

El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi

Lic. Daniela Ferrari[®]

**Ponencia presentada en el
XIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE TEATRO IBEROAMERICANO Y ARGENTINO
Buenos Aires, agosto de 2004
GETEA**

introducción

Dentro del nuevo teatro argentino, la producción en las provincias resulta muy vasta y la aplicación de ciertas categorías de análisis aplicadas a las mas nuevas dramaturgias porteñas permitirán establecer un marco para un estudio particular sobre teatro de provincia.

Las nuevas dramaturgias, caracterizadas por la atomización y la diversidad, registran ciertas “diferencias” tanto en la coexistencia de modelos y de referentes, como en su forma de producción. Surgen un nuevo estilo de producción textual y poéticas diversas que nos obliga a ensayar otro tipo de estudio para dichos textos. Estudios particulares, ligados a la práctica teatral, que en la mayoría de los casos es su ámbito de producción.

El presente trabajo se concentra en torno a la dramaturgia del autor neuquino Alejandro Finzi, considerando los rasgos salientes de su teatro como líneas de análisis para el estudio de su poética.

Alejandro Finzi

Alejandro Finzi es un dramaturgo argentino, nacido en Bs. As., radicado en la Patagonia y ante todo es un hombre de teatro. Gran parte de sus piezas han sido estrenadas tanto en Argentina como fuera del país, en distintos países de Latinoamérica y de Europa. Combina su trabajo como teatrista con la vida académica¹. Creador, junto al actor Daniel Vitulich, del *Grupo de Teatro Patagónico Rio Vivo*, con el que ha realizado innumerables trabajos y experiencias teatrales, algunas de las cuales junto al director José Luis

[®] Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNCPBA, 2004

¹ Es catedrático de la Universidad del Comahue.

Valenzuela². Tal vez para el público porteño y para los críticos comienza a ser conocido hace mucho menos tiempo del que Finzi ha estado produciendo teatro y ganando premios³. Hoy por hoy alterna su vida entre Québec (Canadá), donde luego de obtener su doctorado realiza tareas académicas, y Neuquen.

Características generales de su poética⁴: las líneas para el análisis.

➤ *Un autor del interior?*

Existen sobradas instancias de consagración que avalan a Alejandro Finzi como autor y dramaturgo, a pesar de que no ha comenzado su recorrido por Buenos Aires sino que ha insistido y trabajado siempre en el teatro del “interior”. Categoría que el propio Finzi intenta desmitificar (o redefinir), porque él “es” un escritor patagónico, es un hombre del interior, que carga con ese encasillamiento y desde él funda su resistencia. Se pueden encontrar mas de un pasaje en entrevistas⁵ en los que expresa su visión al respecto: *...Estoy francamente podrido de escuchar este sintagma bastardo entre el interior y la capital. ¿Qué es un autor joven del interior?*(Finzi, 2003)⁶.

Finzi sostiene que en busca de una definición del “teatro argentino” se establecen serias e innumerables confusiones y una de ellas es la *indistinción “terrorista” entre teatro argentino como teatro rioplatense*. En primer lugar, el autor entiende que hay que hablar de **teatros** y no de **teatro**, y en segundo lugar que estos “teatros” emergen desde perfiles

² Se recuerda especialmente el trabajo de investigación conjunto que significó tanto para Finzi como para Valenzuela la puesta en escena de *Bairoletto* y *Germinale* (1996), con el Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo en coproducción con el Teatro de las Dos Lunas.

³Piezas escritas por el autor: 1972-*Excursión*, 1980-*Lejana Itaca*, 1982-*Nocturne ou le vent toujours vers le sud*, 1983-*Viejos Hospitales*, *Extranjeros*, 1985- *Barcelona*, *Espanoles en la Patagonia*, 1987- *Reunión de escuela*, 1988-*Molino Rojo*, 1989- *Aguirre el marañón o la leyenda de El Dorado*, 1990-*Buzones de un edificio de departamentos*, *Camino de Cornisa*, *La piel o la vía alterna del complemento*, 1991- *Detrás de las fronteras*, *Historias del conejo corredor*, *Albatri*, 1992- *Ballet Pesa*, *Pedrin en las calles*, *La isla del fin del mundo*, 1993- *Martín Bresler*, *Amares*, 1994-*Chaneton*, 1996-*Bairoletto* y *Germinale*.

