

El fantasma de Leónidas Barletta en *El director, la obra, los actores y el amor* de Alberto Ajaka¹

**María Fukelman
CONICET / UCA / AICA**

El director, la obra, los actores y el amor del director, dramaturgo y actor argentino Alberto Ajaka se estrenó el 20 de julio de 2013 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. En octubre del mismo año pasó a representarse en la Sala Escalada, donde se mantuvo en cartel hasta el 16 de noviembre. Los actores del espectáculo — Leonel Elizondo, Sol Fernández López, Karina Frau, Rodrigo González Garillo, Georgina Hirsch, Luciano Kaczer, Gabriel Kogan, Julia Martínez Rubio, Andrés Rossi, Gabriela Saidón, Mariano Sayavedra y María Villar— son parte de la compañía teatral Colectivo Escalada, que dirige el propio Ajaka, quien también actúa en esta pieza.

La obra surgió a partir de la invitación que le llegara a Alberto Ajaka de parte del Centro Cultural Rojas para formar parte de la tercera edición del *Proyecto Manual*, propuesta que consiste en realizar espectáculos teatrales a partir de variables no dramáticas. En el caso de *El director, la obra, los actores y el amor* el intertexto elegido fue el *Manual del director*² de Leónidas Barletta (1902-1975), director del Teatro del Pueblo y considerado el fundador del teatro independiente³.

¹ Este trabajo fue enriquecido con los aportes de los compañeros del Área de Investigación en Ciencias del Arte (CCC). A ellos, nuestro agradecimiento.

² Las otras dos obras que formaron parte del ciclo 2013 del *Proyecto Manual* fueron *Por el dinero* y *Desencanto*, que dialogaron con el *Manual de Danzas Nativas* y el *Manual de reconstrucción interactiva de cerámica arqueológica* respectivamente.

³ Llamamos “teatro independiente” a una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930 con el propósito de distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado. Su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas.

Jorge Dubatti llama “teatro de los muertos” a la recurrencia que observa en el teatro de la Postdictadura a tratar (implícita y explícitamente) la problemática de los desaparecidos y las consecuencias de la dictadura más cruenta de la historia argentina (1976-1983). Sin embargo, dentro de esta noción, no encontramos únicamente referencias a las víctimas del terrorismo de Estado: también podemos hallar otros muertos que regresan del “más allá” y que, por determinadas razones, se resisten a ser olvidados. Así,

...el concepto del teatro de los muertos fue ganando en extensión y pasó a tener para nosotros también un sentido genérico: designa, en particular, el dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro de la Postdictadura respecto de las experiencias y representaciones del pasado; en general, la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos —artistas, técnicos, espectadores— y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral (Dubatti, 2014: 142).

En *El director, la obra, los actores y el amor* aparece Leónidas Barletta. No se lo representa en su tiempo y espacio, sino que se lo “trae” a esta época desde “la vida de ultratumba”. En este trabajo, nos proponemos observar de qué manera se construye la imagen de Leónidas Barletta, una figura que ya no está, “un muerto”, en la pieza teatral. Partimos de la hipótesis de que su presencia contribuye a dar cuenta de una larga tradición teatral, de la cual Alberto Ajaka se siente parte.

La obra del Colectivo Escalada trata sobre la historia y la forma de trabajar de un director de teatro que se llama Alberto Ajaka (tiene un marcado enfoque autorreferencial). Es el propio Ajaka quien lleva el hilo narrativo del espectáculo. La estructura del mismo se puede organizar en siete partes. La primera sucede en la antesala, en los momentos previos a que el público ocupe sus asientos. Es el recitado de un poema gauchesco por parte de Ajaka, quien está acompañado por los demás integrantes de la compañía, caracterizados en *composé*. La segunda parte es un monólogo en solitario del personaje de Ajaka, sobre su vida en general. La tercera es otro monólogo, también de Ajaka, en el que cuenta que, como grupo, aceptaron realizar la propuesta del Centro Cultural Rojas casi como una excusa para poder llevar a cabo, a posteriori, el proyecto de otra obra que tenían en carpeta, titulada *El hambre de los artistas*. El actor y director explica, por un lado, que para cumplir con los requisitos de la invitación, eligió el manual de Barletta (al que encontró azarosamente) y, por el otro, que decidió no dejar de

