FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

El teatro argentino de hoy

1950-1976

Autor:
Pellettieri, Osvaldo
Tutor:

1996

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

27549

TESIS F

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

DE

OSVALDO PELLETTIERI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y
SECCION DE BIBLIOTECAS

EL TEATRO ARGENTINO DE HOY (1950-1976)

1. Introducción: Metodología, hipótesis de trabajo y definición del courpus.

1.1 Presupuestos básicos para la elaboración de un modelo. El concepto de sistema teatral.

La presente investigación es parte de un proyecto de estudio total del teatro argentino desde sus orígenes, a partir de bases teóricas actualizadas y de una información crítica permanentemente al día en su evolución.

Se estudia el hecho teatral de manera totalizadora: producción del texto dramático y del texto espectacular, circulación y recepción, teniendo presente que los enunciados son aspectos integrantes de un proceso complejo que conforma el hecho teatral, que son aspectos aislables solamente en una instancia metodológica, y que se constituyen --al menos parcialmente-- a partir de su constante interacción.

La observación de este proceso demuestra que en él --por su misma definición-- se produce una serie de cambios que constituyen su historia interna --la evolución de las formas-- y que lo sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares y de los cambios que se advierten en él. Su marcha está aclarada por esa historia interna, pero las transformaciones se explican por sus contactos con la serie social, especialmente por sus vínculos, sus aperturas a nuevos públicos. Por lo tanto, es conveniente precisar que la historia externa del sistema nos enseña que los cambios no se producen en el vacío, sino por las relaciones que establece con un segmento social que conforma un espacio que Bourdieu (1967, 135) llama campo intelectual, el que

> a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo.

Además, es necesario analizar dentro de este "espacio social autónomo", las luchas por la legitimidad cultural, las relaciones de los agentes intelectuales con las instituciones mediadoras y las tensiones del proyecto creador de los agentes con la estructura del campo intelectual.

Al hablar de sistema literario y por extensión de sistema teatral, aludimos a lo que comúnmente se denomina tradición teatral. Tinianov (1970) distingue sistema --texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo, su constante evolución-- de tradición, que desde el punto de vista de este teórico, se caracteriza por su estatismo. Distinguimos sistema de subsistema y de microsistema. El concepto de sistema teatral es sumamente amplio, ya que abarca un grupo de países, un país, una región. Por subsistema entendemos divisiones internas dentro del sistema, cambios en los distintos niveles de texto (acción, procedimientos de la intriga, aspecto verbal/espectacular y aspecto semántico), en su evolución o en su recepción. Por microsistema se entienden las manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas.

Nuestro modelo investiga el teatro desde la perspectiva del cambio y la ruptura de sistemas teatrales, pero también los describe como continuidad, es decir, como entes de retención de manifestaciones dramáticas. Pensamos la historia del teatro argentino como proceso de cambios y continuidades (innovaciones, recuperaciones, redescubrimientos e intermitencias) en el cual lo sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares.

No tratamos de encontrar fuentes, influencias, elementos exteriores al texto, de los cuales el autor se vale para concretar la fábula. No creemos en las historias del teatro en las que un autor reemplaza a otro "por obra de su talento", ni en el advenimiento de los cambios por "influencia" de un determinado autor norteamericano o europeo. Se ve muy claro que en un planteo como el mencionado, el teatro argentino aparece sólo como resultado de una serie de influencias o bien librado a la "genialidad personal".

Contrariamente, hoy sabemos que la dramática y la puesta en escena argentina forma parte de un sistema teatral (Tinianov:

1970; Guillén: 1971, 375-419; Villegas: 1984, 5-40; 1988, 179-203; 181-217; Altamirano-Sarlo: 1983, 15-32), poseedor de una fuerte textualidad, con sus propios modelos, que a partir de cambios e intentos de rupturas va evolucionando en el tiempo. Sus convenciones, su verosímil, tienen su propia legalidad, modulados por sus relaciones con una comunidad de receptores.

Su correspondencia con otros sistemas, que podríamos denominar centrales --europeos y norteamericano-- se concreta en un enlace con el "estímulo externo" (Golluscio de Montoya: 1984) [1] que nosotros preferimos denominar apropiaciones, entendiendo que apropiación "implica adecuar el teatro, la cultura extranjera a nuestros propias necesidades" (Pavis: 1994a,337). La función que cumplen estas apropiaciones es la de intensificar el movimiento propio de nuestro sistema teatral, que, impulsado además por su relación con la serie social, produce la modernización. En este vínculo dialéctico con el sistema teatral y con las nuevas expectativas, exigencias y limitaciones de nuestro contexto social, mediatizadas por el campo intelectual, el "estímulo externo" sufre un proceso de resemantización. Se disuelve en el sistema teatral, integrándolo. Tinianov (1960, 22) ha aclarado con justeza que es necesario superar la falsa dicotomía entre tendencias propias de la literatura nacional y los intertextos extranjeros, pues ambos pueden ser tratados como pretextos:

> Un mismo y único fenómeno puede, desde el punto de vista genético, remitir a un modelo extranjero y ser al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura nacional ajena y contraria a aquel modelo.

Nos apoyamos, igualmente, en el trabajo de Jameson (1971, 311-312) cuando afirma que:

> Los estudios históricos son necesariamente dialécticos y a su vez los estudios dialécticos deben ser diacrónicos, y que en ambos casos el tema que uno percibe es un resultado de las decisiones originales y determinativas del autor acerca de los "factores claves" que aportarán las categorías dominantes del trabajo. (Esto significa) que puede afirmarse que por auténticamente temporal o histórico que sea su carácter (...) una secuencia diacrónica tiende a conservar su condición de abstracción, en la medida en que es sólo una sección transversal ideal de la diversidad existencial de la historia concreta misma.

Es decir, el movimiento o cambio dentro del sistema teatral en el marco de un período diacrónico debe, generalmente, inscribirse en una secuencia dialéctica.

Pero de lo expuesto por Jameson es fácil deducir que un

enfoque profundo y totalizador del fenómeno teatral además de analizarlo en sí mismo, no puede omitir las condiciones del campo histórico-social en que se produce.

Por lo tanto, hemos estructurado nuestro método de acuerdo a dos tipos de enfoque:

1. Un eje paradigmático concretado a través de una perspectiva diacrónica. Esto implica el esquema dialéctico, un paradigma abstracto, basado en textos paradigmáticos, símbolos de las distintas fases por las que pasó la modernidad teatral argentina. Es una determinación macrohistórica para duraciones temporales extensas que corresponde al concepto de período (Guillén: 1989, 132).

2. Un modelo teatral concreto basado en el estudio de los cambios producidos en la intersección de los ejes sincrónico y diacrónico. Es una determinación microhistórica para el análisis de momentos precisos. Esto implica un estudio de los diferentes niveles de texto, la recepción, el campo intelectual y la relación con la serie social. De esta manera se complementa la perspectiva abstracto-diacrónica. Definimos modelo como la simbolización de los rasgos distintivos de la actividad de un sistema, con fines peculiares. Es un artefacto abstracto destinado a ordenar la experiencia.

Sintetizando: la parte concreta de la investigación encaminada a observar los cambios y el momento en que se producen, hemos seguido las teorías y su sistematización para el estudio de los modelos de la obra dramática y de la obra teatral. Por un lado, la historia interna que explica **cómo** y **qué** constituye un sistema; por el otro, la historia externa que explica **por qué** cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación cultural general, la situación política y de la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura, los cambios en la circulación de la cultura preexistente y el lugar ocupado por el teatrista en el campo intelectual y en la sociedad y la composición del público.

Consecuentemente, hemos puesto especial énfasis en la concreción de modelos textuales y en las obras que Jauss denomina "epoch-making moments" (1970, 27-31), que son las que instauran una nueva forma.

1.2 El modelo de periodización. El eje paradigmático diacrónico.

Para nosotros, periodizar es determinar sistemas, aclarar su significación artística y establecer su relación con los hechos teatrales anteriores y posteriores, establecer períodos "tramos temporales dominados por un sistema de normas literarias, cuya introducción, despliegue, diversificación, integración y desarrollo pueden trazarse" (Wellek: 1983, 47). Situarlos en la pluralidad cultural argentina, admitir su multiplidad. Esto significa pensar que dentro del sistema teatral argentino, en todas las épocas convivieron, coexistieron, varios subsistemas, y que siempre frente al culto o dominante [2], existieron el residual [3] y el emergente [4], en un dialéctico y constante intercambio de procedimientos. El enfoque niega la linealidad de las historias tradicionales.

Para la periodización de la época que nos ocupa --la segunda modernidad del teatro argentino-- hemos partido del concepto de sistema literario y teatral. Entendemos la obra dramática y teatral (Villegas: 1982, 9-10) como sistema funcionando dentro de un sistema teatral, relacionado con otras series:

> El estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos (Tinianov: 1970, 101).

El método con que se sistematizó la investigación puede sintetizarse en el hecho de que la historia literaria o teatral es la proyección del eje sincrónico en el eje diácronico y se manifiesta en ese eje (Jauss: 1970,29). Para observar la evolución del sistema teatral argentino se trabajó con Tinianov (1968), quién señala tres etapas en la evolución literaria. El teórico ruso señala un primer momento en que el principio constructivo automatizado confronta con un nuevo principio contrapuesto. En un segundo momento, el nuevo principio constructivo busca aplicaciones más amplias, se extiende a un grupo mayor de fenómenos; se produce el "imperialismo" del principio constructivo. La posterior aparición de un nuevo principio determina la tercera etapa, en la que se establece una confrontación de características similares a las de la

primera.

Para periodizar hemos adoptado un modelo paradigmático que nos permite captar los movimientos de cambio dentro de nuestro sistema teatral, un modelo cuya secuencia dialéctica señalan en sus trabajos Fowler (1971), Frye (1977), Kohn (1975) y Masterman (1970), quien replantea el modelo de Kohn. Trabajamos con lo que en estos tres modelos converge provechosamente, y se identifican con lo que llamaremos la dialéctica de las fases o versiones primarias o ingenuas, secundarias, canónicas o críticas y terciaria o refinadas.

El eje paradigmático diacrónico implica:

1. Una fase primaria, ingenua o intuitiva. Se afirma que el sistema teatral se desarrolla a partir de una forma primaria, conformada por los textos y autores innovadores, que crean efectos nuevos, a partir de la introducción de nuevas técnicas, pero, en general, todavía no se tiene un conocimiento claro de la renovación. No aparece aún una hermenéutica de la comunidad que ponga un nombre a los nuevos modelos del género. Fowler señala que entre los cultores de la forma nueva aún existe una "obediencia inconsciente" hacia el cambio. En la "forma nueva" hay todavía elementos remanentes de la "forma vieja". Según Frye nos encontramos en una etapa "ingenua", "intuitiva", pero que aporta una nueva visión de la realidad.

2. Una fase secundaria o canónica. Los creadores basan conscientemente sus creaciones en la forma que emergiera en la etapa previa. Fowler habla de "una comprensión crítica". El nuevo modo genérico es canonizado, legitimado. "Es bautizado" por el campo intelectual y tiene lugar la aparición de la crítica sistemática, que trabaja una manera convencional. Se genera un importante grupo de seguidores. Es evidente que no puede haber formas nuevas mientras que la forma primaria no haya generado una segunda versión, de carácter crítico, en la cual se reconozca el triunfo de los nuevos modelos. Si no existe la versión canónica, el cambio teatral se hace improductivo, y las variantes se convierten en hechos "prematuros", "extraños". Para los críticos de la segunda versión, la visión de los iniciadores es "ingenua". No porque desconozcan los límites de su creación, sino porque no tienen

"la información" que les dará el conocimiento de la segunda fase, o sea, ignoran cómo van a cristalizar las propuestas. La significación de las etapas anteriores es siempre iluminada por las coordenadas tendidas desde el presente.

3. Una fase terciaria, o refinada. Es la reversión total de la forma secundaria que por un lado se aleja de lo convencional, se convierte en paródica o antitética. En ella proliferan las "innovaciones conscientes", que pueden llegar a concretar una forma nueva, una experimentación "ingenua" con elementos de la "forma vieja". Por otro lado, entre tanta innovación, aparecen los epígonos de la forma anterior que reiteran sin variantes modelos ya conocidos. Es una fase que, como puede apreciarse, presenta dos tendencias: una hacia la nueva forma y otra que se inclina hacia la vieja. En el primer caso, aparecen múltiples variantes y todas tratan, inútilmente, de institucionalizar la novedad.

Este modelo puede aplicarse a todo tipo de series teatrales o literarias. Puede aplicarse al desarrollo histórico de un solo sistema (por ejemplo el teatro argentino) o a una etapa de la evolución de ese sistema (por ejemplo la modernidad en la fase refinada [1930-1985]), a períodos históricos o subsistemas teatrales (por ejemplo la emancipación cultural), a la fases o versiones de un microsistema (por ejemplo el sainete y grotesco criollos). Puede aplicarse igualmente a los autores y sus textos en cuanto a su trayectoria.

1.2.1 Modelo de periodización del Teatro Argentino.

Creemos que para situar y evaluar racionalmente el microsistema del sesenta y el anterior microsistema del Teatro Independiente, es necesario articularlo dentro del sistema teatral argentino.

Para la determinación de los períodos, obramos lo menos subjetivamente posible, proyectando las distintas sincronías en el eje diacrónico. Para obrar el corte y para caracterizar las distintas fases de la **Historia**, obedecemos la dialéctica interna inmanente del sistema, antes que a la organización por

siglos, la adopción de nombres propios de la historia política de los movimientos o corrientes literarias que no coinciden con los tiempos característicos de nuestro sistema teatral.

1. Período de constitución (c.1700-1884).

No hay teatro de manera sistemática. No se constituye de forma duradera la producción de textos dramáticos y espectaculares, de un público y de una crítica.

1.1 Teatro de intertexto neoclásico. Se perciben tres modelos fundamentales: la alegoría, la tragedia y la comedia de costumbres.

1.2 Teatro de intertexto popular español. Es la denominada prehistoria gauchesca.

1.3 Emergencia del teatro de intertexto romántico (c.1838).

2. Subsistema de la emancipación cultural (c.1884-1930). Se concreta un sistema teatral, y a principios de siglo un campo intelectual teatral.

2.1 Microsistema de la gauchesca teatral. Comienza con el *Juan Moreira* (1884-1886) y prosigue con su ciclo, hasta 1896. Persiste como sistema popular remanente durante los primeros años del siglo veinte. Es la primera fase del subsistema de la emancipación.

2.2 Microsistema del romanticismo tardío. Adviene con *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, por lo menos, dos tipos de textos: el melodrama social y el nativismo. Su remanencia llega a la década del cincuenta.

2.3 Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930). Implica tres fases a) sainete como pura fiesta; b) sainete tragicómico y c) grotesco criollo.

2.4 Microsistema premoderno. Se divide en dos tendencias: la culta o dominante --el sistema teatral de Florencio Sánchez -- y la popular o residual --el sistema teatral del grotesco criollo--. Abarca el período de fines y principios de siglo hasta la década del cincuenta. Desde el treinta se convierte en remanente. Constituye la tercera fase del subsistema de la emancipación.

2.4.1 Microsistema de Florencio Sánchez. Su primera expresión emergente es *M'hijo el dotor* (1903). Al poco tiempo se torna dominante, con *Barranca abajo* (1905).

Implica una tensión entre una obra dramática que pretende ser moderna y un texto espectacular a cargo de la Compañía de los Podestá con procedimientos y mentalidad finisecular. Los textos de Roberto J. Payró y de la primera época del teatro de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco, entre otros, se pueden incluir dentro de este microsistema.

2.4.2 Microsistema del grotesco criollo (1923-1934). Implica tres fases: a) grotesco asainetado, b) grotesco canónico y c) grotesco introspectivo.

2.4.3 Microsistema de la comedia (1900-1930). Implica la obra dramática de Lafèrrère, sus antecedentes y proyecciones.

2.4.4 Precursores de la modernización del treinta. Son los textos de autores como Discépolo --su denominado "teatro culto", Vicente Martínez Cuitiño, Elías Castelnuovo, Francisco Defilippis Novoa, Enrique Gustavino.

3. Subsistema teatral moderno (1930-1985).

Abarca el estudio de la primera modernización (microsistema del Teatro Independiente) y la segunda modernización (microsistema teatral del sesenta: realismo reflexivo y neovanguardia).

3.1 Microsistema teatral del Teatro Independiente (primera modernización). Es emergente en 1930, pero ya a fines de la década del treinta es dominante. Implica las siguientes fases o versiones:

3.1.1 Culturización (1930-1949). Consiste en la aparición de nuevos modelos dramáticos, espectaculares y el advenimiento de una nueva ideología estética. Su canon incluye la poética del Teatro del Pueblo con la dirección de Leónidas Barletta y la textualidad de Roberto Arlt.

3.1.2 Nacionalización (1949-1960). Designa una módica resemantización de lo finisecular, impulsada por la llegada de nuevos modelos europeos y norteamericanos de textos dramáticos y espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski.

3.1.3. Reflexiva modernización (1960-1969). Emergencia de la segunda modernidad. Epigonización del Teatro Independiente. Aparición del realismo reflexivo y de la neovanguardia.

3.2. Microsistema teatral culto (1930-1960). Paralelamente al microsistema teatral del Teatro Indpendiente, creció otro sistema teatral culto, el comercial. Dio a conocer una serie de autores fundamentales de los '30 a los '60.

3.3 Microsistema teatral del sainete (1930-1960). Aparece de manera remanente encarnado en el denominado "teatro de la calle Corrientes".

4. Microsistema teatral del sesenta (Segunda modernización). Es emergente en 1960, pero a mediados de la década se convierte en dominante. Se concreta en tres fases:

4.1 De ruptura y polémica al intercambio de procedimientos (1960-1976). Designa al realismo reflexivo, la diseminación del método de Strasberg y un nuevo concepto de la puesta en escena y a la neovanguardia.

4.2 Canónica (1976-1985). Fase o versión canónica del microsistema en la que se producen los mejores textos, y la emergencia de autores importantes. La aparición del movimiento de Teatro Abierto.

4.3 Emergencia de un nuevo microsistema teatral. Cuestionamiento de la modernidad y epigonización de los textos dramáticos y espectaculares de aquella (1985-1993). Aparición de los textos otoñales del microsistema. Advenimiento de los tres tipos nuevos de textualidades dramáticas y espectaculares emergentes:

4.3.1 Teatro de resistencia

4.3.2 Teatro de resemantización de lo finisecular

4.3.3 Teatro de parodia y cuestionamiento

1.3 El modelo teatral concreto de análisis de la obra dramática: métodos y técnicas de trabajo.

Para determinar un modelo de análisis teatral concreto concebido a partir del estudios de los cambios productivos en la intersección de los ejes sincrónico y diácronico, se trabajó con Todorov (1970; 1975) y el denominado **modelo**

jerárquico, basado en el concepto de **unidad mínima** y de **niveles jerárquicos.** Este modelo, al igual que el modelo actancial de Greimas (1973a, 263-293), fue adaptado para la característica especial de la obra dramática y de la obra teatral, a partir de su confrontación con las reflexiones de Pavis (1983, 12-17) y Ubersfeld (1982, 53-107). Basándonos en esta investigación se pudo concretar el siguiente esquema del modelo de análisis inmanente de la obra dramática:

Modelo de análisis del texto dramático

Estructura profunda	Estructura superficial	Aspecto verbal	Aspecto semántico
Acción	Intriga	Relación palabras-realidad	
	Diseño Procedimientos		
Funciones	Causalidad	Modo	Cómo
Actantes	Actores	Tiempo	significa
Secuencias	Situación	Punto de	Qué
Modelo ac- tancial		vista	significa

Este modelo constituye una "estructura sintáctica abstracta". Pasaremos a desarrollar cada uno de estos conceptos.

1) Estructura profunda: o nivel de la acción. La acción se produce en tanto los actantes toman la iniciativa de un cambio en la posición de la configuración actancial, alterando el equilibrio de las fuerzas del drama. La acción es un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la hilación lógico temporal de diferentes secuencias.

A) Las funciones son las fuerzas de los actantes en el desarrollo de la acción. Se engendran en la composición sucesiva de las secuencias.

B) Los actantes son entidades generales, no antropomórficas y no figurativas. Tienen existencia teórica y lógica en el sistema lógico de la acción. Sus funciones se organizan en tres grupos binarios:

a) uno de oposición (ayudante-oponente)
b) dos de inclusión (sujeto-objeto)
(destinador-destinatario)

La relación fundamental es la de sujeto-objeto. El destinador es la causa que impulsa al sujeto hacia el objeto y el destinatario, el receptor de la acción. El ayudante y el oponente contribuyen u obstaculizan la acción del sujeto. Estas funciones pueden ser abstractas o antropomórficas. Su correlato en el nivel de la intriga son los actores.

C) Las secuencias son las unidades mínimas en que puede dividirse la acción. Están compuestas por un sistema de actancias y una serie orientada de funciones. Las secuencias pueden ser de cuatro tipos.

a) de desempeño: contienen pruebas, altibajos por los que pasa el actante Sujeto para desempeñar sus funciones. Hacen avanzar la acción más que ningún otro tipo de secuencia.
b) contractual: consignan pactos, acuerdos o sus rupturas.
c) disyuntiva: consignan partidas, alejamientos o retornos.
d) transicional: establecen intermedios o pausas en la acción. Pueden divirse en dos clases:
1. referenciales.
2. informativas.

Las secuencias se correlacionan en el nivel de la intriga con la noción de situación.

D) El modelo actancial. Lo utilizamos para comprender cómo se genera la acción en el paso de una secuencia a otra y para la construcción de modelos que nos permitan a su vez abstraer sistemas teatrales.

Este modelo puede ser aplicado a cualquier texto dramático, puesto que las funciones actanciales son universales, configuran la estructura profunda y no dependen de la intriga, que sí es propia de cada texto (Greimas: 1970,240-270; 1973b,161-176).

2) Estructura superficial: o nivel de la intriga. La intriga está constituida por el aspecto exterior y visible de la obra dramática y su progresión, la carnadura concreta de la obra dramática en su organización estética de los materiales que la componen tal y como son recibidos en su dinámica. Es la sucesión detallada de los resurgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de conflictos y obstáculos y de los medios para superarlos.

A) Al estudiar el diseño de la intriga se analizó el grado de adaptación de los textos del corpus al modelo tradicional de intriga, caracterizado por Aristóteles en su **Poética** y complejizado con subdivisiones internas por Weiger (1978, 233-289).

Aristóteles	Principio	Medio	Fin	
Weiger	Comienzo propiamente dicho	Enlace Desarrollo	Desenlace	Fin o mirada final

a) Comienzo: presentación de los personajes y prehistoria (hechos anteriores a la escena).

b) Enlace: lugar de ruptura del equilibrio o la armonía.

c) Desarrollo: despliegue del conflicto, que ocupa siempre un lugar central en la obra.

d) Desenlace: el momento más fuerte del texto, cuando se decide y culmina el desarrollo. Se produce un fuerte cambio en el sistema de fuerzas a nivel de la estructura profunda.

e) Mirada final: corresponde al anticlimax o relajación y suele incluir una "mirada final" que funciona como sintetizadora.

B) Los procedimientos son los artificios escriturarios propios de cada poética para tejer la intriga. Por lo tanto, deben ser abstraídos en cada texto pues son diferentes en cada sistema dramático. Mediante su estudio se pueden abstraer poéticas.

C) Se indagó el tipo de causalidad de los textos del

corpus a través de las propuestas teóricas de Todorov (1975, 80-86). A partir de Tomachevsky, éste teórico caracteriza dos tipos generales:

a) de orden lógico y temporal que a su vez divide en dos posibles realizaciones:

1. causalidad explícita o del relato mitológico; principio de causalidad fuertemente inscripto en una cronología y en un movimiento de implicación lógica de los hechos.

2. causalidad implícita o del relato ideológico, en que el texto evidencia regirse por una causalidad de difícil intuición, que procede según reglas profundas y de difícil abstración.

b) de orden espacial, en que las relaciones lógico-temporales pasan a segundo plano o desaparecen.

D) Se partió de una caracterización de los actores como entidades individualizadas, figurativas, realizadas en la superficie del texto (coincide con la noción de personaje en el sentido tradicional), y su relación con los actantes de las obras (actores en el sentido de entidades que articulan las situaciones de la estructura de superficie), y la categoría intermedia de roles (entre la estructura profunda y la estructura de superficie).

E) Situación es el conjunto de datos escénicos y/o extraescénicos indispensable para la comprensión del texto en un momento dado de la intriga. Describir la situación es poder armar un repertorio que determina la concreción del esquema actancial y la densidad semántica de las situaciones dramáticas, tal como las define Pavis (1983, 457), como una fotografía, en un momento preciso de las relaciones de los personajes, congelamientos del desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estéticos obtenidos.

3) Aspecto verbal: estudia las relaciones entre palabra y realidad (Todorov: 1975): cómo se genera una realidad ficticia a través de un discurso lingüístico pautado.

A) Todorov (1975, 58) llama modo a los problemas discursivos de los textos. Se consideraron las propuestas de

análisis de este tipo de Ubersfeld (1982), para quien el discurso dramático, como conjunto de signos lingüísticos de una obra dramática, se caracteriza por una doble enunciación:

a) inmediata (o del hablante dramático básico o didascalias) que corresponde al discurso del relator cuyo rasgo fundamental es que es informativo y declarativo y, a la vez, básicamente conativo, es decir, que su modo es el imperativo. Va dirigido especialmente a los responsables de la puesta en escena.

b) mediata (de los personajes) que corresponde al discurso relatado. En este discurso de los personajes la autora francesa retoma la distinción de seis funciones que elaboró Jakobson (1974, 352-361):

1) referencial: lo que los personajes dicen sobre sí mismos o sobre los restantes, o información de tipo político, religioso, filosófico, etc.

2) conativa: la palabra del personaje es acción en tanto conduce a ésta: ordena, persuade, promete, etc.

3) emotiva o expresiva: destinada a producir emociones en el lector/espectador.

4) poética: es la organización interna propia del discurso de los personajes con miras de intencionalidad estética.

5) fática: asegura la posibilidad de dinamismo del circuito de la comunicación, mediante una constante integridad del canal.

6) metalingüística: el discurso refiere al propio discurso.

Para el análisis del discurso mediato trabajamos con otras categorías introducidas por Ubersfeld:

1) el idiolecto: utilizado con la intención de evidenciar particularidades lingüísticas.

2) código social: aunque no es referencial, indica la elaboración de un código pautado que remite a una clase.

3) discurso subjetivo: es el lenguaje que contribuye a la caracterización y constitución del personaje en tanto ente individual.
4) heterogeneidad en el discurso de los personajes: en el que la unidad del discurso es sólo aparente; en él aparecen los "discursos citados".

Luego de distinguir entre diálogo, dialogismo y dialéctica, propone para el estudio del diálogo en el texto dramático la siguiente distinción:

a) Distintas formas de diálogo (monólogo, soliloquio, esticomomitía, parlamento, etc.)
b) Toma en cuenta dos niveles:
   1) el contenido de los enunciados del discurso
   2) las informaciones concernientes a las condiciones de producción de esos enunciados.

A partir de Austin, al analizar la pragmática del diálogo teatral, Ubersfeld toma en cuenta la clasificación de:

a) actos locutorios: combinación de elementos fónicos, gramaticales y semánticos para producir cierta significación.
b) actividad perlocutoria: actividad del discurso que tiene como finalidad despertar sentimientos en otro personaje o en el lector/espectador.
c) fuerza ilocutoria: determina un contrato entre las partes (hablante y oyente) haciendo avanzar la acción.

B) En cuanto a la consideración del tiempo, se siguió nuevamente a Todorov (1975, 56-65), y sus distinciones entre:

a) tiempo de la historia: orden lógico de los acontecimientos (fábula, tiempo narrado o tiempo del enunciado).
b) tiempo del discurso: sujet o tema, tiempo de la narración, tiempo de la enunciación.

Es decir, señala la diferencia entre el orden de los acontecimientos y el orden de las palabras.

De acuerdo con Todorov, se propuso tomar en cuenta:

a) Orden: importancia de las anticipaciones,

retrospecciones, prospecciones en los acontecimientos.

b) Duración: en la que se distinguen cuatro casos:

1) Pausa o suspensión del tiempo.

2) Elipsis u omisión de todo un período.

3) Coincidencia perfecta entre ambos tiempos (el de la historia y el del discurso); que se da en forma de escena.

4) Dos formas intermedias ya sea que el tiempo del discurso sea más largo o más corto que el de la ficción.

c) Frecuencia, de tres posibilidades teóricas:

1) relato singulativo

2) relato repetitivo

3) relato iterativo

C) Completando lo que Todorov llama aspecto verbal, se consideró el punto de vista del drama, según las siguientes pautas:

a) Análisis del hablante dramático básico y su "entrega del mundo".

b) Punto de visión o focalización: "por dónde pasa la obra" según el mensaje simple (Saraiva: 1974).

c) La marca de la poética en el horizonte de recepción del público más o menos acostumbrado a las convenciones de dicho género.

Estos tres niveles se enriquecen con el aporte de elementos provistos por el trabajo de Barko y Burgess (1988).

4. Aspecto semántico: Los tres primeros niveles --acción, intriga, aspecto verbal-- funcionan dentro del texto, dialécticamente, y están destinados a llevar a cabo una semiosis --producción de sentido-- que se concreta en el aspecto semántico, que muestra "cómo significa" y "qué significa" el texto (Todorov: 1975, 33-44; Greimas: 1973a; Molho: 1977, 21-38; Katz y Fodor: 1966-1967).

1.3.1 El modelo de análisis del texto espectacular o puesta en escena

Con relación al texto espectacular, tratamos de historizar su relación con el texto dramático. Creemos que cada puesta en

escena resulta de una peculiar relación entre ambos y se ha establecido que puede haber cuatro tipos de vínculos diferentes:

1. Puesta tradicional: El director pone en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizando lo que se hallaba implícito en él. Se concreta en la amplificación del hablante dramático básico o didascalia. Se incluyen nuevos signos que están en relación directa con los signos ya contenidos en el texto dramático. Es lo que Dufrenne (1953) denomina la "difícil docilidad del director".

2. Puesta tradicional no ortodoxa: El antecedente de la puesta en escena es una obra dramática pero que es tomada sólo como guión por un director creativo; implica la apropiación de un texto ajeno, e indica la intención de suplir el lenguaje lingüístico, por un lenguaje extralingüístico. El director sustituye, en alguna medida, al autor.

3. El texto previo es sólo una referencia. La puesta en escena suple, por medio de un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo. El autor es sustituido por el director o los actores.

4. No hay texto previo. Es la situación en la que hallan en los años sesenta las denominadas creaciones colectivas, happenings, etc. Estos textos no tienen texto en el sentido literario (una obra dramática) como punto de partida para la puesta en escena, sino que utilizan la palabra como metalenguaje y no como fin en sí misma. Es imposible registrar en ellos todas las palabras o las acciones de los personajes, puesto que las primeras pueden llegar a ser inaudibles o inexistentes, a veces improvisadas y variables en cada función al igual que las segundas. El guión se elabora durante los ensayos y es un reflejo poco fiel de la representación, por lo tanto, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo. En el denominado teatro villero (teatro de agitación) en los años '70, el texto variaba de acuerdo al lugar donde se realizaban las representaciones. Se cristalizaba en un texto completo sólo al final de las mismas, cuando el fenómeno teatral como tal había dejado de existir.

La característica de este guión es su carácter "provisional". Es una forma elemental de describir el espectáculo y en general no tiene una cualidad poética en sí mismo: no remite nunca a sí mismo. Se aproxima más a un libro de instrucciones o indicaciones para llevar adelante un proyecto. Es un texto performativo (despierta sentimientos en el interlocutor) o ilocutorio (determina un contrato entre el hablante y el oyente que hace avanzar la acción). Es una etapa que precede a la realización escénica.

Asimismo, estimamos que para poder definir la relación hace falta recurrir al arsenal de datos que nos provee la historia de la puesta en escena y el análisis de la obra dramática y de la obra teatral separadamente. Es por ello que, junto al modelo de la obra dramática, hemos incluido el modelo del texto espectacular u obra teatral. Ambos, al par que captar la especificidad de uno y otro texto, tienen puntos de contacto. Como el expuesto modelo de obra dramática, el modelo de texto espectacular posee una estructura profunda o acción, una estructura superficial o intriga y un aspecto semántico. Existe una categoría teórica donde los modelos se diferencian, pero manteniendo una relación de correlato: como ya se vio, al texto dramático corresponde por su dimensión lingüística la categoría aspecto verbal, en tanto que al texto espectacular, por su dimensión plurisígnica, corresponde la categoría aspecto espectacular.

Modelo de análisis del texto espectacular

Estructura profunda	Estructura superficial	Aspecto espectacular	Aspecto semántico
Funciones Actantes Secuencias Modelo actancial	Causalidad Actores Situación	Espesor sígnico Tiempo Espacio Punto de vista	Cómo significa Qué significa

Tomamos de Pavis (1994a,13) el concepto de puesta en escena como:

> una noción estructural, un objeto teórico y un objeto de conocimiento (...) Definida como

> la puesta en relación, en un espacio y un tiempo dados de diversos materiales (significantes) en función de un público.

Distinguimos así la puesta, que sería lo que para Mukarovski (1977, 48) es el objeto estético, de la obra teatral --para Pavis, la representación-- que sería un artefacto, un hecho que sólo adquiere significación a través de la recepción. El objeto propio de nuestro trabajo no es el artefacto sino el objeto estético, "el correlato que se produce en la conciencia del receptor". Aclaramos también con Pavis (1994a, 74) que

> no se trata de reconstruir las intenciones del director de escena, sino de emitir una hipótesis sobre el sistema escogido por los productores a través de lo que el espectador recibe de él.

El espectáculo puede, según Pavis (1994b), ser analizado de dos maneras: como reportaje y como reconstrucción histórica. En el análisis de reportaje, el analista ha asistido a la representación y ha tenido de ella una experiencia viva y concreta. Su modelo es el reportaje futbolístico radial. El espectáculo es visto desde el interior de la acción. Restituye el detalle y la fuerza de los acontecimientos.

En cambio, el análisis de reconstrucción histórica, que es el que practicamos en esta tesis, recrea espectáculos del pasado a partir de documentos y testimonios. Tiene el filtro deformante de las grabaciones y los testimonios. Trabaja con documentos de la representación (programas, gacetillas), enunciados de intención de los artistas --reportajes a los participantes-- grabaciones, videos, fotos, escritos durante la preparación del espectáculo y recreación de los ensayos; visión de espectáculos remanentes del mismo género, críticas periodísticas y de investigadores, caracteres de la sala de estreno (relación sala-público: espacio escenográfico). Se debe construir un significado a través de éstos y otros testimonios.

De acuerdo con este planteo, la puesta como reconstrucción se estudió según las funciones que señala Veinstein (1962, 10-11), quién describe lo que denominó "función limitada o

mínima" de la puesta en escena como:

> la actividad que consiste en la disposición en cierto tiempo y espacio de acción, de los diversos elementos de interpretación escénica de una obra dramática.

Esas funciones y sus tareas son las siguientes:

A. Dirección de actores. Actuación. Comprende los problemas de la palabra, los silencios, la entonación, el gesto, el movimiento. El estudio del personaje y sus motivaciones. Los medios expresivos más apropiados para la interpretación del personaje. La síntesis de todo esto se encuentra en el estudio de la subpartitura o partitura preparatoria (Pavis: 1994b)

La partitura preparatoria se corresponde con el subtexto stanislavskiano. Esta subpartitura se crea en el desarrollo de los ensayos, en los cuales se dan una serie de detalles que finalmente concretan la partitura final. Aquella es la suma de los factores situacionales y del saber hacer técnico y artístico, sobre el cual se apoyan los actores y la dirección, cuando preparan la puesta en escena. La subpartitura existe siempre detrás de la acción. Según Pavis, es el cuerpo invisible de la acción. El espectador descubre la partitura preparatoria a partir de la visión de la partitura final.

Nuestro método se basa en el hecho de que si contamos con datos suficientes para la reconstrucción de un texto espectacular determinado, debemos comparar la acción del texto dramático con la de la puesta y el aspecto verbal del texto dramático con el aspecto espectacular del texto espectacular.

Finalmente, trabajamos con lo que denominamos el ritmo del actor, que puede estar basado en la continuidad, los cortes, la acumulación y la modulación. En estos componentes del ritmo actoral está basado el hilo conductor de un espectáculo, su dinamismo. La actitud del actor, según Pavis (1994a, 151-152), puede ser predominantemente la de "sentir" (función semántica) o la de "mostrar" (función deíctica).

> La "función semántica" está ligada al sentido, al hecho de que el actor "representa" (esto es: construye y significa) un personaje. Tiene necesariamente una relación con la mimesis, aunque la reproducción producida por el actor no "se parezca" a su objeto. Esconde su relación con el personaje. La función deíctica concierne a la "presencia" del actor, su percepción ligada únicamente a las coordenadas espacio-temporales del momento y del lugar donde se observa. La característica específica del teatro es existir solamente en presencia pura del actor viviente ante el espectador.

En este último caso constantemente "indica" que es un actor "saliendo" y "entrando" del personaje.

B. Espacialización. Implica la escritura escénica, la proyección espacial del tiempo implícito en el texto dramático, en el guión o en la reminiscencia del texto, o dicho de otro modo, la creación del espacio teatral, lúdico, por parte del actor. A estos problemas de espacio-tiempo se integran, por ejemplo, la música, los ruidos.

La forma en que el teatrista organiza el espacio, las relaciones espaciales, que incluyen las distancias entre los personajes, el estudio de la mirada y de los ángulos de visión entre los actores que dan una pista sobre las relaciones inexpresadas de los personajes, las convenciones de la escenografía y el vestuario, la creación del ritmo teatral son analizadas por la proxemia.

C. Armonización Es el estudio del ensamble, la organización del todo teatral por parte del director. Presenta dos posibilidades:

a. Como un conjunto integrado (cuyo ejemplo puede ser la ópera, el teatro stanislavskiano, etc.):

> Se supone que el inconciente del texto (el subtexto) acompañe, en un texto paralelo, el desfile continuo --y en si pertinente-- del texto realmente pronunciado por los personajes (Pavis: 1994a, 82).

En este caso se quiere mostrar la verdad profunda del texto a través de la visibilidad de su subtexto.

b. Como un sistema autónomo (cuyo ejemplo puede ser el teatro de Brecht, el absurdo, etc.):

> Es cuestión de demostrar cómo el propio texto dramático fue la solución imaginaria de contradicciones ideológicas reales, las de la época en la que se estableció la ficción. La puesta tiene entonces la obligación de hacer imaginable y representable la contradicción textual (Pavis: 1994a, 82).

Muestra la contradicción de la fábula.

En esta parte de la investigación se trabajó con la división triádica del signo teatral --ícono, índice, símbolo--. Se tomaron las secuencias pregnantes de las puesta y se clasificaron según su función predominantemente icónica, indicial o simbólica.

Además la función armonizativa concreta también el estudio de la movilidad del signo teatral (Honzl: 1971), la

redundancia de dicho signo (Corvin: 1980, c20) y la captación del ritmo teatral por parte del espectador --la relación entre el tiempo objetivado de la puesta, el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo del espectador--.

D. Evidencia de sentido. La puesta en escena es el lugar de la aparición del sentido del proceso teatral. Stanislavski afirmaba que componer una puesta en escena consistía en hacer evidente el sentido profundo del texto dramático. Toda puesta en escena es una interpretación del texto.

Desde el punto de vista de la crítica, el estudio del metatexto de la puesta en escena nos ayuda a captar esa evidencia de sentido, pues según Pavis es: "su comentario a propósito del texto, la reescritura escénica que de éste él propone" (1994a, 81). Es el texto no escrito de la puesta en escena. "No existe en ninguna parte como texto acabado, está diseminado en las opciones del juego escénico, de la escenografía, el ritmo, de los sistemas significantes" (1994a, 81). Es la semantización de todo lo estudiado en las otras funciones, e implica:

a) El punto de vista --como en la obra dramática-- es el estudio de la focalización de la acción y de la poética codificada.

b) Las relaciones de la puesta y el referente, que se establecen a partir de tres tipos de puesta que siempre coinciden, con la particularidad de que en todos los casos hay una que prevalece:

1. Autotextual o textual. "Se esfuerza por aprehender los mecanismos textuales y la construcción de la fábula en la lógica interna de los mismos, sin hacer referencia a un extratexto que vendría a confirmar o a contradecir el texto (...) (son las que procuran) reconstruir arqueológicamente las condiciones históricas de la representación sin abrir el texto y la puesta al nuevo contexto social, como puestas en escena herméticamente cerradas sobre una idea o tesis del director de escena y que quieren ser una recreación total, con sus principios estéticos propios (...) (implica) un universo escénico

coherente y cerrado sobre sí mismo" (Pavis: 1994a, 83).

2. Ideotextual o referencial. Son las que reunen características totalmente inversas a la anterior. "Más que el texto, es el subtexto político social y sobre todo psicológico lo que ella desea poner en escena, como si el metatexto --la mirada que ella dirige a la obra-- quisiera sustituir al texto propiamente dicho (...) Poner en escena es, para la puesta ideotextual abrirse al mundo, hasta modelar el objeto textual en conformidad con ese mundo y su nueva situación de recepción (...) asegura la "función de comunicación" (Pavis: 1994a, 84).

3. Intertextual o de mezcla. Se sitúa en un punto intermedio entre las dos anteriores. "Relativiza cada puesta en escena como una posibilidad entre otras, la sitúa en la serie de interpretaciones, procura distanciarse polémicamente de las otras soluciones" (Pavis: 1994a, 84).

c. Las relaciones de la puesta con la recepción del campo intelectual, que como en el caso de la obra dramática se pueden clasificar en remanentes o residuales, dominantes y emergentes.

1. Remanentes o residuales. Una puesta es residual cuando, aunque su creación sea actual, sus convenciones son el resultado de otros momentos históricos. Su sentido es todavía aceptable para amplios sectores del público que asiste al teatro.

2. Dominantes. Son las puestas que se encuentran aún en el centro del campo intelectual y de poder dominantes en la sociedad. Son canonizadas como "teatro de calidad" por las instituciones mediadores.

3. Emergentes. Son las puestas "nuevas", las que proponen una manera de hacer teatro diferente a la que está vigente. Marcan un cambio dentro del sistema teatral. Intentan avanzar más allá que las formas dominantes.

Este trabajo con la obra dramática y con la obra teatral está destinado a concretar el estudio de una poética que se definiría como la capacidad textual de seleccionar y de combinar procedimientos y convenciones teatrales con el fin de generar un efecto dramático (Jakobson: 1974, 360-361). Por otra parte, concertado el modelo, se dan inmediatamente distintas posibilidades desde el punto de vista de su vigencia: aparece el modelo, pero también sus variantes. Una poética dista de ser algo estático. Todo modelo tiene reglas obligatorias y reglas opcionales. Es por ello que en este trabajo manejamos la noción de "modelo" y de "variación" (Jakobson: 1974, 365-373). Todo microsistema teatral tiene una serie de reglas obligatorias que mantienen todos los textos de esa tendencia. Y hay, como se dijo, reglas opcionales que dichos textos pueden o no cumplir.

1.3.2 El modelo de recepción

Para cerrar el circuito de comunicación teatral, describiremos el método que hemos aplicado para observar la recepción del corpus de textos incluidos en nuestra historia. La investigación teatral argentina apenas si ha comenzado a adentrarse en los estudios de recepción del espectáculo. No se han realizado aún análisis orgánicos, salvo nuestro trabajo (Pellettieri: 1991, 153-173 y una serie de capítulos: 1994,13-24;63-72;151-164), de alcances tan vastos como los realizados en Europa (Gourdon: 1982).

Hemos seguido los trabajos de Jauss (1970, 1976, 1978, 1985, 1986, 1987), y el modelo que propone Pavis (1985, 233-296; 309-316).

Partimos de Jauss (1976, 166-211) y de sus siete tesis tomando los conceptos de la peculiaridad de la literatura y el teatro que viven mientras es leída o visto; del horizonte de expectativa: el marco de la lectura dado por el lector, la serie de pautas de conocimientos acerca del género. Nuestro objetivo fue observar cómo el horizonte de expectativa de los textos dramáticos y espectaculares fue cambiando con el tiempo, y tratar de reconstruirlo desde nuestro horizonte actual.

También trabajamos con el concepto de distancia estética de Jauss --el horizonte de expectativa que rodea la aparición de la obra y la capacidad de cambio de horizonte que trae el texto--; con la fusión de horizontes --situar el texto diacrónicamente en la sucesión histórica, unir nuestro horizonte de expectativa con los horizontes anteriores reconstituídos--.

Aplicamos, además, la cuarta tesis del teórico alemán: el texto es siempre una respuesta a las preguntas que le formula su época; la reconstrucción del horizonte nos permitió descubrir cuál fue la respuesta del texto.

De Jauss (1978, 210-262) tomamos el concepto de concretización: cada texto tiene varios sentidos posibles y cada lectura concretiza alguno de ellos, elimina ambigüedades. Cada concretización corresponde a distintos horizontes de expectativa. Y sobre todo, la distinción entre efecto y recepción, a nuestro juicio dos elementos fundamentales para nuestro trabajo: el efecto está determinado por el texto y sus procedimientos y es inmanente a él.

En el efecto del texto hay siempre un receptor implícito. La recepción es la que aporta el receptor explícito a la relación literaria o teatral, está condicionado por su horizonte de expectativa literario y social: sus lecturas, su historia personal, su clase social, el momento histórico en el que aparece el texto. Jauss (1987, 77) define esta relación como:

> Un análisis de la experiencia literaria del lector --o si se quiere-- de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto/lector --es decir, el 'efecto' como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario-- como proceso de mediación o fusión de dos horizontes.

Nuestros estudios se han hecho sobre todo en el nivel del lector implícito:

> Como la función implícita del lector es comprobable en las estructuras objetivas del texto, es decir, es más inmediatamente captable que la función explícita, que hay que descubrir en sus a menudo ocultas condiciones subjetivas y dependencias sociales, por motivos metodológicos, la primera merece la prioridad en el acceso, al ser más fácilmente objetivable (Jauss: 1987, 78).

Para la investigación de la recepción de nuevas textualidades europeas y norteamericanas, se consideró de

acuerdo con Grimm (1977):

a. La recepción pasiva: Es la que el lector/espectador realiza del teatro "nuevo" extranjero. Esta actividad contribuye a su formación estética y constituye su horizonte de expectativa.

b. La recepción reproductiva: Es la que se traduce en ediciones argentinas de las obras de los nuevos creadores extranjeros publicados por nuestras editoriales; traducciones argentinas de teatro extranjero, editadas aquí o en el exterior; discursos sobre nuevos autores y directores extranjeros producidos por críticos argentinos --reseñas periodísticas, investigaciones universitarias, ensayos, etc.--

c. La recepción productiva: Es la que incluye la creación de textos dramáticos y espectaculares concretados bajo el "estímulo externo" de los nuevos creadores extranjeros. Puede consistir en citas o alusiones que son significativas para la comprensión profunda del teatro argentino, en la apropiación de poéticas extranjeras, tanto a nivel de textos dramáticos como de texto espectacular.

> El terreno de la recepción productiva comprende todo el proceso de producción de una obra al ser causado o fuertemente influido por la recepción. Naturalmente, al poner el énfasis en la actividad del sujeto tratado, predomina el aspecto producción por sobre el de la estética de la recepción, ya que la recepción está aquí claramente al servicio de la producción (...) El estudio de la recepción productiva se diferencia del antiguo estudio de las influencias en la vuelta de las perspectivas (Grimm: 1977, 142).

A partir de esta base metológica, el modelo que rigió la investigación es el siguiente: se tuvo en cuenta en primera instancia a los emisores de los textos del corpus, los autores. Estos producen un texto condicionado por el contexto espectacular o el campo intelectual u horizonte de expectativa: las "normas", las obras que los rodean, la noción de "teatro" de ese momento histórico, las obras que aparecen implicadas en el texto, los comentarios críticos, las cartas y pretextos del autor, todo esto determina la forma de producción del texto.

También tuvimos en cuenta que la obra dramática está condicionada por el contexto social. Este concepto es un aporte teórico de Pavis (1985, 246):

> il est à la fois <u>produit</u> par l'oeuvre, dans sa référence à un monde possible et formé par

> les condicions de réception de l'oeuvre. C'est tantôt le contexte dans lequel s'inscrivent les producteurs du texte, tantôt la situation du réception à l'intérieur de laquelle il est aujourd'hui perçu.

El resultado es la obra dramática que propone un significado y un significante. El director de escena, los actores y un grupo de colaboradores transforman la obra dramática en obra teatral. Proponen un significado y un significante, introducen guías que permitirán al público rastrear los sentidos a través de conductos narrativos, genéricos e ideológicos.

Esta concretización directorial está determinada por el contexto espectacular y por el contexto social contemporáneo.

El texto dramático, y luego el texto espectacular, crean un referente imaginario, que incluye un "lector implícito" por medio de la ficción, que se relaciona no de manera mecánica con el referente del contexto social real. Esto implica la vinculación del referente de la ficción con la realidad del público-lector explícita.

La obra teatral --texto espectacular-- es concretizada por el espectador a partir del cuerpo y el discurso de los actores y de los diversos componentes de ese texto espectacular.

El proceso desarrollado en el presente trabajo es el siguiente: frente a la estructura que propone el texto espectacular, el receptor lleva a cabo una actividad productiva al organizar ese artefacto. El significado provisto por la obra teatral es compartido por los espectadores que realizan múltiples concretizaciones. Estas concretizaciones se operan en dos etapas: la de ficcionalización del texto espectacular --surge un mundo posible o imaginario que el receptor compara con el real y a partir de esa comparación nace el sentido del texto-- y de la ideologización, que consiste en identificarlo con una ideología. Siempre el referente imaginario expresa una visión de mundo, una propuesta de mundo real.

En síntesis, se ha privilegiado el hecho de que frente a la semantización de la ficción que hace el director de los textos dados a conocer en las décadas estudiadas y reestrenados hoy, el espectador proyecta su ideología,

resemantiza el texto espectacular.

Los cambios en los niveles de texto que implican reversiones de la forma secundaria traen siempre consigo cambios en la recepción y a su vez los cambios en la recepción llevan aparejados cambios textuales.

1.4 Exposición del problema o de los hechos a que el tema se refiere.

El tema central de la tesis es el microsistema teatral emergente en los sesenta (o segunda modernización, la primera la encarnó el Teatro Independiente en 1930), que continúa vigente en la actualidad a pesar de haber aparecido en él síntomas de desgaste y automatización y evidencias del surgimiento de una nueva manera de hacer y recibir el teatro entre nosotros (Pellettieri: 1994).

El sistema se da hasta hoy como pura continuidad, sin rupturas.