Premios obtenidos por el autor: Concours National de L’acte, *Viejos Hospitales* 1982/1983, Pepino el 88 a la Creación Artística, *Molino Rojo* 1988, Beca Nacional de la Fundación Antorchas para la Creación Artística, *Albatri* 1992, Mención de Honor en el Concurso Nacional de Dramaturgia, Fondo Nacional de las Artes, *Chaneton* 1993, Segundo Premio Nacional de Teatro, *La Isla de Fin del Siglo* 1997/2001.

Traducciones de sus piezas: *Viejos Hospitales*, traducida al francés, inglés y árabe. *Extranjeros*, traducida al francés, *La piel o la vía alterna del complemento*, traducida al francés, *La Isla del fin de siglo*, traducida al francés.

⁴ Cabe destacar que el hábeas del presente trabajo se vincula al proceso de investigación sobre *Nuevas Dramaturgias de las provincias* realizado desde la UNICEN bajo la dirección de Julia Lavatelli y a la investigación particular realizada por la autora sobre el teatro de Alejandro Finzi (artículo sobre *La piel* para *Micropoéticas III*)

⁵ Entrevistas consultadas: Gabriela Halac, (Revista Picadero, 2003), Deffis de Calvo, E (INT, 2003), Carlos Pacheco (INT, 2004), Daniela Ferrari (on-line, 2003-2004)

⁶ Revista Picadero, INT, Año 3 N° 8, Gabriela Halac.

culturales disímiles, como por ejemplo toda la gestualidad sustituta de caricatura y parodia característica del teatro rioplatense fundada en el sainete (Finzi, 1992, p.51).

En su escritura no hay, según sus palabras *una vocación de regionalismo trasnochado*, sin embargo sus obras están muy involucradas a la vida en la Patagonia. En algunos casos lo hace *trastocando los espacios* (al decir de E. Buenaventura que tal vez pensaba en *Bairoletto y Germinal*) o bien desde aquellos personajes...*locos sin remedio, tarados maravillosos, lunáticos que vinieron a la Patagonia porque es tierra de sueños...o quizás el sitio donde los sueños, de tan chiflados pueden llegar a ser reales*, resuenan Saint Exupery, Juan Benigar, Chaneton, Bresler...todos personas/personajes de piezas de Finzi.

Tal vez allí reside el acuerdo que hay entre Finzi como autor y José Luis Valenzuela como director de sus piezas, con quien Finzi ha trabajado innumerables veces. Valenzuela entiende que en el intento de establecer categorías para “pensar” un teatro regional, esa condición (y su expresión) se vuelve *tramposa* cuando se pide que el teatro regional “hable” de temas regionales.

Desde los inicios de sus creaciones con el Grupo Río Vivo, los trabajos de Finzi buscan, por un lado, concretarse en sus puestas desde la idea de fenómeno cultural colectivo y por el otro ahondar desde la producción y la escritura dramática con un sentido social esencial. Innumerables pasajes de sus piezas dan lugar a ejemplo, elegimos el monólogo del comienzo de *Bairoletto y Germinal* (1995) que pone en boca de Doble Faz un párrafo en el que resuenan esas frases miserables a las que ningún oído ha podido escapar completamente.

Doble Faz: Son éstos. Están en todas partes, con el mono al hombro. Sucios. Duermen en cualquier lugar. Arrastran sus familias. Se alimentan de basura. Estafan y no tienen principios, ni educación. No trabajan y no les importa buscar trabajo. Viven de los demás. Y si no trabajan, es porque no quieren. Cuando tienen un peso se lo chupan. Van al hospital para que los atiendan gratis. Rompen todo. Comen con las manos. No se lavan, no se bañan. Tienen una cáscara de mugre. Son dejados. Viven rodeados de animales, son animales...Son éstos los crotos, los desocupados. Prometen, piden, mienten. ¿Qué se hace con gente así? Por mis hijos, lo digo. ¿Qué hago? Pasan, les doy algo, un pedazo de pan, cualquier cosa; pero, a todos no se puede. Lo que hay que hacer en encontrar una solución, de una vez y para siempre. Cuando vea uno, no se acerque. Denúncielo, simplemente eso . Y nosotros nos ocupamos...