lado la obra que tenía en mente, sino montar —dentro del *Proyecto Manual* del Rojas— la primera escena de *El hambre de los artistas*. En la cuarta parte de la estructura se produce la llegada del fantasma de Leónidas Barletta desde el “más allá”. En la quinta, se lleva a cabo el ensayo de la ya mencionada nueva obra con los actores del Colectivo Escalada, con Ajaka como su director, y con la presencia de Leónidas Barletta. La sexta parte estructural encuadra lo que sucede después del ensayo: un verdadero caos en el que se producen enfrentamientos estéticos y físicos entre los directores Alberto Ajaka y Leónidas Barletta, y se advierte una zona de tensión entre el director Ajaka y los actores de la compañía. Por último, en el séptimo momento, Ajaka se despide solitariamente cantando una canción.

Para entender de qué manera se construye la presencia de Leónidas Barletta en *El director, la obra, los actores y el amor* es necesario analizar en detalle la cuarta parte de la obra, que es donde él hace su ingreso. Sin embargo, hay elementos dispersos en momentos anteriores de la pieza que es preciso recoger para comprender mejor la escena. En la tercera parte, cuando el personaje de Alberto Ajaka está contando cómo surgió la propuesta del Rojas y cuál fue la decisión tomada por el grupo, narra los rasgos generales y el inicio de lo que será *El hambre de los artistas*. Durante ese relato, Ajaka habla de dos bandos de artistas que se encontrarán en un terreno baldío, y enumera objetos que se utilizarán como escenografía. Entre ellos, hallamos un elemento que será fundamental para la llegada de Barletta: un baño precario de chapa, una letrina. Ajaka expresa:

Por acá, por la letrina, por el pozo ciego, por la mierda misma, los artistas viajarán en el tiempo para escaparle a las desdichas que los aquejan en el presente que habitan. Por la letrina, por el pozo ciego, por la mierda misma, los artistas viajarán en el tiempo para escapar de los delitos que han cometido en el presente escénico. Por el pozo ciego, por la mierda, los artistas viajarán en el tiempo para encontrarle algún sentido a sus vidas y terminar cantando en un mundo multicolor, lleno de fantasía y amor (Ajaka, 2014: 25-26).

Es a través de esta letrina que va a ingresar Barletta a la escena teatral. Llama la atención, en principio, que el “más allá” se conecte con el “más acá” a través de lo profano, de lo escatológico, de la “mierda misma”, como afirma Ajaka. De alguna manera, advertimos que solo se podría arribar a un “mundo multicolor, lleno de fantasía y amor” si se atravesara lo más mundano que tiene el ser

humano. En este sentido, estaríamos ante un juego de inversión carnavalesca, en términos de Mijaíl Bajtín, donde se permuta “lo alto” y “lo bajo”. Asimismo, entendemos que el autor tiene la intención de desacralizar el pasado y el futuro, de anular las diferencias entre los artistas que estuvieron antes y los que vendrán después (ya que cualquiera podrá viajar en el tiempo), para —como veremos más adelante— conformar entre todos una masa única de materia.