Tiene su antecedente en el teatro de los cincuenta. Si, como se dijo (Jauss: 1970, 29), la historia es la proyección del eje sincrónico con el eje diacrónico y se manifiesta en ese eje, ella es comprensible solamente si los acontecimientos son descritos y explicados en relación con ellos mismos y en relación con lo anterior y lo posterior. Para conocer profundamente el microsistema teatral de los sesenta fue necesario hacer un corte sincrónico en el eje diacrónico alrededor de los años cincuenta.

Este teatro de los cincuenta significa para nosotros la transición hacia la modernización de los sesenta a través de la afirmación artística del Teatro Independiente y la llegada de los nuevos modelos dramáticos y espectaculares europeos y norteamericanos.

El centro del trabajo será, entonces, el microsistema teatral del sesenta, a través de sus dos principales tendencias: el realismo reflexivo y la neovanguardia, que según la terminología de Willimas (1981), configurarían las textualidades "emergentes". También se prestará atención a las textualidades residuales --vigentes todavía en los sesenta y años posteriores, pero originadas en los cincuenta-- y las

dominantes. Sin embargo, hay que aclarar que lo residual y lo dominante sólo se focalizará en los aspectos que tengan que ver con nuestro tema.

Para nosotros el microsistema teatral del sesenta tiene tres fases o versiones, de las que estudiaremos la primera en sus dos subfases, dejando la segunda y la tercera para apoyar las conclusiones.

Primera fase o versión. De ruptura y polémica al intercambio de procedimientos. Comenzó con la puesta de *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, por el elenco de La Máscara. Fue el primer estreno de lo que denominamos realismo reflexivo. Esta fase tuvo su momento de máxima intensidad en los textos y en el campo intelectual con el estreno del primer texto espectacular de importancia de la neovanguardia: *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro en el Instituto Di Tella, que dio origen a la polémica posterior que se desarrolló durante la segunda parte de la década.

La transición entre la primera y la segunda fase comenzó con los textos que hicieron evolucionar al realismo reflexivo: *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik y *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores, formado por Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik. Abarcó el intercambio textual de las tendencias ya dominantes en los setenta, la aparición de piezas y autores fundamentales para esta síntesis --es el caso de *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970), de Ricardo Monti.

Este momento transicional --pero todavía dentro de la primera fase del microsistema teatral del sesenta-- incluyó, entre otros, textos de Griselda Gambaro: *Dar la vuelta* (1973), *Puesta en claro* (1974) y *Sucede lo que pasa* (1975) y de Eduardo Pavlovsky, *La mueca* (1971) y *El Señor Galíndez* (1973).

Segunda fase o versión: Canónica. Comenzó con *Segundo tiempo* (1976), de Ricardo Halac y continuó con *La nona* (1978), de Roberto Cossa e incluye, entre otros, textos de Griselda Gambaro: *La malasangre* (1981) y *Del sol naciente* (1983); de Eduardo Pavlovsky: *El señor Laforgue* (1983) y *Potestad* (1985).

Culminó en Teatro Abierto 1981 y lo que denominamos "Ciclo de Teatro Abierto" entre 1980 y 1985, el momento canónico del sistema. Esta segunda fase se caracterizó por presentar una intensificación de la crítica al contexto social y la asunción del realismo en un sentido amplio: crítico y poético.

Tercera fase o versión: Desde 1985 a la actualidad, que incluye una lenta transición hacia la automatización dramática y espectacular --la textualidad "otoñal" de Gambaro: *Morgan* (1981), *Penas sin importancia* (1990) y Roberto Cossa: *Yepeto* (1987), *Viejos conocidos* (1994); y de Roberto Cossa y Mauricio Kartun *Lejos de aquí* (1994)-- del sistema inaugurado en los sesenta y la igualmente lenta emergencia de un microsistema nuevo, cuestionador de la modernidad. Nosotros denominamos a sus tendencias teatro de parodia y cuestionamiento, teatro de resistencia y teatro de resemantización de lo finisecular --el neosainete--.

1.5 Estado actual del problema e hipótesis de trabajo.

El teatro originado en los sesenta y que llega a la actualidad ha sido visto y periodizado de manera limitadamente sistemática por la crítica y la investigación. Se lo ha mostrado como la aparición cronológica de autores y, sobre todo, de hechos (Ordaz: 1971, 1980), o como clasificación de textos estudiados con pulcritud pero con una metodología "temática" (Tschudi: 1974); o con un criterio cercano a lo generacional, lo temático y la historia de autores (Zayas de Lima: 1983). Incluso algunos casos evidenciaron que se que se escribía sin la suficiente perspectiva temporal como para poder apreciar los cambios ocurridos (Potenze: 1968; Castagnino: 1968, 193-208), o bien estudiaron el fenómeno de manera parcial, enfocando una sola de las textualidades emergentes en los sesenta (Tirri: 1973).

Es evidente que aunque los aportes han sido importantes no se pudo establecer modelos textuales inmanentes; por lo tanto, casi no se ha estudiado la historia interna del sistema. Se ha privilegiado lo temático y, salvo el caso del trabajo de Tirri, no se han estudiado las relaciones de la serie

literaria-teatral con las otras series sociales. Igualmente se ha omitido el tratamiento de los problemas que plantean la recepción y la textualidad espectacular.

No obstante, debemos consignar que la investigación no contaba con el arsenal crítico del que disponemos en la actualidad: desde la semiótica hasta la teoría de la recepción, pasando por el concepto de campo intelectual y los aportes de la pragmática.

Tratando de cubrir parte de estas limitaciones, pretendemos, como se indica en **1.1** a **1.4** de esta Tesis, describir los textos pero a la vez historizarlos, incluirlos dentro de un sistema teatral en el cual cumplieron una determinada función relacionándose con otros textos y con los distintos discursos ideológicos vigentes en el campo intelectual. Todo esto en un juego dialéctico con constantes modificaciones en la recepción y en las otras series sociales. Trabajaremos desde el sistema teatral argentino y su dinámica historicidad. Estableceremos un diálogo entre el teatro emergente de los sesenta, la tradición teatral vernácula y los intertextos europeos y norteamericanos. Abriremos el camino a la comprensión del sentido que cobra en él la refuncionalización de las distintas prácticas teatrales vigentes en el cuadro contextual de su producción, circulación y recepción.

La Tesis está formada por tres partes:

1. La presente introducción metodológica para el estudio del teatro argentino, que incluye un modelo de periodización, un modelo de análisis del texto espectacular o puesta en escena, un modelo de recepción y la exposición del texto estudiado y su estado actual.

2. Desarrollo, en el cual se estudian los años cincuenta como continuidad de la modernización del treinta y como transición a la segunda modernización de los sesenta. Para ello recorremos el sistema del Teatro Independiente (1930-1969), para observar su evolución que se concreta en nuestro objeto de estudio: el teatro emergente de los sesenta (realismo reflexivo y neovanguardia) en sus dos subfases (de ruptura y polémica y de intercambio de procedimientos).

3. Finalmente daremos nuestras conclusiones en las que intentaremos confirmar las siguientes hipótesis:

a. El carácter transicional del teatro de los cincuenta como parte de la primera modernización y de antecedente de la segunda.

b. El sistema teatral del sesenta (segunda modernización) como una textualidad que, a medida que avanzó hacia los setenta, intensificó su crítica al contexto social y político: una Argentina violenta y autocrática, en la que finalmente se institucionalizó el totalitarismo que en 1976 ya tendía a ocupar casi todos los espacios de la representacion. Este acrecentamiento acompañó a un proceso similar en el campo social y es una marca del Teatro Independiente: el teatro visto como testimonio, como la utopía del teatro como modulador de los cambios sociales.

2. Desarrollo.

2.1 Los cincuenta como continuidad de la modernidad iniciada en los treinta.

Creemos que si se quiere comprender el teatro argentino de los cincuenta y los sesenta, resulta indispensable el estudio del Teatro Independiente, su origen, su accionar movimientista, sus utopías, su mentalidad [5]. Especialmente esta última, es decir, sus formas de sentir, que exceden a las ideas, sus valores, sus gestos, conductas y actitudes. Aquellas tendencias que son el punto de conjunción entre lo individual y lo colectivo. En síntesis, "eso" que hizo posible que durante más de treinta años el movimiento se mantuviera vivo y todavía hoy, a más de veinticinco años de su decadencia y desaparición como microsistema teatral, sus tics, sus mitos, sus creencias, parte de sus utopías, se encuentren diseminadas en nuestro teatro [6].

2.2 El Teatro Independiente

El problema de la recepción de modelos teatrales y culturas extranacionales es crucial para un país como la Argentina y más específicamente para el teatro hecho en Buenos Aires. A partir del mismo momento de la iniciación de la modernidad de los

treinta, el subsistema teatral tradicional, que llamamos de la emancipación cultural, que se afirmaba en la reiteración y en la continuidad con lo finisecular, en la marginalidad y el rechazo de lo foráneo, comenzó a descalificar a las nuevas tendencias por ser "ajenas a las tradiciones argentinas" [7]. Los modernizadores --el Teatro Independiente y antes autores como Defilippis Novoa-- se aferraron a la idea contraria: el teatro argentino debía entrar en contacto con el mundo. Nuestra escena debía integrarse, ponerse a la altura del cambio mundial, culturizarse. Por primera vez en nuestro teatro la evolución, el cambio se daban por polaridad y contraposición de los modelos anteriores y no por desarrollo de un organismo o antecedente del sistema.

La polémica comenzaba también en el plano de la crítica y de la investigación. Al no existir prácticamente subsuelo cultural indígena, el teatro argentino ha quedado siempre expuesto a lo que vulgarmente se denomina "influencia de modelos europeos y norteamericanos". Esto ha creado una idea generalizada frente al desarrollo del teatro entre nosotros: la de que es el resultado de fuentes que provienen del exterior. Esta creencia puede constatarse al hojear nuestras historias del género.

A partir del reconocimiento de la situación que plantean las apropiaciones, se presenta el problema del intertexto [8] europeo y norteamericano en nuestro Teatro Independiente, su productividad y su relación con las series sociales --los intertextos políticos, económicos etc.-- en las tres fases de este subsistema. Los tres momentos pueden ser entendidos como una progresiva contextualización, como una nacionalización de la mencionada textualidad.

Describiremos brevemente las tres fases mencionadas:

1. La primera fase (1930-1949), de culturalización, se planteó la modernización como ruptura con el microsistema teatral anterior. Este programa trata de concretarse a partir de prácticas dramáticas y espectaculares europeas como proyecto excluyente. Se propuso un "teatro culto", inmediatamente legitimado por el campo intelectual, frente al discurso marginal del sainete y el grotesco criollos y su subsistema

teatral. Una suerte de inmanencia absoluta del proyecto creador frente al sistema viejo no canonizado por las instituciones mediadoras. Es lo que Frye denomina "fase ingenua".

2. En la segunda fase (1949-1959), de nacionalización, siguió pesando el encono hacia lo comercial, pero se atenuó el nihilismo frente a la tradición. Los creadores de este período acicateados más por el contexto social (el peronismo) que por el intertexto teatral europeo-norteamericano (sintetizado en la incipiente entrada de los rudimentos del sistema Stanislavski, los primeros estrenos del teatro de Brecht, Arthur Miller, Beckett e Ionesco) pretendieron contextualizar sus espectáculos, incluir su discurso en lo argentino y lo latinoamericano, indagar en la poética del realismo y, aunque fracasados en su intento, captar un público popular. Su ideología estética y autoral (Eagleton: 1978,58-63) seguía, sin embargo, difiriendo de la de su contexto. Es lo que Frye denomina "fase crítica".

3. La tercera fase (1960-1967), de reflexiva modernización, de acuerdo con la teoría de Fowler, que compartimos, fue al mismo tiempo la primera fase del microsistema teatral del '60. Implicó la epigonización del Teatro Independiente por un lado y por otro inició el pasaje a un nuevo subsistema, tributario del Teatro Independiente pero ya conceptualmente diverso.

El intertexto del realismo de Arthur Miller y Tennessee Williams y del método Stanislavski se había disuelto en el sistema teatral argentino. Este se había apropiado de ellos y los había resemantizado. Al mismo tiempo los cambios sociales --la crisis-- habían producido variantes en las leyes del mercado teatral y había aparecido un nuevo tipo de director, de actor y de público. La profesionalización de los integrantes del remanente del Teatro Independiente era un hecho.

2.3. PRIMERA FASE

2.3.1. Caracteres generales: organización y texto espectacular.

El Teatro Independiente en la Argentina --fundado a partir de la creación del Teatro del Pueblo-- se alzó contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos y el

realismo finisecular, el nativismo-costumbrista pero también contra los residuos del realismo finisecular como en el resto de Hispanoamérica, provocando una profunda modernización. Decimos modernización y no vanguardia [9], porque tanto en el repertorio como en los modos de actuación del grupo iniciador y los de los que lo siguieron casi inmediatamente, hubo apropiación de procedimientos del simbolismo, el grotesco, el expresionismo, pero no de los artificios y la ideología de las vanguardias históricas. Ideológicamente, siguienron los postulados de Romain Rolland y su Teatro del Pueblo (Rolland: 1959, 143-148 y Marial: 1955, 61-62). Su teatro quería ser de denuncia, pero estaba referida a temas universales. Esto se advierte al releer su repertorio y también en detalles aparentemente triviales como la figura empequeñecida del obrero de su isotipo (en la Revista Metrópolis), que aparecía tañendo una enorme campana, evidente símbolo de las injusticias de la incipiente era industrial europea, que por supuesto, todavía no había llegado a nuestro país.

Por otro lado, su actitud central no encarnaba un cuestionamiento a la institución teatro [10], sino todo lo contrario. Esta textualidad asumía lo europeo como modelo absoluto, postulaba la instauración de un sistema culto que pudiera afirmar un teatro al que se consideraba todavía no consolidado. Esto está muy claro en el Teatro del Pueblo y en su fundador, Leónidas Barletta, que consideraba su cruzada como una suerte de "restauración del teatro de arte" en el país. [11]

Los caracteres de la propuesta teatral del grupo de Barletta, se pueden sintetizar de la siguiente manera: adhesión a la idea de movimiento --una formación en lucha por la obtención del centro de la actividad cultural y con alto grado de autoconsciencia-- que abogaba por la realización de un teatro de arte y con mayor contenido social e incluía la abolición del concepto de escuela; activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de grupo, con sus comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, tesorería, etc.; antagonismo hacia la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes: la primera figura

(el capocómico), el empresario, el pago por las actuaciones. Esta mística, esta militancia implicaba también en muchos casos, un nihilismo que negaba radicalmente el teatro anterior. [12]

Desde el texto espectacular se intentaba construir un microsistema nuevo a partir de la puesta en escena de autores extranjeros, clásicos y modernos. Desde el principio se entronizó al director de escena como centro de la actividad teatral: orientador estético e ideológico del grupo y si bien Barletta no creía en la formación de actores [13], sus puestas en escena eran descritas por la crítica y por él mismo como realistas. De los diversos testimonios que hemos investigado, se sigue que su texto espectacular, tanto a nivel de la dirección de actores como de la puesta en escena, dejaba de lado los "efectos" de la escuela italiana y española para anclarse en un realismo que hoy podríamos considerar ingenuo [14]. Asimismo, comenzaron a aparecer en las puestas del Teatro del Pueblo (y luego en las de La Máscara, Tinglado, La Cortina, entre otros) escenografías y vestuarios hechos especialmente para cada una de las puestas en escena [15].

También se puede encontrar en el modelo propuesto una concepción agonista del teatro, una suerte de búsqueda de la autodestrucción o el sacrificio personal en pos del éxito futuro del movimiento [16]

Para concretar el concepto de puesta en escena sustentado por el movimiento independiente, nos basamos en los testimonios de Juan Carlos Bettini (actor en el Teatro del Pueblo) Luis Ordaz y José Marial, como así también los libretos de algunas de las puestas del grupo utilizados por Barletta y sus colaboradores durante los ensayos, que presentan anotaciones manuscritas referidas a los distintos códigos del espectáculo. Estos materiales han sido consultados en el Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y los trabajos de Raúl Larra (1978) y del propio Barletta (1960 y 1969):

1. La poética de la puesta en escena estaba basada en la concepción del director como autor del espectáculo, concepción absolutamente nueva en ese período de nuestro teatro.

2. El director era el armonizador del hecho teatral: orientador, promotor y limitador del grupo.

3. Proponía una puesta en escena tradicional y autotextual, es decir, ponía en práctica la virtualidad escénica de la obra dramática, actualizaba los sentidos implícitos en el texto. Amplificaba las didascalias y cubría los lugares de indeterminación del mismo. El metatexto de la puesta era un comentario obvio de la misma.

A partir de largas lecturas "de mesa" manejadas por el director-orientador, quien luego de elegir el repertorio, asignar los personajes y corregir convenientemente el texto si era necesario (de esto hay testimonios en los libretos encontrados), le descubría a los actores los "secretos" de sus personajes y de sus relaciones, Barletta hacía que los actores "entendieran" el texto dentro de su contexto de producción. Luego, comenzaba a "mover" a los actores y éstos a "decir" la letra. El director daba la evidencia de sentido. Se marcaban los tonos, se practicaba el mimetismo, sobre el modelo de actuación que "creaba" el director. Se buscaba, aunque de manera diversa al texto espectacular del sainete, el efecto teatral. Se trataba de inducir al espectador a una "identificación simpatética" (Jauss: 1986, 270), a que ocupara el lugar del "yo del héroe sufriente". La focalización de la puesta pasaba por este "héroe sufriente", personaje embrague.

4. Las puestas del Teatro del Pueblo desestimaban los efectos teatrales propios de la escuela italiana y española (especialmente los relativos a las técnicas del actor popular). Se practicaba el "ilusionismo", fundado en la diegetización (que ocultaba el proceso de enunciación teatral, las convenciones). Esto lo hacía con muy poca movilidad del signo teatral.

5. La palabra era la base conceptual-estética de la puesta de Barletta, lo mismo que el recurso que hoy denominamos "silencio descifrable".

6. Para esta concepción "realista ingenua" --que pretendía hacer coincidir la imagen estética con la "realidad"--, el signo teatral funcionaba generalmente como índice de los hechos

sociales. La simbolización era de caracter elemental, tanto que debía servir para "aclararle" el mensaje al espectador.

7. La puesta aparecía como un conjunto integrado: para conseguir una puesta predominantemente indicial, los gestos y los movimientos de los actores se basaban en el "gesto imitador", recurso muy usual del realismo.

8. El maquillaje, el peinado y la vestimenta, funcionaban como signos icónicos de la realidad y también como índices del comportamiento del personaje. Los precarios elementos de que desponían "marcaron" sus trabajos y también los del Teatro Independiente posterior:

> Entonces, Leónidas Barletta fabricaba los vestidos o decorados con papel crepé y hacía cotas de malla con los repasadores rejilla de la cocina y les daba un baño de aluminio. Este sentido de la economía y de la imaginación creadora iba también a marcar el estilo de la mayor parte de los teatros independientes que después vinieron (Larra: 1978, 86).

9. Escenografía. Se estudió este aspecto a partir de fotos y anotaciones en los textos. En este sentido se puede afirmar que Barletta introdujo algunas innovaciones utilizando en algunos casos unos pocos elementos de utilería que sugerían el ambiente. Si bien en la mayoría de los casos los decorados eran realistas y recurrió a escenografías pintadas, éstas funcionaban como ilustración, como visualización del texto.
El espacio escénico era concebido como materia naturalista, iluminado frontalmente, imitador del mundo que descubría.

10. Proponía una concepción objetivista de la comunicación teatral (De Marinis: 1986, 13):

> una completa identidad entre los significados propuestos por la producción del espectáculo y los significados recibidos por el espectador: según esta concepción, los significados circularían inalterables de un polo al otro de la comunicación teatral.

El Teatro del Pueblo proponía un tipo de actor "pensante" que ocupara el lugar del "actor poseído por los sentimientos"; el predominio del director de escena sobre los desbordes temperamentales del actor; la parquedad como virtud, ignorando los "gustos del público" al que no debe adular. Al mismo tiempo, como práctica escénica, una tendencia que podríamos denominar "realismo ingenuo", basado en hechos tales como provocar la risa y el llanto "simulados, ejercicios para el rostro, maquillaje, respiración, cuidado de la voz, ejercicios

de lectura". Pensaban que de esa manera lograrían una ilusión de realidad en el público.

2.3.2 El texto dramático. Un modelo.

Estos rasgos implicaban una idea didáctica del teatro a la manera de Rolland (que intensificaba una constante dentro de nuestro sistema teatral desde sus comienzos): la educación del pueblo a través no sólo de los cambios mencionados, sino también de la publicación de revistas de los grupos; muestras de otros teatros independientes, y, ya avanzada la década, exposiciones de plásticos, conferencias y estrenos aislados de autores locales provenientes de la literatura (a los denominados "autores comerciales" se los consideraba un verdadero "caso perdido") que debían orientar a los espectadores hacia un mejoramiento individual y social [17]. Resulta imposible rescatar un solo modelo de esta textualidad dramática dada la heterogeneidad de la misma: realismo ingenuo, farsas, realismo socialista, entre otros. Sin embargo, una buena parte de la producción, quizá la más destacable, se apropiaba de los modelos europeos y norteamericanos: Pirandello, Strindberg, Lenormand, O´Neill, el expresionismo.

El intento de textos como *Trescientos millones* (1932), de Roberto Arlt; *Rumba de muerte* (1936), de Arturo Cambours Ocampo; *Ida y vuelta* (1930), de Francisco Defilippis Novoa; y espcialmente *Saverio el cruel* (1936), de Roberto Arlt, consistió en incluirse en lo que podría denominarse una textualidad "en contacto con el mundo". Esta práctica teatral intentó ser la continuación del sistema teatral europeo, pero lo hizo de manera diversa a lo que había ocurrido hasta ese momento: pretendía que el estímulo externo actuara en soledad, sin la mezcla con el sustrato finisecular. Se trataba así de que los modelos norteamericanos y europeos funcionaran como productores directos de convenciones. Un ejemplo de lo que queremos expresar lo constituye el caso del teatro de Arlt --*Saverio el cruel* (Pellettieri: 1991, 123-127)--, quien a pesar de trabajar a nivel del discurso con los códigos sociales vinculados a la realidad social porteña-bonaerense, continuó ahondando la veta semántica que había descubierto Pirandello.

Trabajó complementariamente con él, lo hizo en la corriente de la introspección, el psicologismo que metamorfosea la imagen del mundo a partir del expresionismo y los ejes cordura-locura; individuo-sociedad; rostro-máscara. Arlt se manejaba con fórmulas combinatorias a partir de las "sugerencias" que le proponía el relativismo del autor italiano. Tenía una gran capacidad para concretar variantes, pero estaba convencido de que su obra dramática tenía más que ver con el teatro europeo que con el teatro argentino anterior.

Es imposible concretar esta aspiración en el terreno de los hechos, ya que las transgresiones de estos autores se llevaron a cabo casi siempre sobre la norma y los artificios de los géneros finiseculares a los cuales les cambiaban su funcionalidad, como ocurrió con el tratamiento del concepto de tesis realista y los artificios del encuentro personal y del melodrama.

Saverio el cruel se puede leer como una parodia al costumbrismo melodramático de la década, a la denominada "comedia blanca", parodia que se construye mediante la exposición del texto parodiado, la inversión de roles y la transgresión de procedimientos (Hutcheon: 1981; Pellettieri: 1996).

El modelo de la obra dramática de esta primera fase que postulaba la modernización como ruptura es el siguiente:

A nivel de la estructura profunda, se caracteriza por la presencia de secuencias breves --es un teatro de organización fragmentaria--. El objeto del deseo del sujeto ha dejado de ser algo concreto (la honra social, el dinero o el amor) para pasar a ser una "abstracción simbólica": el amor a la humanidad, el fracaso en la concreción de un sueño, la negación del mundo exterior.

Estas características se reflejan en el nivel de la intriga: se introducen pequeñas alteraciones en el modelo aristotélico de principio-medio-fin. La historia aparece aparentemente desarticulada y se presenta en cuadros breves a partir del procedimiento de la elipsis. La prehistoria está muy limitada, el texto segundo aparece dramatizado y literaturizado

y la causalidad ha dejado de ser explícita en la mayor parte de los casos.

El sistema de personajes incluye dos tipos diferentes de actores: "sufrientes-farsantes". "personajes simbólicos-personajes tipo"; "personajes realistas-personajes fantásticos", que se turnan en la ocupación del centro y la periferia de la acción. Asimismo, se observa la inclusión de un artificio: el efecto de simultaneidad. Consiste en un corte en la cadena sintagmática; se trata de teatralizar el tiempo subjetivo, según la concepción de Bergson. Así, los tradicionales apartes funcionan como monólogos interiores, concretando una diversidad de puntos de vista que dejan ver el estado anímico de los personajes.

En general se limita la acción exterior y los textos de Defilippis Novoa y Arlt sobre todo, se estructuran alrededor de un protagonista que no actúa y si lo hace, tiene poco efecto en el desarrollo de los hechos de la intriga.

El modelo del drama del Teatro Independiente en su primera fase --o por lo menos su modelo más prestigioso-- es subjetivo, confesional. Practicó la semántica del expresionismo subjetivo "... la dramatización del aislamiento y la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido" (Williams: 1981, 163).

2.3.3 Roberto Arlt y el Teatro Independiente.

Roberto Arlt --el autor individual más importante del grupo-- comentó que la impresión que recibió en el primer contacto con el Teatro del Pueblo "fue pésima" (1942). Y agregaba:

> Era invierno, el salón destartalado con montones de revoque caído por los rincones, el escenario desmantelado, la compañía tiritando en banquitos de madera, todo hacía creer en la proximidad del fracaso. Comprometí una nota para El Mundo. Y dije la verdad de lo que había visto, y además, aquello que pensaba: un éxito por cien fracasos.

Un año después, estrenaba su primera obra dramática en la sala de la calle Corrientes 465, en la cual el grupo de Barletta tenía su sede.

¿Qué había ocurrido? Seguramente, Arlt advirtió que el drama lleva siempre la marca de los actores que lo ponen en escena por primera vez, y decidió adherir al programa

universalista "de entrada al mundo", a la módica utopía moderna que proponía el que fue el primer Teatro Independiente del país.

A diferencia de sus caracterizados antecesores en la búsqueda de un teatro moderno para la Argentina --Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa--, Arlt encontró un correlato escénico para su obra dramática: un grupo teatral, un director orientador, el teatro entendido como militancia, como puro activismo. Los actores que llevaron a escena sus textos compartían su ideología artística --la utopía de la modernidad, esto es, la destrucción del teatro argentino finisecular, el corte con el "actor profesional", el teatro visto como hecho didáctico, el culto al movimiento, la tendencia al testimonio--. Y la representación de sus textos fue brindada a un público "todavía inmaduro", pero "ansioso de ver buen teatro" (Pellettieri: 1990b).

Es interesante observar cómo Arlt formó parte de la creación de un nuevo sistema teatral, que poco después tuvo sus propios críticos y ya en el momento del estreno de *Trescientos millones* (1932), contaba con su medio de opinión, la revista Metrópolis.

Sólo *El fabricante de fantasmas* (1936) fue estrenada por una de las denominadas por Metrópolis "decadentes compañías comerciales". No resultó. Años después, Arlt (1941) reflexionaba amargamente: "Cuanto más fielmente trate el autor independiente de expresar la realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial".

En esos años, Arlt (1942) se identificaba totalmente con el movimiento, igualaba su cruzada con la voluntad de revolución del teatro argentino y valoraba su activismo: "Hubo gente que vino y gente que se fue. He visto a Barletta tomar gente del brazo en la puerta de este salón para que entrara". Luego expresaó su actitud antagónica frente al teatro que se hacía en Buenos Aires en esa época:

> Tenemos, en verdad, la pretensión de crear un teatro nacional, en consonancia con nuestros problemas y nuestra sensibilidad, y entonces, esas empresas de comicuchos y autores de sainetones burdos, no nos interesan (Arlt: 1942).

También era transparente su utopía agonística --la inmolación de los iniciadores del Teatro Independiente en pos del triunfo del movimiento en el futuro--:

> Aquí --por el Teatro del Pueblo-- se está preparando el teatro futuro (...) para cuando esa gente se harte de películas malas, tenga donde entrar. Estamos en los comienzos de la lucha, preparativos para afrontar los problemas que se producirán mañana (Arlt: 1942).

Ricardo Piglia ha señalado que Arlt se hizo cargo de las condiciones de producción de su narrativa. Creemos otro tanto con relación a su teatro. Sólo que su posición en este último caso se encuentra en las antípodas de la que mantuvo frente a la obra narrativa.

Estaba muy preocupado por incluir la misma dentro del mercado, de las leyes de la oferta y la demanda editoriales. Años después, deseaba otra suerte para su teatro: se plegó a la utopía del Teatro Independiente. Deseaba poner su obra dramática fuera del mercado profesional. Reclamaba para sus textos "un lugar en el arte" y para su espectador un sitio privilegiado como gustador del teatro de jerarquía.

Arlt fue mucho más allá de la dicotomía entre "literatura para pocos que debe convertirse en literatura para muchos" y "teatro para muchos que debe convertirse en teatro para un público esclarecido". Como narrador nunca se jactó de "escribir bien", sino todo lo contrario. Nunca propugnó "la buena literatura" y menos, se identificó con los receptores áulicos. El prólogo a **Los lanzallamas** (1931) nos exime de mayores comentarios:

> El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados [18].

El resultado está a la vista. Según predicara sobre su narrativa o sobre su teatro, los lugares en los que se ubicó Arlt escritor fueron diversos. Y esto tiene que ver con la mentalidad que animaba al Teatro Independiente.

Arlt veía la narrativa argentina como algo en movimiento, por supuesto, pero "ya creado", con lectores esclarecidos, disponibles para leer cualquier mensaje. En cambio, creía que el teatro argentino era algo "por crear", y pensaba, en la línea de Sarmiento y de Payró (Pellettieri: 1988), continuada contemporáneamente por Barletta y el Teatro del Pueblo, que era

apremiante convertir al "público-niño" en "público experto". Es por eso que, como dijeramos, creyó que había que trabajar para el futuro.

Es por ello también que la propuesta estética de su dramática se ancló en los procedimientos del "expresionismo subjetivo" y en la ideología teatral del realismo. Por un lado, estilización; por otro, mensaje [19]. Este era el reclamo ideológico del Teatro Independiente, sus pautas, sus conocimientos teatrales, su idea de la escena. Trataremos de explicar esto.

Hasta el desenlace "sorpresivo", Arlt concretó en sus textos un "drama literaturizado", autobiográfico, confesional, cuyo protagonista es el "soñador" --la sirvienta en *Trescientos millones*, Saverio y Susana en *Saverio el cruel* (1936); los oficinistas en *La isla desierta* (1938), el "desvelado" poseído por el remordimiento, Pedro, en *El fabricante de fantasmas* o el "aburrido" que no le encuentra sentido a la vida, César, en *El desierto entra en la ciudad* (1942)--.

En la mayor parte de las piezas el "soñador", el "develado" o el "aburrido" --que desea romper con su vida anterior y sólo consigue fracasar nuevamente-- se coloca en el centro del sistema de personajes que él mismo ha creado. La mayoría de ellos son "personajes de humo", fantasmas, resultado de su aislamiento.

Esta forma dramática, con un personaje central contradictorio, apareció por primera vez en el teatro argentino de manera acabada, en estas obras de Arlt (Pellettieri: 1990a, 123-127). Su protagonista no puede conocerse y, mucho menos, conocer. Su actividad nihilista excede el universo desengañado del actor discepoliano. En Discépolo, cuando el personaje advierte, en el momento de la caída de la máscara, que ha perdido su lugar en el mundo, se autodestruye. En cambio en Arlt, el antihéroe convive con la crisis, con "sus momentos de verdad", desde el comienzo es "una conciencia individual aislada".

En la mayoría de sus piezas, el personaje arltiano ha roto o está en trance de romper con su grupo social. Adviene a la

escena de entre las brumas de la ciudad nueva. Es uno más en la muchedumbre, absolutamente alienado por sus incapacidades.

Sin embargo, Arlt debió conciliar su proyecto creador con las expectativas del Teatro del Pueblo, acotado por la concepción del teatro visto como pura comunicación. Al llegar, por ejemplo, al desenlace "sorpresivo" de *Saverio el cruel*, el receptor advierte que los procedimientos grotescos --especialmente aquellos que intensifican las dicotomías cordura-locura, individuo-sociedad, rostro-máscara, el personaje expresionista y la transgresión y la parodia a la "comedia blanca"--, funcionan, están al servicio de una tesis realista, de una tesis social. Tal premisa consiste, aproximadamente, en lo siguiente: sus protagonistas eligen el sueño, son presa de sus fantasmas o caen en la locura porque la vaciedad de sus vidas en la sociedad burguesa les resulta insoportable. Los testimonios que quedan de los receptores de la época, prueban que Barletta y su grupo itensificaron en las puestas la claridad de esta premisa [20].

Arlt fue también un anticipador del futuro del teatro argentino. Afirmó con respecto al Teatro Independiente y a su obra como autor: "Creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatral nacional" (Arlt: 1941). El tiempo le ha dado la razón: hoy, a más de sesenta años del nacimiento del Teatro Independiente y de los primeros estrenos de Arlt, ambos han sido legitimados de manera absoluta por la crítica y la investigación teatral. Es más, se los ha canonizado. En 1990 se celebró en la Argentina el Año Nacional del Teatro Independiente, y los textos de los autores posteriores del movimiento --Cuzzani, Cossa, Halac-- sus actores y escenógrafos, todavía hoy, aunque en medio de una creciente crisis estética, dramática y teatral, ocupan el centro del campo intelectual correspondiente al teatro. Esto es tan cierto que se puede decir que toda forma expresiva que no se ajuste al canon estético del "teatro para pensar", no es considerada "artística" por el medio.

Podemos decir que su mentalidad, basada en el predominio de la comunicación sobre la expresión, su voluntarismo, su utopía del teatro como reformista social, en suma, los tics propios del género entendido como militancia, han sobrevivido a la muerte del Teatro Independiente histórico como sistema teatral, que se puede situar aproximadamente en 1969, con la disolución de su último gran exponente, Nuevo Teatro.

Por todo lo dicho, el teatro de Arlt para nosotros se identifica históricamente con la ideología estética que triunfó en los treinta. Con la victoria de la modernidad sobre lo finisecular, de la "originalidad" sobre los denominados "gustos del público".

2.3.4 La transición a la segunda fase del Teatro Independiente (los otros microsistemas).

Esta primera versión del sistema teatral del Teatro Independiente coincidió con la afirmación de Buenos Aires como gran ciudad y fue un emergente de las tensiones entre modernidad europea y diferencia latinoamericana, aceleración y angustia, criollismo y vanguardia, cultura de mezcla (Sarlo: 1988).

El campo intelectual de la ciudad se hallaba consolidado, con sus resortes de legitimación, su modelo general de producción, y su "público educado" de la clase media. Este público ya tenía acceso al poder por medio de sus representates, tenía su "biblioteca", sus gustos en contacto con el mundo.

Esto se advertía también en la reiteración de giras de compañías extranjeras (europeas) con un repertorio que incluía textos de Marivaux, Henri Bernstein, Luigi Pirandello, Tennessee Williams, entre otros muchos.

En cuanto al teatro profesional "culto" --actores y directores que cobraban por su trabajo pero manejaban un repertorio "legitimado" por la crítica, al que se consideraba "teatro de calidad"-- tenía intérpretes y directores consagrados como Guillermo Battaglia, Armando Discépolo, Orestes Caviglia, Eva Franco, Carlos Perelli, Milagros de la Vega, Lola Membrives, Mecha Ortiz, entre otros.

También una serie de autores que se dieron a conocer a través de la mezcla de textualidades argentinas finiseculares con la apropiación del intertexto europeo. Estos se agrupaban en tres tendencias fundamentales:

1. Textos que se apropiaban fundamentalmente de la semántica del grotesco pirandelliano que transgredían las reglas del melodrama finisecular o del sainete, según los casos, piezas de Arturo Cambours Ocampo (*Max, la maravilla del mundo*, 1935), César Tiempo (*El teatro soy yo*, 1933), Enrique Gustavino (*La importancia de ser ladrón*, 1942), Armando Moock (*Rigoberto*, 1935) y Enzo Aloisi (*¡Nada de Pirandello, por favor!*, 1937).

2. Textos que se apropiaban del modelo del expresionismo europeo, transgrediendo el melodrama y la comedia. Entre sus cultures podemos citar a Conrado Nalé Roxlo (*La cola de la sirena*, 1941), Samuel Eichelbaum (*En tu vida estoy yo*, 1934) y Horacio Rega Molina (*La vida está lejos*, 1941).

3. Textos que se apropiaban del teatro medieval europeo, el misterio especialmente, y del teatro de Paul Claudel y lo mezclaban con el remanente de nuestro género nativista-costumbrista. Su exponente más importante fue el teatro de Juan Oscar Ponferrada (*El trigo es de Dios*, 1947).

4. Textos que semánticamente se incluían dentro del modelo de la farsa y la sátira social y política. Entre ellos pueden incluirse a Conrado Nalé Roxlo (*Una viuda difícil*, 1944) y Román Gómez Masía (*El señor Dios no está en casa*, 1937).

En esos años el teatro profesional "popular", el "Teatro de la Calle Corrientes", continuador del denominado "género chico" de principios de siglo, también seguía estrenando. Aunque con menor cantidad de salas y de estrenos, estuvo lejos de desaparecer, como se ha insistido reiteradamente.

Se dedicaban a la revista porteña el Casino, el Maipo y el Bataclán; mientras que el Apolo, el Argentino, el Buenos Aires, el Nacional, el Cómico, el Astral, el Variedades, incluían en su repertorio comedias asainetadas, comedias costumbristas y demás textos que aunque creados en ese momento histórico, lo hacían con la poética finisecular. Como capocómicos o cabezas de compañía, se destacaban figuras de la talla de Luis Arata,

Gregorio Cicarelli, Olinda Bozán, Enrique Serrano, Paulina Singerman, Pierina Dealessi, Pepe Arias, y, entre otros, Luis Sandrini, actor notable, capaz de todos los matices de la interpretación en el teatro popular.

Los cambios que marcaron el comienzo de un nuevo período en el teatro argentino, advinieron a partir de uno de los elencos independientes herederos del Teatro del Pueblo, el conjunto de La Máscara y fueron los siguientes:

1. La aparición, ya en la década del cuarenta, de nuevos directores entre los que se contaban Eugenio Filipelli (Teatro Evaristo Carriego), Onofre Lovero (Tinglado, Libre Teatro) y, especialmente, Ricardo Passano (La Máscara), que comienzan a percibir la necesidad de introducir modificaciones en la relación actor-director, y que además creían en la necesidad y en los resultados prácticos de una enseñanza de las técnicas teatrales. Aparecieron grupos independientes que denominamos de transición hacia la segunda fase del Teatro Independiente.

2. Paralelamente, se produjo la llegada y circulación de las primeras noticias sobre el método Stanislavski, al par que Tolmacheva (1946, 205-245) dio a conocer su primer trabajo en el país.

3. A partir de la circulación de estos textos de práctica y técnica teatral, se produjo el arribo a La Máscara de directores europeos que pusieron en escena textos con las prácticas stanislavskianas: Max Wächter (*Peer Gynt*, 1947, de Ibsen) Fulvio Tului, (*Crimen y castigo*, 1948, de Dostoievski) y Adolfo Celli (*Antigona*, 1948, de Sófocles).

4. A través de estas prácticas teatrales comenzaron a funcionar dentro del Teatro Independiente, primero de manera incipiente y luego con más fuerza, escuelas de formación de actores, hecho que había sido negado por Barletta en el Teatro del Pueblo.

5. Aparecieron escenógrafos que, como Gastón Breyer y Saulo Benavente, crearon un espacio virtual más potente para el movimiento.

6. Esta transición se vio intensificada por enfrentamientos con el campo de poder, que se produjeron a raíz de que el

gobierno del General Pedro Pablo Ramírez (1943-1945) desalojó, además del Teatro del Pueblo, al grupo La Máscara y al Juan B. Justo. Una consecuencia de estos acontecimientos fue la toma de posición del movimiento independiente, que desencadenó más tarde un proceso de nacionalización de sus espectáculos.

7. Estas circunstancias desembocan en la concreción de la segunda fase o versión del Teatro Independiente, período que comenzó con el estreno de *El puente* (1949), de Carlos Gorostiza, por La Máscara. En el próximo período analizaremos la síntesis que significó este texto, en el cual la puesta, la actuación, la escenografía, redescubrieron y resemantizaron la textualidad finisecular y el teatro de Florencio Sánchez. *El puente* señaló una continuidad con nuestro teatro anterior, que el primer Teatro Independiente intentó romper. Se asumió a partir de este texto un discurso que más que romper son el sistema teatral anterior, intentaba reformarlo.

2.3.5 La recepción del Teatro del Pueblo (1930-1949)

Expondremos aquí algunas propuestas con relación al receptor implícito (comprobable en las estructuras objetivas del texto), espectador codiciado por el Teatro del Pueblo para sus representaciones, y por supuesto, a partir de esta situación, podemos sacar conclusiones sobre el espectador explícito:

1. El espectador debía ser un receptor del efecto didáctico que era uno de los objetivos a cumplir por el teatro.

2. El público debía ponerse en contacto a través del teatro con un repertorio que aún desconocía.

3. El público al que se destinaba el teatro era un público de origen proletario, según lo afirmaba Barletta en un reportaje del Diario La Vanguardia, del 19 de febrero de 1933. Este objetivo no llegó a concretarse, ya que tanto el Teatro del Pueblo como sus continuadores sólo consiguieron llegar a un público "culto" y de clase media.

4. La concepción sustentada era la de la función "comunicacional" del teatro. Esta concepción dejó una profunda huella en el Teatro Independiente posterior, que asumió la idea

de que el teatro tenía como misión primordial cambiar la sociedad (Cfr. Barletta ut supra).

5. El objetivo era la creación de un "nuevo" espectador, que aunque no provino del proletariado, significó una fuerte afirmación del denominado "teatro de arte", propio de los gustos de la clase media en ese momento todavía en proceso de formación. En este sentido, concretó un importante cambio dentro del sistema teatral argentino. Este objetivo se puede advertir también en las sesiones de "Teatro Polémico" en las que después de la representación, el público participaba de un debate sobre ella, con la dirección del propio Barletta.

En cuanto a la recepción de la crítica periodística de la época, se puede afirmar que, contrariamente a lo señalado por las revistas de Teatro del Pueblo e historiadores como Marial en su libro (1955) y en entrevistas personales, la crítica no ignoró al elenco, si bien las revistas literarias (Nosotros, Cursos y Conferencias, Sur) no aportaron artículos sobre sus espectáculos.

La relación entre el Teatro del Pueblo y la crítica estuvo lejos de permanecer inalterable en el tiempo y varió de acuerdo con los períodos del elenco ya señalados. En la etapa de iniciación (1930-1936), se ha podido advertir que la primera función, que según Marial se realizó el 14 de febrero de 1931 en un cine de Villa Devoto, no fue recepcionada por ningún medio gráfico. En cambio, La Prensa, La Razón y La Vanguardia anunciaban el debut del elenco en la sala de la Asociación Wagneriana, calificaban el repertorio como "de vanguardia", y ponían de manifiesto que los autores argentinos a representar provenían de la literatura. Al mismo tiempo, hacían notar la falta de madurez y preparación de los integrantes del conjunto. Sin embargo, mediante artículos publicados en Metrópolis, el Teatro del Pueblo mantuvo una tempestuosa relación con la crítica [21].

Durante "el período canónico del Teatro del Pueblo (1937-1943)", anticipado por la celebración de sus mil representaciones, que se cumplieron en 1936, se produjo un cambio de situación. Se acortó la "distancia estética" entre el

"horizonte de expectativa" de la crítica y las representaciones del grupo. Paralelamente, el Teatro del Pueblo se convierte en un verdadero centro cultural: propuso exposiciones de pintura y plástica, concretó su proyecto cinematográfico, realizó conciertos, recitales de música de cámara, sesiones de "teatro polémico", giras a distintos barrios. Es en esas circuntancias en que hizo su aparición la obra de Arlt, autor fundamental de su repertorio. Se pudo observar en el transcurso de la investigación que fue el momento de reconocimiento estético-ideológico del grupo por parte del campo intelectual. Los diarios como La Prensa, Tribuna Libre, y La Razón, dedicaban espacio para reseñar las actividades del conjunto.

Se ha encontrado un gran número de notas en este sentido, entre las que se destacan El Hogar, La Vanguardia, Caras y Caretas y la recepción a las representaciones de *Edipo Rey*, de Sófocles y *Africa* de Roberto Arlt en La Prensa (18-3-38), La Nación (18-3-38), El Mundo (18 y 19-3-38), Noticias Gráficas (18-3-38), L'Italia del Popolo (19-3-38), Tribuna Libre (20-3-38) y Señales (1-4-38).

Se rescata además como nota interesante de destacar el hecho de que, pese a ese reconocimiento de la crítica, Barletta persistió en sostener una posición antagónica frente a ella, como lo prueban los artículos "Crónica del Teatro" aparecido en Conducta, 2 (setiembre 1938) y "Críticas de la crítica" en Conducta, 11 (mayo 1940). En todos los casos, la criticó por sus relaciones con el mercado de bienes culturales, por estar ligada al denominado "teatro comercial".

A fin de verificar la veracidad de esta afirmación, se cotejaron las colecciones de la revista católica Criterio y el diario nacionalista Reconquista. La primera, a partir de 1937 reseñó las actividades del Teatro del Pueblo, reconociéndole cualidades en el aspecto artístico y cultural. Cuestionaba el aspecto ideológico, incluyendo a Barletta y los suyos dentro de la denominada izquierda. En este sentido, se dio un debate muy importante entre Barletta y Criterio. En cuanto a Reconquista, llegó a considerar al Teatro del Pueblo como la institución cultural más interesante de nuestro país, y su sala era considerada como una de las más importantes de nuestro teatro.

Hemos hallado un solo artículo absolutamente contrario al conjunto independiente: se trata de una carta a los lectores anónima, publicada en Crisol (23-9-36), en la cual se lo acusaba de ser una célula del partido comunista.

En el período epigonal, que abarca desde 1943 hasta la desaparición del conjunto, se mantuvo e incluso se acrecentó el reconocimiento de la crítica, pese a que su estética era percibida como anacrónica por el mismo público que había contribuido a formar. Se rescata, por ejemplo, el editorial del diario La Prensa del 2-12-43. En un momento políticamente adverso para el conjunto que culminó con la resolución municipal del 17 de diciembre de desalojarlo de la sede de Corrientes 1530, el diario destacaba la absoluta legitimación de que gozaba el conjunto por parte del campo teatral.

Las conclusiones con relación a este tema son las siguientes:

1. La relación Teatro del Pueblo-crítica-campo intelectual fue un proceso heterogéneo que se desarrolló en los tres niveles del canon estético según Jauss (1987, 74): el reflexivo, el socialmente normativo y el prerreflexivo.

2. En la primera fase nos encontramos con preponderancia de una forma reflexiva, en la cual los creadores del Teatro del Pueblo se apropiaron y transformaron textualidades europeas.

3. En la segunda fase, aunque coexistió con la forma reflexiva, se impuso lo socialmente normativo: los cambios reflexivos fueron incorporados por el espectador y la forma nueva reconocida públicamente. El Teatro del Pueblo se institucionalizó.

4. En la tercera fase, el canon impuesto para el receptor culto intensificó su normatividad, pero ya a fines de la década de los cincuenta, se profundizaron las críticas de los grupos de jóvenes al canon en un intento por subvertirlo.

Incluso hombres del Teatro Independiente tradicional, como Pedro Asquini y Alberto Rodríguez Muñoz cuestionaban a fines de la década la ideología estética de Barletta (Cfr. Ordaz: 1959).

2.4 SEGUNDA FASE

2.4.1 El origen

La fecha de 1949 que para nosotros marca el comienzo de la segunda fase del Teatro Independiente, no tiene un origen arbitrario. Corresponde al estreno, el 4 de mayo, de *El puente*, de Carlos Gorostiza, con dirección compartida por el autor y Pedro Doril en el Teatro La Máscara, y señala el descubrimiento de la peculiaridad argentina (Pellettieri: 1979, 1980, 1992) dentro de esa modernidad en la que se había incluido la primera versión. A él le siguió una contextualización de los espectáculos, la inclusión de su discurso dentro de una textualidad argentina, la indagación en la poética del realismo y el intento de captación de un público popular.

Esta última expectativa no fue alcanzada. El módico éxito de *El puente* y las piezas posteriores del propio Gorostiza, Osvaldo Dragún, Aurelio Ferretti, Juan Carlos Ferrari, Pablo Palant, entre otros, no puede compararse con la repercusión de la pieza más exitosa del teatro comercial de esos días -- remanente del microsistema teatral popular del sainete-- *Cuando los duendes cazan perdices*, de Orlando Aldama, protagonizada por el notable cómico Luis Sandrini, que recaudó un millón de pesos durante 1949 y ocho millones al cabo de cuatro temporadas consecutivas en la sala del teatro más grande de Buenos Aires, el Astral, de casi dos mil localidades.

El acicate para la nueva búsqueda del Teatro Independiente fue, en el caso de *El puente*, la polémica presencia del peronismo en la vida nacional y con el cual el movimiento se hallaba enfrentado. [22] De esta presencia se hacía cargo el texto presentando la crisis económica en pleno período de auge del gobierno encabezado por Perón y mostrando de manera transparente su visión de la situación social. Decimos transparente porque los personajes de *El puente*, eran poco más que el correlato de roles sociales. Veamos:

En principio, hay un comentador de la crisis, el personaje del Padre, "puente" entre las clases sociales en pugna en el microcosmos del país ideado por Gorostiza:

> Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. Ahora hay una escalera. (...) Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están abajo del todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa.

> El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pero ésas son excepciones (Gorostiza: 1974, 79).

De acuerdo con la ideología comunicacionista-mensajista del Teatro Independiente, caracterizaba de manera muy clara al período conservador y al período peronista:

> En mis tiempos, sacando algunos anarquistas y otros cuantos socialistas, todos vivían tranquilos. Los de arriba, contentos. Y los de abajo, bueno, los de abajo, al menos vivían resignados. Pero hoy en día... (p.80).