Tal vez sea por este o por los innumerables momentos de la obra imposibles de transcribir para este trabajo, que le valió la crítica de Osvaldo Bayer y el deseo de que la

obra...tendría que representarse en todas las plazas públicas en tiempos de votos, candidatos y elecciones, allí donde los Doble Faz muestran la mezquindad de su oficio⁷.

Finzi plantea desde su escritura dos tipos posibles de utopías, dos visiones de Latinoamérica, una la que hace metástasis y avanza como un cáncer, a la manera imperialista y la otra, la de la resistencia. Esto constituye una opción ética y estética determinante dentro de su producción. Él se reconoce como un creador de los confines, un artista de la Patagonia y desde allí funda un “teatro de urgencia”⁸ (como a él y a Victulich les gusta llamar a algunas de sus propuestas de teatro de emergencia social y política) que se manifiesta prioritariamente como la exigencia de una voluntad de resistencia e integración, de una identidad individual y colectiva regional, nacional y continental.

El artista se asume voluntariamente como un autor dramático de la periferia para construir un teatro nacional. Volviendo a Valenzuela, se puede repensar todo el teatro de Finzi, como una *concepción periférica* que permita comprender el teatro, deslindando todo tipo de confusiones capaces de ligar lo periférico a lo marginal. En este sentido, podría avanzarse que, en los espacios entendidos como los mas “periféricos”, se encuentra el centro del futuro. Pensando en que esta periferia se manifiesta como cierto espacio no ortodoxo de la práctica teatral y no como una antesala de la consagración. Consagración que aún no ha llegado tal vez a Alejandro Finzi, y enhorabuena, ya que entonces se puede pensar (y parece que esto también es coincidente con las impresiones de Valenzuela) en que el teatro de Finzi aún está en un “medio” que le permite trascender los tiempos.

➤ *Un autor menor?*

Surge a partir de ello otra línea de análisis en la dramaturgia de Finzi y se constituye sobre la idea de una “dramatugia débil”⁹ (concepto desarrollado en base a algunas teorías sobre estéticas posmodernas y que ha constituido una de las categorías estudiadas en el proyecto de investigación que da marco al estudio de la dramaturgia de Alejandro Finzi).

Las “formas dramáticas débiles” se evidencian cuando no hay intento de construcción de un modelo dramático absoluto que se establezca en formas dramáticas estables y

⁷ O. Bayer. Prólogo de *Bairoletto y Germinal*, ed. Unión de Trabajadores de la Educación de Río Negro, 1999.

⁸ La expresión pertenece a Adriana Castillo-Berchenko quien la propone (retomando a Rafael Alberti) para definir el teatro de Alejandro Finzi, *Alejandro Finzi, un auteur dramatique argentin d'aujourd'hui* en *Fin de siècle sur l'île*, TUFC, 1999

⁹ Julia Lavatelli, 2001, *Nuevas dramaturgias argentinas: poéticas teatrales y discursos críticos*.

firmes; cuando *se escapa al arduo honor de lo superior, de lo perdurable; cuando en lugar de romper radicalmente con los lenguajes teatrales precedentes, se los retoman distorsionados, confusos y relativos* (Lavatelli, 2002); poniendo en conflicto categorías consideradas incuestionables entre lo que se entiende por “profesional” o lo que se considera “nacional”, utilizando recursos según las circunstancias de la práctica escénica. Rasgos que se encuentran en la obra de Finzi y sobre lo que él mismo reflexiona, *escribo para la escena... proponiéndole todo lo que ella no puede hacer. Todo lo que no puede resolver sino, tal vez, desde su precariedad constitutiva...Una precariedad que es sinónimo de lenguaje inesperado, siempre distinto...no busco con mi escritura un acuerdo y una complicidad con los otros discursos escénicos, sino ponerlos en aprietos, desafiarlos.*