Pero volvamos a la letrina. Cuando está por comenzar el ensayo de *El hambre de los artistas*, dos de los actores, Georgi y Lucho, se disponen a cambiar de lugar el baño y terminan gritando asustados porque este se movió solo. Así sucede varias veces, ya a la vista de todos, generando miedo e incertidumbre en el grupo. Cuando Lucho y Rodri insisten en acercarse, son espantados nuevamente por la letrina, como expelidos por una fuerza sobrenatural. Finalmente, una vez que el personaje de Alberto Ajaka junta coraje para acercarse al misterioso baño —acompañado por sus compañeros, que se dan la mano uno a otro, formando una cadena—, se materializa la tan extraña visita. La didascalia describe lo que sucede en escena:

...al instante que Ajaka está por asestar el golpe sobre la chapa, el baño vuelve a temblar, esta vez las luces tiemblan en rápidos apagones. El grupo en cadena se agita y vuelve hacia la pared. Gritos. La puerta se abre. Una mezcla de polvo y humo se adelanta a una presencia que se intuye. Una carcajada estruendosa resuena en toda la sala. Barletta sale de su cueva. Quedan todos agrupados. Barletta avanza con pasos pausados, momiescos. El grupo retrocede aterrado⁴ (Ajaka, 2014: 30).

La presentación que se le da a Leónidas Barletta nos remite a una película de terror, pero parodiada. Detrás de la nube de polvo se hace presente a pura risa el fantasma de Leónidas Barletta, como si hubiera estado esperando su turno durante años, casi momificado. Esta aparición remite al imaginario de los muertos vivos o *zombies*, aunque, en este caso, no llega para matar a los seres humanos (por el contrario, será su víctima). No obstante, este fantasma cuenta con algunos súper poderes: tiene una fuerza extraordinaria, puede convertir a las personas en otros seres (por ejemplo, en criaturas “gallinescas”), cambiarlas de lugar, enmudecerlas, y atraerlas o repelerlas magnéticamente.

⁴ La bastardilla está en el original.

Una vez en el escenario, a Barletta le preguntan quién es. Su primera respuesta es un chiste: “El papá de Hamlet. (*Larga una estruendosa carcajada*)” (Ajaka, 2014: 30), dice jugando a ser Shakespeare por un rato. Esta broma, además, se condice con la constante evocación al teatro que hicieron los que ya no están que podemos observar en el campo teatral —ya que “la memoria del teatro de los muertos se hace presente en cada nuevo acontecimiento” (Dubatti, 2014: 142)— y que, en esta obra en particular, se lleva a cabo explícitamente. Luego se presenta con su nombre y apellido, y como el autor del *Manual del director*, ofreciendo —siempre risueño— un mensaje del “más allá”: “Les traigo saludos de la parentela, dicen que los quieren ver pronto (*ríe a carcajadas*)” (Ajaka, 2014: 30-31). Más adelante el teatrero dirá: “Me nombraron y vine...” (Ajaka, 2014: 32) —en relación a la tercera parte del espectáculo, cuando Ajaka cuenta que utilizaron su manual para crear el espectáculo—, considerando su llegada como el fruto de una invocación. Este hecho también se vincula con el tradicional género de terror, en donde, mediante el rito de la invocación fantasmal o espiritual, los vivos consiguen atraer las presencias de los muertos y así comunicarse con ellos.

Asimismo, un parlamento de Barletta profundiza la idea que había esbozado Ajaka durante la descripción de la letrina:

Ahí va la cosa, el bien contra el mal, la misma vaina de siempre. Nosotros no tenemos nada que ver, somos energía nomás, energía que viaja por el espacio tiempo infinito, un chirimbolo si te explico. (*El grupo observa confundido, entre el miedo y la resignación.*) Nosotros somos ustedes, analfabestias (Ajaka, 2014: 31).

Este pensamiento de que todos los que comparten una práctica (en este caso, el teatro) son uno y conforman la misma materia ya se había enunciado al comienzo de la obra, durante la primera parte, en el recitado de los gauchos, cuando el gaucho viejo (Ajaka) dice:

¡Dudo nomás! Que mientras dure en este mundo mi presencia no se pueda comprobar que somos partes de algo más. Al menos sea energía residual que otros dejaron de herencia. Y que vamos y venimos más allá de la conciencia. Y aunque difícil constatar en nosotros mismos una anterior presencia. ¡Que se me caería la barba! (*Ajaka hace la acción de descubrir su rostro cinchando de la barba postiza.*) Si viniera uno que fui yo en otro tiempo y guiñándome un ojo me dijera: buenas, yo soy vos, nos vemos pronto, paciencia. No es menos cierto le digo que yo seguiré buscando ¡Por dentro y por fuera! Que para eso soy machazo. Y aunque no haya solución ni respuesta, me seguiré preguntando cómo es

que me siento parte de un todo que antes formó parte de lo mismo que yo, nosotros, hoy día, vivimos (Ajaka, 2014: 11-12).