En *El puente*, el personaje de la Madre se identifica con la remanencia social, la aceptación de su sumisión sin límites a la burguesía media --en este caso el personaje de Elena--. Tilo --el más inteligente de los personajes de la calle-- es el índice del debatirse de los sectores obreros y medios bajos "que pugnaban por subir la escalera". Quiere conocer las causas de lo que sucede:

> Madre- No se enoje con Angélica. Ella todavía no está acostumbrada...
> Tilo- ¿Acostumbrada a qué?
> Madre- A eso. A pasar por todas las cosas que una ha tenido que pasar.
> Tilo- ¿Ella no estuvo a su lado siempre?
> Madre- Sí, pero una cosa es ver y otra tener que hacerlo. Mire hoy cómo se puso. Porque es la primera vez.
> Tilo- (Suave pero decidido.) No piense que va a haber otra.
> Madre- Usted no pensará que yo tengo la culpa.
> Tilo- No. Eso es lo que hay que averiguar. Quién tiene la culpa.
> Madre- ¿Para qué? Hay que resignarse.
> Tilo- Eso lo vamos a ver (p.60).

Sin embargo, los "muchachos de la calle" llevan consigo las contradicciones que Gorostiza veía en la reforma social que había realizado el peronismo: tienen un conocimiento más o menos claro de su poderío en el seno de la vida del país, no están resignados a su suerte, han superado en parte el sentimiento de inferioridad que poseía a la generación anterior, pero cuando tratan de comprender de una manera más o menos sitemática los problemas reales del país y de su clase, se advierte que no están capacitados para ello:

> Tilo- Che, Ñato, ¿vos sabés por qué viene la crisis?
> Ñato- (En babia.) ¿Qué?
> Teso- Si sabés por qué viene una crisis...
> (...)
> Ñato- Claro que lo sé. Mi viejo me lo explicó el otro día.
> Tilo- A ver...

Ñato- Es muy largo, che. ¿Ahora me venís con esas cosas?
Pichín- ¡No viste que no sabe ni medio!
Ronco- Una crisis viene cuando no hay plata.
Ñato- ¡Claro! ¡Psss!
Pato- ¿Y ahora no hay crisis, acaso?
Teso- No, ahora no.
Pato- ¿Y vos tenés plata?
Pichín- ¡Qué va a tener plata éste, si nunca labura!
Ñato- Y ahora hay plata, che...
Pato- Vos decís eso porque tu viejo tiene una tienda.
Ronco- (Continuando su idea.) Al menos todos dicen que una época de crisis es cuando no hay plata. (p.63-64)

Hay además varios hechos que tienen que ver con la modernización del campo intelectual: la integración a estos grupos --precisamente a La Máscara-- de directores y actores europeos que habían llegado a Buenos Aires huyendo del nazismo --Adolfo Celli y David Licht, por ejemplo, quien dirigió una memorable *Macbeth* (1943) en el local de La Máscara en la calle Moreno para la cual hizo derribar la pared posterior del escenario y presentó escenas utilizando los camarines, en el patio de atrás y al aire libre--. Estos teatristas trajeron los rudimentos del método Stanislavski y pusieron de manifiesto la necesidad de los nuevos grupos --creados alrededor de los '50-- de "estudiar teatro", de crear elementales pero dinámicas escuelas de interpretación [23]. Si bien la organización de estos grupos no difería de la inicial del Teatro del Pueblo, ya en la década mencionada comenzaron a aparecer experiencias de mayor entidad estética y los primeros actores fruto del estudio. En 1951 Nuevo Teatro puso en escena por primera vez en el país teatro circular y en 1953 el director Alberto Rodríguez Muñoz dirigió una memorable versión de *La gaviota* de Anton Chejov --también en circular-- de acuerdo con elementales preceptos stanislavskianos. En Fila 0 el teatro y otras artes, publicación del OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro) de julio 1954 se dio a conocer la concepción general de la puesta. Algo parecido ocurrió con la escenografía: se afirmaron auténticos creadores como Gastón Breyer y Saulo Benavente.

El Brecht teatrista [24] también comenzó a circular y a representarse en Buenos Aires. En 1952, a partir de la publicación por el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, de "Nueva Técnica de la Representación", se empezó a

conocer la obra teórica del autor y director alemán a la que casi inmediatamente se le agregó una numerosa bibliografía especializada y muy rica en matices que analizaremos más adelante.

Durante el productivo año 1965 comenzó a conocerse en la ciudad la neovanguardia europea a raíz del estreno de Samuel Beckett, Eugene Ionesco y Arthur Adamov, y de las puestas pioneras de Jorge Petraglia y Francisco Javier.

La modernización se completó con los estrenos, a cargo del teatro profesional, de la obra dramática del autor realista más importante de nuestro tiempo, Arthur Miller. En 1950 se dio a conocer por la Compañía de Narciso Ibañez Menta *La muerte de un viajante*, a la que le siguió en 1956, *Panorama desde el puente*, por la Compañía de Pedro López Lagar, dos de sus textos mayores. En 1951 se estrenó *Todos eran mis hijos*, con dirección de David Licht y en 1955 *Las brujas de Salem*.

Se sumó a lo expuesto el hecho de que durante la década se dieron a conocer actores y directores de jerarquía provenientes de las promociones del Conservatorio Nacional --discípulos de Cunill Cabanellas: Inda Ledesma, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Violeta Antier, Osvaldo Bonet-- permitiendo que el teatro profesional adquiriera un nuevo perfil. Se puede afirmar que el panorama comentado marcó una transición modernizadora que adelantó gran parte de los cambios de la década siguiente.

El microsistema había entrado en su madurez.

2.4.2 *El puente*: resemantización de lo finisecular.

La obra dramática de Gorostiza convirtió en remanente a toda la textualidad argentina del Teatro Independiente contemporánea y anterior. Lo hizo desde el descubrimiento y resemantización de la textualidad finisecular del teatro de Florencio Sánchez más que desde el intertexto norteamericano que se acostumbra a citar sin demasiada precisión [25]. Veamos:

El sujeto es colectivo: la gente de la calle, que busca, como en el sistema teatral creado a partir de la textualidad de Florencio Sánchez, la honra social. El destinador de esta misión es la sociedad, que a través de la gente de la casa le impide concretar su objetivo. Es interesante dentro del esquema

de la acción la situación del personaje del Padre, que es un ayudante de la gente de la calle pese a pertenecer a otra clase social.

A nivel de la intriga, hay una serie de procedimientos que responden también al realismo finisecular refuncionalizado por Sánchez: causalidad explícita, intriga concretada a partir del modelo aristotélico, presencia de personajes referenciales y del personaje "embrague" --el Padre-- la voz del autor que modula y juzga la acción, sistema de personajes dividido en actores positivos y negativos --los de la calle y los de la casa respectivamente--, extraescena y escena absolutamente ilusionistas.

Dentro de esta restauración finisecular hay una novedad de importancia: el principio constructivo del texto ha pasado a ser el encuentro personal, quedando el artificio melodramático como elemento secundario, destinado también a probar la tesis realista.

Desde el punto de vista del discurso teatral, reaparecen los diálogos adaptados a la formas de la lengua corriente --una verdadera novedad para ese momento--, ya que a partir del advenimiento del Teatro Independiente --el 30 de noviembre de 1930 con la creación del Teatro del Pueblo y aun antes, en el microsistema profesional culto-- la escena nacional "culta" había preferido un discurso neutro "literaturizado". Esto se puede advertir en algunas de las mejores piezas de la época: *Pájaro de barro* (1940) y *La vergüenza de querer* (1941) de Samuel Eichelbaum; *Los días del odio* (1946) de Pablo Palant; *La cola de la sirena* (1946) de Conrado Nalé Roxlo; *Cuando aquí había reyes* (1947) de Rodolfo González Pacheco; *La multitud* (1945) y *Farsa del héroe y del villano* (1946) de Aurelio Ferretti; *La importancia de ser ladrón* (1942) de Enrique Gustavino.

Además caracteriza al modo del discurso la presencia tajante dentro del diálogo teatral de dos "formaciones discursivas" en los parlamentos de los personajes antagónicos. Así, los "personajes de la casa" creen ser "el origen mismo del discurso".

Es fundamental también el intertexto de Egri (1947) cuyo texto no sólo marcó la acción y la intriga del teatro de Gorostiza sino también el de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Halac y Carlos Somigliana Somigliana en los '60.

Egri insiste en dar una receta sobre cómo construir un drama. Es la receta del drama psicológico realista, que erróneamente el teórico búlgaro pone como regla para todo drama. Trabaja a partir del concepto de premisa que es la tesis realista que se deberá demostrar a partir de un desarrollo dramático, los caracteres, el conflicto, las transiciones, la crisis, la culminación y la resolución.

Es una concepción rigidamente estática de la imagen teatral: "Los dramas son mejores cuando el autor siente que tiene algo que decir" (Egri: 1947, 37). Además tiene una idea absolutamente objetivista de la comunicación teatral.

2.4.3 Los intertextos sociales y *El puente*.

Si *El puente* marcó la restauración del realismo finisecular en el teatro argentino, cabría preguntarse cuál fue su novedad en el mmicrosistema. Su importancia tiene que ver con los intertextos políticos, económicos y sociales inmediatos, ausentes o por lo menos "no programados" en el Teatro Independiente anterior. *El puente* rompió la norma atreviéndose a rescatar los conflictos de su época.

Desde del peronismo hubo una "respuesta" a *El puente*, a través de *Clase media* de Jorge Newton [26], que se presenta como el antipuente. Desde el costumbrismo, con un final a lo Sánchez --el hijo que manda a la cárcel al padre como en *En familia*--, entró en polémica abierta con el teatro de Gorostiza. En el seno de la casa, hay alguien que va más allá que el Padre de Gorostiza: Carlos (peronista) enfrenta a la familia y es el "personaje positivo" de la obra que como melodrama costumbrista se adapta al final del desenlace a la "justicia poética". La obra de Newton se estrenó el 23 de setiembre de 1949 y la de Gorostiza se había estrenado el 4 de mayo del mismo año.

Otra respuesta fue la recepción de *El puente* por parte del periódico peronista Latitud 34, I, nº 1 (29-11-49) 5-6. La

nota, que se titulaba "*El puente*" y estaba firmada por Manuel Rial, calificaba al texto y a su recepción positiva por parte de la crítica como "clasistas, retardatarios, comunistas". Además une semánticamente a la Madre de la obra de Gorostiza con *La Madre* de Máximo Gorki.

El puente es un antecedente de la contextualización que se operó en la tercera fase del microsistema y que consistió en el develamiento de la declinación de la clase media argentina después de sus primeros fracasos en sus intentos por protagonizar la vida política del país.

Lo cierto es que Gorostiza debatió en *El puente* las tensiones entre lo estatuído y lo nuevo en la sociedad argentina. Trató de clarificar, quizá sin demasiada profundidad, una serie de intertextos socio-políticos: la aparición del peronismo, el advenimiento de un nuevo sector social a la vida nacional, los antagonismos que le sucedieron, el odio social generado en los dos bandos --peronistas y antiperonistas--, el acuciante problema económico. Todo esto expresado en el enfrentamiento de los de la calle con los de la casa y el discurso del personaje del Padre. Una parte del teatro de Gorostiza en la década, especialmente *El pan de la locura* (1958), mantuvo esta misma actitud.

En este sentido el texto de Gorostiza fue una respuesta a los problemas que le planteaba su época y su receptor, ya que, como se ha dicho, gran parte del público del Teatro Indpendiente iba al teatro como una forma de militancia más o menos pasiva o complaciente contra el peronismo.

2.4.4. La concreción de un texto espectacular paradigmático.

Durante la segunda fase, la concreción del texto espectacular y el manejo de los ensayos --salvo los casos que hemos señalado que trataban de sistematizar las nociones stanislavskianas, o de los trabajos del Teatro Fray Mocho-- no difirió de la primera versión: largas lecturas de mesa --de quince a veinte días-- manejadas por el director, quien, después de elegir el repertorio, asignar los personajes, corregir el texto, le "descubría" al actor los "secretos" de su personaje y sus relaciones con los demás. Además, se estudiaba

la época y sus vínculos con ese momento histórico. Luego se comenzaba a "mover" y a decir letra. Se marcaban tonos, se practicaba el mimetismo, sobre el modelo de actuación que creaba el director. Se buscaba el efecto teatral [27].

El puente y su puesta en escena pueden ser un paradigma de lo que estamos diciendo: era la puesta dominante en el Teatro Independiente de la época. Fue una puesta tradicional, en la que el director puso en práctica la virtualidad escénica del texto dramático. Actualizó lo que ya estaba implícito en el texto. Concretó una amplificación de las didascalias. Aparecían, por supuesto, nuevos signos, que semánticamente respondían al sentido de la obra dramática. La puesta realizaba una metáfora transparente, casi pueril, "realista ingenua", de la obra dramática. El metatexto de la puesta era un comentario obvio de la misma.

Era una puesta hecha sobre un "texto bibelot" (Pavis: 1994b,82), "intocable, cerrado". Seguía practicando el ilusionismo, la dediegetización. El actor escondía su relación con el personaje. Si bien no era todavía una puesta stanislavkiana-strasbergiana, el modelo de actuación era predominantemente semántico, de identificación actor-personaje [28]. La subpartitura preparatoria era la propia del Teatro Independiente ya expuesta más arriba: basada en el ensayo y el error de director y actor. Era un tipo de actuación que dudaba entre "la verdad escénica" y "la falsedad teatral", empañando el buscado "efecto de realidad". Y además, regido por el prejuicio naturalista de pretender hacer coincidir el tiempo objetivado de la ficción con el tiempo objetivo de los relojes.

La palabra y los silencios eran claramente descifrables (el silencio psicológico de la palabra reprimida o alienada de origen ideológico represivo). Generalmente, en especial en el cáso de la Madre, se llenaba con la palabra reprimida.

El director era quien espacializaba, de acuerdo con el espacio dramático original. Daba, además, la evidencia del sentido, armonizaba el todo. El ritmo resultante era bajo, con poca movilidad del signo teatral.

La puesta aparecía como un "conjunto integrado", "armónico", indicial, adaptando su desarrollo dramático a la

demostración de la tesis realista. No desestimaba el efecto teatral. Era una puesta predominantemente autotextual, preocupada por seguir los mecanismos de la fábula. Presentaba un universo escénico cerrado.

El punto de vista, la focalización, pasaba por los muchachos de la calle como en el texto dramático (personaje embrague, voz del autor) y su poética era igualmente la del texto dramático: una pieza entre el neocostumbrismo y el naturalismo. Se buscaba una identificación simpatética en el espectador, que consiste según Jauss (1986, 270):

> en ponerse en el lugar del yo ajeno. Esto suprime la distancia admirativa y lleva al lector o al espectador a solidarizarse, a través de la emoción, con el héroe sufriente.

Como se ve, una limitada propuesta a partir de la cual las reglas obligatorias del modelo pasaron a regir gran cantidad de puestas, sobre todo en los primeros cinco años de la década siguiente. Sin embargo, se había avanzado. Una prueba de lo que decimos es el trabajo que publicó Gastón Breyer sobre su escenografía de *El puente* [29]. En él Breyer ya se perfilaba como el teórico que fue después, tomando partido por el constructivismo escenográfico y exponiendo, descriptiva, técnica y plásticamente, su participación en la puesta dirigida por Gorostiza. Daba los motivos de su propuesta escenográfica anclada "en los valores plásticos contrapuestos" y evaluaba la pieza y la dirección de actores naturalistas. Concretaba de ese modo un espacio alegórico y un vestuario naturalista.

2.5 La transición del sistema teatral de los cincuenta a los sesenta.

Durante la década del cincuenta, tanto en las salas del Tèatro Independiente como en las del teatro oficial --el Teatro Nacional Cervantes-- y en el denominado "teatro de arte" --hecho por actores profesionales-- siguieron estrenando la dramática dominante en ese momento:

1. La farsa: *Farsa del consorte* (1950), *Farsa de farsas* (1954); *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* (1958), *Farsa*

de la cama y el sofá (1958), de Ferretti; *Farsa del corazón* (1953) de Atilio Betti.

2. El "drama de ideas": *El circo* (1950), *Unos heredan y otros no* (1951), *El ángel cruel* (1953), *La dicha impía* (1956) de Palant.

3. El expresionismo: *El verde camino* (1955), *Prólogo* y *Very Happy End* (1957), de Rodríguez Muñoz.

4. El neorromanticismo: *Proserpina y el extranjero* (1958), *Jardín de ceniza* (1955), *Donde la muerte clava sus banderas* (1959), de Omar de Carlo.

5. El neocostumbrismo: (de intertexto finisecular) *Cuando empieza el luto* (1951), *Ese camino difícil* (1952) y *Las nueve tías de Apolo* (1958), de Ferrari; *Tierra del destino* (1951) y *La Biunda* (1953), de Carlos Carlino; *El pan de la locura* (1958), de Carlos Gorostiza.

6. Tragicomedia: (intertextual con el sainete criollo) *La casa de los Montoya* (1954), *Narcisa Garay, mujer para llorar* (1959), de Juan Carlos Ghiano.

Frente a estos textos dominantes con relación a los gustos de los receptores de los cincuenta, ubicamos los que podríamos denominar emergentes y que son los que nos interesan para nuestro paradigma: *Una libra de carne* (1954), *El centroforward murió al amanecer* (1955), *Los indios estaban cabreros* (1958), *Sempronio* (1963), de Agustín Cuzzani, e *Historias para ser contadas* (1956), *Los de la mesa diez* (1957), *Historia de mi esquina* (1957), de Dragún.

El primero refuncionalizó la farsa --un género que estaba dentro del horizonte de expectativa del microsistema teatral de la escena independiente y que había dado un autor fundamental como Ferretti--. Dragún, por su parte, intentó la reescritura de los códigos del teatro popular desde el microsistema culto, incluyendo en su intertexto algunos procedimientos del teatro de Brecht, que en ese momento se había comenzado a conocer en Buenos Aires. Por otra parte, la modernización de los sesenta, especialmente la de los autores realistas, tampoco se puede entender totalmente si no se la lee como una reacción desde la izquierda al "izquierdismo" que hoy podríamos denominar "ingenuo" de Cuzzani y Dragún [30].

Es de hacer notar a los efectos de nuestro trabajo que tanto Cuzzani como Dragún no sólo se estrenaron sino que fueron los emergentes del Teatro Independiente. Su teatro se comprende únicamente si los ligamos a la evolución del movimiento, a su concepción de la puesta en escena, y muy especialmente, como ya se dijo, a su muy peculiar mentalidad.

Por eso, junto a la obra dramática de Cuzzani y Dragún estudiaremos la concepción del texto dramático, del texto espectacular y la ideología estética del Nuevo Teatro y del Teatro Fray Mocho que fueron los grupos independientes paradigmáticos de la época. Nuevo Teatro planteaba una concepción del tradicional teatro "de la palabra" representado por autores como Cuzzani y Ferrari [31]. Por su parte, Fray Mocho sostenía el teatro basado en el descubrimiento del cuerpo, siendo el "melodrama social" de Dragún el emergente de esta tendencia.

2.5.1 La concepción de la obra dramática en Nuevo Teatro.

La concepción de la obra dramática se estudió a partir de un corpus de doce piezas (de autores argentinos y extranjeros), el que se consideró más representativo de la ideología estética de Nuevo Teatro: *Ese camino difícil* (1952) y *Las nueve tías de Apolo* (1958), de Ferrari; *Bajo fondo* (1951), de Gorki; *Demanda contra desconocido* (1953), de George Neveux; *Amero* (1954), de Patricia Sosa; *Madre Coraje* (1954), de Bertolt Brecht; *Pasión de Florencio Sánchez* (1955), de Wilfredo Jiménez; *La otra madre* (1956), de Gorki; *Heredarás el viento* (1956/7), de Jerome Lawrence y Robert Lee; *El cajero que fue hasta la esquina* (1958), de Ferretti; *Los indios estaban cabreros* (1958), de Cuzzani y *Muchacha de campo* (1959/60), de Clifford Odets.

Del análisis de estos textos llegamos a sintetizar las règlas obligatorias de la obra dramática del grupo:

1. Pese a ser textos que responden a distintas poéticas, que abarcan desde el drama burgués (*Heredarás el viento*), el neocostumbrismo (*Ese camino difícil*), hasta la farsátira (*Los indios estaban cabreros*) y el realismo épico (*Madre coraje*), todos tienen en común su relación con una tesis realista social, probada mediante un ajustado desarrollo dramático.

2. En el desarrollo de su acción el sujeto busca --salvo excepciones como *Madre Coraje*-- la libertad, la justicia social y tiene como oponente a la sociedad. Tanto el eje del deseo como el ideológico, si bien divergen en su formulación, se centran en lo inmediato, ya sea en las piezas de autores argentinos como en las extranjeras. Especialmente en las primeras, se muestra una evidente intención de nacionalizar los conflictos. El objeto de deseo es siempre algo concreto, perteneciente a la vida cotidiana: la libertad, la posibilidad de tener una existencia digna, de "querer una sociedad más justa".

3. Los núcleos de acción se caracterizan por ser absolutamente verbales. Tienen esquemas actanciales referenciales.

4. A nivel de la intriga, el principio constructivo es el del encuentro personal con la presencia de personajes positivos y negativos. El personaje positivo es a la vez vocero del autor, personaje "embrague". En todos los casos, aunque con pequeñas alteraciones y excepciones (*Madre coraje*) se respeta el modelo aristotélico de principio-medio-fin, con una mirada final moralizadora.

5. En el aspecto verbal hay dentro de la función mediata, un predominio de la función referencial, especialmente en los enunciados de los personajes sobre la realidad, la información socio-política vertida.

6. Dentro de la pragmática del diálogo teatral, se observa un predominio del acto ilocutorio, la concreta producción de significación.

7. En el nivel semántico subsiste el ideal sustentado por los integrantes del Teatro Independiente en su primera fase: la función didáctica. La diferencia estriba en el hecho de que la tèsis realista está referida a lo inmediato, a lo cotidiano. El asunto siempre es contemporáneo, con formas coloquiales, con el enfrentamiento muy claro entre el hombre y el medio social injusto. El teatro como puro contenido que busca adaptar al espectador a formas genéricas de comportamiento que permitan la formación de un "hombre nuevo" en una "nueva sociedad".

Como se puede observar, es una concepción de la obra dramática levemente menos "ingenua" que la de *El puente*. La actitud frente a lo social es más crítica y aunque estéticamente sigue apoyándose en el realismo, lo hace más matizada, la visión del mundo.

2.5.2 Agustín Cuzzani: la refuncionalización y actualización de la farsa.

Los caracteres enumerados se amplifican en la obra de Cuzzani. Este hizo referencia en varias oportunidades a su poética sobre el teatro. Al definir la "farsátira" --género que pretende unir la distante reflexión brillante de la farsa y la crítica al contexto social propia de la sátira-- expresó con precisión los alcances estéticos y éticos de su teatro:

> El arte, en general sólo puede llamarse popular cuando se produce con el fin de ayudar al hombre en su progreso, sintetizando el contenido social y humano con una forma estética más propia y elevada (Ara: 1982, 18).

En 1954 se estrenó en el Teatro de los Independientes *Una libra de carne*, con dirección de Onofre Lovero. La teoría y la práctica teatral de Cuzzani fue un paradigma del movimiento que abrazó desde sus comienzos, y que priviligió la comunicación teatral sobre la expresión. El drama tiene la marca de los actores que lo llevan a escena, ellos lo codifican y hacen que la comunidad se vea reflejada en él. El teatro de Cuzzani no escapó a la regla, y sus caracteres distintivos lo prueban: estilización, didactismo, progresismo social.

Estas características no sólo se encuentran en las denominadas "farsátiras", sino también en la producción posterior a 1950. Nuestro análisis está dedicado a *Una libra de carne*, y al resto de las que conforman la primera etapa de su producción: *El centrofoward murió al amanecer* (1955), *Los indios estaban cabreros* (1958) y *Sempronio* (1958).

La farsa, como afirma Rojo (1972, 87 y sigs.) había sido el modelo vigente entre los modernizadores de los '30 en Buenos Aires, que recurrieron a ese modelo con el fin de superar el realismo-naturalismo. Esta tendencia persistió aun más allá de los años cuarenta. Como ejemplos baste citar *Una viuda difícil* (1944) y *Judith y las rosas* (1956) de Nalé Roxlo. Arlt también

la trabajó en *El desierto entra en la ciudad* (1942). Cuzzani reelaboró el modelo que había concretado Ferretti, quien había retomado el viejo canon de la farsa respetando sus caracteres básicos: el verosímil teatralista, basado en una fuerte exageración pero sin llegar a la ruptura total con el ilusionismo; primacía de la situación teatral por sobre el personaje "plano", absolutamente esquemático. La situación funciona a partir de la parodia (concretada más sobre el discurso que sobre la acción teatral), que mediante la ironía, la paradoja y la falacia, cuestiona los valores más venerables de la sociedad argentina de su tiempo. Ferretti, mediante la palabra y el humor negro, estilizó los supuestos de la "realidad" de la época, y si bien era difícil al cabo de la acción saber qué bando había salido victorioso --si las víctimas o los victimarios sociales-- la moralización final, propia de la sátira, introducía el texto en la larga tradición didáctica y mensajista de nuestro teatro.

Cuzzani, en general, partió de la aceptación del modelo anteriormente propuesto. Más aún, a nivel de la acción casi no introdujo cambios: el protagonista busca la libertad, la justicia social y tiene como oponente a la sociedad preburguesa y burguesa organizada para impedírselo; y los núcleos de acción se caracterizan por ser absolutamente verbales. En el plano de la intriga, adoptó el legado recibido o se complementó con él. Intensificó las alusiones a la realidad concreta, las metamorfosis de los personajes en escena y la deformación caricaturesca. En el nivel del discurso de los personajes, concretó la parodia a partir de una escena que constantemente se autodefine.

Hay sí dos aportes totalmente nuevos y son la amplificación del suceso central y, a medida que la obra avanza en el tiempo, la práctica ya sin ninguna limitación del didactismo, una suerte de intensificación del denominado "teatro de ideas" modernizado por el intertexto del realismo socialista, de "moda" en el Teatro Independiente de los cincuenta.

La amplificación del suceso central fue observada por la crítica:

> El parentesco formal aparece en la estructura de las obras. Cada una de ellas parece originarse en torno a una situación central espectacular, que presenta el tema exagerando los matices hasta rozar el absurdo y la deformación cómica de la presentación escénica [32].

Sin embargo, creemos que no se ha estudiado en profundidad la significación de esta "situación extraordinaria" en la que se encuentra el héroe de Cuzzani desde el principio mismo de la acción. Este hecho, verdadera deformación estilística de la norma del realismo tradicional y que se amplifica hasta que en el desarrollo se vuelve inaguantable para el héroe --el jugador de fútbol, rematado públicamente en *El centrofoward...*, los indios que llegan a España como "pescados" rescatados con una red en *Los indios estaban cabreros*; o la energía que desparrama Sempronio por la cual el Estado lo condena a vivir aislado--, hace más evidente la tesis realista, intensifica el desarrollo dramático destinado a probar la premisa social de la que parte siempre Cuzzani: la sociedad capitalista actual y sus antecedentes en la historia de la humanidad coartan al hombre, lo estratifican socialmente; la denominada "justicia" de esta sociedad persigue al justo, lo amedrenta, lo destruye.

Sobre el héroe de Cuzzani se ejerce la violencia. La sociedad oficial impone la situación extraordinaria, fuera de lo común, hasta llegar a la abstracción, a la entelequia.

Esta primera novedad se complementó con el didactismo de la segunda: a medida que la obra de Cuzzani avanza en el tiempo, su héroe se torna prácticamente indestructible y hasta supera con ironía una situación que se presentaba como totalmente desfavorable.

De las piezas a las que hacemos referencia, sólo en *Una libra de carne* se cumple parcialmente la premisa de que la farsa es un género en el cual el espectador/lector desarrolla un proceso que le permite percibir la escena como el lugar donde se manifiesta la ilusión-identificación y, al mismo tiempo, percibe en forma manifiesta el "engaño" teatral y el distanciamento (Ubersfeld: 1981, 311-318). En esta obra, la justicia social y su accionar todavía puede ser vivenciado por el receptor; sólo la arenga final de El Hombre encuentra al autor manejando el texto con un simbolismo ingenuo.

A partir de *El centrofoward murió al amanecer*, Cuzzani manejó sin retaceos un claro optimismo en el progreso del hombre. Todo el texto está dirigido hacia un desenlace en el cual el autor se incorpora a la ficción. Más exactamente la "desficcionaliza", evitando que se produzca la distanciación y regateando la ilusión: frente al patíbulo, Garibaldi, el protagonista, pronuncia un discurso de barricada, en el cual anuncia la aurora de la liberación. En *Los indios estaban cabreros* fue más allá: se produce la revolución. Y, en *Sempronio*, al llegar el momento de la mirada final el poder racional de la ciencia se halla en manos del pueblo.

En estas obras, el verosímil de la farsa, que se caracteriza por racionalizar, por otorgarle sentido a lo desproporcionado mediante la metáfora, era aclarado a cada paso por la moraleja, propia de la sátira, que se cuela por todos lados. Lo opaco nunca llega a serlo totalmente, y en el desenlace la transparencia del mensaje del personaje-entelequia lo explica todo. La acción se vuelve puro discurso y para el lector/espectador el todo se convierte en algo casi inverosímil. El héroe sin fisuras vence de forma casi antiartística la situación extraordinaria.

Este punto de vista actual difiere del efecto que la textualidad de Cuzzani produjo en su tiempo. Sus obras tuvieron un relativo éxito de crítica y fueron éxito, especialmente, de público. Estaban dentro de la norma teatral de los años cincuenta. Porque más que a la tradición brechtiana --a la que más de una vez la crítica intentó integrar al autor y de la cuál no ha tomado más que alguno que otro elemento secundario (Castagnino: 1974)-- el texto de las farsátiras de Cuzzani participaba del intertexto del realismo socialista. Estas obras adherían al triunfo del proyecto del "personaje positivo" y con él, al de las ideas revolucionarias. De acuerdo con el "romanticismo revolucionario" [33], al llegar al desenlace este "personaje positivo" se "desaliena", "toma conciencia de sus contradicciones", "se inmola en beneficio de las generaciones futuras" y lo explicita, deteniendo la acción teatral con un esperanzado mensaje final. Son la expresión de una fuerte convicción del autor de que el arte es, fundamentalmente, puro

contenido [34], y de que su misión es la profundización de una idea, de una premisa social que busca adaptar al espectador a formas genéricas de comportamiento que permitan la formación de "un hombre nuevo" y "una nueva sociedad".

Como antes Payró, Cuzzani tomó partido por las víctimas de la injusticia social, lo cual hace que su "personaje positivo" esté determinado desde el comienzo: sólo hace el bien, debe probar continuamente "cómo se debería actuar en la realidad social para que ésta comience a cambiar". A semejanza de Payró, Cuzzani logró una buena presentación del conflicto pero el problema se presenta cuando tiene que complicar y desenlazar la trama.

Sus obras fueron presentadas en teatros independientes, cuya audiencia era de iniciados de izquierda, acostumbrados al guiño cómplice, al acuerdo entre ella y el texto que se les ofrecía como hecho dirigido a "los que son como yo y pueden comprenderme". Por eso mismo, si bien educar al público era una de las metas que se propuso con sus textos, no podía arriesgarse a que la conclusión la sacara el espectador, porque los verdaderamente iniciados eran franca minoría. Había que mostrar al "personaje positivo", quien "debía tener la última palabra".

El "ingenio verbal", el aspecto quizá más "popular" y más "reconocido" tanto por el público como por la crítica del teatro de Cuzzani, se hallaba destinado a probar la tesis realista. La "víctima" de los chistes, de las falacias, de los anacronismos, era la sociedad oficial. En este sentido, Cuzzani fue lo que Bentley denomina un "hablador compulsivo", que "sale del paso porque lo que cuenta es divertido". Sus chistes satirícos eran la variedad que modulaba la situación extraordinaria y la amplificación del aspecto didáctico, ya que desnudaban la "fatalidad" del destino del héroe en el seno de lo que para el autor es una sociedad injusta.

2.5.3 La concepción de la puesta en escena en Nuevo Teatro y su ideología estética.

Para la descripción y análisis de este modelo de puesta nos basamos en testimonios fotográficos, grabaciones, críticas,

etc. y en nuestras conversaciones con Alejandra Boero, que llevamos a cabo entre 1990 y 1994. Además, nos fue muy valiosa la consulta del trabajo de Asquini (1990) y entrevistas a receptores calificados como José Marial y Luis Ordaz.

Sin apartarse totalmente de la concepción del texto espectacular dominante durante la primera fase del Teatro Independiente y de la puesta de *El puente*, la concepción escénica de Nuevo Teatro, llevada adelante especialmente por los directores Alejandra Boero y Pedro Asquini, aportó una serie de novedades que rápidamente fueron adoptadas por grupos como Los Independientes y La Máscara:

1. Nueva concepción de la espacialización del texto dramático. Las innovaciones se concretaron en todas las puestas, pero fue especialmente significativa en *Medea* (1952), de Jean Anouilh y en *El amor al prójimo* (1952), de Selzer, adaptación de un cuento de Leonid Andreyev, con la utilización del escenario semicircular y en *El cajero que fue hasta la esquina* (1958), de Ferretti, en escenario circular. En otros casos, si bien el decorado servía todavía, fundamentalmtente, como ilustración y visualización del texto dramático, los planteos escenográficos eran casi todos originales para su tiempo. Pablo H. Antón, Alejandra Boero, Carlos Gandolfo, Roberto Arcelux, Federico Padilla y Saulo Benavente concretaron un espacio caracterizado por:

   a. Intentos de romper con la frontalidad del teatro a la italiana.
   b. Apertura del espacio escénico al público.
   c. Cada puesta en escena implicaba la creación de un nuevo espacio escenográfico. Una nueva relación espacio-sala.
   d. El espacio global se fragmentarizaba en algunas puestas, como en *Los indios estaban cabreros*, de Cuzzani.
   e. En algunos casos hay una limitada desmaterialización de la escenografía: la escena se convertía en la prolongación del actor. En esta situación se encuadra la puesta de *Madre Coraje*, de Brecht.
   f. Era un espacio poseído por elementos épicos. Se mostraba la clase social, la desintegración del hombre en la sociedad.

Esta nueva concepción de la espacialización que llevan adelante sus directores y escenógrafos fue el mayor aporte de Nuevo Teatro a la puesta del Teatro Independiente de la época. Es más, las novedades que siguen devienen de ella.

2. Mayor movilidad del signo teatral.

3. Si bien Nuevo Teatro mantuvo la confusión entre realismo y realidad que siempre existió en el Teatro Independiente, se produjo en sus puestas una limitada reformulación del "realismo ingenuo" y se comenzó a entrever que el realismo también "marca" la realidad, la subjetiviza en la creación teatral. Con extraña justeza, y muy de acuerdo con la intención de sus puestas, Asquini (1990, 52) caracteriza al drama "como esencia de la realidad". Esta idea está apoyada en la clásica relación de necesidad entre palabra y realidad. Es una suerte de transformación del mundo mítico del espectador, lo suficientemente referencial como para que éste la reconozca como imitativa.

4. La reformulación del "realismo ingenuo" si bien no significó todavía una actitud totalmente crítica, proponía ya a la puesta de Nuevo Teatro como una metáfora transparente de la obra dramática, como un metatexto no obvio ni pueril. Era un comentario para "iniciados de la izquierda".

5. Afianzamiento más teórico que práctico en el concepto de "verdad escénica". Debido, sin duda, a las lecturas de Stanislavski.

6. Limitación de los prejuicios naturalistas.

7. El ritmo de las puestas se volvió sostenido, acelerado, basado también en las acciones físicas:

> Ya en sus representaciones en el escenario al frente, Nuevo Teatro se caracterizó por los ritmos de la puesta en escena, manifestados no sólo en el desplazamiento de los personajes, sino en el color (trajes, decorados y luces) y en los grados de luminosidad, en la voz y en la plástica, ritmos que nunca tienen otra raíz que la que naturalmente deben tener: la que surge de la acción dramática del diálogo" (Asquini: 1990, 71).

Sin embargo, las principales reglas obligatorias de la puesta del Teatro Independiente siguieron vigentes:

1. Concepción tradicional de la puesta en escena en relación con la obra dramática.

2. El director como armonizador del hecho teatral, que da la "evidencia de sentido", aclarando los sentidos que estaban opacos en el texto dramático.

3. El texto dramático era todavía un "bibelot" intocable, cerrado.

4. Concepción ilusionista del teatro. Ocultamiento del proceso de enunciación teatral (diegetización).

5. Práctica del gesto imitador.

6. El actor ocultaba su relación con el personaje. El modelo de actuación era predominantemente semántico. Se trabajaba a partir de la identificación del actor con su personaje.

7. Subpartitura o partitura preparatoria basada en el ensayo-error: el actor imitaba al director.

8. Se buscaba el "efecto de realidad": la palabra y los silencios, lo mismo que el comportamiento de los actores eran absolutamente descifrables.

9. La puesta seguía apareciendo como un "conjunto integrado", que no desestimaba el efecto teatral.

10. Los signos de la puesta eran predominantemente indiciales: se adaptaba el desarrollo dramático a la tesis realista.

11. Las puesta era fundamentalmente autotextual. Un universo escénico cerrado. Aunque, por supuesto, las obras dramáticas eran históricamente comprometidas, el texto espectacular no integraba el contexto social inmediato en la puesta.

12. La poética codificada fluctuaba entre la farsa, el drama de ideas, el neocostumbrismo.

13. Como en los primeros modelos de puesta del Teatro Independiente, se buscaba la identificación simpatética y se sustentaba una concepción objetivista de la comunicación teatral.

14. El maquillaje, el peinado y el vestuario, seguían siendo naturalistas, con referencia absoluta a la realidad.

Estos procedimientos en el texto espectacular concretaron una ideología estética que fue la que fijó definitivamente --

como su momento canónico-- al Teatro Independiente en la Argentina:

1. El teatro se consideraba como una práctica social que debía denunciar los problemas argentinos y universales.

2. El teatro era pura comunicación y compromiso. Un hecho didáctico enderezado al "progreso" del hombre.

3. El arte realista "limita" la fantasía del creador (Asquini: 1990, 82).

4. Presentaba una tendencia a la nacionalización de los textos.

5. Adhería al concepto de movimiento.

6. Instrumentaba la formación de actores.

7. Adhería al activismo, a la organización a través de cuerpos institucionales elegidos por el grupo, generalmente mediante la realización de asambleas.

8. Se producía una limitación del antagonismo contra la tradición anterior.

9. Se concretaba una leve atenuación del nihilismo hacia el teatro comercial.

10. Presentaba una limitada actitud de enfrentamiento con el gobierno peronista.

2.5.4 Osvaldo Dragún y el supuesto intento de la reescritura del teatro popular desde la poética del teatro de Brecht.

En *Historias para ser contadas* (1956), *Los de la mesa diez* (1957) e *Historia de mi esquina* (1957), Dragún recurrió a la utilización de algunos procedimientos brechtianos, aunque en la mayor parte de los casos lo hizo cambiando sus funciones. Es un caso muy interesante, diverso al de Cuzzani, pero con algunos elementos comunes. Si hubiera que caracterizar la transición del '50, podríamos decir que durante 1950-1956 predominó la llegada de nuevos textos dramáticos y de actuación teatral. Y que entre 1956 y 1959 comenzaron a aparecer las apropiaciones de estos textos (es el caso de Dragún) por parte de nuestros dramaturgos y directores, sin que decaiga la recepción de nuevos textos europeos y norteamericanos.

Para una observación productiva del intento de Dragún, es necesario primero advertir la forma en que el teatro de Brecht

se dio a conocer en Buenos Aires en las postrimerías de la década del cuarenta y el ritmo creciente de sus representaciones en los cincuenta.

Ya en 1952, a partir de la publicación por el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, se conoció Nueva técnica de la representación, de Bertolt Brecht. Este texto, de 1940, fue el primero de una serie que continuó el Centro con Para un teatro épico, del mismo Brecht en el Cuaderno de Arte Dramático (Suplemento de Estudio nº 20) que se dio a conocer en 1953. Asimismo, en ese año se publicó el primer ensayo sobre el autor (Ihering:1953) [35]. A estos textos le siguieron los trabajos de Gisselbreht (1958), Melchinger (1958, 1959), Klotz (1959).

Dos años después, en 1954, Nuevo Teatro estrenó el 16 de octubre, en la sala de Corrientes 2120, su versión de *Madre Coraje*. Si dejamos de lado las escenificaciones en alemán de *La ópera de dos centavos* por la Compañía Tairoff el 5 de agosto de 1930 y en "idisch" a cargo del Teatro IFT de *El soplón* --uno de los cuadros de *Terror y miseria del Tercer Reich*-- dirigida por el director polaco David Licht durante 1949 y la versión en el mismo idioma y en el mismo teatro de *Madre Coraje* en 1953, con dirección de Alberto D´Aversa, la puesta de Alejandra Boero y Pedro Asquini fue la primera de largo aliento de la obra de Brecht en el país [36]. Son muchos los que todavía recuerdan la memorable actuación de la actriz, quién más de treinta años después acierta a sintetizar el itinerario de la dramaturgia de Brecht dentro de nuestro sistema teatral:

> En ese momento, Brecht era prácticamente desconocido en el país, tanto es así que vino poca gente a ver la obra --se hicieron ochenta representaciones--. Salvo los avisados, la mayoría creía que los hechos de *Madre Coraje*, su historia, nos eran ajenos. Se decía: pasa en Europa, y no se alcanzaba a ver la relación. Dieciseis años después, cuando la repusimos, ya había un público maduro que podía advertir la dialéctica brechtiana [37].

Las puestas siguientes fueron: *La condena de Lúculo* en 1956 por el Teatro Independiente Telón, con dirección de Manuel Iedvadni; el mismo texto es repuesto --por el Grupo Juan Cristóbal, con dirección de Carlos Gandolfo, 1957--; *La ópera de dos centavos* --por el Teatro de Los Independientes, con dirección de Onofre Lovero, en 1957--; *El alma buena de Sechuán* --dirigida por Oscar Fessler, en el Teatro Independiente IFT, 1958/9, en "idisch" y castellano--; *Alemania Tercer Reich*, con

dirección de Yirair Mossian, por el Grupo OLAT. La década cierra las representaciones del teatro de Brecht con la visita del grupo El Galpón, de Montevideo, que con dirección de Atahualpa del Cioppo, presenta en catorce oportunidades *El círculo de tiza caucasiano*, durante 1959 y con *Los fusiles de la madre Carrar* (1959), bajo la dirección de Hedy Crilla y *Trabajo para todos* y *La mujer judía*, con dirección de Carlos Gandolfo en el Teatro La Máscara.

Como puede apreciarse, en la época de composición de las tres piezas de Dragún, Brecht era ya en Buenos Aires un autor canonizado; se lo consideraba en las polémicas, se lo citaba como modelo, y su nombre y su obra contribuían a dotar de legitimidad a los grupos que se atrevían a ponerlo en escena.

2.5.5 El teatro de Osvaldo Dragún y el melodrama social.

Ahora bien, ¿de qué procedimientos brechtianos se apropió Dragún para concretar las *Historias para ser contadas*, *Los de la mesa diez* e *Historia de mi esquina*? El Dragún espectador y lector de Brecht, incluyó sus artificios en su tradición textual y especialmente en lo que podríamos denominar teatro didáctico o "instructivo" en *Historias para ser contadas*, estrenada el 2 de noviembre de 1956 en Mar del Plata, por el Teatro Popular Independiente. He aquí algunos ejemplos que son paradigmáticos:

1. Los actores "narran", "muestran" los personajes, se dirigen al público en obvio pacto con él (Brecht: 1970, 57). Nunca abandonan su condición de tales. Es el caso de "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres", en el cual el Hombre, anuncia que en la historia será "un vendedor callejero, uno de esos que grita..." (Dragún: 1965, 58). De esto se puede inferir que el texto exige una interpretación distanciada, en la que el actor no se implica afectivamente con el personaje, recitando el texto como quien improvisa, como quien "cita".

2. En *Historias para ser contadas*, existe un traslado al pasado como intento de distanciamiento (Brecht: 1970, 172). En una misma intervención los actores narran la historia al público y, sin transiciones, deben cambiar de tiempo del discurso, para instalarse en la voz de los "personajes" :

> Esposa- Y asi fue como ese dia 2 de noviembre él llegó a casa con un flemón y con la cara atada con un pañuelo. No es nada, tenés que tomar un geniol. (p.61)

Es más, durante el texto el vendedor aquejado por el flemón, narra el desarrollo de su historia en pasado (situándola en el tiempo), anticipa la acción (realizándola como personaje), para luego, durante el desenlace, morir en el presente.

Esto permitía que se desarrollara un interesante juego temporal. Como se recordará, la base del sistema Brecht consiste en presentar los hechos como sucesos pasados: "Si el ser humano se condujo de cierta manera ahora no tiene por qué ser lo mismo. La conducta humana no es inalterable" (Brecht: 1970, 172-173). De esta manera el actor no sólo manifiesta dramáticamente el texto, sino que se convierte en pivote de la historia.

3. Brecht (1970, 174) afirmaba que:

> La formulación del proceso para la sociedad, su orientación, que proporciona la clave a la sociedad, se ve facilitada por el empleo de titulos para las diferentes escenas. Estos titulos tendrán un carácter histórico.

Todos los sketches de las *Historias...* tienen títulos que situán las escenas, que tienden a limitar el suspenso, la intriga dramática. Así, los actores interpretan la "realidad" de la ciudad.

4. Las *Historias...* están estructuradas en cuadros, mediante una causalidad indirecta que pretende poner de manifiesto, siguiendo el modelo de Brecht, el contraste entre los "valores pequeño burgueses y los nuevos valores". La intención parece ser la de exponer la alienación producida por una "sociedad enferma".

En el nivel del aspecto verbal, en la enunciación inmediata, las didascalias expresan una presentación del decorado desde lo verbal, presentación en la que se pueden advertir dos condicionamientos: el de la poética brechtiana y el de los exiguos medios de producción de que disponían los teatros independientes. Es un recurso que contribuye y conforma la técnica de "mantener al espectador a distancia". El escenario de las *Historias...*, "limpio de todo elemento mágico", también estaba destinado a "neutralizar la tendencia

del público a dejarse llevar por la emoción" (Brecht: 1970, 175).

Pese a lo expuesto, y los ejemplos de los artificios brechtianos podrían multiplicarse, en estas piezas Dragún se apropió sus procedimientos pero les cambió su funcionalidad, los puso al servicio de lo que podríamos denominar "melodrama social" o "neomelodrama".

Ya a comienzos de siglo, el melodrama se había convertido en un género subalterno pero en plena década del cincuenta, Dragún lo revivió. Los procedimientos brechtianos en su obra, lejos de producir un efecto distanciador o mejor, la identificación irónica, en su peculiar estructura, invertían su semántica y estaban destinados a "emocionar hasta las lágrimas" a un público "de izquierda" preparado para recibir el mensaje, lleno de compasión, y más, de autocompasión, por la suerte de personajes como el vendedor o "el hombre que se convirtió en perro", con los cuales se identificaba compasivamente. Ese proceso de identificación se verificaba fundamentalmente porque el sistema de valores sustentados por los personajes era compartido por el espectador.

Las funciones que determinan el eje del deseo en el melodrama están relacionados con el temor al villano. Fue la novedad que presentó este melodrama social, ya que el oponente --"el villano"-- es en este caso la sociedad. Este ente perverso acosa y determina a los personajes positivos, pero débiles. Estos, a nivel de la acción, se colocan en las actancias de sujeto y ayudantes. A su vez, las principales funciones del sujeto son las del protagonista del melodrama tradicional: defender la familia, su trabajo, ser sentimental. Por supuesto, los "malos" se encuentran en la actancia oponente, como representantes o "víctimas", por su degradación, de la sociedad.

Asimismo, a nivel de la intriga, la coincidencia abusiva y la exageración fueron los procedimientos dominantes que consiguieron refuncionalizar los artificos brechtianos: la narración era sentimental, el traslado al pasado conseguía crear un sentimiento de nostalgia, los títulos intensificaban

la coincidencia abusiva y la pretendida causalidad dialéctica devenía en directa.

Este melodrama social se acrecentó en *Historia de mi esquina* y *Los de la mesa diez* (estrenada el 24 de abril de 1957 en el Teatro Sociedad Española de Córdoba por el Grupo Fray Mocho). En *Historia de mi esquina*, el espectador no logra sostener la conciencia de su ajenidad; por el contrario, mantiene una relación de total empatía con Aldo, su familia y los buenos amigos de la esquina. Se encuentra lejos de los intentos de presentar un héroe contradictorio como ocurría en *Historias para ser contadas*. El grupo de Aldo deviene absolutamente positivo. Tal como ocurría en Cuzzani, el héroe no puede ser destruido por el medio social. Aldo advierte las contradicciones sociales, "se desaliena", toma conciencia, del canibalismo de la sociedad (el villano) que deglute a Raúl, el futbolista y Gregorio, el arribista. Y lo explicita:

> Esa noche se acentuó en mí la sensación de que nos manejaban, y me sentí desgraciado por que lo que nos rodeaba era más fuerte que nosotros. (p.46)

La premisa era transparente: la sociedad burguesa destruye a los justos. Como en la vieja mitología del tango, el barrio con su típico café y la pasión por el fútbol implicaban un universo feliz y armonioso. En él sólo desentonan Gregorio y Virginia, la que finalmente también toma conciencia de sus errores y retoma su relación con Aldo. La buena familia dará "buenos hijos" y la familia desavenida --la de Gregorio y Virginia-- "hijos descarriados" que aspiran a lo que no deben. Hay también otros procedimientos brechtianos chaplinescos:

> Gregorio entra y se pone detrás suyo (de Aldo). Tararean una marcha militar. Atrás de ellos van entrando los dos actores. Todos tararean la marcha militar. Llegan a sus mesas de trabajo. Se reparten los sitios. Ahora tararean un vals, y trabajan al ritmo de él (p.18).

Pero en contrapartida con ellos hay constantes concesiones melodramáticas al público, como la creación de falsas imágenes de la realidad: por ejemplo, la posibilidad de escapar al fracaso, amparándose en la simpleza de la vida cotidiana que van a emprender Aldo y Virginia y que se anuncia en la mirada final del primero.

> Mi historia terminó bien. Hoy es sábado, y esta noche vamos al cine con Virginia. Vuelven las golondrinas. Pero lo que perdieron Raúl y Gregorio, lo que Oscar busca desesperadamente, lo que Virginia y yo no sabemos, eso... eso ya depende de ustedes y de nosotros. (p.52)

La pareja imposible, como ocurría en *Los de la mesa diez*, se ha tornado posible gracias a la justicia poética del melodrama social, ya que las circunstancias del medio que recrea el texto no se corresponden con la posibilidad del reencuentro.

Los personajes son estereotipos absolutos: los jóvenes, como en *El puente*, de Gorostiza, son totalmente ingenuos, el Padre de Aldo, omnicomprensivo, como lo era el Padre de *El puente*. A los muchachos los persigue la coincidencia abusiva de manera encarnizada y hacia el final todo se precipita de manera exagerada, en los términos del melodrama.