En el momento en que la obra de Finzi se encuentra en el punto más agudo e inteligente de su escritura, se podría decir, a la manera de Deleuze, que la obra de Alejandro Finzi se halla en el medio, y este medio no es *media* sino un devenir, movimiento, velocidad, torbellino, la vía por la cual los tiempos más diferentes se comunican (Deleuze, 1979). En la teoría de Deleuze, el autor menor es un autor sin futuro ni pasado que no tiene más que un devenir, un medio, por el cual él mismo se comunica con otros tiempos, otros espacios. La evidencia, tanto en los textos como en los comentarios metatextuales, del apego de Finzi a los escritores medievales y renacentistas, permite vislumbrar ese espacio de comunicación, de unión de tiempos. El mismo autor nos dice: *Como autor patagónico no puedo menos que interesarme por las literaturas y la teatralidad del medioevo y del renacimiento, ¿verdad? Es un acto deliberado y coherente ya que vivo en el país del viento. Me conmueve Giordano Bruno porque siempre supo como iba a morir, me conmueve el destino furtivo y misterioso de Marlowe ...*(Finzi, 2003).

Finzi insiste en perturbar los análisis críticos habituados a leer desde la norma, desde el canon (que espera distinguir y situar escrituras de espacios diferentes), pervirtiendo esos tiempos y espacios, indagando en la palabra lírica.

➤ *Un teatro poético?*

Sus piezas transitan un espacio poético, lírico, que instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario, y es en esa dualidad que se encuentra el valor poético de la obra de Finzi *...El teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía* (Finzi, 2003).

Las posibilidades literarias de sus piezas desvelan a Finzi. Que la obra pueda cautivar a un lector de la misma manera que va a atrapar al espectador, es parte de su búsqueda: *Esa condición de palabra teatral es, para mi poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir...*(Finzi, 2003, prólogo)

Es común encontrar en diversos análisis acerca de la obra de Finzi, la referencia a un “teatro poético”. El uso de un lenguaje alternativo, propone un discurso que se asienta en desplazamientos, polifonías y el uso del humor, las más de las veces mediante el recurso de la recreación de ciertos mitos, aunque evitando la recreación histórica de ellos, superponiendo trazos, recortes poéticos. Nuevamente pienso en Fausto (que aparece a través de la referencia a algún personaje en *La Piel*), en *Aguirre*, en *Saint Exupery* y por supuesto en los grandiosos *Bairolletto* y *Germinal*.

Finzi dice que lo que en sus textos funciona es *el gran silencio... una escritura hecha de silencios*, un lenguaje que favorece una comunicabilidad hecha de silencios, comentarios equívocos, nimiedades. El uso del lenguaje, le permite a Finzi, manipular a sus sujetos entre ecos, resoplidos, sonoridades extrañas, el personaje despojado que se percibe como el signo de su alineación o como el instrumento de su libertad más pura, por no decir su salvaguardia (Abirached, 1994, p. 42).

..la selva respira, en una multiplicidad de sonidos ásperos y acuciantes:...elvira, otra vez buscará lanzarse al río. Los expedicionarios vuelven a luchar, también, contra esa música encantada y la necesidad de salvar a Elvira

Elvira: Ellas son, que vienen por mí. Espérenme...!

Aguirre: ¡Quieta! Ustedes de las piernas! ¡Oigan! ¡sean quienes sean! Aléjense, ¿me están escuchando? Estén dando estén, les advierto: dejen a Elvira, no se metan con ella: será mejor para ustedes, sean quienes sean, que se vayan de aquí, que nos dejen el camino para nosotros, ¡¿oyen?!...