De alguna manera, vemos que Alberto Ajaka se propone aludir al libro de Leónidas Barletta y a su propia figura como una pieza más en el entramado de la historia del teatro, historia que tiene una continuidad con la de la actualidad, y en la que también quienes están llevando a cabo *El director, la obra, los actores y el amor* se están inscribiendo al hacerla. En este sentido, la pieza actúa, más que como un homenaje (poco convencional) a Leónidas Barletta, como un homenaje a la historia del teatro, y dentro de este, al teatro independiente, ya que, tanto en el desarrollo de la obra (donde se hacen numerosas reflexiones sobre esta práctica) como en una entrevista que nos concedió, el artista se reconoce parte del teatro independiente que fundara don Leónidas: "...sí, claro, hacemos lo mismo que hacía Barletta, en otras condiciones" (Fukelman, 2013a: s/n). Así, Ajaka parece querer decirnos que él y su obra existen porque otros existieron antes. En consonancia con esto, el personaje de Leónidas Barletta afirma que él no es el único fantasma, sino que, como también sostiene Jorge Dubatti, el teatro "está poblado de muertos" (Dubatti, 2014: 150):

Fantasma, aparición, figura, sombra... Una fan-to-chada, compadres (...). Ojo al piojo: el teatro está hecho de fantasmas y sabido es que en los teatros viven fantasmas (*Ríe siniestro. Sus brazos se elevan y con estilo desarma el hechizo sobre la totalidad. Los actores se preparan para el ensayo mientras que Ajaka se sitúa junto a él con comodidad. Barletta y Ajaka en proscenio.*) En una obra de teatro, arriba del escenario todos somos fantasmas. Creer o reventar, así es el teatro, o dormirse, o irse... (Ajaka, 2014: 32).

Alberto Ajaka también acuerda con el parlamento que le hace decir al creador del teatro independiente sobre las figuras fantasmales que sobrevuelan todos los escenarios. En su caso, cuando dirige un grupo, quiere matar a todos los otros fantasmas para convertirse en el único fantasma, en el único maestro, en la única voz teatral autorizada. Queda explícita, además, la asociación que establece entre la figura fantasmal y la del director, por su pretendida omnipresencia:

A mí no me importa lo que opinen los actores puertas afuera del ensayo, pero adentro, yo soy el fantasma. Yo necesito esa seguridad para poder dirigir, necesito que el grupo participe de esta mentira, que se crea la misma mentira que yo: que hay problemas teatrales y yo voy a ir a resolverlos, con ellos, por supuesto, pero que soy el que mira, el que respecta, el que toma la decisión de corte. Necesito que se la crean o que

me la hagan creer. Y en eso soy muy riguroso, mientras estamos en el terreno del ensayo, me importa eso (Fukelman, 2013a: s/n).

Alberto Ajaka, como dramaturgo, hace que el fantasma de Leónidas Barletta viaje en el tiempo a través de la letrina y termine discutiendo estéticamente con el personaje de Ajaka. Pero es él quien comienza cuestionando la idea de manual para hacer algo. Lo hace como personaje en el monólogo y antes lo había manifestado, como director del espectáculo, en el programa de mano:

En el teatro no existen las cosas ni las personas. Un manual es una cosa. Una escupidera también. Una escupidera es recipiente para excrementos (...). En el teatro una escupidera también puede ser plato volador, fuente de la vida, lámpara de Aladino. Horizonte de sucesos, Dios, Familia, Personaje. Un manual siempre es de algo, pero antes es un manual. Al teatro no le importan ni los manuales ni las escupideras. Usted vea teatro y piense lo que quiera. Es la única gracia del arte (Ajaka, 2013: s/n).