Historia de mi esquina caía en un maniqueísmo reduccionista que se intensificó en *Los de la mesa diez*. María y José, pertenecientes a distintas clases sociales conforman la pareja imposible, son perseguidos por la coincidencia abusiva, víctimas de esquemáticas oposiciones sociales. Tanto la casa de María, de la alta burguesía, como la casa de José, de clase proletaria, son hostiles al amor de los jóvenes. Todo los separa, pese a lo cual en el desenlace deciden volver a reunirse en un forzado encuentro personal:

> María- Mirá, a tu lado aprendí muchas cosas (...) comprendí que no podía volver a vivir como antes..., porque sería arruinar mi vida y darles la razón a los que quisieron arruinar lo nuestro... Y ahora no solamente te quiero, sino que también aprendí a tener rabia (p.119).

La metáfora era transparente: de María y José nacerá el "hombre nuevo".

El patetismo es la marca de este último texto y es notable su acercamiento a la retórica del tango:

> María- ¿Qué?
> José- Si alguna vez, cuando pase el tiempo, me ves por ahí... ¡No me mirés, María, no me mirés! No quiero volver a llorar, como hoy... Chau. (p.114)

Semánticamente, los valores que defienden los protagonistas de los tres textos no representan nuevos valores sociales. Lejos de desenmascarar la mentalidad pequeño burguesa como pretendía Brecht, las piezas de Dragún estructuran su sentido alrededor de un franco optimismo basado en el trabajo honesto que está lejos de la crítica a las instituciones. El

personaje-héroe participa de las pautas mencionadas, la responsabilidad del individuo está determinada por la sociedad, y él se defiende de ella resguardado por los valores familiares de la clase media baja, los buenos consejos, el noviazgo, el trabajo, etc.

Evidentemente, este teatro de Dragún no es brechtiano. Quizás él (aunque hoy lo niegue) [38], creyera en aquellos años que se apropiaba del modelo Brecht, al que había visto en sus representaciones porteñas. En nuestras investigaciones sobre el texto espectacular de los '50, descubrimos algo que quizá pueda aclarar la confusión: las piezas de Brecht se ponían en escena de forma tal que el resultado obtenido era contrario al "efecto de distanciamiento" que buscaba su autor. Podemos ejemplificarlo con el estreno de *Madre Coraje*, dada a conocer el 16 de octubre de 1954, con la dirección de Boero y Asquini, que según una encuesta que realizamos a parte de quienes fueron sus intérpretes y espectadores, apelaba a la identificación compasiva. El propio codirector lo corroboró recientemente:

> Estrenamos y todo fue un éxito de prensa y público. Los espectadores aplaudían entusiasmados. Pero yo me di cuenta de que habíamos fracasado por un pequeño detalle: cuando en la escena final *Madre Coraje* baja con su carreta desvencijada y vacía a la platea, siempre, infaltablemente, los espectadores intentaban ayudarla, tan identificados estaban con la tragedia de Anna Fierling." (Asquini: 1990,67).

Los valores de este teatro de Dragún hay que buscarlos en la continuidad de la fase de nacionalización del Teatro Independiente que comenzó con *El puente* de Gorostiza. En estos textos vuelven los personajes populares, su habla y su problemática, aunque lo hacen de manera "abuenada". Es una reescritura "positiva" desde la izquierda oficial del '50, del teatro popular argentino finisecular. La tentativa de Dragún de modernizar el sainete y la comedia blanca --que continuó con otras características en la década siguiente con *Amoretta* (1964)-- fue sin duda valiosa no sólo por sus logros, que fueron alcanzados parcialmente, sino por los caminos que abrió al teatro argentino posterior, particularmente de los años '70 en adelante.

2.5.6 El Teatro Fray Mocho y las *Historias* de Dragún

La concepción de la puesta en escena, de la teatralización de la obra dramática, por parte del grupo Teatro Popular Independiente Fray Mocho tuvieron mucho que ver con la concepción de los tres textos de Dragún. Especialmente en el caso de las *Historias para ser contadas*. En una entrevista que le realizaramos a Dragún expresó que: "Hice las *Historias*... gracias a mi estadía en Fray Mocho". El director del grupo, Oscar Ferrigno, aporta más información sobre la génesis de los textos:

> Yo venía trabajando con Dragún sobre la idea de un teatro mucho más despojado, sobre las técnicas del coro dramático, sobre ciertas ideas del teatro didáctico de Brecht, o sea un teatro más libre, mucho más basado en el actor, que no exigiera otro aditamento que la presencia, que buscara un tipo de comunicación directa con el público; en fin, toda una búsqueda en ese sentido recogiendo la experiencia de todo lo que habíamos hecho permanentemente en todo el país. Entonces, un poco muy de mala gana y como con rabia Dragún escribe... Esta discusión la tuvimos una noche bastante violenta con un compañero nuestro que tenía un flemón en ese entonces, un actor que se llamaba Meme Vigo (...) y no podía prácticamente ni participar en la discusión, entonces, Dragún decía: Pero bueno, y el tema, el tema... Cualquier cosa le digo, acá tenés, el flemón de éste. Y al día siguiente, viene y tira dos hojas sobre la mesa con mucha rabia... Era la historia del flemón. ¡Esto no sirve para nada! me dice. Le digo: justamente era esto lo que yo te estaba pidiendo". (Giella: 1989, 105)

Conviene analizar lo dicho por ambos a la luz de la creación y la evolución del Teatro Fray Mocho a cargo de Oscar Ferrigno. Durante 1948 el director vivió en París y allí se puso en contacto con las teorías de un grupo de teatristas y teóricos que luego dio a conocer aquí: Jacques Copeau y su idea del comediante y el director como servidores del texto, la escena vacía de escenografía, el decorado dinámico; la rítmica el uso de la música en el juego teatral de Jacques Dalcroze y George Pitoëff; la concepción de la improvisación de Stanislavski y Charles Dullin; y especialmente la noción de coro o juego dramático, de Joan Doat, Charles Antonetti, Jacques Roux y Leon Chancerel [39].

Vuelto a Buenos Aires en 1950, y luego de fracasar en el intento de crear una escuela y un centro de investigación en La Máscara, el 1º de junio de 1951 concreta el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho Teatro Escuela. El manifiesto de la fundación adelantaba los principios que regirían la práctica teatral del grupo. He aquí una síntesis.

1. Define el teatro como arte popular.
2. Recalca la importancia de la formación actoral.
3. La necesidad de cumplir esa primera instancia para

posteriormente realizar la labor teatral.

4. La responsabilidad social del teatro "ligado a la vida y a la salud del país".

5. La necesidad de dejar de lado el público de élite y no restringir sus funciones a la capital, realizando constantes giras al interior del país.

Mediante variados testimonios [40] hemos podido comprobar que estas peculiaridades regían la práctica teatral del grupo Fray Mocho, que lo diferenciaron del resto de los teatros independientes de los años '50.

Precisamente del cruce de este manifiesto con la práctica escénica del grupo, podemos sistematizar su ideología estética, que intensificó, amplificándolo, el programa del movimiento:

1. Concreción de un teatro nacional y popular, a partir de la universalidad pero también con nuestras peculiaridades regionales. Las restantes características, parten de esta premisa.

2. Intensificación del concepto de teatro como compromiso, dirigido a apuntar el progreso del hombre. El repertorio (clásico, contemporáneo y nacional), que incluía formas estéticas como el sainete que había desestimado el movimiento independiente en todas sus etapas, se caracterizaba por expresar la responsabilidad social del grupo. Intentaron, y en muchos casos lo lograron, ampliar su auditorio, incluyendo entre sus receptores a habitantes de todo el país. Fray Mocho realizó numerosas giras al interior del país e incluso a países vecinos, de lo cual hay una rica documentación.

3. Priorizar la investigación y la enseñanza, para lo cual llevan adelante una escuela de teatro, actividades de extensión cultural, concursos de obras para autores noveles, actividades de biblioteca y archivo.

No es difícil advertir su apropiación de la estética del juego o coro dramático y que la funcionalidad de la rítmica fue el principio constructivo de las representaciones de las *Historias*: trabajos del grupo en 1952, como *La gota de miel* de León Chancerel y *El halcón* de Jacques Roux, fueron una

verdadera preescritura escénica de los textos de Dragún.

El juego o coro dramático implicaba toda una poética de la práctica teatral: estaba destinado a despertar la imaginación del actor y también la del público. El actor debía recrear las sensaciones que provocaban objetos reales. Antonetti lo señalaba: "El juego dramático es ante todo una escuela de sinceridad" (Antonetti: 1953, 90). Durante el juego o coro dramático --que consistía en recitaciones corales y movimientos corporales sujetos al impulso interior del actor-- se centraba la atención en la rítmica basada en el

> conocimiento profundo de nuestras energías y antagonismos corporales (...) La música hacía el milagro de agrupar a esta multitud, de disociarla, animarla y apaciguarla, de 'instrumentarla', 'orquestarla', de acuerdo a los principios de una rítmica natural (Dalcroze: 1954, 2-3).

En los juegos o coros dramáticos, como después en las *Historias*,

> el ritmo era una fuerza que permitía expresar lo inexpresable, fuerza que nos permite poner en orden y en ritmo los movimiento secretos de nuestra alma, las cuales privados de guía, permanecerán en estado de caos (...) El actor pronuncia una palabra, cierra los ojos, levanta una mano, no expresaría nada si todo eso no estuviera dictado por un ritmo interior (Pittoëff: 1954, 5).

Por otra parte, los actores, vestidos con malla y tricota negra y las actrices con falda sobre malla negra, evolucionaban tal como quería Copeau en una escena desnuda, en un decorado dinámico que permitía que, por ejemplo --como resultado de la movilidad del signo teatral-- unas sillas simbolizaran rápidamente otros objetos, que un vestuario que a veces caracterizaba a algún personaje consistiera sólo en algún sombrero o un par de guantes. Los juegos incluían también la luz y la sombra, introduciendo una novedad que nunca se había utilizado antes en la escena argentina.

Esto permitía que se cumpliera una de las bases del manifiesto del grupo: con pocos elementos se podía levantar un escenario en cualquier sitio, aún en el más alejado e inhóspito del país [41].

La significación de las *Historias* como textos teatrales estriba en que sintetizaron las distintas corrientes y tradiciones teatrales --el sainete, Brecht, la comedia blanca, los juegos o coros dramáticos, la rítmica-- consiguiendo dinamizar el teatro de los '50. Marcaron una verdadera transición hacia la modernización de los '60, en la medida en

que lograron, junto a *El puente* y a los espectáculos de Nuevo Teatro, que la mirada de los creadores que se expresaba desde el escenario se volviera hacia los problemas y los personajes del país, y que ese enfoque fuera acompañado por la crítica y buena parte del público del "teatro de arte".

2.5.7 La concepción de la obra dramática y la puesta en escena del Teatro Fray Mocho.

Como hemos visto en el apartado anterior, el nuevo repertorio de Fray Mocho produjo cambios en su concepción de la obra dramática a nivel de los procedimientos y a nivel verbal, que prodríamos sintetizar en una resemantización de artificios brechtianos, melodramáticos, farsescos, del coro dramático, entre otros, para ponerlos al servicio de la tesis realista, de la premisa social. Es por ello que, a nivel semántico y a nivel de la acción, e inclusive una serie de procedimientos "obligatorios" del Teatro Independiente, se reiteraron las características de la concepción de la obra dramática de Nuevo Teatro:

1. En el desarrollo, el sujeto busca la libertad, la justicia y tiene como oponente a la sociedad.

2. Existe una evidente intención de nacionalizar los contenidos en la puesta de piezas extranjeras.

3. El objeto de deseo es, casi siempre, la libertad o el amor.

4. Tienen esquemas actanciales referenciales.

5. Presenta personajes positivos y negativos. El personaje positivo es, a la vez, vocero del autor ("personaje embrague").

6. En el aspecto verbal hay un predominio de la función referencial.

7. Dentro de la pragmática del diálogo teatral, predomina el acto ilocutorio, la concreta producción de significación.

8. En el nivel semántico subsiste el ideal sustentado por el Teatro Independiente de todos los tiempos: el todo dramático está estructurado sobre la base de la función didáctica del teatro. Su diferencia, y esto también lo comparte con Nuevo Teatro, es que la tesis realista está referida a lo cotidiano.

La concepción de la puesta de este grupo paradigmático de la segunda fase del Teatro Independiente la concretamos a partir de un corpus de doce puestas elegidas entre diversos autores (argentinos y extranjeros) y de años también distintos. Los textos seleccionados fueron los siguientes:

La gota de miel (1952), de León Chancerel, dirección de Oscar Ferrigno.

Humulus, el mudo (1952), de Jean Anouilh y Jean Aurenche, dirección de Oscar Ferrigno.

Diálogos tradicionales de la Commedia Dell´Arte (1952), recopilación y dirección de Oscar Ferrigno.

El halcón (1952), de Jacques Roux, dirección de Oscar Ferrigno.

Los disfrazados (1953), de Carlos Mauricio Pacheco, adaptación y dirección de Oscar Ferrigno.

Los casos de Juan el zorro (1953), de Bernardo Canal Feijóo, dirección de Oscar Ferrigno.

Moneda falsa (1953), de Florencio Sánchez, dirección de Oscar Ferrigno.

El descubrimiento del nuevo mundo (1955), de Félix Lope de Vega Carpio, en versión libre de Morvan-Levesque, dirección de Oscar Ferrigno.

Los pequeños burgueses (1958), de Máximo Gorki, dirección de Alberto Panelo.

Desde el 80 (1959), de Osvaldo Dragún y Andrés Lizarraga, dirección de Oscar Ferrigno y Néstor Raimondi.

La vida que nos dejan (1959), de Blas Raúl Gallo, dirección de Benigno Ginzo.

Historia del escritor que llevaron preso (1959), de Osvaldo Dragún, dirección de Alberto Panelo.

Del análisis de estos textos, llegamos a sintetizar las reglas obligatorias de la puesta en escena del grupo:

1. Era todavía tradicional, pero había abandonado la ortodoxia. El texto era sólo un componente más de la puesta. Implicaba la apropiación de un texto ajeno.

2. Metáfora politizada de la obra dramática.

3. El metatexto de la puesta en escena tendía a ser un comentario estilizado de la obra dramática.

4. Se relativizaba la idea del texto dramático como "bibelot" intocable.

5. Proponía un limitado teatralismo. En ocasiones no ocultaba el proceso de enunciación teatral. Implicaba una reformulación casi total de la relación necesaria entre palabra y realidad, que en la primera fase del Teatro Independiente y en la concepción de Nuevo Teatro eran base de la puesta.

Si bien el texto espectacular en Fray Mocho seguía funcionando desde el realismo que prueba su tesis a partir del desarrollo dramático, presentaba un enriquecimiento de procedimientos entre los cuales el cuerpo aparecía ejerciendo un protagonismo que lograba desplazar a la palabra en la producción de sentido en la escena.

Fray Mocho basaba la interpretación actoral en la plasticidad corporal, logrando la gradación de la tensión dramática mediante el movimiento y la gestualidad, siendo esta última casi siempre original, no imitativa. Esta gestualidad debía ser descifrada por el actor y también (en menor medida) por el espectador y se diferenciaba de la gestualidad cotidiana en que se jugaba a través de oposiciones: tensión/relajamiento; rapidez/lentitud; ritmo cascado/ritmo fluido.

Estos conceptos implicaron una nueva práctica de la puesta en escena teatralista que, lamentablemente, no tuvo continuidad en la década siguiente. Esta poética se concretó por la apropiación por parte de Ferrigno y su grupo de los trabajos de los teóricos franceses mencionados en el apartado anterior.

El principio constructivo de las puesta de Fray Mocho fue el trabajo corporal de los actores.

6. En este sentido, proponía una actuación con función predominantemente deíctica. Exponía su relación con el personaje.

7. Afianzamiento del concepto de verdad escénica, a veces desde el teatralismo.

8. Franca limitación de los prejuicios naturalistas.

9. El ritmo de las puestas era generalmente muy intenso.

10. Se intensificaba la movilidad del signo teatral. Esto se concretaba a partir de la nueva concepción corporal de la actuación.

11. Fluctuación entre la concepción de conjunto integrado y de sistema autónomo.

12. Era todavía una puesta fundamentalmente autotextual, con fuertes avances ideotextuales.

13. Al igual que Nuevo Teatro, mantenía la confusión entre realismo y realidad, pero reformulaba el "realismo ingenuo". Se entrevé así que el realismo "marca" la realidad, que el creador nunca pierde su subjetividad.

14. Nuevo planteo en el vestuario y el maquillaje en el que predominó lo dinámico, funcional, sintético. Se llegaba a caracterizar a un personaje por el uso de un solo objeto.

15. La escenografía era coincidente, en líneas generales, con la concepción espacial de Nuevo Teatro. Pero iba más allá ya que la liberaba casi siempre de su función mimética. Fray Mocho se manejó, generalmente, con la escena vacía de escenografía tradicional, con un decorado dinámico y, a veces, con un no-decorado --el todo significaba por su ausencia-- o con el decorado verbal o implícito en la gestualidad de los actores.

La iluminación estaba basada en grandes contrastes de luces y sombras.

Como ocurría con la concepción de la obra dramática de Fray Mocho, los cambios a nivel de los procedimientos de la intriga y del aspecto verbal, repercutieron mínimamente en el nivel semántico y en la búsqueda del efecto teatral de la puesta en escena. Esto se puede advertir en sus caracteres, que continuaron la tradición del Teatro Independiente, respetando las reglas obligatorias (inquebrantables) del microsistema:

1. La puesta mantuvieron caracteres de tradicionalidad (con preeminencia del texto dramático).

2. La subpartitura preparatoria estaba basada en el ensayo-error. El actor, para elaborarla, "imitaba" al director.

3. Se persiguía el efecto de realidad.

4. Palabra y silencio eran absolutamente descifrables.

5. El director espacializaba de acuerdo con el espacio dramático. Daba la evidencia de sentido, armonizaba el todo, y aclaraba los sentidos que estaban opacos en el texto dramático.

6. Se adaptaba el desarrollo dramático a la tesis realista. La puesta era de signo indicial.

7. El punto de vista a nivel de la focalización se centraba en el protagonista, que era un "personaje embrague".

8. El punto de vista a nivel de la poética codificada era el de la farsa y el drama de ideas mezclados.

9. Se buscaba la identificación simpatética (Jauss: 1986, 270) y se trabajaba con una concepción objetivista de la comunicación teatral (De Marinis: 1986, 13). Se imaginaba una completa identidad entre los significados propuestos y los recibidos.

2.5.8 La recepción del Teatro Independiente (1949-1959)

Ante los avances estéticos de Nuevo Teatro y especialmente de Fray Mocho, cabría preguntarse ¿por qué estos cambios no alcanzaron a concretar una modernización como ocurrió una década después con el realismo reflexivo y la neovanguardia?

Si se amplificó la nacionalización de la ideología estética del movimiento --a través de un repertorio, pero sobre todo de una audiencia nacional policlasista-- y se hizo cierta la investigación y la búsqueda de formas nuevas ausentes en el Teatro Independiente histórico, si se produjeron cambios en la concepción del texto dramático y espectacular ¿por qué no se concretó un cambio dentro del sistema a nivel de la acción teatral y a nivel semántico?

En los primeros años de este período esto no pasó porque si bien se estaban gestando importantes transformaciones, aún no habían ocurrido los grandes cambios políticos que sobrevinieron después (la caída del peronismo en el plano político y la llegada de nuevas textualidades extranjeras en el plano específicamente teatral). Una vez producidos estos acontecimientos, su repercución en el campo intelectual fue lenta y por lo tanto el reclamo ideológico del público del microsistema no había variado. Por el contrario, el nuevo público de la clase media que asistía a las representaciones de Nuevo Teatro o Fray Mocho, como a las del circuito profesional culto o "teatro de arte" se adaptaba totalmente a la propuesta del espectador implícito del Teatro Independiente "histórico":

1. El público debía ser el receptor del buscado efecto didáctico. En su imaginario todavía había congruencia entre los modelos científicos y el objeto de investigación, entre el método de imitación --el lenguaje teatral-- y el objeto imitado, la realidad. El mundo a priori legitimaba al teatro de tipo realista. Implicaba una fórmula estética con pocas variantes. El teatro de la segunda fase de la primera modernidad tenía la actitud ontológica que mostraba cómo veían esa realidad nuestros sentidos. Se creía que la realidad tenía una existencia objetiva.

Como en el teatro tradicional, en el teatro canónico de la primera modernidad teatral argentina había una distancia entre el texto dramático y el texto espectacular y el lector/espectador. Esa distancia estaba ocupada por las convenciones que ratificaban la realidad del lector/espectador o, por lo menos, lo que éste creía de ella. Este mundo de convenciones todavía se caracterizaba por ser un mundo en "crecimiento", "adherido", "asimilado", integrado a la mentada realidad.

La realidad --lo que Voloshinov (1981) prefiere denominar valoración ideológica del mundo--, le ponía límite a la imaginación. Por motivos ideológicos, la evolución, el concepto de progreso, fue la base de su metáfora. Este universo teatral se diluyó recién en la segunda modernidad.

Lo cierto es que en el período que nos ocupa, no hay un cambio de metáfora. Si bien autores como Arlt y grupos como Fray Mocho produjeron cambios importantes en la relación teatro-realidad, las puestas de Barletta, los textos de Dragún, reivindicaban la mímesis. Así, para el receptor el "contenido" de los textos dramáticos y espectaculares era casi indiscutido. El texto era "su significado" y el significado era una convención más, a partir de "lo aceptado y lo comprensible".

Todavía prevalecían las ideas de que en el universo del teatro era posible conocer y comunicar el mundo.

2. Ese espectador de clase media se incrementó, seguramente por la ampliación de dicha clase durante el peronismo. Los propios actores del movimiento lo afirmaron:

> *Bajo fondo* fue, sin duda, un nuevo jalón en la brillante carrera de nuestro teatro. Contábamos con espectadores adictos pero ¡ay! este público no era el que habíamos tenido en nuestra platea entre 1941 y 1945 --en La Máscara--. Aquel estaba formado por la clase obrera ilustrada y esta clase había desaparecido por el advenimiento del preronismo (sic). Este público ahora pertenecía a la pequeña burguesía culta. Pero nosotros seguimos creando nuestros espectáculos con la mente puesta en el pueblo trabajador (Asquini: 1990, 51).

3. Seguía sustentando una concepción comunicacional, objetiva del teatro.

4. Fue el apogeo del espectador de izquierda conocedor de la modernidad, pero adscripto al teatro de premisas sociales, semánticamente transparente.

La crítica canonizó al movimiento. En los distintos ámbitos de su accionar, el Teatro Independiente estaba absolutamente legitimado. Incluso uno de sus pocos contradictores, Narciso Ibañez Menta ("¿Qué opina usted de los vocacionales?", Platea, I, nº 12, 11-3-1950, 44-46) lo reconoció: "ellos tiene la fuerza que les da el apoyo de muchos periodistas y de gran masa de público".

1. La crítica de "los grandes diarios" les otorgó un lugar central dentro del campo intelectual. No sólo lo hemos podido constatar en nuestro trabajo en distintos archivos, el propio Asquini (1990, 39) lo afirma: "Se escribía sobre *El puente* en todos los diarios y revistas de Buenos Aires. El éxito fue tremendo". Esta actitud de la prensa no era una novedad. Ya en 1947 *Peer Gynt*, de Ibsen, puesto en escena por La Máscara, mereció media página en el diario La Nación --un espacio desusado para un estreno en ese momento-- firmada por el prestigioso crítico Adolfo Mitre. Otra prueba importante de esta relación es la elogiosa reseña que Edmundo Guibourg escribió en Clarín sobre *Heredarás el viento* (1956/1957), de Lawrence y Lee. Guibourg, que gozaba de gran prestigio, no se había ocupado hasta ese momento de las propuestas del Teatro Independiente, al que consideraba de inferior calidad.

Pero el verdadero jubileo de Nuevo Teatro fue la publicación de Los primeros diez años de Nuevo Teatro (1966), en la que los principales críticos e intelectuales del país e intelectuales del exterior exaltaban la labor de Nuevo Teatro. Las firmas eran de Raúl H. Castagnino, Luis Ordaz, Raúl de

Lange, Edmundo Guibourg, Miguel Angel Asturias, José María Monner Sans, Alejandro Berrutti y Guillermo Thiele.

Este éxito de crítica se vio reflejado en el público, que hizo que algunas temporadas de Nuevo Teatro alcanzaran el número de funciones y de espectadores que igualaba al de espectáculos profesionales de renombre. Es el caso del "record" de 2.284 funciones realizadas entre 1950 y 1960, destacándose especialmente el año 1958, por ser el de mayor asistencia de público y en el cual se llegó a 428 representaciones. Textos como *Bajo fondo*, de Gorki, llegaron a cumplir 103 representaciones con 18.000 espectadores; *Medea*, de Jean Anouilh, cumplió 115 representaciones con asistencia de 12.500 espectadores; *Ese camino difícil*, de Ferrari, totalizó 133 funciones y 31.984 espectadores; *La mujer del corazón pequeño*, de Crommelynck, alcanzó las 130 funciones con 16.236 espectadores; *Heredarás el viento*, de Lawrence y Lee, llegó a las 218 funciones para un total de 51.532 espectadores; *Los indios estaban cabreros*, de Cuzzani, tuvo 185 funciones y 51.348 espectadores.

Con relación a Fray Mocho, si bien en sus comienzos sus espectáculos no se comentaban porque se daban en giras, cuando estrenó en Buenos Aires fueron legitimados por la crítica periodística.

2. Las revistas especializadas y culturales también apoyaron al Teatro Independiente de la década. Es el caso de Talía (entre setiembre de 1953 y julio de 1954, números 1-9, directores: Néstor A. Baracchini y Julio Spinelli y desde abril de 1955, números 10-19, director: Emilio A. Stevanovitch), que prácticamente en todos su números comentó --dándole gran espacio-- los estrenos de la denominada "escena libre". Esto se incrementó durante la dirección de Stevanovitch, hasta que a fines de la década se convirtió en un medio que recogía prioritariamente críticas y reportajes del Teatro Independiente. Algo parecido puede decirse de los premios que otorgaba Talía, los que en su mayoría eran concedidos a actores, directores y escenográfos del Teatro Independiente.

La Gaceta Literaria (desde febrero de 1956 a noviembre/diciembre de 1959, números 1-19, director: Pedro G.

Orgambide) no sólo le dedicaba amplias reseñas debidas a Luis Ordaz, Roberto M. Cossa, Francisco Mazza Leiva o de teatristas como Juan Carlos Gené, sino también artículos de fondo, además de realizar una recepción reproductiva del teatro de Brecht, Sartre y Miller, entre otros intertextos europeos y norteamericanos.

3. Además de estos órganos culturales, el período 1949-1959 se constituyó en el de mayor circulación de revistas y cuadernos de los grupos independientes, como las publicaciones ya mencionadas de Fray Mocho, Fila 0 el teatro y otras artes, (OLAT, director: Alberto Rodríguez Muñoz); Revista La Máscara (1942); Angulo (Tinglado Libre Teatro); Teatro Libre de Buenos Aires (1946), Nai Teater (Nuevo Teatro, publicada en idisch y castellano por el Teatro IFT); Teatro Libre (Teatro Florencio Sánchez). Estas pequeñas revistas consideraban a su manera de hacer teatro como su objeto. Consolidaban una imagen del teatrista "comprometido", en resistencia contra la tradición teatral. Llevaban, por supuesto, un programa implícito y una intención de legitimar a su grupo. Proponían introducir al teatrista del grupo de referencia en el campo intelectual y captar un receptor calificado. Era un diálogo "entre hombres de talento": los que hacían la revista y el lector. Implicaban una propaganda implícita del quehacer de cada grupo. Daban unidad a sus actividades fragmentarias --conferencias, representaciones, mesas redondas-- y dejaban ver el pacto de "mutua ayuda" de los redactores.

La línea general de sus artículos ratificaba los conceptos sobre el horizonte de expectativa de los grupos independientes en los cincuenta: expresaban la necesidad de formación profesional, proponían especialmente, en su mayoría, un teatro "para pensar" la realidad social, fundamentaban su voluntarismo y su activismo.

Es evidente que se vivía la concreción del canon socialmente normativo (Jauss: 1987,74) en el proceso Teatro Independiente-órganos de legitimación: su labor era reconocida públicamente y el movimiento se institucionalizó.

Si bien siguió siendo discutido por sectores de la crítica periodística y por los actores profesionales, ya no se lo juzgaba como si sus componentes fueran advenedizos, sino como a un movimiento poderoso (Cfr. "¿Qué opina usted de los vocacionales?", Platea, I, nº12, 11-3-1950, 44-46).

Finalmente, se comenzó la publicación de los primeros estudios críticos sobre el Teatro Independiente en los que se estudiaban sus orígenes, su actualidad y su lugar dentro del teatro argentino y su futuro: Ordaz (1957); Marial (1955) y Agilda (1960).

2.6 Tercera fase.

Es la fase terciaria o refinada, que utilizó de un modo nuevo la forma secundaria. Sus formas son heterogéneas, aparece la "innovación consciente" o la variante pura. El intento de crear hechos teatrales "actuales" trajo aparejada una gran confusión. Es lo que Kohn (1975, 55) denomina crisis: "el período de transición entre el antiguo paradigma, en general desacreditado y el paradigma nuevo aún indefinido". Se vivía la transición entre el final de una forma de entender el teatro y otra nueva.

Advino una nueva textualidad, y aparecieron los epígonos. En esta parte del trabajo se pondrá el acento especialmente en la epigonización, dejando el estudio de las "novedades" del sistema nuevo para el próximo capítulo.

Es la versión final del microsistema del Teatro Independiente, y la primera parte de la fase inicial del microsistema teatral del sesenta. Se extendió desde 1959 hasta 1969.

A medida que avanzó la década del cincuenta, se hicieron más densos los cambios estéticos. Un antecedente de la tercera vèrsión --que marcó la reversión total de la forma secundaria-- advino como ya se ha visto, a mediados de la década, con intentos de superación de la estética realista tradicional y de las formas remanentes de la farsa de la primera fase del Teatro Independiente. Estos intentos se concretaron también a partir de una reescritura de los códigos del teatro popular desde el

sistema culto. Fue el caso del teatro de Dragún y del elenco del Fray Mocho que acabamos de analizar.

Dos tipos de causas explican la desaparición del Teatro Independiente en la década del sesenta y la instauración de un nuevo microsistema en el que se ha producido la mezcla de las textualidades argentinas preexistentes, con los intertextos de Miller, con la ideología y los recursos escénicos del sistema Stanislavski, por un lado. Y por otro, de las textualidades teatralistas argentinas con el intertexto del drama de Ionesco, Beckett y Harold Pinter.

Estas causas fueron intrínsecas al teatro y también extrínsecas, propias del contexto social y de las mediatizaciones del campo intelectual. El último grupo teatral independiente importante que desapareció fue Nuevo Teatro. Esto ocurrió después del estreno de *Rockefeller en el Far West*, de René de Obaldía, en la parte final de la temporada de 1969. El 1 de abril de 1970 Alejandra Boero anuncia la venta del Teatro Apolo. (Cfr. "Nuevo Teatro: volver a empezar", Periscopio, nº 30, 14-4-70, 58-59).

A mediados de la década, se intensifican las causas intrínsecas del cambio. Comenzaron a escucharse voces dentro del mismo seno del movimiento que denunciaban la automatización de las puestas en escena y de la formación de los actores del Teatro Independiente y se cuestionaba su falta de respuesta a las nuevas exigencias estéticas y sociales. La "nueva" Máscara --fundada en 1957, con el antecedente del grupo Juan Cristóbal-- estaba integrada, entre otros, por los directores y actores Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes y Agustín Alezzo, y los actores Pepe Novoa, Nelly Tesolín y Elsa Berenguer. Es muy importante aclarar que la mayoría había pertenecido a Nuevo Teatro, del cual se fueron por motivos de orden estético y de organización del grupo (Asquini: 1990, 80). Deciden primero no trabajar dentro del teatro más que en lo referido a su rol actoral. Dejan de lado las tareas de mantenimiento, para dedicarse al estudio, a su formación actoral que consideraban insuficiente. Al poco tiempo van más allá: cierran por un tiempo el teatro para funcionar como un taller y dedicarse a la tarea de experimentación a partir de las enseñanzas de Hedy

Crilla. Este hecho era totalmente inédito para el Teatro Independiente.

Crilla es fundamental para entender los cambios que sucedieron en nuestro sistema teatral en la década siguiente. Ella, como Strasberg (1989), estuvo siempre más cerca del Stanislavski (1960) psicologista, que del Stanislavski (1977) teatralista. Las bases teóricas de los ejercicios que formarían a los actores del sesenta --según testimonios de sus propios discípulos en el período 1957-1961--, eran la reformulación del sí creativo. Consistía en ir de la conciencia a la subconciencia del actor a partir de la premisa: "si yo me encontrara en tal situación", atravesando las circunstancias, es decir, la trama de la pieza, su época, la escenografía, el vestuario. La memoria emotiva, la evocación de las vivencias propias del actor, en relación con una escena determinada: se trabajaba en improvisaciones que se concretaban, más que en las situaciones dadas por el texto, en las basadas en la circunstancia personal. Se concretaba "la verdad escénica", basada en el verosímil de la opinión común: lo que el actor y los supuestos de la época, creían que era "la verdad". Se dejaba de lado la verosimilitud de género. Se abjuraba "de los trucos y de los efectos teatrales".

Crilla creía en el estado interno del actor, en la interpretación introspectiva, en lo que se podría denominar "la auténtica emoción", que se anclaba también en una fuerte atención a lo que ocurría en la escena, con el fin de sustraerse al miedo al "pozo negro" de la platea. Se ponía énfasis en la imaginación del actor, pero "se la orientaba", con el fin de evitar los clisés de actuación y la imitación. Pero también la excesiva conceptualización.

En suma: la escena como correlato imaginario de la vida.

Carlos Gandolfo ("La vida es el estilo", Confirmado, 1-12-1965, 37-38) lo explicitó, exagerando, tiempo después:

> Tengo que hacer justicia con Hedy Crilla; ella cambió nuestros esquemas y nos dio la posibilidad de ser nosotros mismos, de apartarnos de las fórmulas estereotipadas, de la "machietta" típica del teatro independiente.

Esta actitud iniciaba una polémica abierta contra la estética y la ética del Teatro Independiente, que siempre había

privilegiado la práctica, la militancia y la producción constante de espectáculos destinados a "educar al pueblo" sin darle, como ya hemos visto, demasiado énfasis a la formación de actores ni a los problemas de la poética teatral.

El intertexto stanislavskiano-strasbergiano ocupaba así el centro del campo intelectual correspondiente al teatro. La introspección, la identificación y el concepto de verdad escénica pasaron a ser la regla de lo que podríamos denominar el período barroco del Teatro Independiente. Tanto es así que la práctica teatral de los nuevos directores creó una nueva poética de la práctica actoral y dramática. *Soledad para cuatro* (1961), de Halac, el primer texto del realismo reflexivo, se concretó definitivamente en los ensayos para su puesta en escena por el grupo de la "nueva Máscara", dirigido por Augusto Fernandes [42].

La segunda causa intrínseca era la epigonización del microsistema.

El Teatro Independiente tradicional se había caracterizado (durante las dos primeras fases) por estrenar "textos nuevos" dentro del realismo. En los años 60, las novedades ya las aportó el microsistema profesional: en setiembre de 1964 se estrenó *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee por la Compañía que dirigía Luis Mottura, en el Teatro Regina, y al año siguiente, también en el mes de setiembre se produjo el reestreno de *La muerte de un viajante*, de Miller, llevado a cabo por un elenco profesional bajo la dirección de Oscar Ferrigno, que había desertado del Teatro Independiente.

La epigonización de la obra dramática del Teatro Independiente se advertía aún en los más grandes éxitos artísticos y de público. En esos casos los textos ya eran viejos estéticamente, aunque hubieran sido concebidos contemporáneamente.

El caso más importante es el de *Raíces*, del inglés Arnold Wesker, que estrenó Nuevo Teatro con dirección de Jorge Hacker y la actuación, entre otros, de Alejandra Boero, Héctor Alterio y Mario del Pino en marzo de 1964. Aunque presentaba diferencias con relación a las piezas de Dragún y Cuzzani, *Raíces* mantenía algunos de los procedimientos y funciones de

las obras que habían sido el modelo de los cincuenta: realismo ingenuo, intento de mostrar la realidad "tal cual es", melodramatismo, que se resolvía semánticamente en una ingenua protesta social que incluía el texto sólo en la causalidad social, abandonando la responsabilidad individual. Era todavía la práctica de un teatro didáctico y "optimista" basado en "premisas sociales", en un mensaje que recalaba en la exaltación de un socialismo anacrónico.

Esta remanencia del repertorio se advierte en los estrenos del mismo año 1964, de *La camisa*, del español Lauro Olmo --en julio, por los alumnos de la Escuela de Teatro del IFT, con dirección de Jaime Kogan-- y de *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún --en junio, por el elenco de Nuevo Teatro Bonorino dirigido por Osvaldo Calatayud--. Textos paradigmáticos de una estética y una semántica de la década anterior, pero que todavía eran dominantes para el público y los teatristas del Teatro Independiente, basados un una romántica e ingenua "protesta social".

Por su parte, las causas externas de la desaparición del microsistema del Teatro Independiente fueron dos y también muy ligadas con la mencionada automatización. Con la caída del peronismo --como resultado del golpe de estado de 1955-- el Teatro Independiente se había quedado sin oponente. De esta manera, su discurso había perdido fuerza polémica. Por lo tanto el público que en el pasado había asistido a sus funciones con la expectativa de "encontrar" una crítica o una parodia al gobierno, se sentía frustrado. Su presencia en las salas del "teatro libre" había perdido su carácter transgresor.

Al mismo tiempo, la crisis socioeconómica, más el desgaste de los propios integrantes del Teatro Independiente --que veían con desánimo que su discurso "mensajista" no había conseguido cambiar al país-- hicieron que, poco a poco, sus mejores exponente abandonaran el movimiento. La salida en la mayoría de los casos era integrarse al teatro comercial y a la televisión. Incluso, desde el mismo Teatro Independiente se comenzó a cuestionar su no profesionalización [43].

En suma: el microsistema teatral que nos ocupa se extinguió porque los movimientos artísticos tienen su origen en reclamos ideológicos de la sociedad, de su público. Los que le dieron origen en 1930, a mediados de la década del sesenta habían desaparecido. Existía ya una verdadera tradición de "teatro culto" en contacto con el mundo, con sus actores, sus autores, sus directores, sus críticos, su público. Si bien no se había conseguido cambiar al país, como había querido la actitud inicial sarmientina de Barletta, se había cambiado el teatro.

Se había superado ya la fase de "culturalización" y la de la "nacionalización", pero el cambio que se estaba viviendo, la "reflexiva modernización", resultado de los intertextos extranjeros y nativos y de un intertexto social signado por la crisis política, la afirmación de la contracultura juvenil y el auge de la clase media, debía llevarse a cabo a partir de una profesionalización creciente. Este optimismo con relación a la ampliación del campo intelectual, incluía también el deseo de avanzar al ritmo del cambio mundial y, teatralmente hablando, hechos que habían sido para el Teatro Independiente "medios" para lograr el cambio social y no "fines", como ya eran para el incipiente pos-independientismo.

Se estaba gestando una nueva ideología estética y autoral. Desde la izquierda reflexiva se criticaba y se revisaba el discurso teatral de izquierda que había protagonizado las fases de culturalización y nacionalización. Había que mostrar las cosas "como eran", pero con un discurso y una práctica teatral que dejaran de lado el mensajismo y el mesianismo.

3. Primera fase del microsistema teatral del 60 (1960-1970). De ruptura y polémica al intercambio de procedimientos.

Hemos llegado a la conclusión de que esta primera fase del microsistema teatral de la segunda modernidad teatral argentina debía ser estudiada en dos subfases:

1. De ruptura y polémica (1960-1967).
2. De intercambio de procedimientos (1967-1976).

Pensamos así porque luego de un primer período

modernizador, de "entrada al mundo", con intentos de ruptura con el teatro anterior y polémicas y cuestionamientos entre los jóvenes del teatro emergente --neovanguardistas y realistas reflexivos--, se pasó a una segunda etapa, en la que se produjo un intercambio de procedimientos entre las dos tendencias, y un intensificación del cuestionamiento al contexto político social.

3.1 De ruptura y polémica (1960-1967).

Es la primera parte de la fase "ingenua" [44] --dentro de la dialéctica enunciada-- de la segunda modernización. Los nuevos modos del teatro argentino se desarrollaron a partir de una forma primaria. Cossa, Gambaro, Pavlovsky, Halac, Fernandes, Petraglia, entre otros, fueron los autores y directores innovadores. Crearon muchos "efectos nuevos", un nuevo paradigma teatral, y un número importante de adherentes dentro del campo intelectual, que pasaron a mantener, como espectadores, una relación cercana con su teatro. Utilizaron, como se verá, formas radicales de cambio. Pero incluso en medio de la polémica, no pudieron explicar sistemáticamente, como ocurrió en la segunda fase, por qué, y cómo lo estaban haciendo. No existía todavía un modo equivalente, o una descripción crítica de los hechos. La crítica sistemática apareció solo en la segunda fase (1976-1985), lo mismo que la "creación consciente" de los mismos autores. Más que la "comprensión crítica", se verá que en ese momento inicial existió "una obediencia inconsciente".

La primera modernidad teatral argentina --la "modernidad marginal" que comenzó en los treinta-- ignoró casi --como ya se vio-- la exposición de la vanguardia europea. El contexto teatral argentino de ese momento --la mentalidad testimonial-- limitó el subjetivismo y el realtivismo, creando una textualidad condicionadamente moderna, con pocos textos "nuevos". En los sesenta se intensificó la modernización.

3.2 Campo intelectual: Modernización e intentos de restauración.

Las relaciones entre el campo de poder y el campo intelectual en el período 1960-1976 fueron cambiantes. Entre 1960 y 1966, se alternaron gobiernos democráticos con gobiernos nacidos de golpes militares. Entre 1966 y 1976, las presiones del campo de poder sobre el campo intelectual se intensificaron y los creadores sintieron la fuerza de las intromisiones de los gobiernos sobre "su espacio social relativamente autónomo".

Si el campo intelectual es el prisma que se coloca entre el proyecto creador y el campo de poder (Bourdieu: 1967, 246 y sigs.) podemos apreciar que esta fase del microsistema teatral de la segunda modernización se puede dividir en los dos períodos ya mencionados.

Luego de la caída del peronismo, se sucedió una etapa de intensa euforia dentro del campo, debido a que las "libertades" otorgadas por el poder permitían una modernización creciente [45]. Este clima perduraba todavía en los años que van desde 1960 hasta 1967. El segundo momento (1967-1976), se caracterizó por la existencia de dos golpes militares: los autodenominados Revolución Argentina y el Proceso de Reorganización Nacional. Marcó en sus primeros años una fuerte politización, la izquierdización del peronismo, y terminó con el fin de la utopía del tercer mundo para los países emergentes como la Argentina. El período estuvo signado por la fuerte intromisión del campo de poder en el campo intelectual. Fueron años de crisis estética y política. Contrariamente a lo que ocurrió en otras disciplinas del campo, los hechos político-sociales hicieron que los teatristas intensificaran su crítica al contexto social, aunque no aparecieron cambios, reversiones de la forma secundaria en las textualidades del sistema teatral argentino. Este período estuvo enmarcado por "La noche de los bastones largos", el 28 de junio de 1966 y el golpe de estado del 24 de marzo de 1976.

3.2.1 El campo intelectual entre 1960 y 1967.

Este período marcó una etapa de franca modernización, y a la vez fue germinal para nuestro teatro y nuestra cultura en general. En realidad, en la situación política de la década anterior, encontramos elementos que propiciaron esta evolución.

1. La caída del peronismo fue un hecho importante para la concreción de nuevas situaciones dentro del campo intelectual. A poco de esta caída comenzaron a revalorarse algunos aspectos de la política social del peronismo. Especialmente por parte de la UCRI, y de su orientador, Arturo Frondizi. Este político llegó al gobierno con el apoyo crítico del peronismo y de la denominada "nueva izquierda", muy activa dentro del campo, y nucleada en la revista Contorno (nº 1, julio 1957, nros. 9-10, abril 1959) [46]. Frondizi llevó a cabo a partir de 1958 un progama de gobierno caracterizado por su liberalismo económico, que contradijo lo explicitado durante la campaña electoral.

La caída de Juan Domingo Perón trajo consigo la entrada de nuevas formas culturales en el campo, que hasta ese momento no habían circulado, o lo habían hecho con restricciones. Esto ocurre desde la filosofía de Jean Paul Sartre hasta el rock and roll (Goldar: 1978). A su vez, estos cambios en la circulación trajeron inmediatamente cambios en las formas de vida, las costumbres y en el hacer de los habitantes del país (Sebreli: 1964).

2. El campo intelectual también se vio conmovido por el triunfo de Fidel Castro y sus posteriores medidas revolucionarias en Cuba. Castro entró en La Habana el 8 de enero de 1959 y sus siguientes pasos políticos se proyectaron fuertemente en el penssamiento de la "nueva izquierda" y en la evolución de los hechos que siguieron a lo que se denominó "la traición de Frondizi" (Terán: 1991, 129 y sigs.).

3. Al mismo tiempo, la prohibición de Perón y su movimiento por parte de la denominada "Revolución Libertadora", hizo que los gobiernos de Frondizi (1958-1962) y de Arturo Illia (1963-1966) --que insistieron en prohibiciones parciales-- pudieran ser considerados como "democracias

formales", ya que estaban lejos de representar la voluntad popular. La contradicción se presentó en el hecho de que, si bien el peronismo estuvo proscripto en todo el período, esto no fue obstáculo para que su jefe se convirtiera en el protagonista absoluto del momento histórico, puesto que desde el exterior, Perón manejaba sus piezas políticas especulando siempre con su poder sobre la mayoría popular.

Ya en los sesenta, los gobiernos de Frondizi e Illia dieron lugar al auge de la clase media, de la denominada sociedad de consumo y a la apertura de nuevas propuestas culturales en el campo intelectual. Las tensiones sociales y políticas que los jaquearon sólo estallaron rotundamente luego del golpe de estado de 1966, y posteriormente, a partir del Cordobazo y la aparición de la guerrilla.

A pesar de lo dicho, hay que destacar que aunque atenuada, en éste período existió una censura institucional, que permitió intromisiones del campo de poder en el campo intelectual (Avellaneda: 1986). Siempre alrededor del tema del "deber ser de la cultura" y de "nuestro estilo de vida", "conjunto de valores", "modo de ser", "nuestra tradición". Algunos ejemplos fueron las prohibiciones de espectáculos porque "atentaban contra instituciones religiosas". En febrero de 1964, por ejemplo, se secuestró, por orden del juez Horacio Calvo, El silencio, película de Ingmar Bergman; en febrero de 1966, por decreto de la Municipalidad de Buenos Aires, se prohibieron las representaciones de *El vicario*, de Rolf Hochhut.

No existió, sin embargo, una demarcación oficial evidente --como ocurrió en el período 1966-1976-- entre "cultura verdadera" y "cultura falsa", "cultura nuestra" y "cultura foránea". Si bien el Estado actuó en las mencionadas oportunidades, y en otras, como "salvaguarda de la moral y las buenas costumbres", los agentes culturales actuaron con una relativa autonomía.

En este contexto, las apropiaciones de nuevas formas procedentes de otras culturas fueron crecientes.

1. Durante la década del cincuenta y principios de los sesenta, llegaron textos filosóficos, literarios y teatrales de Jean Paul Sartre, de amplia recepción productiva y reproductiva en todos los fenómenos culturales, entre ellos el teatro (Terán: 1991, 17-31).

2. Se produjo el diálogo entre católicos y marxistas, impulsado por el Papa Juan XXIII y el Concilio Vaticano II. Este hecho incidió para que la época tuviera un clima de discusión y polémica enriquecedor.

3. La llegada de la textualidad de Arthur Miller en la década del cincuenta, tuvo decisiva importancia para la concreción del realismo reflexivo.

4. Los estrenos durante los años cincuenta y sesenta de textos de Ionesco, Beckett y Pinter, que produjeron con las textualidades argentinas preexistentes el teatro de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en su primera versión.

5. La entrada de los métodos de actuación de Stanislavski a través de la escuela de Strasberg.

6. Estrenos de cine, publicación de narrativa y teatro "de la incomunicación". Textos como El aburrimiento, de Alberto Moravia, películas como El silencio, de Ingmar Bergman o La aventura de Michelangelo Antonioni, textos teatrales como *Huis clos*, de Sartre. La recepción productiva de estos textos, a los que sin duda hay que añadirle los intertextos del contexto social porteño, dio como resultado la semántica de filmes como Los jóvenes viejos (1961) y Los inconstantes (1962), de Rodolfo Kuhn y de textos teatrales como *Soledad para cuatro*, de Halac o *Nuestro fin de semana* de Cossa.

7. Aparición de la contracultura juvenil (Roszac: 1972) adulada por la sociedad de consumo. Esta contracultura estuvo caracterizada en este período por la búsqueda de la libertad sexual, el pacifismo, el culto de las religiones orientales, el retorno a la naturaleza, la liberación a partir de la droga. En síntesis, lo que se denominó una cultura "underground".

Este término se aplicó en principio a las formaciones legitimantes --diarios, revistas--, cine, con una connotación "subterránea", irregular, clandestina. Luego se amplió y se lo

identificó con la contracultura juvenil, "nueva cultura", basada en la incomodidad, el malestar, la inseguridad y el miedo a una sociedad injusta. La música "beat" fue el emergente de esta cultura, a mediados y fines de la década en Buenos Aires. En el teatro porteño de los sesenta, sólo apareció esta tendencia en el plano semántico: en el enfrentamiento generacional y cierta apatía frente a "la cultura de los mayores".

Esta tendencia ejerció una intertextualidad mayor en los espectáculos del Instituto Di Tella: en las "performances" de algunos cantantes, en los "happenings" y el "pop art". Conviene aclarar que algunos de los fines de este teatro, en consonancia con su origen, eran los de derribar los límites entre escena y público, la extensión de lo real, el carácter de no ficción de lo teatral sino de compromiso inmediato, el regreso a formas teatrales comunitarias, rituales, y a encontrar en ellas el origen del género. Desde el punto de vista estético, la fusión de la danza, la música y la palabra.

8. El mismo Instituto Di Tella --fundado el 22 de julio de 1958-- que comenzó a funcionar en la calle Florida el 22 de julio de 1963, le dio impulso a formas que hasta ese momento eran consideradas liminares con el arte (Oteiza: 1989). En agosto de 1965, coincidiendo con el lanzamiento del Premio Internacional, en el Di Tella se inauguró el Centro de Experimentación Audiovisual a cargo de Roberto Villanueva. Este Centro, que fue un exponente privilegiado de la neovanguardia del sesenta, ofreció *Lutero*, de John Osborne, con dirección de Jorge Petraglia, como su primer espectáculo.