Elvira: ¡ Déjenme, tengo que ir con ellas...!
(*Aguirre, el Marañón, 1989*)

Personajes que le permiten al autor *mostrar* la crudeza de la existencia, mediante un juego de collage, de retoques, de aumentos, de multiplicaciones, de sobreimpresiones y de llamadas a lo desconocido, muchas veces casi suprimiendo texto por lenguaje para darle prioridad a la palabra, evitando el diálogo o al menos no entendiendo al diálogo como aquel

que Deleuze denomina “un elemento de poder”. Para Finzi, el diálogo no es portador de palabra y por ende de dominación dentro del teatro, no es el que indica quién habla, sino que muchas veces sorprende a sus personajes dentro de sus propios parlamentos, dando apariencia de múltiples voces y hasta confundiendo más de un análisis, en el sentido de otorgarle un distinto plano de interpretación a dichos personajes. En *Viejos Hospitales* (1983) el autor en las Indicaciones para una puesta en escena, dice:

Aún cuando no hay marcaciones técnicas en el texto, si están señalados, en intervalos expresivos, los diferentes momentos en los que el personaje femenino habla con su hijo, recuerda, o imagina qué es lo que puede depararle su larga espera. De esta manera, estas mismas situaciones que fluctúan permanentemente entre la realidad, el pasado y el futuro de esta mujer expresan, también un diálogo...

De hecho, estos momentos en la pieza resultan extensísimos y señalar alguno a modo de ejemplo constituye un difícil empresa. La mujer asume alternativamente las distintas voces del relato: tomando sucesivamente y sin distinción expresa del autor, la voz del doctor, de las enfermeras, del hijo y la suya propia.

O como en un extenso parlamento de Ana en el primer acto de *La piel*, en el que se escapan diferentes voces creando un exquisito efecto de musicalidad en el texto pero, a la vez, permitiéndonos ver cómo el autor propone estos intersticios como forma de escape hacia la multiplicidad que da cuerpo a estos personajes.

Ana- No. Mientras, no. Me voy a quedar acá. *Ana va hacia la ventana.* Te espero acá. Después nos vamos. Después salimos. ¿Quiénes son aquellos? ¿Los conocés? No. ¿Te fijaste bien? No sé. Tal vez. ¿Cómo se llaman? ¿Cuándo se conocieron? Parece que recién. No puede ser. ¿Una coincidencia, tal vez? ¡Adónde van... ustedes... ahí! Pronto va llover. Una viaja y llueve. Una viaja y llueve y tiene delante suyo un cristal en el que se hacen dibujos, los dibujos cambian de perfil de tu cara, los pómulos, las cejas, las curvas de la frente y detrás de ese cristal todo pasa rápidamente, casi enseguida, de modo que para que las cosas, las cosas pequeñas con las que convivimos, alguien, eso, se detenga, una tiene que olvidarse de qué nombre tienen.

-¡De dónde venís, Ana!

-¿Yo? No sé.

-¿Venís del trabajo? ¿Y quién te espera? ¿Quién te espera cuando llegás? Entrás, ¿quién está adentro?

-No sé.

-¿Cómo que no sabés?

Walter- Soy yo.

Ana- ¿Cómo que no sabés? ¿Qué es lo que tiene Walter?

Walter no está aquí. ¿No está?

-No.

Walter- ¡Ana!

(*La piel o la vía alterna del complemento, 1991*)

Diálogos que suponen la no coincidencia del personaje consigo mismo, cuestionan su unidad primordial y muestran las contradicciones de la historia. Mediante nuevas formas que se distancian del teatro de *imitación* en beneficio de la *teatralidad*, propone una búsqueda en la interpretación que deconstruya esa realidad y la recomponga; aventurando la no existencia del personaje, para dar lugar al actor. Y podemos pensar en vínculos diversos con las concepciones teatrales que han puesto en crisis a la representación, con todo el teatro de Brecht y Artaud, por no mencionar más que algunos grandes teatristas. De esta forma tal vez podemos comenzar a explicarnos el uso del recurso de dualidad en algún personaje (como Ana en *La piel* que es su mujer y su enfermera indistintamente y con el mismo nombre o...), procedimientos que rompen con el ilusionismo que pueda crearse con la relación de los personajes entre sí y la situación dramática que viven.