Luego, Barletta se hará presente y explicitará sus diferencias artísticas con el director actual. Primero ironiza sobre la práctica: “¿Así que una obrita de teatro, eh? (...) Epa, epa... qué antigüedad...” (Ajaka, 2014: 31). A continuación, cuando le pregunta a Ajaka sobre el género de la obra que están ensayando y este duda en su respuesta, afirma: “Ya sé, no tienen. El mal de la época. No tienen porque no conocen. Arrancan desde el moño, ¿y quién carajo se puede vestir desde el moño? La cagó Duchamp con lo del meadero y... dale que va, total...” (Ajaka, 2014: 31). Este chiste no parece ser casual, ya que así como Marcel Duchamp marcó con su mingitorio un quiebre en la historia del arte, Alberto Ajaka propone una letrina como elemento de vital importancia para lograr la discusión con “sus mayores”.

A su vez, estos cuestionamientos que el dramaturgo Alberto Ajaka pone en boca de Leónidas Barletta representan discusiones — irónicas, humorísticas— que el autor imagina que podrían suceder en la actualidad a raíz de conocer algo del pensamiento del viejo teatrista. Con este pensamiento Ajaka no concuerda. En la entrevista que le realizamos, sostiene que el *Manual del director* le parece *demodé*, carente de profundidad y que no tiene en cuenta los nuevos pensamientos sobre arte y estética que ya circulaban por Buenos Aires en la época en que lo escribió (por ejemplo, en 1969, el año es que se publicó, ya hacía más de una década que existía el Instituto Di Tella y estaba transitando su momento de auge). Sin embargo, el teatrista se resiste a ahondar en los contenidos del manual para caricaturizarlo:

La primera tentación es opinar paródicamente sobre eso pero era algo que yo no estaba dispuesto a hacer porque si bien Barletta para mí no es un referente en términos estéticos —no sé si lo podría ser porque yo no vi las obras de él, imposible, y a partir de ahí se puede juzgar el fenómeno teatral— sí es un referente como hacedor de teatro (Fukelman, 2013a: s/n).

En este sentido, Alberto Ajaka aclara que la idea con la que está dialogando/discutiendo es la de “manual para hacer teatro o para hacer arte”, defendiendo un “antimanual”, y no específicamente con el texto de Barletta (del cual no aparece ni una línea en la obra de teatro, aunque sí se advierten la idea general que brinda el manual y algunas famosas frases del director).

Por otra parte, cuando los actores ensayan *El hambre de los artistas* bajo la atenta mirada del fantasma de Leónidas Barletta, el personaje del director Alberto Ajaka está todo el tiempo en escena, parando, corrigiendo, agregando y persiguiendo a los actores. Su actitud no es aplomada y ordenada, como se indica en el *Manual del director*, sino todo lo contrario. Cuando termina el ensayo, Barletta da sus opiniones, acorde con la personalidad alegre, campechana y seductora que se le asignó: “Me interesa (...) Felicidades, felicidades... Tiene su atractivo el mundo (*A Karina.*) Tan atractiva como vos...” (Ajaka, 2014: 45); “(*A Sol.*) Qué lindo tu personaje, no entendí ni mierda pero muy lindo...” (Ajaka, 2014: 46); “Yo veo con buenos ojos esta reunión de gente talentosa alrededor del teatro y creo que están en la buena senda, siempre es estimulante ver un grupo...” (Ajaka, 2014: 47). La desorganización general crece cuando muchos de los actores se sienten cautivados por el viejo teatrero y el director de la pieza se desborda de celos, bronca e inseguridad. En este punto, es factible observar más elementos de los que describe Mijaíl Bajtín: las estrategias de carnavalización y las construcciones grotescas. Así, el personaje de Ajaka, que, al menos hasta esa instancia, lleva el hilo narrativo de la obra y funciona claramente como el líder del relato, se ve opacado por Barletta y degradado por los actores, sus “subalternos”, que se burlan de él y lo destituyen de su reinado:

Barletta: Macanudo. ¿Es el autor del texto? ¡Dramaturgggia! ¿La dramaturrrrggia es tuya? (*Ajaka asiente.*) ¡Qué fenómeno! ¡Un dramaturrrrgo!