9. Se editó en Buenos Aires El teatro y su doble, de Antonin Artaud (Buenos Aires: Sudamericana, 1964). Al mismo tiempo circulaban trabajos de y sobre Artaud en revistas literarias y en Primera Plana y Confirmado.

10. Auge del cientificismo en la Universidad de Buenos Aires, que trajo una serie de modernizaciones:

La entrada de los primeros textos estructuralistas, que tuvieron una profunda intertextualidad en la crítica universitaria, además de textos que tenían que ver con el cuestionamiento de la interpretación en la crítica, como

Against Interpretation (New York, 1965) de Susan Sontag.

El apogeo de las nuevas carreras, especialmente en la Facultad de Filosofía y Letras, como Psicología y Sociología. Esta última fundada y dirigida por Gino Germani, quien introdujo profundos cambios en los métodos y técnicas de investigación de la materia a partir de una lectura que se apoyaba en autores norteamericanos como Talcott Parsons y Ruth Benedict, entre otros.

11. Aparición de nuevas instituciones legitimantes, cuyas características se basaban en gran parte en apropiaciones de publicaciones extranjeras.

El caso paradigmático es el de Primera Plana. Fue un semanario pionero --en su mismo estilo, le siguieron Confirmado, Análisis, Panorama--. Se caracterizó por apropiarse de estilos periodísticos de publicaciones como L'Express o Time, con opinión en política, sociedad, cultura. Apareció por primera vez el 13 de noviembre de 1962, hasta el 4 de agosto de 1969, cuando fue clausurado por el gobierno de la denominada Revolución Argentina. En esta revista se concretó una contradicción que luego se reprodujo en otras. Mientras en el plano político se mostraba reaccionaria --sus artículos y sus "chistes políticos" ayudaron a desvalorizar y más tarde a derrocar al gobierno de Illia-- en el plano cultural resultó de avanzada:

> La exhibición del semanario funcionaba como contraseña de actualización, sus lectores estaban emparentados por una característica que los homologaba: la permeabilidad creciente de discursos que tuvieran la marca de la modernidad, fundamentalmente aquellos provenientes del exterior (Alvarado: 1984, 28).

Primera Plana fue una verdadera punta de lanza para la legitimación de los espectáculos teatrales del Di Tella.

Otro caso ejemplar fue Teatro XX, dirigida por Kive Staiff, como reacción de la nueva crítica teatral frente a publicaciones tradicionales como Talía, fundada en 1953 y dirigida en los sesenta por Emilio A. Stevanovitch [47]. Frente a la crítica contenidista-biografista de Talía, Teatro XX intentó instaurar nuevos discursos críticos hegemónicos. En la revista crecieron dos tendencias, una sociologista --liderada por Edmundo Eichelbaum entre otros-- y una

neoformalista --en la que se inscribían el mismo director y, especialmente, Ernesto Schóo--. Teatro XX estableció premios que fueron legitimadores de nuevas figuras dentro del panorama teatral. Se sabe que el premio es un procedimientos de promoción cultural, es un emblema de distinción que dirige la atención del campo intelectual sobre determinado creador. Esta institución creció con la vanguardia europea y con la expansión del mercado de bienes culturales (Schücking: 1950, 53). Tiene sus contradicciones ya que se acostumbra a cuestionar a los que se cree "jurados parciales" generando fuertes polémicas. Precisamente, en 1966, cuando se tuvieron que discernir los premios Teatro XX 1965, fue distinguida como la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo *El desatino*, de Gambaro. A partir de ello se generalizó una polémica que desarrollaremos más adelante, cuando tratemos el lugar ocupado por el teatrista en la sociedad y la composición del público.

Al mismo tiempo, se producían cambios en la circulación de la cultura preexistente:

1. El denominado "boom" de la literatura argentina y latinoamericana produjo una consolidación de narradores como Julio Cortázar, Manuel Mujica Láinez, Ernesto Sábato, David Viñas, y la aparición de otros como Germán Rozenmacher --también autor teatral--, Abelardo Castillo, Marta Lynch, Rodolfo Walsh. Se perfilaron dos tendencias, la realista, que pretendía revelar relaciones con el referente, "ocultarse" en la experiencia individual, y la experimental que cuestionaba la convención narrativa que concebía al personaje como algo integral, dentro de la linealidad de la narración. Proponían el quiebre de la verosimilitud de la opinión común, la simultaneidad. Estas dos tendencias tuvieron su módico correlato en el teatro de la época: los realistas reflexivos por un lado, y los neovanguardistas por el otro.

2. La reubicación de autores del pasado, su resemantización como resultado de revalorizaciones críticas. Un caso muy claro fue el de Leopoldo Marechal. Cuando en 1965 se publicó El banquete de Severo Arcángelo, Primera Plana relanzó Adán Buenosayres que había pasado inadvertida el año

de su publicación, 1948. En su número 155, la revista ubicó en su tapa a Marechal, con el acápite de "El año de la literatura argentina". Su nota principal, con el mismo título, también estuvo dedicada al "boom" y a Marechal. En poco tiempo, Adán Buenosayres fue un "best seller".

Otro caso de legitimación tardía fue el de Jorge Luis Borges, seguramente por la fuerza del reconocimiento y los premios que obtuvo en el plano internacional.

En el campo intelectual correspondiente al teatro se revalorizó la obra de Armando Discépolo, tendencia que se intensificó a partir de 1969, con el prólogo de Viñas a la publicación de sus *Obras escogidas*. La circulación y la recepción de la obra de Discépolo se vio posibilitada por una lectura que se hacía desde la serie social.

3. El auge editorial. Fue encabezado por EUDEBA, Editorial de la Universidad de Buenos Aires. Se había fundado en 1959, y sus ediciones populares batían records de venta. Llegó a hacer ediciones de cien mil ejemplares. Por ejemplo, la Serie del Siglo y Medio, en paquetes, agotó un millón y medio de ejemplares en menos de dos años. En 1961 vendió cincuenta mil ejemplares de la edición del Martín Fierro de José Hernández.

Las restantes editoriales también aprovecharon el "boom". Sudamericana vendió sesenta mil ejemplares de Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato. Siglo Veinte publicó diez ediciones entre 1964 y 1966, de Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, de Juan José Sebreli, lo que señala el auge del ensayo sociológico. También marcaba la presencia de editoriales extranjeras como Fondo de Cultura Económica, Plaza y Janés, Seix Barral, que generaron una intensa competencia. Se produjeron más de diez mil libros anuales, hubo nuevos premios y la Feria del Libro de 1964 convocó a más de cien mil visitantes. En el plano de lo legitimable, lejano a legitimado, las ediciones de libros teatrales también tuvieron su módico repunte. Se produjo la aparición y después la afirmación de una colección de textos teatrales, Talía. Esta había comenzado a aparecer en 1957 y continuó haciéndolo durante más de dos décadas, hasta 1979.

4. Afirmación del revisionismo dentro del panorama de la

historia del país. Su origen estaba en los años treinta, pero a partir de la nueva lectura del fenómeno del peronismo, se intensificó su fuerza en la década del sesenta, hasta llegar al centro del campo intelectual en el período 1966-1976. Ese cuestionamiento de la "historia oficial", ese impulso por "hacer triunfar lo verdadero frente a lo falso en la historia", se concretó en los setenta en el teatro de intertexto político.

En 1965, Hachette publicó un libro fundamental para la tendencia, la Historia Argentina, de José Luis Busaniche. Este texto fue el emergente de la situación que sintetizaba Primera Plana (11-1-66, 54):

> El libro histórico se vende hoy en la Argentina como en ninguna otra época. Cada mes, el mercado absorbe decenas de trabajos monográficos, sobre todo se buscan afanosamente las obras de conjunto, las de Vicente Sierra, José María Rosa, Abad de Santillán, prometen seguir los pasos de la que compuso una década atrás Ernesto Palacio. Sea cual fuere el grado de probidad intelectual de estos autores, no hay duda de que se los lee con espíritu partidista. En sus libros los argentinos buscan razones y más razones para oponerse a otros argentinos, como las fuerzas armadas los separan, les impiden destruirse puntualmente, quieren vivir, al menos en tiempo pasado, las fuertes emociones de la guerra civil.

5. También, aunque no tan masiva como la de los lectores de los narradores e historiadores, la presencia de espectadores en las salas teatrales se reprodujo, con relación a la de los finales de la década anterior. En 1960, hubo 3.051.441 espectadores en los teatros porteños y otros 2.784.891 en el interior.

Como se puede advertir, la modernización fue importante dentro del campo intelectual. El teatro no fue la excepción, y lo hizo aceleradamente. En ese momento convivían en el sistema teatral porteño tres circuitos diferenciados: el dominante, el remanente y el residual (Williams: 1981, 191).

Si se realiza un corte sincrónico en el eje diacrónico en el año 1965, se pueden consignar algunos de los textos representativos de los tres circuitos.

En el circuito residual o remanente se incluían las puestas que, aunque su composición fuera actual en ese momento, estaban regladas por convenciones que eran el resultado de otros momentos históricos, especialmente de los

modelos de los treinta y los cuarenta. Estos textos espectaculares pertenecían en su mayoría al teatro profesional-popular y al Teatro Independiente tradicional y estaban cercanos al melodrama, al sainete, en el caso del primero, y a la farsa en el segundo. Sin embargo, su sentido era todavía aceptable y significativo para amplios sectores de público medio que asistía al teatro, pero ya significaba un discurso desplazado del centro del campo intelectual.

Ejemplos de este circuito eran en 1965 los siguientes textos espectaculares: *Farsa sin público*, de Aurelio Ferretti, dirección de Rubén Pesce en el Teatro Florencio Sánchez; *Amoretta*, de Osvaldo Dragún, dirección de Ernesto Bianco en el Teatro Comedia; *El vasco Olavarría*, de Alberto Novión, dirección de Luis Arata en el Teatro Auditorium de Mar del Plata; *Los verdes campos del edén*, de Antonio Gala, dirección de Manuel Benítez Cortés, por la Compañía de Lola Membrives en el Teatro Odeón; *Cosita, cosita, cosita*, de Abel Santa Cruz, por la Compañía de Leonor Rinaldi, en el Teatro Liceo; *Julio Riestra ha muerto*, de Luisa Mercedes Levinson, dirección de Carlos Muñoz en el Teatro del Riachuelo; *Macario se fue a una estrella*, de Enrique Suárez de Deza, por la Compañía de Raúl Rossi en el Teatro Smart; *Cásese primero, pague después*, de Abel Santa Cruz, por la Compañía de Paulina Singerman en el Teatro Comedia; *La revolución de las macetas*, de Juan Pérez Carmona, dirección de Juan José Bertonasco en el Teatro Municipal General San Martín; *Para que se cumplan las escrituras*, de Agustín Cuzzani, dirección de Onofre Lovero, en el Teatro de los Independientes.

En el circuito dominante se incluían los textos que se encontraban en el centro del campo intelectual correspondiente al teatro. Se inscribían en él, especialmente los textos del teatro profesional "culto" y los del oficial. No se debe confundir con las formas políticas y de poder dominantes en la sociedad. Eran las formas teatrales canonizadas como "teatro de calidad" por las instituciones mediadoras de ese momento --los críticos, los premios, el repertorio de los teatros oficiales--. Los textos modelo de este circuito eran los siguientes: *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee,

dirección de Luis Mottura en el Teatro Regina; *Inspección*, de Ugo Betti, dirección de Ariel Allende, en el Teatro 35; *Lutero*, de John Osborne, dirección de Jorge Petraglia, en el Instituto Di Tella; *El Sr. Púntila y su chofer*, de Bertolt Brecht, dirección de Inda Ledesma en el Teatro Argentino; *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, dirección de Oscar Ferrigno en el Teatro IFT; *La profesión de la Sra. Warren*, de George Bernard Shaw, dirección de Orestes Caviglia, en el Teatro Argentino; *Melenita de oro*, de Alberto Rodríguez Muñoz, dirección del autor en el Teatro Municipal General San Martín; *Lo que hay que tener*, de Ann Jellicoe, dirección de Santángelo, en el Teatro ABC.

El circuito emergente comprendía los nuevos textos de los sesenta. Estas puestas se dieron preferentemente en el Instituto Di Tella y en el Teatro Independiente, en el que, como ya se vio, se asistía a una profesionalización creciente de directores y actores. Estos trabajos marcaron un cambio dentro del sistema teatral: "Intentan avanzar, y a veces lo logran, más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socio-formales" (Williams: 1981, 190).

Como ya se dijo en la Introducción, de esta textualidad emergente de los sesenta se ocupa este trabajo.

Algunos de estos textos fueron estrenados en el elegido año 1965: *Fin de diciembre*, de Ricardo Halac, dirección de Roberto López Pertierra y Augusto Fernandes en el Auditorio de Mar del Plata; *La granada*, de Rodolfo Walsh, dirección de Osvaldo Bonet en el Teatro San Telmo; *Amarillo*, de Carlos Somigliana, dirección de Ariel Allende en el Teatro 35; *Estela de madrugada*, de Ricardo Halac, dirección de Yirair Mossian en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba; *El desatino*, de Griselda Gambaro, dirección de Jorge Petraglia en el Instituto Di Tella; *Capocómico*, de Sergio De Cecco, dirección de Yirair Mossian en el Teatro Municipal General San Martín; *Amor de ciudad grande*, de Carlos Somigliana, dirección de Ariel Allende en el Teatro 35; *No hay piedad para Hamlet*, de Mario Trejo y Alberto Vanasco, dirección de Alberto Custé en el Teatro del Altillo; *Acto rápido*, de Eduardo Pavlovsky, dirección de Oscar Barney Finn y *Viejo matrimonio*, de Griselda

Gambaro también dirección de Barney Finn, y ambas en el Teatro 35.

Al mismo tiempo, en el seno de los circuitos dominante y emergente se producían varios hechos que intensificaron la modernización en marcha:

. Se produjo una afirmación de los actores egresados del Conservatorio Nacional en la década anterior y que luego hicieron una brillante carrera en el medio y entre los que se puede citar a Alfredo Alcón, Inda Ledesma, Violeta Antier.

. Se afianzaron los actores aparecidos en el seno de los teatros independientes, entre los que podemos nombrar a Héctor Alterio, Alejandra Boero, Oscar Ferrigno.

. Apareció un grupo de directores que protagonizaron las dos décadas posteriores, entre los que estaban Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes y Agustín Alezzo.

El sitio ocupado por los teatristas en el campo intelectual y en la sociedad es generalmente una posición marginal, y se constituye en un dato fundamental para comprender el fenómeno del teatro entre nosotros, al que no se le ha prestado suficiente atención. Creemos que uno de los pocos momentos en que ocuparon lugares centrales, de predominio dentro de la "república de las letras" fue durante la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969).

La polémica es uno de los hechos distintivos de la modernidad, como síntesis del deseo de destrucción del pasado, de totalidad, de la consecución de la absoluta coherencia. Y también de oposición dentro de la misma ideología. Neovanguardistas y realistas reflexivos pudieron polemizar porque tenían un fondo ideológico común y "un enemigo común" --el "teatro viejo" y la crítica biografista de los grandes diarios-- que posibilitó la controversia. Ambos bandos creían en la actitud militante por el teatro que propendía a "una democratización de la cultura".

Nuestro teatro, a diferencia de la narrativa o la poesía, careció de la "vanguardia de los veinte". No conoció el concepto de ruptura y polémica que produjeron un cambio

rotundo, una transformación en las costumbres y en el verosímil teatral. En suma, los hechos que delatan un campo teatral "desarrollado" (Sanguineti: 1972).

En los sesenta, los realistas reflexivos y especialmente los neovanguardistas, intentaron producir esa ruptura. Tenían por objetivo cuestionar lo consagrado pero no la institución "teatro". Lo que en realidad ocurrió fue que su accionar y sus relaciones con el contexto dieron como resultado la confrontación. Porque, entre otras cosas, si bien tenían la misma ideología, sustentaban distintas posiciones frente a la institución teatro y frente a la realidad social. Además, hay que encuadrar la polémica en la lucha por obtener un lugar central dentro del campo, de legitimarse a costa del adversario.

Esta polémica puso de manifiesto la fortaleza del campo intelectual del sesenta y la momentánea posición de privilegio de los teatristas dentro de él. Asimismo, delató la presencia de un público que la siguió con atención, participó e incluso la protagonizó, ya que, por ejemplo, una gran parte de los espectadores del Teatro Independiente --el lugar desde donde se lanzó el realismo reflexivo-- "no iban" al Di Tella por considerarlo "frívolo" y "ajeno al compromiso" [48].

Algunos participantes en la polémica al igual que algunos críticos actuales niegan su existencia. En el caso de los primeros, creemos que esto obedece a que han evolucionado y juzgan lo que pensaban en el pasado con el prisma actual y en el segundo, a que desconocen los hechos y lo encarnizado de la polémica. En ambos casos hay un anacronismo psicológico evidente: hoy los términos del enfrentamiento parecen carecer de importancia, pero en aquella época no sólo caracterizaron un momento teatral, sino también la situación político-social.

Enmarcaremos históricamente el conflicto.

En 1961 se estrenó la primera pieza realista reflexiva, *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac. A partir de 1964, con *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, se afirmó la ortodoxia realista, incluyéndose en ella textos de los autores

citados, a los que se sumaron los de Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Sergio de Cecco, Carlos Gorostiza, y con variantes, el teatro de Rodolfo Walsh.

En 1965 apareció una nueva forma de teatro emergente, la neovanguardia [49]. Una pieza de esta tendencia, *El desatino*, de Griselda Gambaro, desató la polémica. Como en la década del veinte se habíann enfrentado Florida --autodenominada vanguardia-- y Boedo --los realistas "comprometidos con el arte social"--, durante la década del sesenta se enfrentaron los realistas y los neovanguardistas. Desde el citado estreno, hasta finalizar los sesenta, hubo varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas. La situación llegó a su punto crítico en el seno de Teatro XX en marzo de 1966. La revista debía discernir los premios 1965. Así lo hizo y resultó elegida como "la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo", *El desatino*. De inmediato dos de los integrantes de la redacción renunciaron a la publicación en desacuerdo con la elección del jurado, y a partir de allí la polémica se generalizó [50].

Sistematizaremos los hechos de esta polémica alrededor de dos polos semánticos: la coincidencia ideológica que la posibilitó y las diferencias de enfoque en cuanto a las poéticas de los teatristas y de la crítica periodística que las legitimó o descalificó.

Todos compartían algunas de las utopías básicas de la modernidad: la subjetividad y la racionalidad, el deseo de cambio, de transformación del mundo mediante el teatro. Como diría Berman (1989, IX): "Todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire»". Ese mundo es el que querían para nuestro teatro.

1. Los nuevos discursos estéticos --el realismo reflexivo y la neovanguardia-- y los discursos críticos emergentes --los sociologistas y los neoformalistas--, que al poco tiempo se descubrían como dominantes, ponían siempre de manifiesto sus vínculos con los sistemas teatrales europeos y norteamericanos. Para ellos, el pasado teatral argentino era desechable. El sainete y el grotesco criollos eran considerados discursos teatrales desplazados. En una entrevista que le hicimos a Halac en 1988, éste nos dijo:

"Para nosotros, en ese momento, Discépolo era sólo un viejo cascarrabias, que se paseaba, aburrido, por los pasillos de Argentores". Con relación a su presente, cuestionaban el sistema de premios oficiales, el manejo de los teatros de la misma categoría, la crítica periodística tradicional, la falta de representatividad de los autores "dominantes". Dividían y polemizaban; el único valor rescatable era lo "nuevo".

En realidad, se hablaba de Miller y Stanislavski, por un lado, y de Ionesco, Beckett y Pinter, por el otro; pero no había referencias críticas sistemáticas [51] a la historia y a la situación del teatro nacional. Entre los testimonios recogidos, es interesante reparar en discursos como el de Roberto Cossa, quien creía en la relación absolutamente necesaria entre realidad nacional y teatro

> Por eso se crea esta disputa entre realismo y vanguardismo, se trata de reemplazar al uno (el realismo) por el otro (la vanguardia "superficial")... Tenemos que ubicarnos con lo que nos pasa aquí y no podemos hablar de Artaud: en Europa, Artaud se da como ruptura contra un sólido realismo, aquí yo, haciendo realismo, me siento muy libre, sin competidores: casi no tengo antecedentes (El Mundo, 10-6-1966, 45).

2. Nadie cuestionaba los mecanismos del mercado teatral, ni las formas aceptadas de la denominada "carrera teatral" y el proceso convencional de "legitimación-consagración". No afectaban con sus actitudes el conjunto de las relaciones intelectuales. Un caso concreto fue su neutralidad frente a las modalidades de producción, lo que representa un cambio frente a la actitud de cuestionamiento llevada adelante por el Teatro Independiente desde los treinta en adelante.

Esta posición demuestra que ambas tendencias tenían claro que el Teatro Independiente había entrando en una clara disolución. Por lo tanto, las proposiciones de los polemistas estuvieron limitadas sólo a la ideología estética. En los otros planos mencionados, sus expectativas eran más bien modestas y trataban de adaptarse a las reglas de consagración del campo intelectual de ese momento. Es necesario comprender que la institución teatro de los sesenta era un mercado en expansión pero limitado, en el que el teatrista veía la posibilidad de profesionalizarse. Pero podía hacerlo sólo en los teatros oficiales o llegando a trabajosos arreglos con unos pocos productores de muy limitados horizontes de

expectativa.

3. Teatro XX fue el más sofisticado y "aggiornado" órgano periodístico de los polemistas. Su aparición abarca el período de "oro" del teatro de este microsistema (nº 1, 4-6-64 al nº 19, 3-3-66). Era apreciado por un público "reducido" pero "culto", no conforme con el todo del sistema teatral argentino. Sus críticos y sus pequeños ensayos cuestionaban sus normas y lugares comunes. Proponía en sus editoriales --que se supone eran de su director, Kive Staiff-- cambios en la política cultural, pero lo hacía muy juiciosamente. Solicitaba, por ejemplo, que el Estado subvencione, "intervenga", para "ayudar al teatro", "elija" bien su repertorio y otorgue "premios justicieros". No manejaba utopías con relación a la actuación del Estado, apreciaba que tantos años de "resistirlo", como había hecho el Teatro Independiente, no habían tenido los resultados esperados. Se lamentaba siempre de la actitud del Estado frente al teatro, pero aceptaba que "era un mal necesario".

Ya en el primer número de Teatro XX (4 de junio de 1964, 3) aclaraba que el teatro argentino era un caos y que en él

> el Estado tiene una decisiva participación, por sus abstracciones en la materia, por sus errores, por su carencia de programas concretos y sólidos o porque la mentalidad estatal, enferma de politiquería no está a la altura de los auténticos intereses del hombre argentino.

4. Ambas parcialidades coincidían en el culto a la polémica y al movimiento, al activismo teatral. Teatro XX fue la primera en hablar de "Nueva Dramaturgia" cuando los realistas habían concretado sólo tres o cuatro piezas. Necesitaban una bandera, que al poco tiempo produjo la diáspora y la polémica. Es que los polemistas eran intelectuales que convivían en la "pequeña república teatral" y querían legitimarse en ella. Los críticos se enfrentaban con sus pares de Talía y de los grandes diarios [52] y los teatristas con sus pares que trabajaban en los teatros oficiales y en las salas de la calle Corrientes [53]. También cuestionaban las formas de censura oficial y social.

5. Existía unanimidad con relación al estado del campo intelectual teatral en el aspecto relacionado con la crítica:

> Nos interesaba mucho la aparición de un órgano que viniera a poner en cuestión el movimiento crítico en materia de teatro, movimiento que en los últimos años se parece mucho más a la quietud inerte que a cualquier otra cosa (Eichelbaum, E. Teatro XX, 3-3-66, 15).

El "acuerdo" se extendía igualmente en cuanto a la necesidad de otorgarle mayor predicamento a la descripción y el análisis del texto espectacular. Incluso, en medio de la polémica se insistía en considerarse como partes de un todo ideológico:

> Eso, claro, si se entiende (y yo lo entiendo así) que Espinosa y Eichelbaum y nosotros partimos de plataformas culturales semejantes, que nuestros propósitos --en materia crítica-- son los mismos (Staiff, K. Teatro XX, 3-3-66, 15).

Prácticamente treinta años después, reencontrados en una mesa redonda que organizamos (Pellettieri: 1989, 17-31), Gambaro, Cossa, Halac, Schóo y Staiff, coincidieron en señalar su unidad ideológica. En lo que no estamos de acuerdo con ellos es en su coincidencia en que todo fue "un malentendido". La polémicca existió, y fue fuerte. Quizá una de las respuestas de Staiff sobre su origen, en esa misma mesa, ayude a comprenderla:

> (la polémica) en realidad estaba trasuntando un conflicto que todos padecimos por igual, que era cómo vincularse con una sociedad tan áspera como la argentina, tan dura, tan en crisis permanentemente, tan desalentadora (Pellettieri: 1989, 25).

6. Ninguno de los dos bandos concretó un discurso crítico sistemático sobre los nuevos textos. Hubo que esperar a la década siguiente para que aparecieran los primeros trabajos serios sobre ellos. Creemos que este hecho se debe a que se trataba de la primera fase de nuestra segunda modernidad teatral, un período "ingenuo", "temprano", en el cual los creadores y críticos todavía no tenían clara conciencia de las novedades que proponían. Sociologistas y neoformalistas tuvieron sus intertextos críticos: Hauser y Lukács los primeros y Sontag los segundos. Pero es evidente que más que lecturas de estos autores, los críticos argentinos manejaban lo que Ballo denomina una "pseudoinformación", una limitada vulgarización de los mismos sin demasiada conciencia crítica. En este sentido, fue un teatrista, Roberto Villanueva, uno de los que había construido el nuevo paradigma estético, quien hizo, en ese momento, la descripción más coherente de la

neovanguardia y del teatro de Griselda Gambaro.

Como ocurre en toda confrontación, los oponentes eligieron desde el principio los lugares desde donde emitirían sus juicios. Los neovanguardistas ocuparon el sitio de la reflexión, el cuestionamiento de lo que ellos veían como un "teatro deteriorado", resultado de una evolución errática producida desde el fin de siglo. Su nota destacable fue la ironía, que castigaba a todos los componentes del teatro argentino y mundial. Sólo Artaud o Ann Jellicoe y la vanguardia histórica se salvaban de esta crítica. Coincidían en que todo lo demás debía ser destruido, especialmente su oponente, el realismo reflexivo:

> Tal como se representa en el Regina, *los días de Julián Bisbal*, se parece a lo sumo, a una de esas glosas nostálgicas e innecesarias sobre "el hombre de Buenos Aires", que formulan a veces los locutores que anuncian un tango o a esas evocaciones de un suburbio trasnochado que ya no existe (y del que se puede sospechar que nunca existió como el glosador lo pinta) (Schóo, E., Teatro XX, 3-3-66, 10).

Es que para los formalistas, la práctica del realismo reflexivo tornaba imposible la concreción del hecho teatral. Lo que hoy nos asombra, ya que esta forma estética estaba en los inicios de su evolución y vivía todavía su fase "ingenua" en la que las innovaciones practicadas por los que habían cambiado el paradigma estético del realismo entre nosotros, carecían aun de una recepción avisada.

> El realismo es "una convención para designar cierto tipo de teatro", pero esta convención "tiene más fuerza que lo que la palabra en sí significa; porque realismo --debiera llamarse mejor, naturalismo--, es ahora sobre todo, la voluntad de ceñirse a una realidad determinada, hay una voluntad de ser fiel a la realidad inmediata que, ahora, al hecho escénico lo aniquila" (Gambaro, en F.U., 4).

Consideraban al realismo como francamente remanente, en absoluta derrota frente al "texto cosmopolita pleno de originalidad":

> viejos gestos, lo pintoresco, la frustración del medio pelo, tocada en tango y cantada a media voz, su minimundo, el barrio, alguna esquina (enfrentados) con dramaturgos como Genet, Albee, Osborne, Behan, Brook (Primera Plana, febrero 1967, 62).

Para los neovanguardistas-formalistas, lo realista se identificaba con lo irreflexivo. Era una ironía muy dura para quienes "querían reflexionar sobre la realidad argentina" y es evidente que practicaban con sus oponentes una "crítica buscadora de defectos".

Al mismo tiempo los neovanguardistas-formalistas aún en lo más áspero de la disputa, se mostraban moderados en la descripción de sus modelos y de su poética. Sus más importantes agentes intelectuales --Schóo, Gambaro, Petraglia, Villanueva-- no hablaban nunca del "happening" ni de Artaud. No radicalizaban su discurso. En parte por sus propias limitaciones, pero también porque sabían que si lo hacían se haría imposible la discusión, puesto que estos nombres y tendencias eran vistos por los realistas como sinónimos de lo "extranjerizante", de lo "ajeno".

Lo cual no impedía que propusieran en cada una de sus declaraciones un teatro "que trate al público de igual a igual", y que las representaciones de los textos de Gambaro-Petraglia se presentaran el público como un problema a resolver, con grandes zonas de indeterminación, absolutamente complejos, que requerían siempre de una gran concentración destinada a captar "el doble juego de lo cotidiano llevado a sus últimas consecuencias de vulgarización y colocado luego en una situación fuera de serie" (Villanueva: 1965, 6).

Además, Gambaro (1970, 309), afirmaba el tipo de teatro que les interesaba y el que no:

> Lo que buscamos en toda obra son las claves de nuestro tiempo y nuestro tiempo no tolera ya un teatro entre duquesas y burgueses aburridos, o conflictos a nivel intrascendente de pequeños fracasados. Si tuviera que definir lo que es el teatro argentino de vanguardia, diría que es el esfuerzo de unos pocos autores o grupos de teatro por romper las formas deterioradas del teatro naturalista, por reencontrar un teatro y una imagen nuestras por encima de una transcripción pedestre de la realidad que sólo nos expresa en nuestra dimensión más mínima.

Por su parte, los realistas reflexivos-sociologistas se autocolocaron en el espacio de los jueces de la polémica. Al fundamento de lo nuevo oponían el límite del concepto de compromiso social. En términos sartreanos (Sartre: 1980) la elección del hombre es existencial porque al elegir compone a todos los hombres. El compromiso social de la escritura teatral es con la humanidad y con su situación histórica: "Puesto que el escritor no tiene medio alguno de evasión queremos que abarque su época; es su oportunidad: su época está hecha para él y él para ella" (Sartre: 1950, 12).

Los realistas juzgaban los textos teatrales como lo hacía

Sartre, con la valoración de "importante". Importante no por su estética sino por la influencia que ejercía en sus contemporáneos. Había, entonces, para ellos, un teatro que "convenía" para la situación argentina de los '60 y otro que "no convenía".

En ambos casos, se consideraban verdaderos "justicieros" en defensa de la identidad nacional. Además, y ésta es una proyección de la mentalidad del Teatro Independiente, conceptuaban la comunicación teatral como un "hecho objetivo", en la que el espectador recibía el texto y lo decodificaba de manera semejante a como el autor y los actores lo habían codificado. Es decir, "captaba" con absoluta fidelidad la tesis realista implicada en el desarrollo dramático. Esta utopía fue la base de su accionar en la polémica.

Este supuesto hizo que se convirtieran en censores del cosmopolitismo de los neovanguardistas, lo tomaran como un "apoliticismo formalista", y le dieran poco importancia a la originalidad --sin advertir que los mismos textos realistas eran realmente originales para la tendencia en el país--. Tomaban el teatro como un hecho didáctico, con clara tendencia al testimonio. Más que con "cómo era el teatro argentino", trabajaron en la polémica con "cómo debiera ser el teatro argentino":

> Hubo dos obras, *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*, de Ricardo Halac, que estuvieron en el camino de lo que debe ser el teatro argentino (Pedro Espinosa, Teatro XX, 3-3-66, 8).

Espinosa también sabía lo que "no era" teatro argentino: "me parece un desatino votar por *El desatino*, que sintéticamente, es una expresión irracionalista, reaccionaria" (Teatro XX, 3-3-66, 8).

Este "deber ser", esta tendencia a la censura, se repitió por parte de los realistas durante la polémica. Ocurrió con Eichelbaum, en la renuncia elevada al director de Teatro XX, con Cossa, con Walsh y sobre todo con Espinosa. Este último, el menos dotado teóricamente, expone crudamente, esta tendencia y pretende aplicarla al público:

> No haga caso de modas y sacúdase de encima los prejuicios extranjerizantes (...) Piense que la búsqueda de la conciencia nacional libra también su batalla en el escenario (...) Ante un espectáculo teatral, su mayor preocupación debe ser descubrir la "verdad" que lo

ha conmovido (El Mundo, 12-3-67).

No dejaba de prevenir al espectador contra la "nueva crítica" (leáse Primera Plana y sus cronistas) que: "Con respecto al teatro descubre movimientos inexistentes, características inusitadas, anticipaciones inéditas..." (Ibidem, 40).

Para él, la "nueva crítica" fue la que descubrió "presuntos antagonismos", cuando en realidad

> El verdadero antagonismo que se plantea es entre la realidad nacional y la mentalidad extranjerizante (...) Cuidado, entonces, en guardia, ya que por mala fe o inadvertencia, a conciencia pura o sin ella, por carencia o por exceso, desde algunas críticas teatrales se trata de confundirnos o pasarnos de contrabando ideologías extrañas al ser nacional: al ser nacional que debe luchar por la liberación (El Mundo, 12-3-67, 41).

Esta misma tendencia a descalificar al teatro de la neovanguardia y especialmente las piezas de Gambaro "por extranjeras", se ve claramente en el artículo de Halac (1969). Este trabajo, una de las últimas muestras de la polémica, cuestiona lo que caracteriza como "snob" ambiente teatral argentino, "que estaba deslumbrado" por el "nuevo teatro" extranjero, dejando de lado a los "verdaderos autores argentinos".

La relación de los sectores en pugna pronto adquirió un valor simbólico. Sus miembros menos importantes, como ya se ha visto, se adhirieron tenazmente a la idea de grupo, en tanto los más capaces --y de mayor éxito-- manifestaron una actitud más independiente.

En el debate se escucharon voces realistas menos cuestionables. En Cossa, por ejemplo, la oposición entre "lo nuestro y lo ajeno", se traducía de manera más sutil:

> Personalmente, pienso que las formas no son determinantes (...) Creo que aquí el problema es otro. Es decir que se está trasladando mecánicamente una problemática estética de Europa y los Estados Unidos (1968, 54).

Sin embargo, no dejaba de lado el juzgamiento, por falso, del oponente, por apropiarse de textualidades extranjeras para concretar su discurso teatral. Durante la polémica, los partidarios del realismo evitaban aparecer como receptores del estímulo externo de los campos intelectuales centrales. Obraban como si sólo los inspirara la realidad nacional y no, también, por ejemplo, el modelo del teatro de Miller.

> Para mí, lo que habitualmente se entiende por vanguardia es sólo la renovación formal, es decir, únicamente destruir la forma para buscar una individualización (...) sólo es un movimiento circunstancial, una moda, por lo menos en la Argentina (Cossa: El Mundo, 3-7-66, 44-45).

Cossa fue uno de los pocos que pudo definir con claridad --como antes lo había hecho Villanueva con la neovanguardia, superando a la crítica periodística-- el problema del realismo, en el cual lo que importa, por encima de los procedimientos, es la tesis realista probada a través de un desarrollo dramático coherente: "El realismo puede apelar a la forma que más le conviene al creador siempre y cuando no eluda la realidad de un medio y una época" (El Mundo, 3-7-66, 44-45).

Esta definición de Cossa es más amplia que la maniquea del mismo Cossa, de Cecco, Somigliana, Rozenmacher, Halac y Walsh en el progama de mano de *Los prójimo*, de Carlos Gorostiza (3 de junio de 1966): "Pequeña o grande, el escritor argentino tiene una sola fuente: la realidad argentina, a través de esa realidad se encontrará con los grandes problemas del hombre".

La polémica duró más de cuatro años, e incluso, continuó durante el gobierno de facto.

Se puede decir que los dos bandos pertenecían a la misma ideología moderna, que quería cambiar el teatro nacional. Esta actitud fincada en valores predominantemente modernos, permitió la polémica, jerarquizando lo reconciliable: anhelo de modernización, creencia en la inutilidad del teatro argentino anterior y contemporáneo, cuestionamiento de su evolución, aceptación de los mecanismos del mercado teatral, creencia en el papel del Estado como "ayuda al teatro", valoración positiva del concepto de movimiento, cuestionamiento de la "vieja crítica" de los grandes diarios y de Talía. En síntesis, la presencia de un enemigo común, lo que podemos denominar como el "otro teatro".

Al mismo tiempo, existía una serie de valores y creencias estético-sociales "incompatibles" entre los dos sectores, que no pudieron ser flexibilizados en la polémica. Los pocos mediadores --Staiff entre ellos-- se vieron desbordados y

"arrastrados" a la discusión. Los caracteres de la institución teatro de los sesenta intensificaron los desacuerdos.

Coincidieron en el culto de lo nuevo, pero difirieron en las prioridades frente al texto teatral. Lo escindieron equivocadamente, y así unos consideraron que lo más importante eran las formas nuevas y otros privilegiaron "los contenidos" nuevos.

En esta primera parte de la primera fase del teatro del sesenta, hubo una marcada relación entre lo que los polemistas propusieron en sus declaraciones y lo que hicieron. Por lo tanto, el conflicto no se desarrolló sólo en el plano teatal sino que implicó también un debate cultural y político.

Fue éste uno de los pocos momentos en que en nuestro campo intelectual teatral se discutió por qué, para qué, para quién, cómo, se hacia teatro. Esta situación no se había producido antes ni volvió a repetirse hasta el presente. En esos años el teatro de Buenos Aires dejó de ser un hecho individual, para llegar a ser, por poco tiempo, una práctica social.

Si fusionamos nuestro horizonte de expectativa con el de los ´60, observamos que, sin duda, la polémica de realistas reflexivos-neovanguardistas implica el momento de mayor intensidad creativa de la segunda modernidad teatral argentina, al tiempo que nos permite profundizar sobre la evolución del sistema, ya que se institucionalizó la primera fase de esa modernidad que fue desde 1961 hasta 1976. El debate es un emergente de un momento "ingenuo" del teatro que advino en los ´60. Sus autores y críticos eran iniciadores de una "forma nueva". Utilizaban técnicas y efectos radicales pero todavía no tenían conciencia crítica total de las novedades que proponían ni de su misma ideología estética.

Sólo en el período que va de 1976 a 1985, la segunda fase del sistema, que podríamos llamar canónica o crítica (según Frye), con la aparición de textos como *La Nona*, *Segundo tiempo*, que utilizaron de manera nueva la forma establecida, y *La malasangre*, a la luz de los cambios en la vida político-social del país, se pudo ver que unos y otros eran "cuñas del mismo palo", emergentes de una sociedad que le había asignado una misión testimonial-comunicacional a su teatro.

3.3 El realismo reflexivo.

El realismo reflexivo es un microsistema realista iniciado en el Río de la Plata por *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac con dirección de Augusto Fernandes. Su concreción llegó por la mezcla de la poética de Arthur Miller con la textualidad realista preexistente en el país --costumbrismo, realismo del microsistema de Florencio Sánchez, refuncionalizado por Gorostiza en la década anterior--.

Esta tendencia pudo ser puesta en escena debido a la consolidación de la práctica escénica y la preparación de actores stanislavskiano-strasbergianos.

3.3.1 Estética del realismo. Distintos tipos de realismo.

El teatro --y especialmente el realismo-- siempre dependió de las concepciones de la naturaleza, la realidad y "el mundo" --los supuestos de un período-- a los que se daba alta credibilidad en su época.

De esta forma, el realismo fue susceptible también de lo que Frye denomina como incipiente "envejecimiento cultural". Es que su verosímil reflejaba totalmente los cambios en la ideología del país y del mundo. Esto no implica, por supuesto, decadencia ni progreso. Sí tiene que ver con las posibilidades del género, sus variantes, su aprovechamiento y agotamiento.

Es evidente que en cualquiera de las concepciones del realismo hay siempre una relación de dependencia entre el texto dramático y la realidad. La historia debe referirse a la realidad dada, en la que se implican acciones y sujetos humanos. Según Krysinski (1989, 9) el texto dramático realista

> refleja una serie de presuposiciones lógicas y referenciales de un mundo mítico real. Asimismo, su verificación por parte del espectador es posible en la medida en que estas presuposiciones lógicas y referenciales le son dadas por el texto en su rol de estructurador de objetos representados. El espectador lo reconoce como 'transformado' [pero] suficientemente referencial como para que se reconozca como imitativa.

La estética del realismo no puede ser comprendida solamente por la identificación de verosimilitud con verdad. Para el escritor realista la literatura no sólo refleja la historia gracias a la mediación transparente del texto sino que, al revelar relaciones y vínculos ocultos normalmente por la discontinuidad de la experiencia individual, permite adquirir un conocimiento crítico y dialéctico de la realidad.

El teatro realista es cognoscitivo y se dirige racionalmente al entendimiento del lector/espectador.

Sólo recientemente, la crítica de izquierda se ha dado cuenta de que la coherencia y la verosimilitud de la opinión común de los textos realistas clásicos no significan normas eternas, sino aportes ideológicos que determinan cierto tipo de producción.

Como bien oberva Todorov (1975, 41), la "literatura no es verdadera ni falsa. Plantear esta pregunta carece de sentido: esto define su estatuto de ficción". Ciertamente, muchos textos realistas proponen un verosímil que no se superpone con la noción de verdad e implica un alto grado de artificio, de convención teatralista.

Es por eso que debemos desplazar la definición de realismo del eje verosimilitud/verdad al eje verosimilitud/imagen, siguiendo para esto el concepto de imagen estudiado por Sartre [54] a partir de la teoría del conocimiento.

El realismo en la teoría del conocimiento implica una actitud de afirmación a la par del ente (objeto) y de la conciencia (sujeto), sostener que ambos poseen ser. Sucede que entre el objeto y el sujeto hay una distancia que se disipa a partir de una actividad de relación: el conocimiento. En esta actividad de relación, el objeto aparece en la conciencia como representación, como imagen. Se trata, entonces, de partir de una comparación de dicha imagen del objeto con el objeto en sí y sus cualidades para obtener un criterio de verdad. La verdad deberá definirse según la fidelidad de la imagen al objeto.

En el realismo teatral, como en el conocimiento, se trabaja con la construcción de una imagen (en este caso, teatral) que guarda relación con el objeto/realidad (representada) según diferentes grados de fidelidad o separación. Sucede que para construir esa imagen, el teatro se vale de procedimientos o artificios que no son reales, sino teatrales. De aquí nace la contradicción que está en el seno del realismo teatral: construir una imagen realista con instrumentos artificiales, teatrales.

Podemos entonces determinar diferentes formas del realismo según se oculte o se manifieste en diversos grados el carácter artificial de los instrumentos de construcción de la imagen realista en el teatro, o, por el contrario, su deseo de producir un mayor efecto de realidad. Pueden definirse dos polos:

a) un polo hiperrealista, en el que se construye la imagen teatral reproduciendo literalmente los objetos reales (reproducir la sala, el fuego, la comida, etc.); se trata de acercar la imagen a la pura percepción;

b) un polo teatralista, aquel que construye la imagen realista destacando la naturaleza artificial de sus mecanismos, acentuando la selección de la realidad, la focalización, la elección de datos significativos en desmedro de otros; se trata de acercar la imagen a la pura conceptualización.

Entendemos por percepción la forma en que el objeto conocido determina al sujeto: la imagen del conocimiento se construye lo más cercana a la verdad del objeto, a su fidelidad. Pero como bien observa Sartre, la imagen puede ser creadora: su capacidad artística consiste en agregar al objeto lo que éste tal vez no tenga, o en seleccionar, alterar su integridad. La imagen tiene la posibilidad de liberarse de la percepción dentro de los márgenes de la experiencia. La experiencia es más amplia que la percepción y puede enriquecerla. Este ejercicio de liberación de la percepción es lo que llamamos conceptualización: se trata de condicionar la percepciónn, organizarla, otorgarle un significado dirigido, intencional.

La conceptualización recompone la imagen del conocmiento, "crea" un nuevo objeto a partir de la experiencia, otorgando al verosímil un carácter más teatral que referencial pero sin perder la referencia.

Entre los dos polos distinguidos podemos ubicar tres formas principales de realismo según graduemos la ontología de la imagen entre pura percepción y pura conceptualización:

1. Realismo ingenuo: la imagen es "reflejo", "copia", "imitación fiel de la realidad". Intenta ser un "espejo" de la realidad y carece de toda otra verdad que no sea la de ésta. Es acrítico. Su operación consiste en reduplicar la realidad sin reelaborarla. Semióticamente, su carácter es icónico. Pretende lograr una fidelidad absoluta al objeto, para lo cual se detiene en lo aparente, en la pura percepción. La conciencia está alienada al objeto: no propone una crítica a la realidad. El sujeto está absolutamente dominado por el objeto, está alienado a él. Puede verse un caso claro en el teatro nativista costumbrista, a la manera de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, y de manera parcial, con procedimientos psicologistas o épicos, en textos como *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani, *Historia de mi esquina*, de Osvaldo Dragún o *El puente*, de Carlos Gorostiza.

Fish (1976,1023) sostiene que "todos los usos del lenguaje son una interpretación de la realidad". Así, nos preguntamos qué concepto sobre la realidad se oculta detrás del realismo ingenuo, o bien, como sostiene Sarlo (1988, 95 y sigs.) qué "fundamento", qué factor estructurante de la ideología del texto se aprecia en esta tendencia. Para nosotros, implica una interpretación de la realidad absolutamente estática, que no cambia, sin conflictos, que conserva su armonía o bien la recupera totalmente en el desenlace. Este estatismo implica esquematismo, determinismo social, económico, una división maniquea de buenos y malos o positivos y negativos. Un desarrollo dramático sin contradicciones, totalmente destinado a probar una tesis realista que le da a cada uno "lo que merece". El autor teatral como una suerte de predicador o propagandista.

2. Realismo psicologista: Esta imagen presenta elementos

de creación, pero siempre se mantiene referida a la realidad, a su modelo. Presenta su propio verosímil distanciado del concepto de verdad, propone sus propias leyes de organización, pero dicha autonomía es limitada por la realidad. Semióticamente se presenta como índice de la realidad, es decir, que la imagen remite al objeto, a la realidad social e histórica y empírica tal como la percibimos. El realismo psicologista logra un equilibrio entre la percepción y la conceptualización. Hay a la vez fidelidad y distancia respecto del objeto sobre el que se construye la imagen. El artista carga esa imagen de marcas estéticas, de intencionalidad. Se propone liberarse de lo meramente aparencial, pero queda todavía una fuerte relación con el objeto. La realidad pone al realismo psicologista un límite a la recreación, no permite ir más allá, porque si no "caería en la irrealidad". El dramaturgo ordena, "marca" la realidad pero dentro de sus límites.

3. Realismo épico: Propone una autonomía casi total frente a la realidad. Semióticamente se presenta como símbolo. Es arbitrario y trabaja con la connotación, a diferencia del realismo ingenuo que es eminentemente denotativo. El realismo épico opera por acumulación, desarrollo y reiteración. Su correcta comprensión depende dialécticamente de la forma de producir ese signo simbólico y de la competencia de los espectadores. Predomina la conceptualización sobre la pura percepción. Apela al trabajo con elementos teatralistas y a la autoseñalización del artificio. Advierte sobre la complejidad del mundo al desmontarlo, al permitir al espectador "tomar distancia" y reflexionar. El artista critica los mecanismos del teatro de pura percepción demostrando que se articula sobre recursos artificales, teatrales. Pero el texto mantiene según Krysinski (1989, 26)

> la estabilidad de referencias en el teatro mimético, la permanencia del carácter y la personalidad, cuyas premisas son el desarrollo lineal de la intriga y el intercambio y la armonía funcional de los roles textuales, realidad imitada y los actores.

Estamos de acuerdo con Krysinski (1989, 11) en que la autonomía dramática de Brecht

> no puede prescindir por completo de la referencia de la realidad (...) entre ficción y público se crea un espacio interpretativo que es a la vez abierto y restringido (...) El referente mantiene su funcion heuristica. El espectador debe recrear la distancia, pero siempre dentro de los sistemas de presuposiciones lógicas y referenciales de una realidad de segundo grado, convertida en dialéctica por sus prerrogativas ideológicas e históricas.

La concepción de la realidad de esta tendencia realista, su fundamento, es el "dinamismo absoluto" que pretende escapar a la referencialidad inmediata. Presenta al espectador una realidad conocida pero distante. Un desarrollo dramático también destinado a probar la tesis realista pero totalmente "marcado" por el dramaturgo.

El realismo reflexivo es una variable del realismo psicologista moderno. Trabaja con una selección de los hechos significativos aportados por la percepción y dicha selección implica subjetividad en desmedro de la pretendida objetividad del realismo ingenuo. Tal como reflexionaba Miller (1968, 29):

> Para interpretar es necesario distorsionar mediante una construcción simbólica del hecho. Una obra de teatro no es una anécdota o una historia sino una interpretación.

El realismo reflexivo demuestra, en su funcionamiento, que para construir una imagen realista hay que optar por procedimientos diferentes de la realidad. Hay que recurrir a sus propias convenciones, sus propias leyes, artificios o recursos teatrales, que permitan construir mediatamente un "efecto de realidad". El realismo reflexivo marca la superación del realismo ingenuo en tanto implica un punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualización. Ya no hay fidelidad absoluta al objeto sino la concepción de que el dramaturgo crea el objeto. Pero el concepto de fidelidad a la "opinión común" (Todorov: 1975, 44) pone límite a la recreación y evita "caer en la irrealidad". Tiene un límite en la percepción, en el sentido de que no permite que la reflexión lo aparte totalmente de la apariencia del objeto, y al mismo tiempo, un límite en la crítica para que el objeto no pueda ser tomado tal como se da. Se lo representa con las modificaciones necesarias pero dentro de los límites que impone el objeto mismo.

El realismo reflexivo surge como contraposición a la estética realista de la década que los precedió (la de la

primera modernidad). Su diferencia con los autores de los años cincuenta implicó un cambio en los artificios de conceptualización, bajo la consigna de mostrar las cosas "como son", pero a través de nuevos recursos teatrales. Estos se tomaron del modelo de Miller en el que se buscaba un teatro que considere a la par causalidad social y responsabilidad individual (Gassner: 1963, 347). Los realistas reflexivos pretendieron superar el mensajismo de Cuzzani y el patetismo de Dragún, trataron de evitar las explicaciones y la polarización de personaje negativo-personaje positivo, que ya hemos analizado.