Entonces si por una parte, el dialogo desarrolla la evolución y la puesta en forma de dos posiciones discursivas confrontadas o enfrentadas¹⁰, y por otra nos encontramos frente a una concepción del personaje por los menos no mimética o ilusoria, podemos ver en que, en sus piezas, Finzi realiza cruzamientos nada despreciables. Construye un discurso que contiene enunciados yuxtapuestos remitiendo a formaciones discursivas diferentes; una forma de dialogismo, usando el término de Ubersfeld, que no sólo nos permite *ver* una fractura de dos voces sino más bien pensar en la noción de collage como búsqueda de heterogeneidad en la construcción del sentido.

Si se espera de la conclusión cierta justificación de la propuesta de estudio de una dramaturgia particular, tal vez reste por decir que el estudio sobre Finzi, pautado desde los conceptos de periferia, de minoridad y de poesía, surge desde el interior mismo de su obra, el mismo autor nos dice: *...una teatralidad abierta a soluciones escénicas diferentes,*

¹⁰ Ubersfeld, A. p.202 op. Cit.

profundamente libres, en el corazón de un puñado de palabras. Creo, o por lo menos es lo que persigo con mi escritura, que no deben resignarse, en nombre de lo que se da en llamar “la especificidad del texto dramático”, sus posibilidades literarias, su condición de obra portadora de una historia que, desde lugares disímiles, pueda cautivar a un lector de la misma manera en que va a atrapar al espectador...Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez si es cierto que es imposible decir lo real (Finzi, 2003)

Bibliografía

1. Abirached, R. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicación de la asociación de Directores de Escena de España. Madrid
2. Aristóteles (1947). “*Poética*”. Bs.As.: Emecé. (Traducción de Eilhard Schlesinger)
3. Artaud, A. (1987) *El teatro y su doble*. Hermes/Sudamericana. México.
4. Brecht, B () *Escritos sobre teatro*.
5. Deffis de Calvo, E (2003) “*La patagonia ese enorme universo que promueve la creatividad*”. Entrevista a Alejandro Finzi. Instituto Nacional del Teatro. Bs.As
6. Deleuze G.- Bene C. 2003. *Superposiciones*. “Un manifiesto de menos”(p. 75 – 102). Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires.
7. Diderot, D. (1971) *La paradoja del comediante*. Ed. La Pleyade. Buenos Aires.
8. Ferrari, D. (2003) Entrevista a Alejandro Finzi. Mimeo de la autora.
 - i. (2004) Entrevista a Alejandro Finzi. Mimeo de la autora.
9. Finzi, A. – (2003) *De escénicas y partidas*. Instituto Nacional del Teatro. Bs.As.
10. Halac, G. (2003) “*Dialogar con Alejandro Finzi en ningún lugar*”. Revista Picadero N° 8 Entrevista a Alejandro Finzi. Instituto Nacional del Teatro. Bs. As.
11. Irazábal, F.- (1999) *El teatro político de los 90*. Cuadernos de Crítica y Teoría Teatral. Ed. UBA. Bs. As.
12. Javier, Francisco (1983) *Notas para la Historia Científica de la puesta en escena*. Ed. Leviatán.
13. Lavatelli, Julia
14. Pavis, P (1996) *El análisis de los espectáculos*. Ed.Piados. Buenos Aires.

15. Pelletieri, O – (1997) *Una historia interrumpida*. Teatro Argentino Moderno (1949-1976). Ed. Galerna
16. (1999) *Apuntes para el análisis de la puesta en escena*. Ficha de Cátedra.
17. Sagaseta, J- *La dramaturgia de Alejandro Finzi: Pasión por el lugar y la escritura*. Mimeo (cedido por el autor).
18. Serrano, R. (1996) *Tesis sobre Stanislavsky*. Escenología. México.
19. Stanislavsky, Q. - (1977) *El trabajo del actor sobre su papel*. Ed. Quetzal. Buenos Aires
20. Ubersfeld, A – (1989) *Semiótica Teatral* .Ed. Cátedra. Universidad de Murcia. Madrid.