *Noticias gráficas* que treinta años antes lo había acusado de plagiarlo, Staiff dice que «fueron inspiraciones fundidas por Discépolo, en una realidad que nos fue y no es propia, la argentina».

Pero en *Relojero* - «tragicomedia del espíritu» -, aparecen hoy «ciertas rémoras de estilo, con una suerte de desmelenada y sentenciosa retórica». A partir de un primer acto brillante, dice el cronista, el desenlace de la pieza se demora desequilibrando las bondades del comienzo.

Pero es en la puesta en escena donde Staiff establece los mayores reparos. En la dirección del autor «gravitaron pesadamente los defectos estructurales de la obra y algunas desafortunadas interpretaciones que redondearon un todo desteñido y poco interesante».

Media crónica, exactamente la misma exten-

sión de escritura que Staiff usó para elogiar la trayectoria de Discépolo y analizar la actualidad del texto, es dedicada a desmenuzar, con una minuciosidad de registro inédita en la crítica porteña, la labor de los actores, que se llevan la peor parte del asunto, con excepción de Alejandro Anderson, «excelente actor [...] que se superó aún más».

Tampoco falta la mención a la escenografía: Gelpi, quien «creó un apropiado ámbito realista –en esto se siente muy cómodo– evocador de una atmósfera capaz de sostener el conflicto conceptual».

## CONSIDERACIÓN FINAL

La recepción crítica, demoníaca y destructora

en 1934 y formal y atildada en 1961, seguía sin saber medir la estatura del dramaturgo que Pellettieri califica como el más importante de todos los tiempos.

Casi una década después de este desangelado reestreno de *Relojero*, David Viñas publica su célebre prólogo a las obras completas (*Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*), un aporte académico que obligó a reaccionar, a todos, incluso a la crítica “bienpensante” que sostenía que nunca Discépolo había hecho “teatro de calidad”.

Este aporte de Viñas, el estreno de *Cremona* en el San Martín y las disculpas de un Guibourg arrepentido fueron tardías: Discépolo no volvió a escribir. Fue una pena y es una lástima. ❏