El realismo del sesenta propuso, entonces, cambios en los procedimientos de conceptualización del realismo del cincuenta, manteniéndose a distancia del realismo ingenuo y del realismo épico, dentro de la esfera del realismo psicologista.

Siguiendo a Krysinski (1989,19) podemos afirmar que el realismo reflexivo, en todas sus fases, se encontraba dentro de los siguientes cánones:

1. La historia dramática estaba limitada porque debía tener una relación necesaria con "la realidad" y los supuestos de su época.

2. Había una solidaridad referencial entre el texto, las acciones y los sistemas de referencias, mitológicos, ideológicos y "reales". Existía una fuerte relación con los supuestos sociales de la época; cuando esos supuestos pierden vigencia la obra realista también la pierde. El realismo está más limitado que otras tendencias artísticas por las valoraciones ideológicas de su tiempo.

3. El concepto de referente permite, dentro de los límites del drama, una formulación lógica y semántica de la comunicación verbal, la estructura profunda (acción) y la superficial (intriga).

4. Y lo más importante: el referente tiene para el realista reflexivo una función heurística (de creación): sitúa al texto y su interpretación de acuerdo con presuposiciones comunes, implícitas en referentes comunes al dramaturgo, al director y al espectador.

Asimismo, su desarrollo dramático está absolutamente destinado a probar una tesis o premisa realista o social.

El factor estructurante de la ideología del texto, su "fundamento", es observar la realidad como algo "conocido" pero peculiar, signado por el cambio, por un limitado dinamismo. Es un "drama social" marcado por la responsabilidad individual y la causalidad social. Con una tesis realista que se estructura a partir del conflicto de los encuentros personales, con una ruptura definitiva de la armonía. En síntesis, un desarrollo dramático contradictorio.

3.3.2 Fases del realismo reflexivo

Para nosotros el realismo reflexivo presenta un desarrollo, una articulación diacrónica que implica un esquema dialéctico, un paradigma abstracto:

Primera fase: ingenua e intuitiva (1960-1976). A partir del estreno de *Soledad para cuatro* (1961), concretó en esta fase un modelo sistemático o normativo que, momentáneamente, fijó la evolución del microsistema en el período de ruptura y polémica. Los textos paradigmáticos son, además de la obra mencionada, *Fin de diciemtre* (1965), de Ricardo Halac; *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *La pata de la sota* (1967) de Roberto Cossa; *Los prójimos* (1966) de Carlos Gorostiza.

Pero al poco tiempo aparecieron tres variantes al modelo ortodoxo:

a) El realismo reflexivo no tradicional o existencial: representado por *El reñidero* (1964) y *Capocómico* (1965) de Sergio De Cecco; *Amarillo* (1965), *Amor de ciudad grande* (1965) y *La bolsa de agua caliente* (1967) de Carlos Somigliana; *La valija* (1968) de Julio Mauricio; *Estela de madrugada* (1965) de Ricardo Halac y *Buscapiés* (1968) de Diana Raznovich, que cumplían con las normas obligatorias pero no con las optativas de la primera fase del realismo reflexivo.

b) El realismo reflexivo híbrido: apareció timídamente como transición hacia la subfase de intercambio de

procedimientos que fue ya un producto de la alternancia con otras poéticas, representado por: *La granada* (1965) de Rodolfo Walsh; *La ñata contra el vidrio* (1965) de Roberto Cossa; *Tentempié I y II* (1968) de Ricardo Halac y *La fiaca* (1967) de Ricardo Talesnik. Y se intensificó hasta tomar las reglas obligatorias sólo como casi una referencia, cuando se concretó la subfase mencionada con *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores; *Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile; *Cien veces no debo* (1970) de Ricardo Talesnik; *El gran deschave* (1975) de Sergio De Cecco y Armando Chulak; *El lugar* (1970) de Carlos Gorostiza; *Los japoneses no esperan* (1973) de Ricardo Talesnik; *Juegos a la hora de la siesta* (1975) de Roma Mahieu; el que denominamos "teatro paródico al intertexto político" (*Chau papá* (1971) de Alberto Adellach; *Ceremonia al pie del obelisco* (1971) de Walter Operto; *La gran histeria nacional* (1972) de Patricio Esteve); *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) de Ricardo Monti, se encuentra encuadrada dentro de la textualidad de este autor muy peculiar e importante dentro del sistema teatral.

c) El realismo reflexivo hiperrealista: Estos textos aparecieron al promediar la década y se aprecian ya como remanentes de esta primera fase. Se había producido en ellos una intensificación de su principio constructivo, el encuentro personal. Piezas como *A qué jugamos* (1968) y *Se acabó la diversión* (1967) de Juan Carlos Gené exacerbaban los procedimientos realistas sistemáticos o normativos a nivel de texto dramático como de puesta en escena. Este hiperrealismo admitía una marcada relación con la poética de textos como *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee, estrenada en Buenos Aires durante la temporada de 1964, con éxito. Se transgredía el melodrama a través de la intensificación del encuentro personal. Al mismo tiempo, y esto fue muy productivo en textos como *El gran deschave* (1975) y para el período de la segunda fase, de intercambio de procedimientos, es de un exacerbado psicologismo que pone en escena el entrecruzamiento de los recuerdos y las fantasías de los personajes.

Desde el punto de vista de la relación teatral el realismo reflexivo de la primera fase fue una expresión de la concepción objetivista o comunicacional.

La textualidad emergente más importante de los setenta fue, a nuestro juicio, la de Ricardo Monti. Su primer texto, *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970), se puede incluir dentro de la etapa de intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia. En esta pieza el desarrollo teatralista probaba una tesis realista. Sin embargo, no lo hacía a la manera de las obras realistas reflexivas de Cossa ni de las neovanguardistas de Gambaro. Estos autores, a medida que se acercaron a la segunda fase o versión de la segunda modernidad teatral argentina intensificaron la inmediatez ilusionista, los unió el gusto por el optimismo didáctico, la transparencia del teatro visto como comunicación. El camino que tomó Monti en sus obras fue el de la progresiva intensificación de la densidad simbólica que obra por acumulación, desarrollo y reiteración.

Al mismo tiempo, su teatro de intertexto socio-político --*Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1972) y *La cortina de abalorios* (1981)-- impuso algunos cambios al sistema teatral, pero la crítica periodística no advirtió la magnitud de las variantes que propuso. Aunque fue un período innovador, la forma nueva todavía estaba regida por procedimientos de la vieja --realismo reflexivo, neovanguardia-- mezclados con registros del teatro popular, el circo, el music hall, el teatro épico.

Dentro del teatro emergente de los '60 se encuentran las piezas de Oscar Viale: *El grito pelado* (1967), *La pucha* (1969), *Chúmbale* (1969). Pero están ubicadas dentro de otra textualidad, diversa de la que nos ocupa: la del neosainete, que implica una estilización del género viejo.

Segunda fase: canónica o crítica (1976-1985). Las distintas direcciones aparentemente no compatibles de la segunda fase o versión del realismo reflexivo, fueron el resultado de las numerosas críticas a las limitaciones estéticas e ideológicas de la primera fase. Un síntoma del pasaje a la versión crítica

fue que comenzaron a aparecer en los textos de los distintos autores críticas y parodias a los paradigmas antes aceptados o seguidos. Es el caso de *La nona* o *El tío loco*, de Roberto Cossa, que parodian al principio constructivo de la primera versión, el encuentro personal.

El apogeo de este período canónico del realismo reflexivo lo encontramos en lo que denominamos el "Ciclo de Teatro Abierto", que convirtió a esta textualidad de emergente en dominante y que incluyó no sólo la mayoría de las piezas realistas estrenadas en los eventos de 1981-1985, sino también textos que se dieron en la misma época y que se mantuvieron dentro de la misma poética. La piezas precursoras fueron *Segundo tiempo* (1976), de Ricardo Halac; *La nona* (1977), de Roberto Cossa; *Los hermanos queridos* (1978), de Carlos Gorostiza y *El destete* (1978), de Ricardo Halac y *Miembro del jurado* (1979), de Roberto Perinelli.

Los principales textos realistas de Teatro Abierto 1981 fueron *Papá querido* de Aída Bortnik; *Gris de ausencia* de Roberto Cossa; *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza; *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana. En las siguientes ediciones podemos destacar *La casita de los viejos* (1982) de Mauricio Kartum; *Concierto de aniversario* (1983) de Eduardo Rovner. Algunos de los textos que pertenecen a este ciclo son: *Un trabajo fabuloso* de Ricardo Halac; *Chau Misterix* de Mauricio Kartun; *El viejo criado* de Roberto Cossa; *Llegó el plomero* de Sergio De Cecco, todos de 1980; *Ultimo premio* (1981) de Eduardo Rovner; *Matar el tiempo* de Carlos Gorostiza; *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa; *Knepp* de Jorge Goldenberg, todos de 1983; *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa y, tardíamente, *Pericones* (1987) de Mauricio Kartun y *Ulff* (1988) de Juan Carlos Gené.

Esta segunda versión del realismo reflexivo cuyo estudio sistemático queda fuera de esta tesis, se caracterizó por probar su tesis realista o social a partir de procedimientos provenientes de poéticas teatralistas --el sainete y el grotesco criollos, el grotesco, el absurdo, el expresionismo, el vodevil--. Se produjo una resemantización de estos artificios que terminaron significanco una premisa social. Se

descubrió, en pleno Proceso, que estos artificios permitían "ampliar semánticamente" las posibilidades de compromiso y testimonio del realismo.

Hay que aclarar también que en este período se produjo el denominado "imperialismo del principio constructivo". El realismo había ganado la contienda estética con la neovanguardia, y del intercambio de procedimientos los absurdistas de la primera versión se convirtieron en realistas que podemos denominar "críticos". Es el caso de los textos de Gambaro y Pavlovsky pertenecientes a este período. Entre la nómina de textos realistas críticos podemos mencionar: *Real envido* (1983), *La malasangre* (1982), *Del sol naciente* (1983), *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro; *Telarañas* (1977), *Cámara lenta* (1980), *El Sr. Laforgue* (1983), de Eduardo Pavlovsky; *La gripe* (1980), *El visitante extraordinario* (1981) y *El príncipe azul* (1982) de Eugenio Griffero.

Es interesante repetir que estas fases no implican una linealidad, sino que muchas veces se producen anticipaciones, textos nuevos "aparecidos antes de tiempo", o remanencias muy claras. Un caso de anticipación de esta segunda fase es el de *Homo dramaticus* (1969) --*Palabras* (1963), *Criaturas* (1967) y *Marcha* (1968)-- de Alberto Adellach.

La textualidad de Monti que apareció en los setenta como parte de un proceso de intercambio de procedimientos, se incluye en este período dentro del absurdo referencial, en la formulación semántica y en la intriga. Si bien utiliza algunos procedimientos del absurdo ortodoxo, manifiesta de manera suficientemente realista el mundo descripto. Es el caso de textos como *Visita* (1977) y *Marathon* (1980).

En esta segunda fase, aunque la mentalidad de los realistas reflexivos siguió sosteniendo una relación objetivista o comunicacional entre teatro y público, en los hechos ya se puede advertir en los textos citados, una tendencia hacia la concepción relativista en la

> que siempre existe (...) una diferencia entre los significados propuestos por el espectáculo y los significados efectivamente recibidos por el espectador (...) en consecuencia para el espectador, jamás se trata de encontrarlos o reconocerlos en el espectáculo sino por el contrario, de construirlos en cooperación con éste... (De Marinis: 1986, 15)

Tercera fase: terciaria o refinada (1985-1995). Es la que actualmente está en curso. Por un lado aparecen los textos epigonales, que reiteran el modelo de la segunda o primera fase sin agregar nada: *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia y *Poder, apogeo y escándalos de Martín Dorrego* de David Viñas, ambas de 1986; *El sur y después* y *Yepeto* (1987), *Angelito* (1991), *Lejos de aquí* y *Viejos conocidos* (1994) de Roberto Cossa y *La perla del Plata* (1986) de Ricardo Halac.
Por otro lado, aparecen nuevas variantes: la reversión de la forma secundaria del realismo reflexivo. Este discurso parodia y polemiza con el discurso moderno del realismo: *El partener* (1988), de Mauricio Kartun y *El mundo vendrá* (1989) de Eduardo Rovner, *Pascua rea* (1989) de Patricia Zangaro. Lo consideramos el realismo emergente de los noventa.

En este período, Monti propone un teatro de resistencia a la "modernidad marginal": *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992) y *La oscuridad de la razón* (1994): se produce una reversión total de la forma secundaria de su teatro. Su poética se aparta de las textualidades modernas de la Argentina, se refugia en el "anacronismo" textual. El protagonista, sujeto de la acción busca conocerse, conocer. Su destinador pasa a ser el "ser americano". También se producen cambios a nivel de la intriga. Todo esto se advierte en la semántica de sus textos, que se postulan como una interpretación mítica de nuestros orígenes. Esta tercera fase de su teatro se aleja de las convenciones del teatro del ´60. Practica lo que podemos llamar "cambio consciente" dentro del sistema teatral, constituyendo el período barroco de su teatro (Pellettieri: 1995).

3.3.3 El realismo reflexivo sistemático o normativo: del realismo argentino preexistente a Miller.

Ya se ha expresado, pero vale la pena reiterarlo, que durante la década del ´50 se produjo una primera circulación y después una recepción amplia de los textos teóricos y prácticos de Arthur Miller. La circulación de la textualidad del autor norteamericano se vio favorecida por la situación y

las aspiraciones sociales de la clase media. Esta se encontraba fortalecida económicamente y, momentáneamente, segura de sí y de su futuro. Se hallaba en condiciones de debatir sus orígenes, su problemática y sus mitos. Además, la afirmación izquierdista de Miller, basada en sus escritos y en su declaración ante la Comisión sobre Actividades Antinorteamericanas de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, y su semántica coincidían con el horizonte de expectativa del público teatral de Buenos Aires: cuestionaban los lugares comunes del pensamiento de la clase media baja, la quimera de la grandeza potencial del hombre común, la equiparación de la búsqueda del dinero con la concreción de la felicidad, el tránsito al más radical individualismo y triunfalismo. Sin omitir la relevancia de la causalidad social y la responsabilidad individual en la existencia del antihéroe del texto modelo de Miller en Buenos Aires, *La muerte de un viajante*. Durante la década del cincuenta circuló en nuestro país entre un número limitado de integrantes del campo teatral, Arthur Miller's Collected Plays (New York: 1957), con una introducción del propio Miller. Circularon, además, textos críticos de su autoría: "El drama social del futuro" y "El teatro norteamericano" (Melchinger: 1959).

Al mismo tiempo, aparecieron en la crítica argentina marcas de recepción reproductiva. Encontramos hechos que señalan la legitimación por parte del campo teatral: amplias notas y reseñas de los estrenos en diarios y revistas de la época. No obstante, no se encontraron en ese período trabajos importantes de la crítica periodística o universitaria sobre el autor. Estas afirmaciones son corroboradas por el artículo de Creste (1956, 2-3):

> (de) Arthur Miller se dijo poco o nada. Con respecto a Arthur Miller no se ha escrito otra cosa que las crónicas de estrenos y comentarios de oficio en las páginas literarias después de cada edición de sus obras.

Durante la misma década del cincuenta hemos podido encontrar una serie de artículos en la misma publicación y en Sur (Abeledo, 1954). En la década del sesenta había ya una buena nómina de artículos en diarios y revistas, pero seguían faltando trabajos importantes del autor en el país. Al mismo

tiempo, se editaban sus textos dramáticos: *La muerte de un viajante* y *Todos eran mis hijos* (Losada, 1950); *Panorama desde el puente* (Jacobo Muchnick, 1956); *Las brujas de Salem* (Fabril, 1955).

La recepción productiva ya fue descrita en el apartado **2.4.1** de este trabajo, pero es importante reiterarla y ampliarla: *La muerte de un viajante* (1950, dirección de Narciso Ibañez Menta); *Panorama desde el puente* (1956, Pedro López Lagar); *Todos eran mis hijos* (1951, David Licht); *Las brujas de Salem* (1955, Marcelo Lavalle). En la década siguiente se estrenaron los textos restantes: *Recuerdo de dos lunes* (1965, dirección de Eugenio Filipelli); *Después de la caída* (1964, Flavio Rangel). Se repuso *La muerte de un viajante* (1965, dirección de Oscar Ferrigno); *El precio* (1968, Román Vignoli Barreto) e *Incidente en Vichy* (1971, Román Vignoli Barreto).

La recepción productiva de la poética de Miller que mezclada con el realismo argentino preexistente --costumbrismo, realismo de Sánchez refuncionalizado por Carlos Gorostiza-- dio lugar al realismo reflexivo, se completó en los '60.

Como antes Arlt con relación a Pirandello (Pellettieri: 1990, 123-127), Miller se convirtió en modelo para los textos de Halac, Cossa y sus compañeros. Las piezas que vamos a analizar tienen un "parecido de familia" en los distintos niveles de texto con *La muerte de un viajante* especialmente y en menor medida con obras como *Las brujas de Salem* y *Panorama desde el puente*. Las obras argentinas reiteraban ciertos procedimientos típicos del realismo de Miller, sin apartarse de ellos en algunos casos, y en otros seguían la dinámica de la textualidad realista argentina preexistente. Nuestros textos trabajaban en complementariedad con sus modelos, sin pretender refuncionalizar la textualidad de Miller ni otorgarle otra función estética.

Veamos cómo piezas como las ya mencionadas *Soledad para cuatro*, *Fin de diciembre*, *Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal*, y, con variantes, *La pata de la sota* y *Los prójimos*, se ciñeron al modelo realista reflexivo sistemático

o normativo de la primera fase de la tendencia, en el cual se canonizaron las reglas obligatorias y las reglas optativas del modelo. A partir del esquema general del realismo reflexivo de la primera subfase de la primera versión, se estableció el canon socialmente normativo. Marcó esta situación el hecho de que a este modelo perteneció el primer texto estrenado de la tendencia --*Soledad para cuatro*--, y que las tres primeras piezas del autor individual más destacado del realismo, Roberto Cossa, se incluyeron también en esta clase textual.

A) Nivel de la acción: En este nivel apareció una serie de novedades que, por supuesto, pertenecían al modelo de Miller.

1. El mandato de la acción, el destinador es social, como también lo es el objeto. Esta regla se convirtió en optativa en la evolución de la primera fase del realismo reflexivo.

2. Hay un relajamiento general de la acción, gran cantidad de secuencias transicionales. Las pocas secuencias de desempeño están al final de cuadro o de escena. Los núcleos de acción son predominantemente verbales. Regla optativa en la evolución del microsistema.

3. El sujeto de la acción sale de su inacción con el fin de lograr concretar su identidad. La sociedad es su principal oponente. Regla obligatoria.

4. La sociedad, como destinador, lo acosa para que "crezca", para que concrete cosas, pero al mismo tiempo, como oponente, le impide madurar. El actante ayudante no logra evitar que el oponente --casi todos los otros personajes, la sociedad misma-- impidan el logro de la identidad. Incluso el propio sujeto, con sus limitaciones, es también su oponente. Todas las piezas se cierran con la misma sensación de impotencia por el fracaso del actante sujeto que casi no actúa. Regla optativa en la evolución del realismo reflexivo en su primera versión.

Las pequeñas variantes son el objeto de la acción en *Los prójimos* y en *La pata de la sota*. En la primera el objeto del sujeto colectivo es ignorar la realidad, escapar de ella, y en la segunda, muy cerca de Miller, el objeto del sujeto es

tratar inútilmente de encontrar respuestas a su fracaso.

B) El diseño de la intriga no varía con relación al modelo preexistente. Está constituido por el esquema comienzo propiamente dicho, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final, con grandes niveles de prehistoria sobre todo en el comienzo propiamente dicho. Estos niveles de prehistoria, como en el realismo preexistente, apuntalaban el método biográfico de la presentación de personajes y el artificio de la necesidad. Este diseño es regla obligatoria para la primera fase del realismo reflexivo.

1. Procedimientos de la intriga: el artificio realista más importante es el del encuentro personal y, por supuesto, es una regla obligatoria. Lo explica muy claramente Bentley (1971, 71):

> Tal es la paradoja de la vida y el drama: la vida es dramática pero su drama no puede ser definido ni presentado dejando de lado los procedimientos usuales de la vida real. En la vida usual, tal como se la vive, reinan las inhibiciones. El hecho de estar juntos a menudo no llega a constituir un encuentro (...) En lugar de encontrarnos con la gente durante todo el día, lo que necesitamos son recursos para mantenerla a distancia. Cortesía, etiqueta, buenas costumbres, convenciones son nombres que damos a dichos recursos (...) La vida sobre el escenario carece de inhibiciones, es interpretada a fondo (...) El realismo tiene en cuenta estos recursos (los de mantener la vida a distancia) los que despliega ante los ojos del público y, además, para consumar la obra de arte, debe hacer que fracasen en su objetivo de disimular los sentimientos y de evitar los verdaderos encuentros. El realismo estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intenten rehuir los encuentros y no lo logren totalmente.

Presente en el realismo preexistente, el encuentro personal cambió totalmente su función en el realismo reflexivo y pasó a ser su principio constructivo, en tanto que el costumbrismo se desplazó a la categoría de procedimiento secundario. Por medio de este artificio se lograba que el espectador "se engañara" y percibiera el hecho teatral como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista. Es la diegetización, el ocultamiento con fines estéticos e ideológicos del proceso de enunciación teatral, de la convención.

La concreción del ilusionismo, que tiene como base en la escena la cuarta pared, es lo que Ingarden denominó "mundo cerrado". Este artificio tiene su correlato en el texto

espectacular con la técnica actoral stanislavskiana-strasbergiana, por medio de la que los actores se mueven en la escena como si nadie los observara.

2. Limitación extrema de los procedimientos melodramáticos del realismo preexistente. Especialmente el de la coincidencia abusiva y el de la pareja imposible. Es regla obligatoria.

3. El logro del "efecto de realidad" es regla obligatoria y el máximo resultado estético que pretende la concepción dramática del realismo reflexivo. Es por ello que trató de incrementarlo mediante el procedimiento de la "trivialidad deliberada", que Miller había refuncionalizado a partir de la máxima chejoviana "mientras lo hombres cenan, simplemente cenan, en ese momento se decide su destino y su vida se destruye".

Se basa en situaciones en apariencia dramáticamente irrelevantes, que repentinamente llevan a los encuentros personales.

4. Los siguientes artificios ya existían en el realismo argentino, y su incremento no fue significativo como para postularlos como novedades. Se trata de la antítesis de caracteres, la gradación de conflictos, las relaciones de los personajes se van profundizando a medida que evoluciona la intriga; el paralelismo en las relaciones y la extraescena realista se concreta como la continuación de la realidad social del espectador/lector, de ella proceden los personajes con un mismo universo ideológico y causal que los espectadores. Es regla obligatoria.

5. Otra regla obligatoria --que presenta pequeñas variantes-- es la causalidad directa o explícita, el artificio de la necesidad, que ya estaba incluida en el realismo preexistente.

6. El sistema de personajes fue una novedad en el sistema teatral argentino. Es una apropiación del teatro de Miller con leves aportes del realismo preexistente. Está constituido por personajes en crisis y personajes en equilibrio y estos, a su vez, en inestables y resignados.

Los personajes en crisis son, salvo en *Los prójimos*, los

sujetos en el nivel de la acción. Esta es una regla obligatoria. Sin embargo, es regla optativa para el microsistema el hecho de que estén sostenidos por su visión subjetiva de la realidad, que nunca concuerda con la de los demás personajes. Este hecho ahonda el drama familiar, que comienza "in medias res" cuando la crisis ya es percibida por el lector/espectador. Esta visión subjetiva es una intensificación de la llamada "mentira vital", del teatro de Ibsen, que hace soportable la existencia. Es el típico "autoengaño" incrementado.

También el personaje referencial --regla obligatoria-- que le otorga a los textos una fuerte "sensación de realidad" sufrió profundas modificaciones. Se caracteriza por ser un "hombre pequeño" --según Miller--, un personaje mediocre que no encuentra sustento ni en su familia ni en su trabajo, reflejo de una sociedad que, con sus mandatos, engaña a sus componentes, sobre todo a los más jóvenes.

El protagonista, con excepción del de *Los prójimos*, en la que los personajes son adaptados sociales, es un inadaptado. Puede enfrentarse o no al medio social --en este caso no se enfrenta-- pero tiene problemas de adaptación a la sociedad. Está siempre inmerso en su situación: la responsabilidad individual y la causalidad histórica.

En este personaje mediocre se incrementan los caracteres del protagonista de los textos de Miller. Este incremento es regla opcional: nunca le pasa nada, casi no actúa, no evoluciona durante el desarrollo de la acción, ha dejado de ser personaje negativo o positivo y también ha dejado de ser "personaje embrague".

7. Predominio de la situación sobre el personaje (regla obligatoria, aunque presenta pequeñas variantes). El texto se va gestando basado en las relaciones que entablan los personajes en la escena. Disminuye el movimiento escénico.

Desaparece casi el asombro por el suspenso del desenlace de la intriga que hacía vivir "sobre ascuas" al espectador del realismo tradicional. Se produce una relajación del movimiento de la intriga, que pasa a ser de desarrollo estrictamente lineal y compone el típico teatro de situación. Se elimina de

este modo todo elemento que pueda hacer pensar en una intriga secundaria. El climax es adelantado y francamente esperado.

Es una novedad del realismo reflexivo, apropiación del modelo de Miller, pero que se prefigura en la situación de la ausencia de Andresito en la intriga de *El puente* de Carlos Gorostiza.

8. Maneja específicamente el signo teatral como índice, señala algo, remite al objeto --clase media-- está afectado a él denotándolo y connotándolo. Es regla obligatoria.

9. Mediante esta serie de reglas obligatorias y opcionales se maneja dentro de lo probable, lo que sucede continuamente, o casi siempre en la sociedad.

C) Aspecto verbal:

1. El modo de la escena realista se caracterizó por su inmediatez absoluta. En la enunciación inmediata o entrega del mundo por el hablante dramático básico nos encontramos, como en el realismo tradicional, con el narrador objetivo. Su conatividad opera sobre todo para concretar "lo real", la ilusión en la lectura y en la puesta. Se constituye en regla obligatoria, con presencia de variantes.

2. En la enunciación realista predomina la función referencial y la conativa. Lo emotivo sólo es puntual (las borracheras de los personajes, por ejemplo). Aparece también la presencia tajante de dos o más formaciones discursivas dentro del diálogo teatral (Maingueneau: 1976, 48 y sigs.). El enunciado tiene sentido para los personajes de estas piezas en la medida en que se advierta que pertenecen a determinada formación discursiva, pero del mismo modo rechazan esta idea "para sustituirla por la ilusión de que ellos mismos son el origen del sentido". Esto se evidencia en las disputas, en los encuentros personales, que sin exclusión terminan en un distanciamiento de sus participantes. Es regla obligatoria.

3. Hay, además, contradicciones entre el contenido del discurso de los personajes y las condiciones de su enunciación. Es decir, una distancia entre lo que quieren y lo que realmente pueden hacer los personajes en crisis. Hay una

pérdida de la función conativa, las acciones contradicen el sentido de las palabras. La incomunicación aparece como paradigma de un lenguaje devaluado. Regla obligatoria.

4. Aparentemente, el diálogo puede aparecer como una imitación fonográfica del habla de la clase media porteña --aforismos, proverbios, doxa, frases hechas y "amaneramientos pretendidamente cultos"--. Esto denota una seguridad convencional asociada a una módica vida barrial, pero que está utilizada con propósitos teatrales, es la "trivialidad deliberada" de Miller que muestra, al mismo tiempo, el código social --el discurso machista, las "conversaciones de mujeres"-- y el contraste con la crisis e inestabilidad del personaje mediocre. Es regla obligatoria.

5. Al mismo tiempo, marca el nivel de sobreentendidos del discurso [55] en estas piezas.

La obra dramática es un enunciado, un habla --específica-- que devela la realidad como un suceder axiológico. En ella se ficcionaliza el hablar cotidiano, se lo carga de sentido, de significación. Precisamente esta peculiaridad en la primera fase del realismo reflexivo está enderezada a mostrar una crisis en el seno de nuestra sociedad. Pero a pesar de hacerlo, todavía en el discurso de textos como *Soledad para cuatro*, *Nuestro fin de semana* o *Los prójimos*, se impone una valoración ideológica común a los personajes.

Las piezas mencionadas conservan una voz autoritaria, hegemónica, la del autor, que "hace hablar" a los personajes a partir de una visión de mundo monológica. Tómese, por ejemplo, a los protagonistas de *Soledad para cuatro* --Roberto y Luis--, en su larga serie de encuentros personales, tenazmente eludidos, pero, finalmente, concretados. Estos encuentros implican actos de lenguaje o situaciones de enunciación que hallan a los oponentes cada uno en su posición, pero con una valoración ideológica común. Expliquémonos: hay en los textos una serie de elementos extraverbales --concretados en las didascalias-- que nos los muestran con un horizonte espacial común --la tranquilidad del living o el comedor de una casa de la clase media--, un saber común --la Argentina del sesenta y sus contradicciones-- y sobre todo, a nivel verbal, una

valoración ideológica común --"estamos en crisis, la cosa no anda"--. Estos enunciados verbales y extraverbales eran, por supuesto, comunes al horizonte de expectativa del grupo social al que iba dirigido el mensaje, la clase media de la época, todavía segura de sí misma en el panorama general del país y, por eso mismo, ávida de ser criticada. Es por esto --por este horizonte ideológico común-- que hay en las primeras piezas de Cossa y Halac una serie de sobreentendidos, una parte callada.

Como el discurso teatral ficcionaliza, recrea las situaciones sociales donde se producen los sobreentendidos, estas piezas significan el advenimiento de lo que técnicamente podríamos denominar los silencios significativos del realismo o la palabra reprimida de la gente común. Cualquiera que hojee estas obras o recuerde sus ya distantes representaciones stanislavskianas, podrá advertir la incidencia de estos silencios en la totalidad de los textos mencionados. Esto era así porque en el tiempo histórico de la primera fase del realismo reflexivo, existía entre los personajes entre sí y entre ellos y sus receptores, una tranquila seguridad metaforizada en el living apacible, réplica de la platea que cobijaba al público. Este lugar privilegiado, impreso en la enunciación inmediata o acotaciones del texto, inducía a la cómoda tentación de entablar el debate de la propia mediocridad, o al "pataleo" por la imposibilidad de encontrar su identidad en "una sociedad chata".

Se puede decir que en la primera versión del realismo reflexivo había diálogo, pero no dialogismo --lo que Bajtin denomina "la pluralidad de conciencias en acción"--. Por supuesto, estos textos --como todo texto dramático-- en su origen podían aparecer como polifónicos, pero como ya se comenzó a decir, las réplicas se supeditaban a lo que se intentaba demostrar y se podrían sintetizar en el ideologema: la joven clase media vive la búsqueda de su identidad como una utopía.

Hay que pensar esta primera parte de la primera versión como un género serio, típica proyección del Teatro Independiente, que lo entendía casi como pura comunicación. Por supuesto, no incluía el humor en su entonación. Lo no

dicho en el discurso de los personajes lo excluía, lo mismo que a la gestualidad finisecular --grotesco sainetera-- por considerarlos ajenos a la modernidad y al "compromiso" frente a los receptores. A éstos se los pensaba como participantes del mencionado acto comunicativo, cuyos significados "viajaban inalterables" de un polo al otro de la comunicación teatral.

Es cierto, como acostumbraba a decir Roberto Cossa en esa época, que el realismo que practicaba su grupo era nacional. Esto se advierte al observar los restantes discursos ideológicos de ese momento: los enunciados políticos --los discursos de Perón con sus silencios y su típica gestualidad--; los periodísticos --los supuestos para "la gente como uno" de Primera Plana-- los literarios --las novelas "testimoniales" de Viñas y Marta Lynch--. Todos tenían algo en común: se concretaban todavía dentro de la "segura" tónica del sobreentendido.

En estos textos el tiempo estructura su ordenación a partir de la recuperación de los distintos niveles de prehistoria --retrospecciones--. Su recuperación excede en gran medida las necesidades de la historia y tiende, sobre todo, a la conformación de un universo de connotación semántica: el lector/espectador tiene que tener todos los datos para acompañar con su reflexión, la reflexión sobre la realidad que es el texto. Incluso en *La pata de la sota* Cossa utiliza la técnica del "flashback", que había trabajado Miller en *La muerte de un viajante*. Se trata de un recurso estético y conceptual basado en las dicotomías simples: aquí/allá; ahora/antes; verdad/ficción; así un motivo o escena de pieza remite a una situación anterior a la que acaba de ser recordada. Hay pocas anticipaciones en estos textos, a no ser por los títulos: *Soledad para cuatro*, *Nuestro fin de semana*, etc. Regla obligatoria.

En cuanto a la duración, este tipo de realismo trabajaba con "la escena" --superposición del tiempo de la historia y el tiempo del discurso-- y con la elipsis, que se da sólo entre actos o entre cuadros. No utilizaba pausas ni resúmenes.

D) El punto de vista en su aspecto de entrega de mundo: hay fluctuaciones entre el narrador de conocimiento limitado (lo perceptible por los sentidos) y el narrador objetivo con breves momentos en los que explica el comportamiento de los personajes. Regla obligatoria.

El texto se focaliza en todos los casos en el o los "personajes mediocres". En su inacción, en sus limitaciones para integrarse a la sociedad. Es un inadaptado que no lucha para cambiar su vida, sólo tiene muy débiles rasgos de rebeldía en el seno de su familia, o con sus amigos o compañeros de oficina. Ha aceptado, mal que le pese, el mandato social: "ser alguien", "hacer dinero", su fracaso es no haberlo logrado. Tampoco ha concretado vínculos ciertos con su familia y con sus amigos: todo se quiebra por miniedades. Hasta el amor se ha tornado ineficaz. En ninguna de estas piezas se puede encontrar el impulso pasional. Regla obligatoria.

Hoy nos parece que los realistas reflexivos normativos advirtieron que el país y sobre todos los jóvenes de la clase media se encaminaban a un "callejón sin salida" [56].

El punto de vista de la poética codificada era el del drama y su protagonista fue el antihéroe referencial (Regla obligatoria). El protagonista y el antagonista se habían empequeñecido con relación al drama realista preexistente. La libertad de elección de la ideología sartreana se vio muy limitada para las obras del realismo reflexivo normativo. Su poética ratificaba el pensamiento de Dürrenmatt (1961, 45): en las concepciones teatrales de hoy, no hay lugar para la tragedia ni para la comedia puras. Ha cambiado el punto de vista por el que se visualizaba al personaje como puro héroe o simple bufón. La situación del personaje mediocre es una mezcla de incomunicación, frustración, nihilismo, fracaso y ambigüedad: busca su identidad y parece saber de antemano que no la va a encontrar.

3.3.4 El realismo reflexivo existencial: las reglas obligatorias y sus variantes.

En esta parte del trabajo vamos a describir y caracterizar la variante que denominamos existencial dentro de la primera fase del realismo reflexivo.

La variable fundamental, de la cual extraemos el nombre de existencial para este modelo, es que el sujeto de la acción "actúa" incluso se puede decir que es inestable, a diferencia de lo que ocurría con el sujeto del realismo reflexivo sistemático.

Su antagonismo es con el medio, pero también es con él mismo. El conflicto se ha interiorizado.

De esta manera, podemos observar que en *El reñidero*, *Capocómico*, *Buscapiés*, *La valija*, *La bolsa de agua caliente*, *Amarillo* y *Amor en ciudad grande*, con pequeñas variantes, el sujeto de la acción, protagonista de la intriga, es víctima de sus actos, en algunos casos entra en conflicto con su accionar y en otros es francamente destruido por ellos.

La defensa de su capacidad de elección, su libertad, afirmó en *Requiem para un viernes a la noche* y se concretó de manera paradigmática en *Estela de madrugada*. En esta pieza que vamos a analizar, la protagonista se descubría "libre", pero también sufría "la naúsea" de saber que no hay valores revelados anteriores a su elección.

En *Estela de madrugada* hay una serie de caracteres de la acción o estructura profunda y de procedimientos de la intriga comunes a los del realismo reflexivo sistemático. El modelo actancial se repite casi exactamente: el sujeto --Estela-- busca su identidad y su oponente es la sociedad, simbolizada en los personajes familiares que la rodean. Tampoco tiene ayudantes, como los sujetos de la primera fase del realismo reflexivo.

A nivel de la intriga reaparecen los procedimientos fundamentales de la mencionada variante de la primera fase: un desarrollo dramático adaptado a la tesis realista --las limitaciones de la clase media para encontrar su identidad en el panorama de la vida nacional--. El encuentro personal sigue siendo el elemento estructurante del todo, el principio constructivo y modulan su movimiento dentro de la trama

personajes referenciales, escena y extraescena realistas, adelanto del climax. Continúa también --con relación a la textualidad de los 50-- la atenuación del mensajismo, con la anulación del "personaje embrague".

Sin embargo, se advierten variantes y novedades. La crítica del momento de su estreno vio ciertas intensificaciones, pero no pudo poner de manifiesto en qué consistían y, menos, aclarar el por qué de su aparición. No apreció la novedad que traía *Estela de madrugada*, evidenciando una gran distancia estética entre el texto y su horizonte de expectativa. La crítica identificó los cambios con fallas en la estructura de la pieza [57].

Para nosotros, *Estela de madrugada* está incluida dentro de la primera parte de la primera fase del realismo reflexivo. Es una obra interesante para el análisis, ya que por un lado se observan la automatización del principio constructivo del encuentro personal, también evidente en otras piezas contemporáneas como *La pata de la sota* (1967), de Roberto Cossa. Es difícil ya para el espectador de la época percibir como artístico el procedimiento central de la obra, reiterado, casi sin variantes del modelo inicial de *Soledad para cuatro*. Hay que pensar que este artificio no sólo era utilizado en el tetro nacional de la época, sino también en la narrativa --especialmente en las novelas de Beatriz Guido y David Viñas- y en el denominado "nuevo cine argentino del '60" [58].

Por otro lado, se advierte la aparición incipiente de artificios nuevos que se manifestaron totalmente en la segunda versión.

Es conveniente observar los cambios fundamentales.

El sujeto del realismo reflexivo sistemático sólo vislumbraba durante el desarrollo de la pieza lo tremendo de su situación en la sociedad, y su búsqueda de identidad se basaba en una total adecuación al mandato social: ser alguien, ser legitimado por el sistema. Era un sujeto que no actuaba, por lo que concretaba a nivel de la intriga un personaje mediocre.

Por el contrario, el sujeto de *Estela de madrugada* es sumamente activo, se moviliza en la acción de manera evidente.

Esto incluye un mayor número de secuencias de desempeño en el desarrollo y una cantidad de cambios a nivel de la intriga, en el aspecto verbal y en el nivel semántico. La actividad que desarrolla Estela "buscándose" es de tal magnitud, que se puede decir que la pieza se estructura a partir de una serie de secuencias, las cuales adquieren sentido por su presencia. La estructura del drama de situación ya no es sistemática o normativa. Aparecen elementos del drama de personaje, ya que es el personaje de Estela, más que la situación, lo que le otorga unidad conceptual y estética a la intriga.

El personaje varía su esencia constitutiva durante el desarrollo de la pieza. Evoluciona. El itinerario de Estela --ascenso, plenitud, decadencia de un "sueño", de una utopía social-- se caracteriza por ser una toma de conciencia de un fracaso existencial. Ya al comienzo de la obra el personaje está en crisis, pero a partir de la Parte Segunda --luego del entrecuadro madurativo-- está totalmente convencida de que su triunfo consistirá en rebelarse contra el mandato social:

> Estela.- ¿Realmente te interesa lo que me pasa, ahora? Salimos juntos, volvemos juntos, y siempre hablamos de cosas estúpidas. Y de repente querés saber todo. Los padres son así. Quieren ver a sus hijos limpios y bien alimentados. Con eso se conforman. Pero nunca imaginan lo que pasa detrás de sus caras.
> Bernardo.- ¡Bah!, no divagues.
> Estela.- Estoy mal. Estoy tratando de rehacer mi vida, papá (Halac:1990, 65)..

Por primera vez en el realismo reflexivo nos encontramos con un personaje central que no acepta la mediocridad de su vida.

No cabe duda de que Estela es un "caso individual". Está sujeta a la causalidad social, pero es algo más que una entelequia. No es sólo una clave para entender comportamientos de tipo social masivo. Es cierto que a cada estallido de su voluntad, a cada rebeldía, le sigue una rotunda respuesta de los otros, de la sociedad que trata de anularla, pero en todos los casos se encuentra muy consciente de su responsabilidad individual. Si bien sus adversarios están empequeñecidos --su familia, Jorge, en fin, los otros-- el personaje de Estela no lo está. Precisamente la entereza de la protagonista frente a la falta de conciencia de sí de los que la rodean, es

utilizada inteligentemente por Halac a nivel de recursos estructuradores de la intriga, primero como antítesis de caracteres, y en el desarrollo y el desenlace, como un resorte más de la gradación de conflictos.

Asimismo, reaparece lo sentimental, aunque los procedimientos de la coincidencia abusiva y la pareja imposible no inciden en lo fundamental del desarrollo del conflicto. El personaje mediocre se torna patético, como en Miller, se convierte en un solitario, en "extranjero".

Volviendo al modelo actancial, se puede concluir que si bien el sujeto busca su identidad como ocurría en *Soledad para cuatro* o *Fin de diciembre*, lo hace desde una situación muy parecida a los actores de textos de la segunda versión, *Segundo tiempo* o *Un trabajo fabuloso*, de Ricardo Halac. Sabe que debe romper son su identidad anterior, "re-conocerse". Cambia, entonces, el origen, el destinador de la acción dentro del modelo actancial: ya no es la sociedad, sino el deseo de realización del sujeto lo que le da su misión dentro del texto:

> Estela.- (Desesperada.) Diez años de mi vida dejé ahí (por la oficina que acaba de abandonar.) Yo con todo mi amor propio y mis aspiraciones... Eso ganó, no los demás. Yo quería obligarme a empezar de nuevo... (p.88)

Este cambio también repercute en la intriga: el querer encontrarse a sí misma, la lleva a desarrollar el desenmascaramiento con los demás, que no la comprenden, y queda sola. Nadie entiende --hay que recordar que la obra se compone a comienzos de la década del 60, cuando las limitaciones a la realización personal de la mujer eran muy grandes en nuestra sociedad-- su renuncia a los roles que la sociedad le había asignado --ser "buena hija", "empleada ejemplar", "novia dulce", "esposa abnegada". Tampoco ella puede alcanzar lo que se propuso: su rebelión es absolutamente personal --de alguna manera este personaje anticipa al de Néstor Vignale en *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik-- absurda, con el sentido que le da Camus al término.

A nivel del modo del discurso aparecen dos cambios de importancia. En la enunciación inmediata --el hablante dramático básico-- además del discurso conativo --imperativo--

hay un mayor grado de literaturización en la descripción de los personajes, los climas y en la enunciación del espacio escénico. En la enunciación mediata --el discurso de los personajes-- además de la función referencial y conativa, aparece como una novedad la función expresiva o emotiva, especialmente en el discurso de la protagonista.

El punto de vista de la poética codificada se amplifica por la presencia de una semántica existencial: el personaje mediocre se autoafirma en los momentos críticos en los que está seguro de que "debe actuar". Está más cerca del modelo Miller que los textos del realismo reflexivo normativo, especialmente del modelo de *Las brujas de Salem* y *Panorama desde el puente*, en las cuales el sujeto consciente de su problema, aunque fracase, se debate con dignidad. Estela, Daniel (*Requiem...*), Cayo (*Amarillo*), evolucionan desde la duda a la convicción de sus ideas. Encuentran o están en trance de hacerlo, su identidad. Se les puede aplicar lo que afirma Miller (1949, 1):

> Creo que se despierta en nosotros el sentimiento de la identificación cuando estamos en presencia de un sujeto preparado para entregar su vida, si es necesario para lograr una sola cosa: su sentimiento de dignidad personal.

Estos personajes protagónicos eligen una "incómoda libertad" para su vida en la ciudad. Como señala Sartre (1979, 15-16) el sustento de estas piezas:

> es la situación. No se trata del "imbroglio" superficial que sabían construir tan bien Scribe y Sardou y que no tenía ningún valor humano. No; si es verdad que el hombre es libre en una situación dada y que se elige en y por esa situación, en el teatro es preciso mostrar situaciones simples y humanas, y las opciones libres que se hacen en esas situaciones.

Por supuesto, las "situaciones" que nos presentan los realistas reflexivos no son límites en todos los casos. Pero para "el pequeño hombre" o "pequeña mujer" de sus piezas, resultan fundamentales, son situaciones que definen una existencia, y se pueden incluir entre los que señala Sartre (1979, 16):

> Cada época tiene su condición humana y los enigmas propuestos a su libertad a través de soluciones particulares (...) (hoy) tenemos nuestros problemas: el de los fines y los medios, el de la legitimidad y la violencia, el de las consecuencias de la acción, el de las relaciones entre persona y colectividad, el de la empresa individual en relación con las constantes históricas y cientos de otros problemas.

En suma, *Estela de madrugada* es --creemos-- un texto mucho más valioso de lo que el olvido de la crítica y la investigación hace suponer. Muestra los límites de una ortodoxia teatral, pero dentro de ella propone variantes leves pero productivas.

3.3.5 La evolución del realismo reflexivo en la época: el híbrido y el hiperrealismo.

El realismo reflexivo híbrido: La aparición de esta clase textual marcó la transición hacia la subfase de intercambio de procedimientos. Observaremos cómo su poética implicaba ya una alternancia de las reglas obligatorias del realismo reflexivo sistemático con otras poéticas. Las soluciones del híbrido problematizaban e intensificaban las del realismo reflexivo existencial, ya que a la subjetivización del protagonista, a su módica rebelión, se le agregó la producción de humor, el acceso a la farsa.

Hubo textos dentro de esta evolución que trajeron aparejado el humor, la búsqueda de la exageración, la exposición, la mostración de la desnudez de la realidad, del aspecto ridículo de la existencia, el grado de improbabilidad propio de la farsa, como *La granada* o *La ñata contra el libro*, y otros como *Tentempié I* y *Tentempié II*, la intensificación de los procedimientos que marcaron "la rebelión disconformista" de la tendencia.

La granada y *La ñata contra el libro* fueron simples prefiguradoras del híbrido. Sin embargo, la primera implicó ya un caso interesante. Es un texto que tiene "un pie en cada microsistema". Por un lado, tiene procedimientos "didáctico-mensajistas" como la farsa de los cincuenta de Cuzzani y Ferretti. Y por otro, prefiguró algunos aspectos del híbrido de los textos posteriores: su opción por el encuentro personal como principio constructivo; su desarrollo dramático destinado

a probar una tesis realista, en la que la responsabilidad individual de su existencia mediocre es descubierto por el Soldado en la soledad que le ha deparado haber calzado su pulgar en el mecanismo detonante de una poderosa granada. En su aislamiento descubre su rebeldía. En la causalidad social que se aprecia en la parodia inédita hasta ese momento en nuestro teatro a los militares argentinos.

Sin embargo, y esto se advierte sobre todo en el manejo teatral de la reacción de los altos mandos por el hecho señalado, lo que resulta absolutamente nuevo de *La granada* es el manejo del humor negro y macabro que fue luego uno de los atributos de los textos del período de intercambio de procedimientos y posteriormente de la segunda fase del realismo reflexivo.

Walsh concretó en *La granada* un acto humorístico contradictorio entre el soldado y los mandos del ejército en el que el primero termina asumiendo el control del poder que lo domina. Es más, intenta comprenderlo, ubicarlo en un plano racional y otorgarle un sentido. La pieza consigue que el lector/espectador sienta una sensación incómoda de que algo está fallando, que lo inexplicable que proviene de las instituciones --la estupidez, la crueldad, la burocracia, el mundo de las convenciones sociales-- sólo puede mostrarse en el teatro a partir de la manifestación de la disconformidad, de la infracción a la ley o al poder.

Es un humor, si se quiere, minúsculo, que muestra escepticismo frente a la sociedad, con técnicas propias del humor macabro, que se advertirá claramente en las proyecciones de este texto, como *La fiaca* o *La nona*.

Es conveniente detenernos en mayor medida en la transición hacia el intercambio de procedimientos que significan *Tèntempié I* y *Tentempié II* y *La fiaca*, el típico "epoch-making moment" (Jauss: 1970) que es el texto o los textos que instauran una nueva forma.

Creemos que *Tentempié I* consiste en una puesta en limpio de *Estela de madrugada*, dentro del realismo reflexivo pero ya en plena evolución hacia el intercambio de procedimientos. Lo que dijimos para esta última sirve para *Tentempié I*, a partir

de un esquema actancial ya conocido: Mona busca su reconocimiento entre la libertad hueca y el consabido aburguesamiento, frente a su oponente, la sociedad. Esta está representada por los otros personajes, que intercambian sus roles de ayudantes-oponentes, pero que finalmente le "impiden volar", crecer.

Una característica interesante de este texto, es que moderniza la técnica del encuentro personal tradicional para el realismo reflexivo. Lo hace a partir de la poética de *Recordando con ira* (1956), de John Osborne. Este texto, verdaderamente germinal, se editó en Buenos Aires en 1958, con traducción de Victoria Ocampo, por la Editorial Sur. Tiempo después se representó en el Teatro Presidente Alvear con dirección de Osvaldo Bonet y la actuación de Alfredo Alcón y María Rosa Gallo. Luego se estrenó el filme del mismo nombre, dirigido por Tony Richardson y protagonizado por Richard Burton.

En la técnica anterior --hasta *Estela de madrugada*-- el encuentro personal se producía a partir de la necesidad del personaje central de encontrar o re-encontrar si identidad. Es así que el encuentro "superficial" con cualquiera de sus opositores daba paso en seguida al "personal". Durante el desarrollo del mismo el protagonista luchaba por desempeñarse sin conseguirlo, dejando de lado, trabajosamente, su objetivo de "disimular sus sentimientos".

Como en el modelo inglés, *Tentempié I* se caracteriza por el carácter dialéctico de sus situaciones dramáticas: el movimiento escénico se entrama como consecuencia del choque entre dos temperamentos disímiles, cuyo encuentro personal prácticamente no tiene la introducción acostumbrada, todo esto intensificado por el afecto mutuo de los protagonistas --Mona y Raúl--. En realidad, estos encuentros "sin disimulos" son manejados por Mona: es ella quien lleva adelante hasta el desenlace, las leyes del diálogo. Maneja el artificio de lograr la comunicación mediante la enemistad --es un procedimiento brechtiano que también utiliza Albee en *Historia del zoo* (1959)--. Este personaje hace avanzar la acción a partir de una necesidad desesperada de constatar el amor que

Raúl siente por ella. Esto es contradictorio con la incapacidad total de Mona para convivir y comprender a los demás. Sus estallidos, sus "faltas" a la relación con su marido --el episodio de Beto-- son manifestaciones de su impotencia. Este sentimiento la posee cada vez que Raúl no llega a alcanzar el nivel de devoción que ella exige.