Actores: Seee...

Barletta: ¡Y director!

Actores: Seee, también...

Barletta: ¡Dos al precio de uno!

Juli: ¡Estás de oferta, Albert! (*Barletta ríe con estruendo, los actores también ríen ambiguamente.*)

Rodri: ¡Beto estás de oferta! (*Ajaka gira un par de veces a público dándole la espalda al resto. Ambas veces todos se burlan a sus espaldas.*) (Ajaka, 2014: 46).

El personaje de Ajaka se va tornando payasesco y desquiciado. Su figura descontrolada y grotesca queda expuesta al ridículo, y no la de Barletta, como podría esperarse, quien, por el contrario, se muestra sereno, aplomado y experimentado:

¡Alto! ¡Finiquitela! No es modo de dirigirse a la compañía. Vaya a poner la cabeza en remojo y vuelva. ¿No aprendió nada en estos años? Usted tiene un fin: montar un espectáculo, y si sigue con esa tesitura ni un culo se va a montar. ¿Qué se piensa, que es al primero que le pasan estas cosas? Usted debe infundir seguridad, seguridad y ansias de superación. Usted no debe depositar en los actores lo que usted no puede. Usted tiene que escuchar y elegir el momento para hablar (Ajaka, 2014: 52).

En este aspecto, Alberto Ajaka explicita ese sentimiento de hermandad que lo une hacia cualquier persona que haga o haya hecho lo mismo que él, y que —como podemos advertir— queda demostrado en su espectáculo. Sostiene: “Por eso la decisión de no poner una mirada paródica sobre el manual y más bien dejar que Barletta, como creo que ocurre en la obra, quede sólido, bien parado, y ser también yo el tramposo que le pegue un tiro” (Fukelman, 2013a: s/n). De este modo, pues, finaliza la presencia de Leónidas Barletta en escena: se bate a duelo (sin arma) con el director Alberto Ajaka y este lo mata a traición, con una pistola de fogueo, antes de que se enuncie el número cinco. A esta instancia, los directores llegan luego de que el personaje de Ajaka acusara al de Barletta de juzgarlo desde el pasado:

Barletta: Exacto. Es el beneficio de ser un fantasma. Pero para eso hay que estar muerto. Si le gusta mi condición no tiene más que buscarla. Acépteme un duelo. Un duelo a muerte.

Ajaka: Pero usted ya está muerto.

Barletta: ¿Y? Acá no se trata de mí (Ajaka, 2014: 54).

Es interesante que el concepto del duelo, característico del teatro de los muertos, se haga presente de manera literal en la obra (aunque sea con otra acepción de la palabra). Jorge Dubatti toma las palabras de Ileana Diéguez sobre el concepto de duelo que propone Jean Allouch, mirada que “también está en deuda con Kenzaburo Oé (...), para quien el duelo no es reemplazar al muerto sino cambiar su relación con él, sacrificando algo” (Dubatti, 2014: 149). En el duelo que se lleva a cabo entre los personajes de Ajaka y Barletta, hay