Lo que une a Mona con Jimmy de *Recordando con ira*, es que en los dos personajes se dan ejercicios lúdicos contra quienes lo rodean afectivamente, que desembocan agresivamente. Es curioso también que en los dos casos, el agresor tiene muy en cuenta los límites de la "doxa" del otro, lo que el otro no puede soportar ideológica y vitalmente. Mona es también un antecedente del personaje desenmascarante de Lidia en *Cien veces no debo*, de Ricardo Talesnik.

Se puede decir que este teatro de Halac, que podríamos llamar "disconformista", tiene en *Tentempié I* su expresión dramática más fuerte de la primera versión del realismo reflexivo. Decimos "fuerte" no tanto por el efecto logrado sino por la estilización del procedimiento estructurador --el encuentro personal-- destinado a demostrar la rebeldía y el rechazo a lo socialmente estatuido.

El otro aporte consiste en que Halac crea un personaje mediocre protagónico cuya novedad está en que se constituye en un lugar intermedio, no definible nunca, entre lo psicótico y la fundación de una nueva moral. Aunque en Mona se pueden advertir todavía elementos propios de lo que llamamos "personaje entelequia" --su constitución psicológica no es totalmente ilusionista ya que todas sus características parecen seleccionadas para concretar un ataque a lo estatuido; esta construído para actualizar a cada rato la tesis realista--, hay una sutileza mayor para mostrarla tropezando, nó logrando ponerse de pie, hasta que finalmente, como el muñeco a que alude el título, se la ve, aparentemente, optando por la asimilación.

Tentempié II o *Sueños de un café de la noche*, es un hito de la transición. Está un paso antes de la concreción del intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia. Trataremos de explicarlo.

A partir de una situación convencional para el cine de la época se concreta una trama que tiene a Angel como "personaje referencial". Este se encuentra con Teresa, una prostituta, en un hotel. Allí quiere revivir lo que podríamos denominar la decadencia y la muerte, más que de su relación con Ester, de una "vida revolucionaria", matizada por los tics y los mitos de la juventud de izquierda de los 60.

La variante que propone Halac en la intriga de esta obra es tomar la historia a través del "flashback", artificio que tiene su origen en la narrativa y en el cine y que había canonizado Miller en *La muerte de un viajante* (1949). La vuelta atrás es de carácter teatralista, está basada en el hecho de que la escena o motivo de un texto remite a una situación anterior a la que acaba de ser recordada. Las dicotomías simples son su base estética y conceptual. Este procedimiento también lo había utilizado Roberto Cossa en *La pata de la sota* (1967), pero Halac lo moderniza intensificando sus elementos teatralistas. Veamos de qué forma:

La "vuelta atrás" está concretada a través del personaje del Camarero. Es la figura más fuerte de las marcas teatralistas y un verdadero artífice de lo metateatral en el texto. Opera como "escenógrafo" y configurador del espacio escénico de los "flashback". Produce un efecto de distanciamiento en el espectador con una clara intertextualidad brechtiana. Obsérvese cómo actúa, preparando el tercer "flashback":

> El camarero saca del baño un grosero cuadro del puerto, de enormes dimensiones, en el estilo de Quinquela Martín, y lo cuelga de la pared del fondo. Después arma una mesa y dos sillas (p.159).

Con el personaje del Camarero, aparece el primer artificio francamente teatralista: el teatro da cuenta de la creación de su mundo ficticio --verdadera antítesis del ilusionismo a ultranza que practicaba hasta esta pieza Halac, lo mismo que los demás realistas reflexivos--. Ya no se narra solamente una historia sino que se reflexiona sobre el teatro y su representación del mundo. En este sentido, el texto prefigura los procedimientos metateatrales de *Los japoneses no esperan*, de Ricardo Talesnik.

Al mismo tiempo, en los pasajes entre el presente y el pasado --antes de la "vuelta atrás", Teresa se cambia de ropa delante del público "para hacer de Ester"-- lo que trae a colación el elemento teatralista más importante de *Tentempié II*: el poner de manifiesto la mutabilidad del signo teatral. Entonces, casi sin transiciones, el significante del cuerpo de la actriz cambia de significado en el espacio que también muta por obra del mencionado camarero. El efecto de "teatro en el teatro" es completo:

> Camarero: (Sonríe.) Se termina mi turno. Viene el otro camarero.
> Teresa: (A Angel.) Entonces, decile pronto.
> (Silencio. Los dos quedan a la expectativa de lo que va a decir.)
> Angel: (Se da por vencido.) Estamos en el puerto.
> Camarero: ¿En el puerto? (...) Silbando se pone a trabajar.
> Teresa se para, cuán larga es. Parece tomar más presencia, como si se empezara a transformar delante nuestro (...) Teresa extrae un fino tapado de piel del placard y se lo pone. Se coloca guantes a tono, y un pañuelo de seda cubriéndole la cabeza. Se sienta a la mesa. Tensión (p.149).

Este procedimiento modernizador --dentro del realismo en la Argentina-- a partir de la estilización de los flashback, trae aparejado un novedoso manejo del tiempo teatral --aspecto verbal--. Veamos: *Tentempié II* es un texto dramático en el cual hasta un cierto momento de la intriga --el desenlace-- un discurso único evoca un acontecimiento único. Sin embargo, en el desenlace, Teresa propone y concreta trabajosa, pero contundentemente, un cambio en el juego, una prospección de su relación doméstica con Angel.

Así se instauran tres historias en el tiempo teatral, que coexisten en el pasado, el presente y el futuro. Las tres están unidas por una causalidad implícita, que debe encontrar el espectador. Este efecto teatralista se resiente por la poética que aún rige este período de Halac y por un manejo no del todo diestro todavía de este tipo de recursos, ya que si bien dijimos que la causalidad debía ser concretizada por el receptor, esta facultad está limitada de antemano. Y lo está, porque la ideología estética del autor marca los contenidos de la acción con la pretensión de que la lectura sea única.

A pesar de esta limitación, el enriquecimiento semántico y temporal es notable. El universo maniqueo de la "obra bien hecha" se estremece; en *Tentempié II*, el presente de Angel se

proyecta de manera anacrónica sobre su pasado rememorado y éste sobre su futuro, durante la prospección de Teresa --cuyo nombre es un anagrama casi completo de Ester, lo cual enriquece aún más el aspecto simbólico del texto.

A su vez, los tres "flashback" pueden considerarse autónomamente como desempeños frustrados del protagonista y a nivel de la intriga como encuentros personales tradicionales, pero a nivel de la imagen recuerdo de Angel, son también para el lector/espectador secuencias transicionales ya que no hacen avanzar la acción, pero explican la actitud desvalida del protagonista.

A nivel semántico, el todo marca a Angel y a pesar de las novedades formales, lo encuadra como el antihéroe convencional del realismo reflexivo en su primera versión. Se lo presenta indeciso, preso de una tensión no resuelta entre la utopía revolucionaria y la temida "vida sensata". Hay en todo el texto, como en *Tentempié I*, una tendencia a ubicar al protagonista aún rebelándose, dentro de la segunda. Esto se hace evidente en el desenlace: Teresa "quiere llenar el vacío" que dejó Ester en la vida de Angel. Y esto determina la dolorosa "adaptación" de Angel.

Resulta muy interesante ver cómo en la segunda fase del realismo reflexivo y del teatro de Halac, *Segundo tiempo*, *El destete*, *Un trabajo fabuloso*, la elegida "vida sensata" se torna "insensata" por obra del monstruoso contexto social de los '70 en la Argentina.

En síntesis, *Tentempié II* radicalizaba los avances que dentro de la historia interna del microsistema del realismo reflexivo habían operado textos como *Estela de madrugada* y *Tentempié I*. Sin embargo, todavía está dentro de la subfase de ruptura y polémica. Si bien los avances son grandes, ya que a las soluciones de los dos textos anteriores Halac le agrega aquí una estilización del flashback, éstos no alcanzan para llegar a la hibridez del intercambio de procedimientos. Falta el encuentro con el humor, el patetismo, y semánticamente, la crítica al contexto social. En realidad lo que consigue *Tentempié II* es convertir los procedimientos del realismo reflexivo de ruptura y polémica en una poética de segundo

grado. Este carácter de segundo grado la relativiza en tanto le otorga sustancia psicológica: ya se ha atenuado la ortodoxia realista-mimética. Aunque ésta se encuentre intacta en la mente de Angel, que funciona todavía de manera "realista", con perfectos encuentros personales, casi "sin deformaciones".

Es por esto quizás que la crítica en 1968 no percibió los cambios que proponía Halac y siguió cosiderando que todavía se encontraba dentro de los moldes de *Soledad para cuatro*, "estancado" en sus cánones. No advirtieron los receptores de la época que por lo menos la ortodoxia inicial estaba ya relativizada por *Tentempié II*.

La puesta en escena de *La fiaca*, de Ricardo Talesnik el 26 de setiembre de 1967 en el Teatro San Telmo por el Grupo del Sur (el 1º de setiembre había sido dada a conocer en Santiago de Chile, por el elenco del ICTUS con dirección de Jaime Celedón), tiene una importancia relevante para la evolucíon del realismo reflexivo en la transición entre el período de ruptura y polémica al intercambio de procedimientos.

Es el primer texto realista híbrido del subperíodo de intercambio de procedimientos.

Permanecen en él todavía una serie de procedimientos del "género viejo", pero son evidentes los cambios, aunque sin salir, por supuesto, de la primera fase del microsistema. Creemos que la importancia señalada justifica que tratemos de recrear el modelo del texto dramático y también algunas peculiaridades de la puesta y la recepción.

A) Texto dramático.

La pieza de Talesnik conserva en los distintos niveles de texto claras muestras de que pertenece al modelo de la primera versión:

1. A nivel de la acción, durante el segundo acto, el sujeto --Néstor Vignale-- no se desempeña. La sociedad es su oponente y no tiene ayudantes.

2. A nivel de los procedimientos de la intriga, éstos están destinados a darle al lector/espectador una ilusión total de realidad: desarrollo dramático destinado a probar la

tesis realista --que muestra en este caso las limitaciones de un miembro peculiar de la clase media para recuperar su identidad--, principio constructivo del encuentro personal, personaje mediocre, referencial; estructura superficial concretada en principio-medio-fin; extraescena realista; grandes niveles de prehistoria en el principio de la intriga; un sistema de personajes estructurado a partir de la antítesis de caracteres, gradación de conflictos y paralelismo en la relaciones. La causalidad es directa hasta el desenlace.

3. A nivel del modo del discurso, estructuración de diálogos que mimetizan la lengua corriente y valoración ideológica común de los personajes frente a su situación topológica.

4. A nivel de virtualidad escénica, *La fiaca*, como texto dramático, propone por sus didascalias una puesta en escena, una interpretación, una escenografía y una iluminación que se presentan como una continuación de la realidad del espectador.

Al mismo tiempo, propone a nivel de la acción y de la intriga una serie de variantes que colocan al texto dramático en la nueva subfase.

a. Intensificación de los cambios en el modelo actancial: A diferencia del sujeto del realismo reflexivo normativo, el sujeto en la primera parte de la pieza se desempeña, tiene una gran actividad; además --y esto es muy importante-- es su propio destinador para su objeto que consiste en no acatar el mandato social: cambiar su vida mediocre. Algo parecido había pasado ya con el sujeto de *Estela de madrugada* y con *Tentempié II*, ambas de Halac. Como Estela, Néstor Vignale pasa en el segundo acto a la inacción, a la defensiva. Producida la reacción de sus oponentes --los personajes mediocres que lo rodean--, se convierten en los sujetos de la acción --Jáuregui, Marta, La Madre, Peralta y finalmente Balbini--. Esto repercute en el nivel semántico del texto: Vignale es consciente de su problema. Se incrementa su responsabilidad individual, en el sentido que le da al término Miller. La suya es una utopía social, condenada al fracaso de antemano, una "rebelión absurda" en términos camusianos.

Más arriba sostuvimos que Estela era el primer personaje

del realismo reflexivo que no acepta su propia mediocridad Vignale le sigue los pasos e intensifica su accionar.

b. También se advierten cambios en la intriga y sus procedimientos. Vignale es la exacerbación del personaje inadaptado del realismo reflexivo inoperante a nivel social, es una verdadera pesadilla para la familia, como los personajes de los textos transicionales de Halac, utiliza el desenmascaramiento de los personajes mediocres que lo rodean. Como le ocurre a Estela, los otros se cansan rápidamente de él y lo dejan solo. No admiten su intento de quebrantar "la vida sensata".

c. Como en *Tentempié II*, en *La fiaca*, Talesnik refuncionaliza el encuentro personal. En este sentido, podemos observar el encuentro personal de Vignale y Peralta en el Cuadro IV del Primer Acto. En él no se advierte la intencionalidad primordial de mostrar problemas de comunicación ni distancias afectivas entre los actores, sino el acceso al juego, a lo lúdico.

d. Como el personaje de Mona en *Tentempié I*, Néstor Vignale se ubica en un lugar intermedio, no definible con exactitud, entre lo psicótico y la rebelión individual. Todavía hay en Vignale elementos del personaje entelequia de la primera versión: sus características parecen seleccionadas para concretar un ataque a lo estatuido, para actualizar más de lo recomendable la tesis realista --especialmente en el segundo acto-- pero hay una mayor sutileza para mostrarlo "tropezando", debatiéndose, hasta que opta --en un final abierto-- por la asimilación.

e. Estamos de acuerdo con Dubatti (1989b, 164) en el hecho de que, en *La Fiaca*, "Todo el teatralismo proviene del intento de hacer reir". Esta es la novedad mayor para el subsistema, tendencia que se intensificó en *El avión negro*, un texto paradigmático del período de intercambio de procedimientos.

Talesnik consigue con *La fiaca* --como los textos transicionales de la época-- convertir a los procedimientos del realismo reflexivo de la primera parte en una poética de segundo grado. Este carácter de segundo grado la relativiza, en tanto le otorga sustancia psicológica.

Ya se ha atenuado la ortodoxia realista, aunque la rebelión de Néstor Vignale todavía funcione de manera ilusionista, sin "deformaciones", monólogos interiores ni abolición del tiempo objetivo.

B) La puesta en escena.

La puesta en escena tuvo una serie de caracteres de la ortodoxia realista, hecho que, por otro parte, ha distinguido la trayectoria de Carlos Gorostiza --director, autor-- desde la memorable *El puente* (1949).

Años más tarde, Talesnik afirmó [59] que Gorostiza se dio cuenta en seguida de la propuesta nueva que traía la pieza. Sin embargo, por los recuerdos que tenemos y las notas tomamos en el estreno, la concretización directorial, desde la marcación de actores, el movimiento escénico, hasta la escenografía y el vestuario --cuya única característica teatralista era el gris, símbolo casi obvio de la vida estática del protagonista--, pasando por una utilería realmente minuciosa en cuanto a la mostraciónn de objetos de uso hogareño de la clase media baja porteña, todo era referencialmente icónico e indicial de un estado crítico de esa clase social.

Fue una puesta tradicional en la cual el director puso en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizó lo que se hallaba implícito en él.

Sin embargo, hubo en la puesta algo que --buscadamente o no-- llevó en muchos momentos a un nivel más que denotativo, a una esfera simbólica, connnotativa la rebeldía, la frustración, las ansias de cambio del protagonista. Nos estamos refiriendo a la actuación de Norman Briski, quien amplificó con energía los sentidos de la pieza.

Talesnik nos refirió que luego de intentar acercar a dos figuras, Juan Carlos Altavista y Walter Santa Ana, Gorostiza insistió en Briski para animar el personaje. Afirmó que fue un acierto de Gorostiza como director que él no compartió en ese momento. Agregó:

Briski me parecía un mimo, un actor divertido pero que no respondía a mi idea del

> personaje. No era el porteño tipo. Yo no creia en él, y como no vi los ensayos anteriores, me morí de angustia cuanndo vi el ensayo general. ¡Que cagada!, me dije, pensando que era mi debut y despedida en el teatro. Briski parecía un loco suelto, recién liberado, pero todavia no curado. Me agarré la cabeza y pensé ya entregado: ¿quién se va a identificar, quién se va a reir con él? Al día siguiente ya reconocía que estaba equivocado. (Véase nota 59) .

Es que los prejuicios del campo intelectual contra Briski eran muchos: se lo consideraba un mimo --había debutado con una pantomima, *Briskosis* (1964) y sus recursos mímicos lo habían fijado en puestas como el reestreno de *Historias para ser contadas*, de Dragún, *Correveydale* y *El niño envuelto* (1966) en el Di Tella-- pero en *La fiaca*, como otros actores con otras piezas, había encontrado el personaje de su vida.

Gorostiza tuvo la sabiduría de no limitarlo y esto mejoró notablemente su propuesta. Briski se adueñó de ella desde su mismo inicio y noche a noche llevó un texto de transición hacia una versión teatralista. Sin duda que con su animación, Vignale era bastante más que el porteño tipo con quien había soñado el autor: por momentos caricaturesco, a veces patético, era un parodista, un transgresor de la convencionalidad realista.

Su personaje se convertía en un grito de protesta absolutamente justificado y con el cual cualquiera de los espectadores podía hacer causa común. Gozaba con el chiste verbal y amplificaba su sentido con un dominio total de la maquieta; "cuestionaba" el discurso del otro en escena con un simple guiño y un "raro" manejo de la dimensión festiva de la palabra. Decimos "raro" porque su elocución, su voz chillona, casi sin matices, "desubicaba" a sus oponentes y se identificaba simpáticamente con el receptor.

Talesnik lo recordó así:

> Hubo tres estrenos, el primero para gente del ambiente y amigos. Fue impresionante. Nunca vi una cosa igual. Con Briski se caia el teatro: las ovaciones, aplausos a telón abierto. Por ejemplo, la primera escena con Pepe Novoa --Peralta-- fue interrumpida tres o cuatro veces. El final fue una locura. Los otros dos estrenos --para la crítica y para el público-- fueron tan o más demostrativos (Véase nota 59).

Una prueba de la gran participación de Briski en la concreción de un espectáculo transgresor fue que años después --en 1976-- un actor como Ernesto Bianco protagonizó *La fiaca* tal como pedía el texto, de manera realista, con la

dirección del mismo Gorostiza y algunos de los inntérpretes más importantes de la primera puesta, como Pepe Novoa, y el efecto satírico fue considerablemente menor.

C) La recepción.

La fiaca significó un éxito de público. Desde los años cincuenta no se recordaba una cantidad de receptores tan nutrida y amplia desde el punto de vista social en una representación teatral. En las representaciones de la pieza de Talesnik se veía un tipo de público "que no era de teatro". El texto espectacular había interesado más allá del campo intelectual.

Este hecho se debió a la apuntada interpretación de Briski y la aptitud del autor para captar un sentir colectivo frente al trabajo diario realizado sin gratificaciones vocacionales. Como se sabe, "fiaca" es una palabra del lunfardo porteño que viene del italiano "fiacca", que no es "pereza" --como se tradujo el término cuando la pieza se presentó en España--, "sino la anticipada fatiga producida por la obligación de trabajar" (Gobello: 1953, 45).

Es evidente que la "fiaca" como sentimiento estaba en el horizonte de expectativa social de gran cantidad de receptores. Está claro además que la "fiaca" es un sentimiento que llevado al teatro, es francamente antiilusionista, porque para estar poseído por ella no hacen falta motivaciones.

En cuanto a la crítica, hay en los comentarios una serie de coincidencias:

1. Todos interpretan la obra. La ven como una pieza costumbrista o tragicómica, con final moralizador.

2. Todos ponen de manifiesto la actuación peculiar y creativa de Norman Briski. Incluso el crítico de Clarín, SKilos, quien encuentra que el actor tiene "mala voz, falta de matices, falta de composición interior", pero redondea su inefable comentario diciendo que a pesar de lo dicho, "con innegables méritos mímicos, (Briski) armó algo congruente e inteligible."

3. Se reconoce el oficio y la capacidad de Carlos Gorostiza, salvo Kive Staiff (Confirmado), quien afirma que

"(la puesta) es nada profunda ni exploratoria de las posibilidades tragicómicas del texto".

4. Ninguno de ellos consigue situar el texto y la puesta dentro del sistema teatral argentino, dentro de su "historia interna". No pueden construir una lectura a partir de las convenciones estéticas de la pieza y la puesta. He aquí algunos puntos de vista, que muestran las distintas lecturas que aislan a *La fiaca* de su situación de texto realista en plena transición:

Para Juan Ehrman (Talía. "Historia de dos fiacas", 1967/68) es perturbador e inoportuno el comienzo realista con un final que no lo es y fija el texto diciendo que el protagonista es un caso patológico; el mencionado Kive Staiff (Confirmado, "Las promesas del novicio", 5-10-67) ve el texto como ligado a Discépolo y al grotesco criollo más que a los autores realistas del sesenta; por su parte Jaime Potenze (La Prensa, "Festival Briski en San Telmo" 30-9-67), Crónica (8-10-67) y Skilos (Clarín, "*La fiaca*: cuando el Hombre llega a romper los esquemas cotidianos", 30-9-67) la leen desde el costumbrismo. Sin embargo, entre ellos hay un comentario que no tiene desperdicio por lo contradictorio y es el de La Razón ("Un rebelde domesticado"):

> Estructuralmente la pieza es demasiado simple (...) pero las reiteradas situaciones están favorecidas por la habilidad de un autor que juega el match irónico hasta sus últimas consecuencias con deleite expresionista.

En síntesis: *La fiaca* fue un verdadero acontecimiento teatral. El texto se dio luego en más de treinta países, se tradujo a varios idiomas, tuvo una versión fílmica y, especialmente, significó un momento pregnante de la transición del realismo reflexivo hacia su segunda fase: el realismo crítico y poético.

El hiperrealismo. Como ya dijimos, al promediar la década aparecieron textos como *Se acabó la diversión* (1967), de Juan Carlos Gené y *¿A qué jugamos?* (1968) de Carlos Gorostiza, que se pueden apreciar como remanentes del primer realismo reflexivo sistemático --porque repetian sus reglas obligatorias y gran parte de las optativas-- pero también

realizaban una amplificación de esas reglas, una exacerbación de los principales procedimientos realistas que producía cambios semánticos en el todo textual.

Se originó en una apropiación del modelo de Edward Albee en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, que se mezcló en los textos mencionados --y posteriormente en otros en la subfase de intercambio de procedimientos, como *El gran deschave* (1975)-- con los procedimientos del realismo reflexivo sistemático.

En estas piezas, en el nivel de la acción, el sujeto --Fede en *¿A qué jugamos?* y Juan en *Se acabó la diversión*-- busca de manera egoísta su propio bienestar: obtener dinero, saciar su ego, humillar a los demás. Despliega una acción muy intensa y la intensifica a medida que avanza la intriga. El personaje mediocre ya no se busca a sí mismo: lo ha domesticado la sociedad --su destinador-- lo ha ayudado a convertirse en un hábil embaucador tan acostumbrado a mentir y a enredar que ya ni él mismo se percata de la verdad o falsedad de sus propuestas.

En el plano de la intriga, se intensifica el procedimiento del encuentro personal --como en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*--. Se podría hablar no sólo del principio constructivo concretado por este procedimiento, sino también de la presencia de un artificio casi excluyente en la trama de la pieza. El gran encuentro personal produce un desenmascaramiento múltiple. En última instancia a la revelación que produce el sujeto-protagonista, le sigue su propio desenmascaramiento, por supuesto no buscado. En este sentido, hay una diferencia con el encuentro desenmascarador que propiciaba Estela en *Estela de madrugada*, quien señalaba lo oculto por una necesidad vital, para enfrentar más claramente su existencia, Fede y Juan lo hacen con el fin de destruir al antagonista. También se va más allá del encuentro personal "osborniano" que propiciaba la protagonista de *Tentempié I*. En esa pieza, la protagonista provocaba a su marido para probar su amor y tenía un límite que era "el aguante" de él. En los textos hiperrealistas no hay límite para el desenmascarador que sólo quiere devastar, arruinar al

otro.

El punto de vista de la tendencia en cuanto a la poética codificada era el del drama y dejaba ver mediante estos estallidos demitificadores el deterioro de las relaciones individuales y sociales, su corrupción y mentira. El cuestionamiento del modo de vida y a las normas de convivencia de la clase media-media y media baja era intenso, ya que se atacaban sus mitos más preciados: la familia como base de la existencia social del individuo, el matrimonio como fuente de felicidad y fidelidad, la amistad como sinónimo de respeto y fidelidad.

Este aspecto hace que el hiperrealismo vaya más allá que el realismo reflexivo sistemático, en el que las taras de las relaciones eran expuestas, pero se disimulaban, incluidas como estaban dentro de las trivialidad deliberada. En el hiperrealismo se toman los momentos de mayor tensión en los que del juego y la confesión más o menos complaciente se pasa a la agresión. El juego, "juego del fin del mundo" en *¿A qué jugamos?* y diversos juegos en *Se acabó la diversión* es el antecedente del encuentro personal en estas piezas; sus reglas implican la caracterización del antagonismo y garantizan la gratuidad de la agresión. Expliquémonos: las reglas del juego permiten que los personajes la emprendan entre sí, inmiscuyéndose en el mundo privado del otro. La justificación se encuentra en el empequeñecimiento del antihéroe mediocre: tiene treinta años y advierte que ya no tiene salidas. Estos encuentros son propiciados por él como medio para concretar una rebelión inútil.

El aparentemente inocente juego social, que parodia las visitas y encuentros de la comedia de costumbres y de la comedia de enredos --como en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*-- da lugar a una estrategia desesperada para desestabilizar al oponente. Se ha creado una suerte de microcosmos, con sus propias leyes y sistemas de valores. Sin embargo, los jugadores, a pesar de lastimarse, no evolucionan durante el proceso de desenmascaramiento. En realidad no pueden hacerlo porque hace rato que eluden la comunicación con los otros. Están cerrados al cambio, al intercambio, su vida

con los demás sólo está basada en la conveniencia mutua.

Otra característica que estos textos comparten con su modelo americano es que establecen la ruptura entre sus personajes, pero no ofrecen variantes para reemplazar esos valores e instituciones en los que los personajes no creen.

3.3.6 La semántica del realismo reflexivo: alienación y frustración.

Ya en 3.3 señalábamos que si bien los procedimientos del realismo reflexivo eran, en su primera parte de la primera fase, los del teatro tradicional, existía una nueva semántica, una nueva manera de significar para el realismo. Si bien proponía todavía un "mundo integrado", había en sus sentidos una perspectiva distinta, un campo semántico que establecía una "distancia" entre el lector-espectador y su mundo. Tanto el realismo reflexivo sistemático, como sus variantes (el existencial, el hiperrealismo, el híbrido), mostraban un universo decadente, alienado, no redimible ni armonizable. Por supuesto que no llegaba al nihilismo y la desintegración ni al pesimismo modernos: lo impedía la ideología de izquierda de los autores, que no les permitía descreer de las posibilidades de conocimiento del hombre y de su optimismo en el hecho de que el lector/espectador fuera ayudado a salir de su alienación, mediante la identificación simpatética que le producía la lectura/visión del texto.

Los procedimientos de los niveles de la acción, la intriga y el aspecto verbal, iban encaminados a probar una tesis realista mediante el desarrollo dramático. Existía una limitada intención didáctica, una opción por el compromiso que entre otras cosas consistía en rechazar la autonomía del arte con relación a la realidad social y política. El teatro era para el realismo reflexivo una forma de conocimiento. La condición indicial del signo hacía que los procedimientos significaban y estaban señalando un referente político-social de fines de los cincuenta y mediados de los sesenta, centrado en la clase media. La premisa de los textos era: "la clase media no tiene salidas, carece de reservas morales, carece de

proyectos para enfrentar el cambio, alienta vulgares ideas del éxito, no tiene imaginación. Asimismo, se advierte que son los jóvenes de la clase media los que más sienten el obstáculo a su satisfacción social e individual.

Las tempranas frustraciones --a nivel individual y social-- producen alienaciones, enajenaciones, separaciones de la realidad, volcándose así totalmente al trabajo, la política, la religión, las reuniones sociales, etc.

El personaje mediocre, activo o pasivo, según las variantes del realismo reflexivo, es un inadaptado que tiene problemas de adecuación a la sociedad, pero siempre es torpe, su necesidad interna es "sin propósito" y autodestructiva. Está dominado por su percepción limitada y relativa de la realidad. A este personaje le caben distintos grados de responsabilidad individual --según las variables-- y está regido también por la causalidad social.

Estos textos entrecruzan la serie social con la serie estética constantemente, y más que nunca, el contexto limita el texto. Tanto es así que estas piezas nos serían incomprensibles si no conociéramos las condiciones sociopolíticas por las que atravesaba el país en el momento de su creación. No cabe duda de que el Buenos Aires de *Soledad para cuatro* es el de los días posteriores a la asunción de Arturo Frondizi, enmarcado por el descreimiento y por el primer fracaso político cierto de la clase media como clase dirigente en el país. Otro caso concreto es *Fin de diciembre*: en ella se viven los días del triunfo radical de Arturo Illia, los jóvenes evidentemente representativos de los distintos sectores de la clase media --la política, la música, el periodismo-- son el paradigma del enfrentamiento y de la mezquindad en la vida social argentina en el período. Ellos son individualistas, voluntaristas, persiguen el status y mantienen una distancia desproporcionada entre los que son y lo que imaginaron ser. Todos desconfían de sus dirigentes, hasta el político, Edgardo, quien cuenta de esta manera su ingreso en la política y su "triunfo" posterior:

¡Es un triunfo mío! ¡Sólo mío! (...) en julio del año pasado... vinieron a verme unas

> personas amigas de la Unión Cívica Radical del Pueblo, para que me afiliara. Yo tuve un pálpito... y acepté. El resto es historia conocida. ¡Ahora somos gobierno! Y esas mismas personas vinieron de nuevo, ¡Para felicitarme! y me ofrecieron cinco, diez cargos públicos. Pero yo sólo digo gracias. (Risita.) Por el momento sonrío, doy abrazos, apretones de manos. ¡Hermetismo! Voy a reuniones... hago contactos. ¡Contactos! ¡Contactos para el futuro! (Halac: 1965, 21).

El caso más claro de sincronía entre la situación del país y la estructura dramática realista reflexiva es *La pata de la sota*, en la que la decadencia de la familia Dagostino es acompañada por la decadencia del país. Si bien la caída del grupo es el resultado de los ajustes económicos, la mistificación de las vocaciones y la incomunicación que el espectador puede advertir entre líneas en los momentos felices de la vuelta al pasado de 1955 y los menos felices de 1959 y 1962. También percibe que el año del derrumbe (1966) es el del golpe de la Revolución Argentina y que los momentos de decadencia se suceden en el tiempo de la decepción de la izquierda con el gobierno de Frondizi y de su posterior caída. Esta visión es bastante limitada y refuerza la presunción de que la complejidad causal y la intensidad de las motivaciones, casi no existía en estos textos.

La vocación "historicista" de los realistas se aprecia también en sus autocensuras, en sus miedos, que fueron los propios de su período. El componente de la realidad "tabú" era el peronismo y su relación con la clase media, que sólo se manifiesta parcialmente en obras como *Soledad para cuatro* y *La pata de la sota*. Hubo que esperar a la subfase de intercambio de procedimientos para que aprecieran textos como *El avión negro* o *Ceremonia al pie del obelisco* que trataban el tema francamente.

De cualquier modo, también aquí lo estético no es más que la organización teatral del significado extraestético --la clase media--. El principio constructivo o estructurador --el encuentro personal--, las oposiciones, los paralelismos, etc. controlan los significados (frustración, alienación) que son, por supuesto, extraestéticos. El material que proveen los conflictos sociales del momento ha entrado en la estructura artística. Esta estructura postula el fracaso de un sistema de vida, el enjuiciamiento de una ideología que condicionaría

desde hace mucho a nuestra clase media y que la hacía vivir desvinculada de la realidad concreta del país y del mundo.

Por supuesto que la semántida del realismo reflexivo se incluye dentro del planteo sartreano. Así, en el realismo reflexivo sistemático y sus variantes nos encontramos con la preocupación por tres aspectos fundamentales de la existencia humana: a) La enajenación y la soledad del hombre.

b) Su libertad.

c) Su responsabilidad.

El personaje vive dentro de su propio mundo y rara vez se comunica. Su conciencia es su libertad y esta libertad le permite elegir. Pero ocurre que en el realismo reflexivo sistemático el personaje mediocre trata constantemente de eludir ese acto de elección. Puede más la rutina. Sólo en el realismo reflexivo sartreano nos encontramos con un protagonista que elige y por lo tanto se crea a sí mismo, asume una responsabilidad como ser humano.

3.3.7 La concepción de la puesta en escena realista emergente de los sesenta.

Para esta descripción nos basamos en el siguiente corpus de puestas:

Soledad para cuatro por el elenco de La Máscara, dirección de Augusto Fernandes.

Fin de diciembre en el Teatro del Altillo, dirección de Augusto Fernandes y Roberto López Pertierra.

Nuestro fin de semana por el Teatro de Jóvenes, en el Teatro Ríobamba, dirección de Yirair Mossian.

Los días de Julián Bisbal en el Teatro Regina, dirección de David Stivel.

La pata de la sota en el Teatro ABC, dirección de Luis Macchi.

Estela de madrugada en el Teatro Ríobamba, dirección de Yirair Mossian.

Tentempié I y *Tentempié II* en el Teatro del Altillo, dirección de Roberto López Pertierra.

Capocómico en el Teatro Municipal General San Martín,

dirección de Yirair Mossian.

Requiem para un viernes a la noche en el Teatro IFT, dirección de Yirair Mossian.

Como en los otros casos, nos basamos para la reconstrucción histórica de estas puestas en testimonios fotográficos, nuestros recuerdos personales, grabaciones, testimonios y reportajes a Ricardo Halac, Roberto Cossa, Augusto Fernandes, Pepe Novoa y las reseñas periodísticas del estreno de las puestas.

En el plano de la puesta en escena, el período 1960-1967 está fundamentado en una ortodoxia realista-naturalista; los directores crearon artefactos fuertemente icónicos e indiciales que exageraron la poética realista reflexiva. Esto se verá como concepción general de la puesta, en cuanto a la dirección de actores, espacialización, armonización del todo teatral y evidencia del sentido.

Luego, en el proceso de intercambio de procedimientos (1967-1976), la puesta realista se complejizará de acuerdo con una serie de hechos: la evolución de los naturalistas como Gandolfo, pero sobre todo como Augusto Fernandes desde su experiencia en el Di Tella con *¡Hola!* (1967), la llegada al país y las clases que dictó Strasberg (1970), y la aparición de "grupos de trabajo" como el Grupo Nuevo Drama (1968) de Carlos Gandolfo, Gente de Teatro --o Clan Stivel-- (1968) y el Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires (1970) dirigido por Fernandes.

En el período que nos ocupa, estos directores permanecieron en la ortodoxia realista, aún en el caso de la experiencia del Teatro Estudio, episodios que se incluyeron en el post-Teatro Independiente, ya que esa sala de Tucumán al 1300, había sido alquilada por Gandolfo y otros y trabajaba cómercialmente. Se trata de los espectáculos de café-teatro *Del tiempo de los carozos* (marzo 1966), adaptaciones de diversos autores, con música de Marilina Ross y letra de Francisco Urondo, con la actuación de la misma Ross, Carlos Moreno y Federico Luppi y *Negro...azul, negro* (julio 1966), también con adaptaciones de distintos autores, interpretado por Dora Baret, Carlos Gandolfo, Flora Steinberg y Carlos

Moreno. Los dos espectáculos los dirigió Fernandes, e implicaron un módico primer paso hacia el humor y el teatralismo.

En las puestas de nuestro corpus se dejan de lado las estilizaciones en la dirección, la interpretación y el espacio que impuso en el década anterior el grupo Fray Mocho. Lo que hacen directores como Fernandes, Mossian y Macchi es revisar las reglas obligatorias de la puesta tradicional del Teatro Independiente estilizadas por Nuevo Teatro: entrar en polémica con esa puesta. Su principio constructivo es el mismo --el encuentro personal-- y sus fines, lograr el efecto de realidad, concretar un ilusionismo y movilizar al espectador, también son los mismos. Además, la mayoría de las reglas obligatorias de la puesta "vieja" son respetadas. El cambio consistió en la variación impuesta a la función de dichos procedimientos, incrementándolos, mediante la práctica de técnicas psicologistas stanislavskianas --que como ya se vio estos directores tomaron de sus clases con Hedy Crilla--. Es el caso del efecto de realidad, el fin estético-ideológico (expresión externa de un conflicto interno) más preciado de estos directores, que se intensificaba mediante la identificación actor-personaje, el gesto como la formulación creativa del sí mágico, las improvisaciones sobre el texto de la pieza e independientes de él. Se buscaba "la verdad" basada en los supuestos de la época. Se abjuraba de los "trucos teatrales". Se dejaba de lado la dicción interpretativa y la declamación. Todo se encaminaba a una interpretación introspectiva, a la "verdad escénica", a la "auténtica emoción". Esto se completaba con una escenografía y un vestuario que en la mayoría de los casos llegaba al naturalismo: muebles, accesorios, puertas, picaportes, vasos, cuadros reales. Agua que salía de las canillas, comidas verdaderas, sobre todo en el caso de las puestas de textos hiperrrealistas. Es la vulgarización del famoso párrafo de Stanislavski, que hacía caer a los teatristas en el naturalismo a fuerza de querer evitarlo: el actor debía actuar "sirviéndose un vaso de té del samovar de tío Vania" en la obra de Chejov, "como si" él tuviera el objeto de sus

antepasados, "como si" lo hubiera cuidado como parte de su vida, y luego beberlo. Esta cita de Juan Carlos Gené en los ensayos de *Se acabó la diversión* nos puede indicar hasta dónde se había llegado en la tendencia de la búsqueda de la "verdad escénica":

> Esta biblioteca no puede seguir vacía. No puedo gesticular en el aire. Necesito libros, objetos reales para seguir ensayando. Pero no quiero esos libros que se alquilan en casas de utilería. Si reviso y hojeo libros mientras actúo mi personaje, necesito "determinados" libros: los que lee Federico (o los que se supone que lee de acuerdo a los lineamientos que le estoy imprimiendo). Necesito una correspondencia entre lo que digo y lo que experimento cuando reconozco mis propios objetos (Tirri: 1973, 98)

La otra innovación es el cambio de perspectiva con relación a la situación del director y el texto dramático. Este último ya no es un "bibelot", algo "intocado". También cambia la relación entre director y autor. El texto no viene "terminado" por el autor sino que se "constituye" en las charlas y los "acuerdos" de director y autor y en los ensayos. Es evidente que el director se ha afirmado junto con el autor: altera el texto, creativamente. Se limita considerablemente lo que hemos enunciado como la "difícil docilidad del director": el director "marca" la realidad, no confunde realismo y realidad, no abjura de su subjetividad. Esto limita el naturalismo.

Un paradigma de esta tendencia son algunos de los pasajes de Halac (1962, 3-4):

> Cuando el teatro La Máscara decidió incluir mi pieza en su repertorio, la dirección artística me sugirió la recomposición de un par de escenas de evidente debilidad dramática. En esa oportunidad, deseoso de realizar un experiencia a fondo, invité a dos de sus integrantes --Augusto Fernandes y Agustín Alezzo-- a secundarme en una revisión total de la pieza.
>
> Más tarde el primero dirigiría *Soledad para cuatro* y el segundo interpretaría un papel protagónico; pero por entonces no lo sabían. Los impulsaba un afán de curiosidad artística similar al mío. Durante tres meses di vuelta mi pieza de pies a cabeza una y otra vez. Fernandes y Alezzo, en un rol pasivo --como el que adoptaría yo más tarde en los ensayos-- criticaban con sugerencias mis modificaciones y tentativas de ahondar en los personajes y sus situaciones. Siempre me correspondía la última palabra; como más tarde le correspondió al director; pero no hicimos uso de ese derecho. En cada caso se arribaba a una conclusión que parecía ser la más acertada.
>
> Y llegó el día en que el director y los actores estuvieron designados. Entonces comprendí que un autor puede considerarse satisfecho si el director reúne tres cosas, por lo menos: conocimiento del texto, conocimiento de los actores, y conocimiento de un método de puesta en escena. Fue mi caso... Aparte del texto, en el que se movía con entera comodidad, Fernandes sabía qué facetas del respectivo personaje cada actor daría con mayor o menor dificultad (ventajas de integrar un conjunto estable), y poseía, al momento de iniciar los

> ensayos, un cúmulo de conocimientos en los que creía firmemente, con un sentido crítico alerta.
>
> Improvisaciones de dos tipos llenaron la primera etapa de los ensayos. Con la colaboración de otros miembros del teatro, los actores crearon escenas del pasado mediato e inmediato de los personajes, en lo posible aludidas en la obra. Sin forzarse por alcanzar la imagen del personaje, sino más bien dejándose llevar ingenuamente, partiendo de su propia personalidad. Luego la obra en su totalidad fue improvisada. El actor asumía las actitudes del ser a representar conservando su lenguaje y exigiendo a su fantasía. Al acercarse al personaje, yo, que asistía asiduamente a los ensayos, pude atrapar más de una expresión feliz en boca de los actores que enriquecía la situación dada. Como se ve, mi texto seguía siendo pasible de modificaciones.
>
> La segunda parte consistió en la colocación del movimiento, memorización del texto y enriquecimiento paulatino de las actitudes. Mi labor como autor llegaba a su punto culminante: presté atención a la vocalización de mis términos, a la seguridad de las frases, a su impacto e incorporación en el crecimiento dramático. Lo que se pretendía con este trabajo era ganar precisión sin perder naturalidad ni frescura; y que se llegara a la imagen del personaje sin acartonamientos. Después puse punto final a la obra y entregué copias al director y al editor.

Con estas dos variantes se concretaba una puesta basada en la amplificación sintética, a partir de un elemental simbolismo que daba primacía a lo indicial --en relación con el objeto ausente: la clase media--, y un ritmo actoral gestado en la continuidad y la acumulación de procedimientos dentro de la intriga.

La situación de esta puesta emergente con relación a las reglas obligatorias de la puesta tradicional del Teatro Independiente estilizada por Nuevo Teatro es la siguiente:

1. Varía lo que denominamos puesta tradicional. Esta deriva en una puesta tradicional no ortodoxa, una metáfora transparente de la realidad y del texto. La variante, entonces, es la señalada de la nueva relación director-autor.

2. De cualquier modo, en la armonización todavía primaba la semántica del texto por sobre la de la puesta. Este todavía daba la "evidencia del sentido". El director armonizaba el todo como en la dirección escénica tradicional. El metatexto de la puesta era una reescritura del texto dramático acompañada por el subtexto de los actores.

3. Se intensificaba la concepción ilusionista del teatro. Se amplificaba el ocultamiento del proceso de enunciación teatral, la diegetización. Hacer que el espectador "se engañe" y asista a la representación como a algo vivo y que esta experiencia le deje un residuo o mensaje fácilmente conceptualizable.

4. El gesto "imitador" dejaba paso al gesto como expresión externa de un conflicto interior en el personaje.

5. El actor intensificaba el ocultamiento de su relación con el personaje. El modelo de actuación era absolutamente semántico. El intérprete establecía sistemáticamente su papel: "componía" una partitura verbal y gestual sobre la cual se inscribían todos los indicios del comportamiento verbales y extraverbales. Esto implicaba "una coherencia total" una concentración absoluta para mantener el comportamiento y fundamentalmente "ser claro" y referencial.

6. La partitura preparatoria pasaba de ser un hecho basado en el "ensayo-error", en el cual el actor "imitaba al director", a ser una disciplina basada en las acciones físicas, revelando al personaje desde sí mismo.

7. Ya se ha hablado suficientemente de la intensificación del efecto de realidad: palabra y silencios absolutamente descifrables, que se completaban con una concepción del espacio naturalista y limitado, que imitaba al mundo. Era francamente historicista: trabajaba con el conjunto de condiciones externas en las que vivía el personaje. Creaba una ilusión fotográfica. El medio determinaba el movimiento de los personajes.

8. La puesta aparecía más que nunca en la tradición independiente como un conjunto integrado. En ella casi siempre el tiempo objetivado en la ficción concordaba con el tiempo objetivo y el ritmo era bajo.

9. También, como regla obligatoria, se continuaba con la concepción de un desarrollo dramático adaptado totalmente para probar una tesis realista.

10. La puesta siguió siendo autotextual, pero ya con elementos idéotextuales, como desarrollo de los que ya estaban incluidos en el texto dramático.

11. La poética codificada era la del drama realista y la focalización pasaba por el personaje mediocre.

12. Se buscaba todavía una identificación simpatética por parte del espectador y se sustentaba una concepción objetivista de la comunicación teatral.

13. De la concepción escenográfica y del vestuario ya hemos

hablado.

Todo esto implicaba una nueva ideología estética, que no fue homogénea como la del Teatro Independiente tradicional. Hay que tener en cuenta que sólo dos de estas puestas eran de "teatros libres". En los demás casos --como ya se dijo-- hay que hablar de grupos de trabajo profesionales o con tendencia a serlo, propios de post-Teatro Independiente. Sin embargo, vemos que algunas de las premisas de este teatro habían sido adoptadas por la nueva manera de poner en escena:

1. La intención de hacer del teatro una práctica social. Para ello se creía que el realismo reflexivo era la herramienta más idónea, mediante la cual se pretendía hacer caer al público en la cuenta de su historicidad. Querían "poner la vida en escena". Creían que el hombre era perfectible como ser social y el teatro podía ayudar a mejorarlo, mostrándole sus problemas, "haciéndolo pensar".

2. El teatro como pura comunicación y compromiso. Se seguía creyendo que el progreso del espectador era posible, ya que al metaforizar de manera transparente en el teatro la sociedad y el individuo, se esperaba que el espectador se descubriera en él.

3. Creían en la nacionalización de la cultura por medio del realismo, como espejo y análisis crítico de las tensiones de la nueva sociedad surgida en el post-peronismo. Esta nacionalización se concretaba a través de la causalidad social y de la responsabilidad individual de sus puestas que querían superar los "cuadros" estáticos del costumbrismo. Querían, entonces, mostrar la situación de la clase media en su living o en su comedor, pero no sólo como resultado de su condicionamiento social, sino también de su situación dentro de la sociedad argentina. De esto resultó la existencia, en las puestas, de una contradicción no resuelta entre ciertas ideas sartreanas y el determinismo tradicional en la puesta realista argentina. Esta contradicción aún hoy no ha sido superada en nuestro teatro, ya que la "situación" de los personajes choca con el "mundo cerrado" de la puesta, que determina situaciones.

4. Los jóvenes actores del Teatro Independiente de su última fase buscaban la profesionalización a partir de una competencia artística y técnica. Esta es quizá la mejor herencia del Teatro Independiente: haberle dado al teatro argentino de la década y al de las posteriores, una lección de ética escénica que permitiera que el actor "se defendiera" así de un medio hostil para la creatividad. La creación de grupos de trabajo y de estudio al promediar los años sesenta fue la semilla del teatro que vendría.

3.3.8 La recepción del realismo reflexivo (1960-1967)

Si observamos el apartado 3.2.1 de este trabajo, veremos que el campo intelectual se encontraba dispuesto para recibir los cambios teatrales que estamos reseñando.

El realismo reflexivo de los primeros años de la década del sesenta practicó lo que Lotman (1988: 345-348) denomina una estética de la identificación:

> basada en la identidad perfecta de los fenómenos representados de la vida con los modelos que el auditorio ya conoce y que forman parte de su sistema de reglas (...) Está fijado de antemano y la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra.

Seguramente, fue por eso que coincidió con el reclamo ideológico de gran parte de los receptores del campo -- incluídos los cronistas periodísticos-- que "querían entender", "deseaban saber qué pasaba con ellos y el país". No en vano se vivía el auge de la historia y de la sociología y los libros de esos géneros batían récords de ventas. Es que la realidad político-social era muy fluida ya que el fenómeno peronista como mayoría popular, un hecho no deseado por la generalidad de los integrantes de la denominada "república de las letras", no había tenido desenlace. Se vivía la farsa de su negación que duraría, con variantes, hasta 1973.

Por lo tanto, lo que se veía equivocadamente como el proceso "pos-peronista", era traumático y los cuestionamientos políticos eran, dentro del campo, algo común.

El teatro, como el cine y la literatura de la época, era entendido como un código que permitía comprender la realidad.

Esas eran las expectativas del lector-espectador implícito

en los textos del realismo reflexivo. Este público no había variado su horizonte de expectativa, propio del Teatro Independiente, que era la búsqueda del contenido de las piezas; que recalaba en el aspecto formativo del teatro, y reparaba en lo que Jauss denomina las "instituciones mudas", las marcas dejadas en los textos por los sistemas de conducta social y los roles complementarios. Pero también había evolucionado, en el sentido de que podía captar las convenciones del teatro moderno. Este espectador podía advertir, con cierta fluidez, la crisis de la subjetividad, el mundo problematizado de las leyes del texto. Esto se debía no sólo a las nuevas lecturas, sino también a la competencia teatral que le habían deparado los textos espectaculares que pudo ver en los cincuenta --las puestas sobre textos de Miller, Williams, Brecht, Ionesco, Beckett-- y también la visión del cine europeo --Bergman, Fellini, Visconti, la "nouvelle vague" francesa--.

Lo mejor que se puede decir de los textos realistas reflexivos de este período es que respondían a las preguntas que les formulaba la época, dialogaban el incipiente cambio de metáfora estético-ideológico. Se puede afirmar entonces, que el espectador-lector de *Nuestro fin de semana* o de *Soledad para cuatro* no estaba preocupado por "lo que le iba a pasar al protagonista" en el desenlace, ya que la tendencia había atenuado al máximo el suspenso de la intriga. Lo que le interesaba saber era "qué le estaba pasando" a un personaje que se parecía extraordinariamente a él o a quienes lo rodeaban. Si bien para ese lector-espectador el texto se alienaba todavía en un significado, ese significado ya no era tan claro como en los textos de Dragún, Gorostiza o Cuzzani. Aunque incipiente, esas piezas proponían ya una significación ambigua: los personajes de Cossa, Halac o Rozenmacher tenían contradicciones que indicaban al receptor las limitaciones que podían aparecer al pretender conocerse y conocer.

Aunque sus textos fueron calificados como "panfletarios" por los críticos "formalistas", los realistas reflexivos mostraron personajes con incipientes contradicciones. Es el caso del protagonista de *La pata de la sota*, José Dagostino,

cuyo saber es dual: puede prever los repetidos fracasos de sus hijos, pero su percepción sobre la realidad y sobre él mismo es inexistente.