mucho de esto. En ese enfrentamiento del director del presente (el vivo) con el director del pasado (el muerto), se está modificando el vínculo con el muerto, pero se lo está asumiendo como basamento fundamental. La relación cambia en la medida de que se desacraliza al muerto, se lo acerca, se lo iguala, se puede dialogar con él. Este nuevo vínculo con la muerte es, además, festivo, ya que en la pieza el humor es una constante. A este muerto no se lo duela llorando, sino riendo. Por otra parte, no es solo un duelo entre dos directores que retoman las costumbres de los caballeros del siglo XV para hacer respetar sus honores, también es una disputa estética y generacional entre pares. Así, el contrapunto que se ha sostenido a lo largo de la obra entre ambas figuras se hace evidente, además, desde su apariencia física: el personaje de Barletta, de traje gris y pelo engominado, se posiciona frente a frente al de Ajaka, de remera roja con inscripción de Los Ramones y con sus rulos revoltosos. De algún modo, podemos pensar que Ajaka, como personaje y también como dramaturgo y director, se está preguntando cómo batirse a duelo con su herencia, cómo singularizarse dentro de aquella larga historia que lo envuelve. Ya antes, desde la ficción construida por él mismo le había achacado al viejo teatrero los cambios observados en la práctica teatral:

Lo que usted dice, y lo que dice el manual que usted mismo escribió, no corre para nosotros. Hoy, Barletta, hoy, nadie es nadie. Hubo un cambio muy grande. Mire, por ejemplo, ustedes se ocuparon de “desafectar” la actuación. Bueno, entérese, señor, hoy la actuación está tan desafectada que hasta una bolsa de papa actúa. Esto (*Señala lo que él mismo está actuando.*) es mucho. Y más digo: ustedes eran respetados en su trabajo, artista era aquel que oficiaba como tal, hoy todo el mundo sabe lo que el actor debe actuar (...). ¡Más respeto por los oficios! No opinen si no saben (...). La categoría de lo bueno ya no está en ese lugar donde usted y varios creyeron haberla dejado. No hay manual que valga, Barletta (Ajaka, 2014: 52-53).

En este duelo, ambas épocas se conectan, ya que, como afirma Beatriz Sarlo, “el regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (Sarlo, 2005: 9). Quien muere, entonces, no es Barletta, sino una manera de hacer teatro comprendida en los términos que él manejaba. No obstante, el vínculo entre las formas del pasado y del presente, se conserva en la historia del teatro independiente, que las contiene a ambas.

Finalmente, cuando Barletta es atacado por la espalda, se despidió con estas palabras:

(Moribundo.) El teatro es como la vida. Cuando un personaje, y no importa que sea fantasma, rey, amada, objeto o idea, sale y no vuelve, muere... pero solo por hoy, por hoy, por hoooooooooooooooooooooy... *(Barletta se introduce en la letrina agonizando, cierra la puerta. Ajaka llega hasta la letrina apurado y entreabriendo la puerta le descerraja el último tiro. La voz de Barletta se calla.)* (Ajaka, 2014: 55).

El personaje de Ajaka responde: “Lo rematé. Mucho súper poderes el fantasma, pero lo maté con una bala de fogueo... No se hagan problema, si ya estaba muerto, ¿no se dan cuenta que le disparé en la espalda y se agarraba la panza?” (Ajaka, 2014: 55-56), intentando evidenciar ante sus compañeros que la muerte de don Leónidas era un engranaje más de la maquinaria de la convención teatral. Alberto Ajaka admite que le divierte mucho ese parlamento final y que la muerte de Barletta se fue decidiendo en términos teatrales, “porque alguien tiene que morir, dramáticamente” (Fukelman, 2013a: s/n). Asimismo, el fantasma de Barletta cumple su misión de morir en escena para que el protagonista de la obra (en todo sentido), Alberto Ajaka, pueda literalmente “matar a todos los fantasmas”. De igual modo que en las películas de terror —donde el *zombie* o muerto vivo que había llegado para atemorizar al resto, termina muerto—, en la pieza del Colectivo Escalada, el orden se restituye y el personaje de Ajaka queda como “el único fantasma”.

Por otro lado, y como ya estuvimos enunciando a lo largo de este trabajo, el fantasma de Leónidas Barletta también llega para dar cuenta de que la historia del teatro tiene continuidad, que lo que pasó antes se retoma constantemente, aunque sea para discutir con eso. Además, en las últimas frases de Barletta (ya citadas), se sugiere la cualidad efímera del teatro, la incapacidad de sostener el teatro más allá del tiempo presente, y la necesidad irremediable de —ante la pérdida— hacer un duelo. De esta manera, se liga claramente a *El director, la obra, los actores y el amor* con un concepto surgido hace varios años, fruto del diálogo entre Ricardo Bartís (uno de los maestros de Ajaka) y Jorge Dubatti, el del teatro perdido:

Para Ricardo Bartís el teatro es una experiencia efímera. Inmediatez e intensidad vital, que acontece en los cuerpos de los actores, en el convivio y en el encuentro de presencias. Bartís asimila la percepción teatral a la del devenir de nuestro régimen de experiencia real. El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo

espectáculo nace con “fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. (...) Las palabras son fragmentos de un teatro perdido...” (Dubatti, 2009: 7).

A su vez, la propuesta de recuperar la figura de Leónidas Barletta (fallecido en 1975) para una obra realizada en 2013, nos recuerda que ya no podremos tener contacto con él, si no es por los testimonios dejados o por nuestra propia inventiva (como se da en el espectáculo):

Pero hay un sentido mucho más radical de la pérdida: aquello que es incapturable y definitivo, inexorablemente se pierde, como la vida de los que han muerto. Lo único que podemos conservar o recuperar sobre los acontecimientos perdidos de la cultura viviente es información (Dubatti, 2014: 143).

Como se desprende del recorrido del presente trabajo, la obra *El director, la obra, los actores y el amor* nos parece altamente representativa del “teatro de los muertos”, porque se hace cargo de la pérdida que se lleva a cabo en cada función, y porque retoma a los “muertos del teatro” para hablar —justamente— del teatro y de cómo lo que está sucediendo hoy se inscribe dentro de una larga tradición. De alguna manera, podemos concluir en que la pieza nos muestra que otros —antes que los de ahora— ya hicieron teatro, ya murieron por y con el teatro, y que, mientras siga habiendo vida, habrá muerte, pero también habrá teatro.

Ficha técnica

Elenco: Alberto Ajaka, Leonel Elizondo, Sol Fernández López, Karina Frau, Rodrigo González Garillo, Georgina Hirsch, Luciano Kaczer, Gabriel Kogan, Julia Martínez Rubio, Andrés Rossi, Gabriela Saidón, Mariano Sayavedra, María Villar

Vestuario: Colectivo Escalada

Escenografía: Rodrigo González Garillo

Iluminación: Adrián Grimozzi

Música: Alberto Ajaka

Fotografía: Gaspar Kunis

Asistencia de dirección: Hernán Ghioni

Dirección: Alberto Ajaka

Bibliografía

Dramateatro Revista Digital. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, Octubre 2015 – Marzo 2015. El fantasma de Leónidas Barletta en *El director, la obra, los actores y el amor* de Alberto Ajaka, **María Fukelman** pp. 140-152

Ajaka, Alberto, 2014. *El director, la obra, los actores y el amor*. Buenos Aires: Libretto.

Ajaka Alberto, 2013. Programa de mano para *El director, la obra, los actores y el amor*. Inédito.

Bajtín, Mijaíl, 1999. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Barletta, Leónidas, 1969. *Teatro. Manual del Director*. Buenos Aires: Stilcograf.

Bartís, Ricardo, 2009. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge, 2014. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Fukelman, María, 2014. “*El director, la obra, los actores y el amor* de Alberto Ajaka: una experiencia teatral en espacios liminales”, en *Karpa, teatralidades disidentes, artes visuales y cultura*, Los Ángeles, n° 7.

Fukelman, María, 2013a. “Entrevista con Alberto Ajaka: ‘Hacemos lo mismo que hacía Barletta’”, en *La revista del CCC* (en línea), Buenos Aires, n° 19, septiembre – diciembre.

Fukelman, María, 2013b. “Leónidas Barletta en el siglo XXI: la mirada del Colectivo Escalada”. Inédito.

Sarlo, Beatriz, 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.