Estos textos no le hablaban ya al espectador sobre "lo que debía hacer", y su desenlace era casi siempre abierto, "pesimista" para el personaje. El espectador-lector tenía siempre un resquicio para hacer valer su subjetividad.

En este sentido, es interesante observar cómo se produce la "emergencia, apogeo y caída" de la primera fase del realismo reflexivo, que nosotros denominamos sistemático, en la recepción de los cronistas periodísticos de tres de sus espectáculos paradigmáticos: *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac; *Nuestro fin de semana* (1964), y *La pata de la sota* (1967), ambas de Roberto Cossa.

La emergencia de *Soledad para cuatro* tuvo las características de todo texto que presenta un nuevo paradigma, pero que al mismo tiempo está en el horizonte de expectativa del medio cultural: fue bien recibido, se lo evaluó positivamente; pero la "distancia estética" se aprecia en las dificultades que tuvieron los cronistas para ubicar estéticamente el texto.

Las seis crónicas seleccionadas, alaban la dirección de Fernandes y la actuación del elenco de La Máscara. Es evidente que la nueva forma "stanislavskiana" de dirigir y de actuar se había impuesto. Esto queda manifiesto en los elogios de la crítica a las puestas anteriores del grupo: *Cándida* (1959) de George Bernard Shaw; *Crónica del terror* (1959), espectáculo con textos de Bertolt Brecht, y *Una ardiente noche de verano* (1960), de Ted Willis, los tres espectáculos dirigidos por Hedy Crilla y Carlos Gandolfo. Con *Soledad para cuatro*, Fernandes debutaba como director.

Cinco crónicas de las seis, Noticias Gráficas (13-11-61), "Un buen espectáculo se ha dado a conocer en La Máscara"; Correo de la Tarde (14-11-61), "Un autor novel en La Máscara"; Clarín (15-11-61), R.G.T. "*Soledad para cuatro*"; Talía, III, nº 22 (enero 1962), Luis Ordaz, *Soledad para cuatro*; Damas y Damitas, (sin fecha), Francisco Urondo, "Teatro. *Soledad para cuatro*", recibían bien a la pieza, elogiando las cualidades de

dramaturgo de Halac y puntualizando la promesa que significaba su aparición. Sólo La Nación, "Estreno de un realismo sin efectos", cuestionaba el realismo de la obra:

> Representa un loable intendo de "no hacer teatro", trata de representar la realidad lo más exactamente posible con un mínimo de elaboración y nada de esquema (...) pero se desvanece al no profundizar los conflictos.

La "distancia estética" aparece en cinco de las seis crónicas. Unicamente Francisco Urondo --poeta y coguionista del filme *Pajarito Gómez*, 1965, de Rodolfo Kuhn, muy cercano a la estética del realismo reflexivo-- advirtió los caracteres genéricos de la pieza, limitando esa distancia:

> Todos (los personajes) entramados, condicionados por el medio y sus propias formaciones (...) Los personajes son gente común, muy nuestros (...) es posible que se la defina como una obra negativa porque sus personajes carecen de futuro, lo que pasa es que la numerosa clase media frustrada, no tiene salidas.

Las otras cinco manifiestaban sus limitaciones en el enfoque. Para unos era una pieza costumbrista (Noticias Gráficas, Correo de la Tarde, La Nación); para otros "una comedia" (Clarín), y para otro "(el resultado) de ser un enfoque de una ansiedad y un disconformismo que hoy llaman iracundia" (Talía).

La pieza no duró mucho en cartel; por otro lado, la sala de La Máscara fue clausurada "por la autoridad policial" (de la Nota elevada al Ministerio del Interior por el elenco de La Máscara). Se siguió representando en el Teatro Artea, pero al poco tiempo bajó de escena. Era evidente que el "género nuevo" no estaba cerca de los reclamos del público.

En 1964, se produjo el apogeo de la tendencia con el estreno de *Nuestro fin de semana*, y luego de *Requiem para un viernes a la noche*, de Germán Rozenmacher. Fue evidente el éxito de público de estas dos piezas, aunque se dieron en salas pequeñas. Los receptores del campo teatral "habían comprendido" las nuevas convenciones. Esto se advierte en las crónicas del estreno de *Nuestro fin de semana*, y sobre todo, en los premios de la Revista Teatro XX 1964 --dirigida por Kive Staiff, verdadera punta de lanza de la "nueva crítica"--. Cossa recibió el premio por la mejor obra de teatro argentino y el director de la pieza, Yirair Mossian por la mejor dirección escénica.

Todas las crónicas que manejamos, cinco en total, recibieron muy bien el texto, la puesta y la interpretación: El Siglo, Edmundo Eichelbaum, "Se revelan un nuevo autor y un conjunto de nuevos intérpretes" (24-3-64); La Prensa, F.T.P., "Una comedia de crítica social" (21-3-64); Clarín, "*Nuestro fin de semana*: pintura de existencias inútiles y mediocres" (9-3-64); Panorama, "*Nuestro fin de semana*" (abril 1964); Primera Plana, "*Nuestro fin de semana*" (21-4-64).

La distancia estética que existía en 1961, prácticamente había desaparecido en 1964. Si bien hubo concretizaciones de diverso tono, que iban desde lo que podríamos llamar "comprensión crítica" (Eichelbaum), pasando por la adjudicación de comedia de costumbres al texto (Primera Plana, La Prensa, Clarín), hasta la mostración de cierta distancia (Panorama), en todos los casos se destacaban los valores de la pieza, la puesta y la actuación. Incluso se acertó a afirmar que sus méritos estaban por encima de la aparente trivialidad del diálogo. Eichelbaum sostuvo, por ejemplo:

> Cossa logra una obra de auténtica actualidad en nuestro medio que no es una pintura costumbrista de la clase media de Buenos Aires, pero sí su descripción existencial.

En 1966, se produjo, casi al mismo tiempo que el estreno de *Los días de Julián Bisbal*, la elección de los Premios Teatro XX 1965, que dio lugar a la polémica a que hicimos referencia en **3.2 Campo intelectual.**

Finalmente, *La pata de la sota*, estrenada en 1967, marcó el límite estético-ideológico del realismo reflexivo sistemático. Cossa intentó en esa obra una serie de cambios formales que no fueron suficientes para renovar la especie teatral. En los comentarios que vamos a reseñar, se advierte la automatización que había producido la tendencia en los espectadores calificados. Esto se ratificó en el escaso público y en el limitado tiempo que estuvo en cartel la puesta. Este hecho se amplifica, si lo comparamos con el éxito de público y de crítica que acompañó a *La fiaca*, un texto realista reflexivo "nuevo", con fuertes variantes teatralistas.

La distancia estética de los cronistas con relación a *La pata de la sota*, se multiplicó. La "vieja crítica" la

cuestionó porque:

> la sensación que se tiene, es la de un libro al cual se le hubiera alterado el orden de las páginas y los hechos saltaran inopinadamente, sin plan ni concierto, mezclando presente, con pretérito, futuro con pasado" (Raúl Pascuzzi [Skilos] Clarín, "*La pata de la sota*: quien juega con el tiempo pierde", 16-4-67).

Es evidente que los "flashback" o "vuelta atrás", desorientaban a estos cronistas: "El desarrollo de la mezcla de tiempos es en ocasiones confuso" (La Nación, 16-4-67); "el autor juega con el tiempo en forma demasiado antojadiza" (F.T.P., La Prensa, "Extraña familia de Roberto M. Cossa", 18-4-67). Esta crítica también pone en tela de juicio la verosimilitud de la pieza: el comentarista de La Prensa la comparó con *Así es la vida* (1934) de Malfatti y de las Llanderas, que se había repuesto hacía poco tiempo y llegó a la conclusión de que así como esa pieza es la prueba de los lazos de sangre, en *La pata de la sota*

> se asiste al impresionante espectáculo de la indiferencia que separa a los seres de la casa a los cuales el autor condena al fracaso en los más diversos aspectos de sus vidas (...) No es una familia normal tal como los argentinos la concebimos, la conocemos y la vivimos.

Y la "nueva crítica" la desestimó "por su vejez":

> Cossa no atina a evadirse del panfleto en el que viene removiendo desde su primera obra (...) Es esta, tal vez, la culminación de su oficio y el agotamiento de su inspiración. También la definitiva esclerosis de la veta realista en el teatro argentino (...) logró dibujar un planteo obvio, reiterativo y, en consecuencia, aburrido. Pinceladas de farsa, o todavía peor, destemplan el conjunto cuando la acción quiere ser didáctica, cuando el autor se pone en consejero (Primera Plana, "Callejón con salida", 25-4-67).

Igualmente, encontraba muy limitada su profundidad crítica: "(las) discutibles conclusiones de la obra (son) más un gesto de conmiseración del autor que un análisis crítico" (Confirmado, "*La pata de la sota*", 26-4-67).

Sólo la crónica de Eichelbaum, un cronista francamente identificado con la tendencia, afirmaba la idea de texto "importante" para *La pata de la sota*, en el que vio "un afianzamiento de sus procesos de construcción y, como consecuencia, una condensación mayor de expresividad".

Es también significativo que, por encima de los cuestionamientos al texto dramático, todos los comentarios salvaron la puesta realista de Macchi y la mayoría de las

actuaciones. La nueva puesta introspectiva stanislavskiana vivía su momento de esplendor, que llegaría a su apogeo en 1970 con el curso que dictó Lee Strasberg en Buenos Aires.

En cuanto a los trabajos publicados en el período --o poco después--, su lectura nos deja ver que no se había concretado el canon socialmente normativo. Los ensayos no reconocían la tendencia en los distintos niveles de texto ni advertían su peculiaridad. Adellach (1971) hacía una interpretación superficial del fenómeno, lo denominaba "pequeño realismo" emergente de la nacionalización de la clase media. Daba algunos ejemplos de textos "que le interesaron" y concluía que: "Excepto en el intento de De Cecco estos autores nos siguen mostrando pequeñas vidas. Escriben bien pero no escriben grande". Desde su extrema politización, propia de los años setenta, encontraba el fundamento del silencio de estos autores en ese momento en:

> (Creo que) el desaliento político (por los golpes de estado) se convierte en desaliento teatral aunque no sea un teatro politizado el que se hacía en esos momentos. Tal vez, por no serlo, decae.

Por su parte, el trabajo de Ordaz (1971), dedicaba muy poco espacio al teatro del momento --la última parte del capítulo XII-- y el contenido era totalmente descriptivo, solamente nombrando lo que consideraba más significativo en la tendencia:

> Ricardo Halac se inicia con *Soledad para cuatro* e impone el reflejo de nuestro contorno mediante fuertes pinceladas realistas. R.M.Cossa respaldó tal actitud en *Nuestro fin de semana* y *La pata de la sota*. Sergio de Cecco, presentó con *El reñidero*, la transmutación feliz de la *Electra* clásica a un suburbio porteño a principios de siglo. C. Somigliana testimonió con elocuencia en *Amarillo*, la lucha permanente del hombre por la justicia y la libertad (...) R. Talesnik, finalmente, ofrece en *La fiaca* situaciones burlescas e incisivas que obtuvieron gran resonancia.

Ya fuera del período, los trabajos de Tschudi (1974) y Tirri (1973) significaron el primer aporte sistemático sobre la tendencia realista reflexiva en el país.

3.3.9 El realismo reflexivo y el sistema teatral argentino.

Esta vertiente del microsistema teatral moderno, se extiende hasta hoy en su tercera fase y, como vimos, planteó en el período de ruptura y polémica, un mundo teatral a nivel

de los procedimientos de la intriga donde todavía primaban los caracteres del teatro tradicional: la integración de las partes con el todo, la evolución, la asimilación, la supuesta adherencia a la realidad. Sin embargo, su semántica implicaba ya una distancia con el lector y con su mundo. Mostraba un universo decadente, alienado, no redimible ni armonizable, a un paso de la desintegración y el nihilismo.

Por supuesto, el realismo reflexivo a pesar de su actitud moderna "destructora" del pasado estaba mucho más cerca del teatro tradicional que la neovanguardia. Cabría preguntarse entonces: ¿Cuál fue la actitud de los realistas reflexivos hacia el teatro dominante y el tradicional? ¿Creían en él o lo aceptaban de manera provisoria, sólo como una posibilidad nacida de la coyuntura histórica?

Creemos que más allá de sus propias declaraciones en la época, ellos creían, y seguramente creen hoy, en la necesidad de aplicar en su circunstancia histórica procedimientos tradicionales que atrajeran un público amplio de la clase media culta, y lo hicieran "verse" en la escena.

Es evidente que, a diferencia de los neovanguardistas, que no tropezaban con ese tipo de contradicciones porque su nihilismo con relación al contexto social y teatral era casi absoluto, los realistas se enfrentaban a una dicotomía casi irreconciliable: eran "modernos", pero no podían desentenderse, "destruir" la tradición progresista de nuestro teatro. No podían, simplemente, porque corrían el riesgo de autodestruirse, porque formaban parte de ella, estaban "compenetrados" con ella. Pensaban que tenía defectos, era insuficiente ideológica y estéticamente, pero era lo único que tenían.

Tampoco podían desechar los "cambios necesarios" que proponía la modernidad, si ellos les permitían "decir algo sobre el país y el mundo". Entre esos cambios, aceptaban la conciencia de la subjetividad del trabajo teatral, que no habían tenido sus antecesores: el modo lírico, la introspección, el movimiento limitado de la intriga.

Así, hemos visto cómo el realismo reflexivo rompió las premisas del realismo ingenuo, acrítico y costumbrista y con

las limitaciones del realismo-naturalismo vigentes desde Sánchez hasta Gorostiza. Creó dentro del período de ruptura y polémica un realismo con atisbos críticos, que se desarrolló mucho más intensamente en la segunda parte de la Primera fase --de intercambio de procedimientos-- y en la Segunda fase del microsistema.

A partir de la contradicción referida, a los realistas reflexivos se les presentó un problema dentro de su concepción ideológica "nacional": ¿cómo conciliar las nuevas formas del realismo dramáticas y espectaculares, su idea de ruptura con el pasado, con la tradición realista del país? ¿Cómo armonizar subjetividad y costumbrismo? Se puede advertir que los resultados no fueron equilibrados: siempre pudo más la causalidad social que la responsabilidad individual.

Pero los más llamativo es que, a pesar de su "ingenuidad propia de los precursores", si bien participaron de la ideología moderna, sus integrantes lograron incluirse también dentro de una tradición semántica argentina. Lo hicieron a partir de una textualidad que mostraba un progresismo continuador del pasado, un interés por los problemas del país, una adhesión al cambio mundial y un esfuerzo "moderno" de afirmarse en el presente. Como se ve, un interés mayor por el contexto social del pasado que por los textos drmamáticos tradicionales.

Dejaron a salvo su actitud moderna y también su compromiso con un pasado progresista: leyeron a Sánchez, transformándolo desde la perspectiva de Miller: las intensificaciones, las focalizaciones --como se vio-- fueron múltiples, el "personaje fracasado" se convirtió en "personaje mediocre", el procedimiento de la coincidencia abusiva en una dinámica referencial originada en la causalidad social y el encuentro personal. También, entre otros cambios, dejaron incólume el mito de la vida tortuosa en la ciudad, que se incluyó en la literatura nacional a partir de la narrativa y el teatro de Arlt.

Fusionaron algunos procedimientos --el conflicto estático, el final abierto, la primacía del encuentro personal-- y la semántica --el relativismo, el nihilismo, la alienación--

modernos con la sentimental y la costumbrista. Lo hicieron para "revalorizar" lo tradicional a la luz de la modernidad, porque por su ideología pensaban que los textos y las poéticas del pasado podían proporcionar sólo "rechazos", que servían "para hacer otra cosa".

Se concretó así, trabajosamente, un modelo menos introspectivo que el norteamericano, pero más reflexivo, existencial, que el del realismo preexistente. El protagonista del realismo reflexivo no era un personaje subjetivo como el de la neovanguardia, pero se había complejizado, se había interiorizado.

También se observó en el desarrollo que los directores de escena realistas reflexivos --es más acertado llamarlos naturalistas-- exageraron el aspecto icónico de sus puestas.

En suma, los autores, directores y actores pusieron el acento en el compromiso, en la comunicación teatral, en el público, en lo pragmático.

3.4 La neovanguardia y el teatro del absurdo.

La neovanguardia fue una forma teatral que apareció en la Argentina en los años sesenta. Se concretó sólo la primera fase entre 1960 y 1976. Las que se podrían considerar su segunda y tercera fase se dieron --a nuestro juicio-- dentro del realismo. Esta tendencia se disolvió en el sistema teatral argentino "arrastrada" por la fuerza que tiene en nuestro medio el realismo, en los niveles de producción, recepción y circulación, y por imposición del medio político-social y del campo intelectual que demandaba el compromiso y la referencialidad de esa forma estética.

En esta parte del trabajo estudiaremos el <u>período de ruptura y polémica (1960-1976)</u>, durante el cual la neovanguardia, nucleada alrededor del Instituto Di Tella (King: 1985; Oteiza: 1989) tuvo en el teatro tres tendencias fundamentales: la creación colectiva a la manera del Living Theatre y las técnicas de Grotowski (De Marinis: 1988, 41-61), con espectáculos como *Libertad y otras intoxicaciones* (1967), de Mario Trejo, *Tiempo lobo* (1968), por Carlos Trafic, *Tiempo de fregar*, por Tiempo Lobo con dirección de Roberto

Villanueva; el happening (Massota: 1967a, 1967b) con espectáculos como *Vivo-Dito* (1964), de Alberto Greço, *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) de Marta Minujin, *¿Por qué somos tan geniales?* (1966), de Eduardo Costa y Roberto Jacoby, entre otros; y el absurdismo. Esta última es la corriente de la neovanguardia de la que nos ocuparemos.

Creemos que es necesario definir la neovanguardia primero y luego la neovanguardia argentina.

El sentido del concepto de vanguardia ha sido muy debatido. Algunos teóricos, como Adorno (1983), lo consideran la única expresión estética auténtica de la situación actual del mundo; otros, como Lukács (1965), lo observan como pura decadencia. Y existe una serie de posiciones intermedias: Sanguineti (1969), lo cuestiona por su "doble movimiento interno" frente al mercado, en tanto que Poggioli (1964) lo estudia como una categoría estética, una constante en la vida estética de Occidente, a la que se puede caracterizar en detalle. Por su parte, Benjamin (1976) ha insistido en afirmar que la característica más importante de la vanguardia es su "inaccesibilidad", "su pérdida del aura" y explica su advenimiento por los avances de las técnicas de reproducción.

En abierta polémica con estas concepciones, Bürger (1987) centra su trabajo en la búsqueda de la especificidad histórica de la vanguardia, desde el punto de vista de la sociología. Para él, esta tendencia aparece como pura "autocrítica" de la institución arte en su totalidad, y a partir de este hecho se pueden reconocer ciertas categorías de la obra de arte en general y "pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa" (p.35).

Bürger sostiene que a fines del siglo XIX, con el esteticismo, el artista se separa definitivamente del mecenazgo, de la Iglesia. Se encuentra solo frente al mercado, la autonomía del arte llega a sus contenidos mismos: cualquier crítica es recibida "dentro" del campo intelectual y por lo tanto no tiene incidencia social. Ya Kant en pleno despliegue de la sociedad burguesa propuso en el siglo XVIII una estética sistemática a partir de la autonomía de los juicios sobre arte

y los denominó "juicios del gusto".

A principios del siglo se produce la mencionada autocrítica que hace posible la aparición de las vanguardias, que Bürger denomina "históricas": el surrealismo, el dadaísmo, el formalismo y, con reservas, el futurismo y el expresionismo. Estos movimientos se oponen a la autonomía del arte con relación a la sociedad y lo proponen como una práctica social, pero

> Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte a esa praxis vital, la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa, por el contrario comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que los distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital (Bürger: 1987, 104).

Cuestionan la institución arte: la producción, distribución y recepción individuales y las instituciones mediadoras --la crítica, la academia, los premios--.

Pretenden separar el arte del comercio, derribar las barreras entre el productor y el receptor e insisten en que la especificidad del arte es violar las convenciones.

Para Bürger este intento fracasó: la "vanguardia histórica" no pudo destruir la institución arte "pero quizá también hayan acabado con la posibilidad de que una determinada tendencia artística pueda presentarse con la pretensión de validez general" (p.46).

En síntesis: en la posvanguardia el artista de Occidente puede considerarse satisfecho con la autonomía del arte o alzarse contra ella "pero lo que ya no puede es negar el status de autonomía y creer en la posibilidad de un efecto inmediato" (p.51).

Dentro de la concepción de Bürger no se puede denominar vanguardia a la del cincuenta y sesenta. Las llama "neovanguardias", ya que estas corrientes estaban condenadas de antemano al mercado.

En el ámbito teatral se trata de distintas tendencias dramáticas y espectaculares: el drama del absurdo (Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov), el Living Theatre, de Julian Beck y Judith Malina; el happening inaugurado por Allan Kaprow; el "Teatr Laboratorium", dirigido por Jerzy Grotowski, el "Teatro Cricot 2" de Tadeusz Kantor, el "workshop" de danza de Ann

Halprin, entre otros, que tienen su origen en Estados Unidos y en Europa en los años cincuenta. Estas tendencias tienen como programa la quiebra de las convenciones teatrales de posguerra. Se puede definir este movimiento como una suerte de "modernización institucionalizada", que, como afirma Bürger, sólo sostenía los gestos de la vanguardia histórica de los veinte, pero estaba lejos de querer repetir su fracaso: no intentó incluir el teatro dentro de las prácticas sociales, acabar con el arte-mercancía y con la autonomía estética del drama burgués, sino, por el contrario, buscó un lugar protagónico dentro del campo intelectual.

Bürger asume la vanguardia como un hecho histórico, y su tesis es una herramienta óptima para el estudio de la vanguardia del veinte y del treinta y la "neovanguardia" del sesenta en nuestra literatura y en nuestro teatro, periféricos con relación a los europeos y por lo tanto, peculiares y diferentes.

Cuando estudiamos el Teatro Independiente, afirmamos que en la Argentina no existió una vanguardia teatral. En los años sesenta, los grupos y autores que hemos enumerado más arriba concretaron un movimiento que negó en bloque todo el teatro argentino anterior y contemporáneo, pretendiendo, por obra de la señalada negación --y como ya lo había hecho Arlt con el teatro pirandelliano-- que el estímulo externo, la apropiación que representaba la neovanguardia europea actuaba como único agente productor. Esta utopía, por supuesto, no se cumplió, y la tendencia que nos ocupa, el absurdismo, se mezcló con el teatro irracionalista preexistente en la Argentina --el expresionismo arltiano, por ejemplo-- dando lugar a lo que vamos a denominar absurdismo argentino. Otro tanto ocurrió con las restantes tendencias, y podemos decir que al poco tiempo se concretó una incipiente neovanguardia vernácula, que tuvo un programa estético muy parecido a su modelo europeo: quiebra de las convenciones teatrales, pero dentro de un campo intelectual, de un "mercado teatral", manteniendo la autonomía del arte y buscando los lugares centrales dentro de dicho campo.

Al mismo tiempo, mantuvo algunos de los caracteres de la vanguardia histórica: activismo (culto al movimiento), antagonismo (hacia el teatro argentino precedente y contemporáneo), gusto por lo nuevo, hostilidad hacia el público burgués a través de la concreción de un texto espectacular "opaco", "ambiguo", que se presentaba como un problema a desentrañar.

Si bien ofrecían algunas variantes, a partir de 1960 aparecieron varios dramaturgos vinculados con el absurdismo: María Cristina Verrier (*Los olvidados*, 1960; *Los viajeros del tren a la luna* y *Cero*, 1961); Eduardo Pavlovsky (*Somos* y *Espera trágica*, 1962; *Un acto rápido*, 1965); María Luisa Rubertino (*El sobretodo* y *La piel*, 1964); Ernesto Frers (*En el andén*, 1964); Alfonso Ferrari Amores (*La toma de la bohardilla*, 1962) y Juan Carlos Herme (*Color de ciruela*, 1963). La tendencia tuvo su primera expresión estéticamente madura y con presencia en las instituciones mediadoras del campo intelectual teatral en *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro, con dirección de Jorge Petraglia. Es importante señalar que la neovanguardia absurdista no fue como el realismo reflexivo un movimiento de autores, sino que representó, fundamentalmente, como ya empezamos a decir, una manera de ver y de hacer teatro --por lo menos en esta primera fase-- nucleada alrededor de las piezas de Gambaro y de las puestas de Jorge Petraglia. Estos, junto con Roberto Villanueva (director del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella) formaron el trío "productor" de esta textualidad, que también tenía sus "animadores culturales", como fue el caso del crítico Ernesto Schóo, en las revistas Confirmado, Primera Plana y Teatro XX, como vimos cuando estudiamos el campo intelectual de la década.

Es más, desplazadas por la crítica de entonces, las piezas que con distintos grados de cercanía estaban dentro de la órbita textual del absurdo, no sólo no tuvieron importancia para los receptores de aquel momento, sino que, como es evidente aún hoy, treinta años después, autores como Pavlovsky tienen vigencia en el campo intelectual por las piezas posteriores que se estrenaron a partir de la subfase de

intercambio de procedimientos como son *La mueca* (1971) y *El Señor Galíndez* (1973).

La concreción del teatro de Gambaro llegó por la mezcla del modelo del teatro de Pinter con la textualidad irracionalista preexistente. La puesta en escena también acompañó el cambio. El trabajo de Petraglia no sólo en *El desatino*, sino en una larga nómina de puestas, y el de directores como Santángelo, Alberto Ure y Francisco Javier, conformó una manera diferente de poner en escena, que analizaremos en este trabajo y que denominamos puesta en escena neovanguardista absurdista emergente.

La neovanguardia absurdista encarnó el movimiento moderno por excelencia del teatro argentino. En ella apareció de manera coherente el ideal moderno de intento de ruptura, de "destrucción" del pasado. Asimismo, se concretó la semántica de la mostración de la decadencia. Este teatro creó "otro mundo teatral", que mantuvo un desarrollo paralelo con la llamada realidad. Un microcosmos de desintegración, preocupado por expresar la angustia existencial dentro de un universo absurdo. Villanueva (1965, 7-8) lo expresó con claridad al presentar el primer estreno de Gambaro: "*El desatino* no reproduce la realidad y tampoco la inventa, sino que crea una co-realidad a partir de elementos reales tratados libremente".

Ya dijimos que los neovanguardistas pretendían leer el teatro tradicional y contemporáneo desde el prisma de la neovanguardia europea. Esto no impidió que su teatro tuviera una marca argentina. En autores como Gambaro o Pavlovsky, se creó un absurdismo menos críptico que el europeo, menos "opaco" en su semántica. Incluso en el teatro de Gambaro no faltó el "personaje embrague" --al que Tschudi (1974, 91) denomina "personaje testigo"-- propio del realismo social del que también se habían apropiado antes los expresionistas.

Los neovanguardistas absurdistas, por lo menos en la subfase de ruptura y polémica, pusieron el acento en el culto a lo nuevo y en la creatividad del teatrista. Nunca en el público.

3.4.1 La estética del absurdo. Distintos modelos del absurdo. El absurdismo argentino.

La tradición del absurdo tiene una larga vigencia en Occidente (Esslin: 1966, 243-300), pero en los años posteriores a la segunda guerra mundial apareció en Europa de manera mucho más intensa y radicalizada. Se concretó una visión del hombre que ponía en descubierto los aspectos más oscuros de su subjetividad. Se puso en tela de juicio su existencia en medio de la angustia que sucede a la toma de conciencia de su libertad, de su capacidad de elección. Este hecho ponía de manifiesto la soledad del hombre, su "extranjería" en un universo sin Dios, "privado de ilusiones y de luz" (Camus: 1953a, 37). Ya hemos visto presentadas estas situaciones en los textos de Sartre, pero quien dio una visión más profunda de este sentimiento del absurdo invadiendo la existencia del hombre fue, precisamente, Camus (*El malentendido*, 1944, *Calígula*, 1945).

La absurdidad está expresada en estos textos de manera múltiple: el contraste entre "el horror de la muerte" y "el amor celoso de la vida", el reconocimiento del paso del tiempo, la alienación del yo, el vacío entre el yo personal y los otros, la permanencia de las cosas y la oprimente conciencia de nuestra mortalidad. El nihilismo de Camus (1953, 35) su relativismo, es integral: "Puedo sentir mi corazón dentro de mí, e infiero que existe. Todo mi conocimiento acaba aquí. El resto es hipótesis".

Sin embargo, para Sartre y Camus el absurdo formaba parte de la conciencia desgarrada del hombre de posguerra y no lo veían, en última instancia, como una estética. Por lo tanto, la absurdidad de la existencia se exponía en sus textos dramáticos de acuerdo con los cánones de la obra realista, sólo que expuesta con desapego irónico.

Los absurdistas --Ionesco, Beckett, Adamov, entre otros-- incluyeron su discurso teatral en la tradición irracionalista europea, optando por exponer el absurdo a partir de una intriga en la que la dominante era la postergación de la trama y sus procedimientos secundarios eran el conflicto estático y la causalidad indirecta. Esslin --que fue quien creó la

denominación "teatro del absurdo" (1966, 315)-- sintetizó así esta forma teatral en su peculiaridad a nivel de la intriga y del efecto:

> El Teatro del Absurdo, sin embargo, no procede con conceptos intelectuales, sino con imágenes poéticas, no expone un problema intelectual ni da ninguna solución clara que sea reducible a una lección o a una norma ética. Muchas de las obras del Teatro del Absurdo tienen una estructura circular, acabando exactamente igual a como empezaron; otras progresan a través de una intensificación creciente de la situación inicial. Y como que el Teatro del Absurdo rechaza la idea de que sea posible motivar la totalidad del comportamiento humano, o que el carácter esté basado en una esencia inmutable, le es imposible apoyarse en el "suspense", que en otras convenciones teatrales nace de esperar la solución de la ecuación dramática basada en la resolución del problema que implica las cantidades claramente definidas e introducidas en las escenas iniciales. En la mayoría de las convenciones dramáticas, el auditorio se está continuamente preguntando "¿Qué es lo que va a ocurrir a continuación?"
>
> En el Teatro del Absurdo el público se enfrenta con acciones carentes de motivación aparente, los personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están evidentemente fuera del reino de la experiencia racional. Aquí también, el auditorio puede preguntarse: "¿Qué es lo que va a ocurrir a continuación?" Pero puede ocurrir cualquier cosa, de modo que la contestación a esta pregunta no puede resolverse de acuerdo con las leyes ordinarias de probabilidades basadas en motivos y caracterizaciones que permanezcan constantes a lo largo de la obra. La cuestión primordial no es tanto qué es lo que va a ocurrir luego, sino qué está sucediendo. "¿Que representa la acción de la obra?"

Para observar las variantes del teatro del absurdo, sus estrategias discursivas, en primera instancia debemos situar:
1. Un polo absurdista no simbólico: expresión de lo inefable, lo improbable. Constituye su imagen a partir de "otra" realidad, absolutamente autónoma, cuestionadora de la ilusión referencial o del denominado "efecto de realidad", postulando una escena prácticamente autorreferencial "teatral". El teatrista expresa su propia intuición sobre los objetos de la realidad no dando meras impresiones sobre ellos sino que "se coloca dentro del objeto" (Ehrhard: 1932, 16). La verdad de este tipo de teatro "que se afirma o queda implícita es que no puede elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas por medio de la ironía" (Booth: 1986, 305). La escena se convierte en un verdadero "juego de masacre".

Las referencias

> serán subvertidas por la manipulación (...) En general, la dicotomía drama aristotélico vs. drama no aristotélico es equiparable a la oposición drama mimético y referencial vs. drama autónomo (Krysinki: 1989, 10).

Las estrategias referenciales convierten al referente en signo de la autonomía teatral; tal es el caso de *La cantante calva* de Ionesco,

> en la cual la relación entre signo y referente cambia constantemente. Ionesco establece por medio de ésta, un modelo ilusorio de comunicación en el cual los signos están privados de posibles referentes. El propósito de Ionesco es demostrar como el público puede ser manipulado semánticamente (Krysinski: 1989, 12).

Para Krysinski, *La cantante calva* es el paradigma del polo sistemáticamente absurdista:

> Los personajes hablan, pero lo que ellos dicen no contiene referentes comunes a los personajes, lectores y espectadores. La relación tripartita entre signos, referente y referencia se ve constantemente interrumpida por afirmaciones que imposibilitan la reconstrucción o el vínculo semántico. Por lo tanto, el diálogo (de hecho no existente) está basado desde el título, en una serie de enunciaciones monológicas abruptas y en muchos casos lacónicas: una producción verbal gratuita (1989, 13).

En síntesis, estamos de acuerdo con Krysinski también en el hecho de que en el absurdo sistemático

> la referencia a lo real es manipulada con el objeto de subvertir lo real, y subordinarlo al principio de congruencia. En parte, el proceso surge del uso de referentes vacíos como sus transformaciones en el escenario, que es donde se convierten en signos autorreferenciales (p.29).

Inversamente, existe también:

2. Un polo absurdista simbólico: que si bien sigue afirmando la artificiosidad básica de la imagen, la señalización del artificio, trabaja con una conceptualización que es "intencionada" y "encubierta", más "estable" (Booth: 1986, 30-31): "en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, no se invita al lector a socavarla mediante nuevas reconstrucciones y demoliciones".

Se adscribe a la connotación del símbolo, quiere "decir algo", y a veces hasta maneja una incipiente tesis realista. Esta tesis, por supuesto, trabaja con la mostración de la decadencia y la desintegración.

De cualquier modo, este polo simbólico del absurdo sabe también que:

> aunque ciertos objetos mencionados en la ficción existan fuera de ella, su inclusión entre los objetos de referencia de un texto ficcional los modifica ficcionalmente (Reisz de Rivarola: 1989, 94).

Su contradicción es que presenta una imagen suficientemente dinámica, pero a la vez distante de la realidad del espectador.

Tomando en cuenta estos dos polos semánticos, hemos trabajado para sintetizar una poética del absurdo, un conjunto de reglas obligatorias comunes a una cantidad de textos. Para ello, hemos abstraído procedimientos de tres clasificaciones (Pavis: 1983, 4; Cirlot: 1953, 33 y Dubatti: 1986, 1990, 115-123) a fin de concretar la nuestra. Hemos caracterizado tres tipos de absurdo, según su semántica y sus procedimientos:

1. Absurdo sistemático o normativo: el que a su vez hemos dividido en dos tendencias:

a) Nihilista: en el cual "es casi imposible lograr cualquier información sobre la visión del mundo y las implicancias filosóficas del texto y de su representación" (Pavis: 1983, 4). Es el caso del teatro de Ionesco.

b) Como principio estructural: en el que se refleja "el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad" (Pavis: 1983, 4). El ejemplo es el teatro de Beckett.

En ambas tendencias se cumplen las reglas obligatorias y las optativas del modelo: modelo actancial vacío en los actantes destinador-destinatario, causalidad implícita, postergación de la intriga y del diálogo, conflicto estático, metamorfosis en escena, transgresión a procedimientos realistas y melodramáticos, falta de cohesión lingüística, negación del principio cooperativo de la comunicacción, ausencia en el desarrollo dramático de tesis realista, la escena y la extraescena son absurdas, no existe prehistoria, presencia del personaje "inefable" sin atributos psicológicos, exageración caricaturesca, procedimiento de la vuelta a cero en el diseño de la intriga, presencia de varias formaciones discursivas.

2. Absurdo de amenaza: en él se cumplen las reglas obligatorias pero no las optativas. Establece cambios, especialmente en la introducción, la extraescena realista y la presencia de limitados niveles de prehistoria. El ejemplo más claro es el teatro de Pinter. Esta variante es una evolución del absurdo como principio estructural de Beckett.

3. Absurdo satírico: es el que combina las reglas obligatorias con otras formas de vanguardia (Dubatti: 1990,

118-119). "En su formulación y en su intriga manifiesta en forma suficientemente realista el mundo descripto (Dürrenmatt, Frish, Grass)" (Pavis: 1983, 4).

El absurdo plantea una estética de confrontación o de oposición (Lotman: 1988, 352):

> Son los sistemas cuya naturaleza de código es desconocida por el auditorio antes de empezar la percepción artística. El artista opone a los métodos de modelización de la realidad habituales para el lector/espectador, su solución original que él considera la aplicable.

El estudio del absurdo latinoamericano y argentino está en sus comienzos ya que, en los años sesenta y setenta, se pensó que eran meros epígonos del movimiento europeo, que trabajaban "traduciendo" la modalidad foránea. Y lo que es más grave aún, que lo hacían "sin crítica", sin imponerle nuestra peculiaridad. La polémica del sesenta, a la que nos hemos referido más arriba, es un ejemplo de esta afirmación. El tiempo demostró que este punto de vista era errado, que el drama de Gambaro, por ejemplo, transgredía prejuicios, comportamientos y roles sociales anquilosados y otros francamente demenciales de la vida argentina y especialmente de la clase media porteña. Lo equivocado de esta apreciación se evidenció con el reestreno de su obra *El campo*. En octubre de 1968, parte de la crítica de Buenos Aires recibió el estreno de la pieza con frialdad y concretizó su sentido refiriéndolo a los campos de concentración nazis (El Cronista Comercial, 13-10-68; Clarín, 14-10-68), como si el tema del autoritarismo y la violencia no fuera, lamentablemente, una circunstancia muy ligada a la vida argentina. En julio de 1984, la obra fue apreciada de forma muy diferente por sus nuevos receptores. A la luz de acontecimientos políticos y sociales ocurridos en el país en años anteriores, la pieza había adquirido un "realista" carácter anticipatorio verdaderamente sobrecogedor. La débil resistencia del protagonista ante el poder despótico, su posterior entrega y absoluta soledad frente a la realidad hostil, eran una metáfora de fácil lectura para los espectadores de 1984.

La bibliografía del absurdo latinoamericano es todavía exigua. Además del mencionado trabajo de Dubatti (1990),

podemos citar a Woodyard (1969), Zalacaín (1985) y Quackenbusch (1987).

La bibliografía del absurdo argentino comprensiva de la totalidad del fenómeno es también escasa. Además del aporte de Dubatti (1986), podemos citar los trabajos de Blanco Amores de Pagella (1983) y Tschudi (1974, 81-105).

Nuestra conclusión es que, mientras el absurdo sistemático europeo abominaba del simbolismo, negándose a la interpretación, el absurdo argentino se ancló, precisamente, en lo connotativo.

Nuestro absurdo no se limitó a dramatizar una historia o a formular procedimientos de la tendencia europea, sino que se rebeló contra las formas dramáticas preexistentes en nuestro sistema teatral: el encuentro personal, el efecto de realidad, la causalidad directa, la gradación de conflictos, el principio de necesidad, entre otros procedimientos.

El absurdo argentino presenta dos tendencias fundamentales:

a) El absurdo gambariano (1965-1968) es una variante del absurdo de amenaza. Trabaja en complementariedad con sus reglas obligatorias y las fusiona con el modelo irracionalista preexistente, el expresionismo, que llevaron adelante autores como Arlt.

b) El absurdo referencial, variante del absurdo satírico europeo, que mezcla esta apropiación con procedimientos de realismo reflexivo. Esta tendencia está más extendida en el sistema teatral argentino y en ella se incluyen algunos de los textos de Pavlovsky y Gambaro de la etapa de intercambio de procedimientos. Entre ellos *Nada que ver* (1972) y *Sucede lo que pasa* (1974), de Gambaro y *La mueca* (1971), *El Señor Galíndez* (1973), de Pavlovsky y *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970), de Ricardo Monti.

El absurdo gambariano inicial y el absurdo referencial surgieron como oposición a la estética del realismo reflexivo. No vamos a considerar las tentativas fracasadas de incluir en el sistema teatral argentino textos que reconocían en su concreción los modelos del absurdo sistemático europeo, por no

haber tenido continuidad dentro de aquel. Sobre todo porque no concretaron ni una primera ni una segunda fase o versión. Estas piezas se constituyeron en callejones sin salida para sus creadores. Consignaremos algunos de ellos que ya fueron mencionados en **3.4**: *La toma de la bohardilla*, de Alfonso Ferrari Amores; *Los olvidados*, *Los viajeros del tren a la luna*, y *Cero* de María Cristina Verrier [60]; *El edificio* (1969), de Arturo Serantes Peña. Hoy podemos considerar estos textos como curiosidades, sin ninguna productividad en el sistema teatral argentino.

Para nosotros, el absurdo argentino del período de ruptura y polémica se caracterizaba por:

1. Sus textos --la obra dramática y la obra teatral o puesta en escena-- tenían una organización diversa a la de la realidad del espectador. Es decir, una mayor o menor tendencia a la autorreferencialidad.

2. En su concepción, circulación y recepción había una franca tendencia al formalismo.

3. Por lo tanto, su ideología se basaba en la búsqueda de una mayor o menor --según los casos-- autonomía estética.

4. Su semántica estaba marcada por la ironía, la ambigüedad y el subjetivismo, que primaba sobre la semántica del compromiso.

El factor estructurante de la ideología del texto, su fundamento, fue la novedad estética. Fue observar la realidad con una distancia irónica, como algo "desconocido". Jauss (1986, 153) expresa que este

> es un nivel de recepción en el que al espectador o al lector se le traza una identificación esperable, que luego es ironizada o rechazada del todo. Es destructora de la ilusión, nos hace conscientes de las condiciones previas de la ficción.

3.4.2 El problema de la primera fase del absurdo neovanguardista.

La primera fase --ingenua y a la postre la única-- del absurdo neovanguardista (1960-1976) se concretó de manera sistemática a partir del estreno de *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro, que momentáneamente fijó la evolución de la

tendencia dentro del período de ruptura y polémica. El absurdo gambariano completó este período con *Las paredes* y *Matrimonio (1966)*. Los siameses (1967) y *El campo* (1968). Este proceso se destacó por la progresiva clarificación de la imagen teatral a partir de la opacidad inicial.

Paralelamente se concretó la otra tendencia: el absurdo referencial, una denominación contradictoria, pero que, como se verá en el desarrollo de 3.4.4, se adaptó plenamente a la semántica y a la funcionalidad de los procedimientos de estos textos. En el período de ruptura y polémica, estuvo representado por la textualidad de Pavlovsky. Lo hizo con textos que entrecruzaron apropiaciones del absurdo nihilista y del psicodrama. Si bien en algunas de sus primeras piezas, *Somos* (1962) y *El robot* 1966), primaban los artificios y la semántica del absurdo nihilista, paralelamente se produjo una intensificación de los procedimientos realistas en *La espera trágica* (1962), *Un acto rápido* (1965) y *La cacería* (1967). Al mismo tiempo, se amplificaba la referencialidad basada en la parodia de la "reunión social burguesa", con un alto cuestionamiento a esta clase social.

Ya en el período de intercambio de procedimientos, la textualidad de Pavlovsky y Gambaro se incluyó en esta tendencia, con un drama en el que se fusionaban la referencialidad de lo cotidiano y el horror. Este aspecto será desarrollado en 3.5.6.

Esslin (1966, 9) afirmaba que:

> Es pronto para discernir con claridad si el teatro del absurdo se desarrollará como género dramático independiente o si, por el contrario, algunos de sus halagos formales y lingüísticos se fundirán en una tradición más amplia enriqueciendo el vocabulario y los medios expresivos del teatro en general; en ambos casos merece la más seria atención.

Hoy podemos decir que la tendencia mundial marcó que el absurdo se disolviera en la tradición teatral enriqueciendo los medios expresivos del teatro. El teatro argentino no ha sido la excepción. Ya hemos visto en 3.3.2 que la segunda y la tercera fases de la obra de Gambaro y Pavlovsky se cumplieron dentro de lo que denominamos el realismo crítico --muy cercano a la práctica teatral de la segunda fase del realismo reflexivo--. Los motivos de esta situación, la disolución de

los procedimientos del absurdo en el sistema teatral argentino, tiene su explicación en la historia interna de nuestro sistema, pero se complementa con su historia externa, es decir, el contexto social mediado por el campo intelectual.

La historia interna de nuestro sistema teatral ha marcado desde su mismo origen una tendencia hacia el realismo. Dicha línea se incrementó desde la implantación del campo intelectual en 1900. En el realismo --en sus diversas formas-- parece que nuestros teatristas han visto la posibilidad de debate y testimonio del referente nacional y universal.

3.4.3 El absurdo gambariano (1965-1968): del expresionismo vernáculo a Pinter.

La importancia atribuida al teatro de Gambaro en el panorama de la dramaturgia latinoamericana y argentina es creciente. En nuestro caso, incluimos una bibliografía crítica (sumaria) de los trabajos sobre esta autora [61].

El absurdo gambariano, a nuestro juicio la textualidad más importante del absurdo neovanguardista argentino (1960-1976), tuvo su antecedente en los textos del absurdo europeo que circulaban y fueron recepcionados en los cincuenta y los sesenta. Especialmente en la recepción reproductiva y productiva del drama de Beckett y Pinter. Es por eso que estudiaremos la llegada de los textos de estos autores a Buenos Aires, para luego analizar la obra de Gambaro entre 1965 y 1968.

3.4.3.1 El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia.

El problema de los modelos europeos y norteamericanos y su productividad fue crucial para la modernidad de nuestro teatro a partir del mismo momento de su iniciación: los treinta (Pellettieri: 1991, 111-112). El sistema tradicional que se afirmaba en la reiteración y en la continuidad de lo finisecular, comenzó a descalificar a las nuevas tendencias por ser "ajenas a las tradiciones argentinas". Los modernizadores --el Teatro Independiente y autores como Defilippis Novoa-- se aferraron a la idea contraria: el teatro

argentino debía entrar en contacto con el mundo. Nuestra escena debía entrar en el cambio mundial, culturizarse. Comenzaba el culto de la originalidad.

Como ya hemos visto, esta modernización se vio modulada por los cambios sociales que impulsaron la aparición de un nuevo público, el de la clase media. Su reclamo ideológico coincidió, como en los grandes momentos del teatro mundial, con lo que se le ofrecía en la escena: el teatro como hecho didáctico, con tendencia al testimonio. En síntesis: la utopía del teatro como reformador social, casi como pura comunicación.

Dentro de esta ideología estética se desarrollaba el teatro en Buenos Aires cuando llegó el texto de Beckett a nuestra ciudad. Aportó la función de la que carecía el sistema teatral porteño para consolidar su modernidad: la tendencia a la ruptura del discurso dominante del realismo.

Con *Esperando a Godot* llegó al teatro porteño la neovanguardia y de ella sí se iban a apropiar nuestros autores. Fue la punta de lanza de los textos y tendencias espectaculares nacidos en Europa y los Estados Unidos a partir de los cincuenta.

Esta parte de nuestro trabajo pondrá de manifiesto qué significó el estreno en Buenos Aires de la primera pieza de Beckett. *Esperando a Godot* (1952) es el texto canónico de la tendencia en el cual se advierte más que en ningún otro del denominado "absurdo", la ideología estética del teatro de la neovanguardia: la escena es convención y su especificidad es la infracción a la norma de esa convención; mientras que en el plano semántico muestra lo artificial de las ideas corrientes sobre la realidad, postulando un "texto autorreferencial", en el que se dibuja "un discurso sin historia", "asemántico" y no representativo.

Veamos primero la "función" que le había reservado el campo intelectual porteño al texto nuevo, las características del estreno y su productividad para el sistema teatral argentino de los años siguientes.

Es necesario aclarar desde el principio que Beckett y *Esperando a Godot* estaban incluidos desde hacía tiempo en la

biblioteca de los más avisados componentes del medio. En 1954, la Editorial Poseidón, con prólogo y traducción de Pablo Palant, "revisada por el autor", dio a conocer la primera versión castellana del texto. Es importante observar la sincronía con la situación europea de la obra: en 1952 la publicó en París Editions de Minuit y en 1953 la puso en escena Roger Blin, llegando a las cuatrocientas representaciones el el Théâtre de Baylone.

También se conocieron en Buenos Aires, entre otros, los trabajos del prestigioso Eric Bentley (1956) y el número especial de la revista Théâtre Populaire ("Du coté de l´Avant-Garde", nº 18, mayo 1956), dedicado al teatro de Beckett y a la neovanguardia.

Unos meses antes del estreno que nos ocupa, Francisco Javier (1955, 1956) dio a conocer un trabajo sobre Beckett, Ionesco y Adamov. Este director, que estrenó casi al mismo tiempo textos de Ionesco y Adamov[62], presentaba a los tres autores, e incluía a Beckett dentro de la tradición irracionalista de Swift y Joyce. Su lectura era diversa de la del mencionado prólogo de Palant, un "histórico" del Teatro Independiente, que había visto en *Esperando a Godot* un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista:

> Beckett dice con responsable lucidez que hay que elegir entre la inmanencia y la trascendencia, pero claro que toma partido por la segunda. Y la elección yace en el fondo de nuestra voluntad. La palabra llave es querer. No inventemos Godots que justifiquen nuestra inmanencia, no inventemos dioses anteriores a nosotros que atenten contra la función de la vida que se desea y necesita viva para ser el único acto espiritual del Cosmos. Nada de blanduras, pues ha llegado la hora de enjuiciar. Siempre estamos sobre la hora del juicio y sólo habremos cumplido cuando cada uno se sienta totalmente responsable y totalmente salvador de la humanidad entera (1954, 7-8).

Las interpretaciones de Javier y de Palant encarnan dos de los tres modelos de lectura que encontramos al repasar la recepción. El primero leyó *Esperando a Godot* desde la nueva convención de la neovanguardia y el segundo lo hizo desde el realismo testimonial.

El 18 de setiembre de 1956, en la Casa de Mendoza, Florida 713, el elenco del Teatro Universitario de Arquitectura dirigido por Jorge Petraglia, dio a conocer *Esperando a Godot*

[63].

Petraglia afirma hoy que la pieza subió a escena sólo por quince días, y que luego él debía partir al exterior. Agrega que "el primer fin de semana suspendimos porque no había nadie pero dos o tres días después se llenó" [64]. El público avisado de Buenos Aires quería ver *Esperando a Godot* [65].

¿Cómo leyó la crítica la obra?

Desde tres posiciones fundamentales que ya hemos esbozado: la primera era la del "ojo común" (Ballo: 1967); en el horizonte de expectativa del crítico poco informado, no estaban las reglas del género nuevo. No entendió la pieza; había una gran distancia estética entre el teatro que él "esperaba ver" y el que *Esperando a Godot* le ofrecía. Es el caso de la crítica del diario El Mundo (19-9) que se titulaba "Godot sin aparecer". Luego de ironizar sobre el hecho de que Godot nunca aparecía ("el tal Godot se hizo perdiz"), hacía una descripción ingenua de lo que ocurre en la intriga:

> Comenzaron a vestirse de tony y con tal indumentaria de la cabeza a los pies, hicieron cosas de tontos. Razonaban como los tontos, ejecutaban cabriolas de los tontos (...) Para nosotros el tiempo se distendía aburridamente, mientras espérabamos a Godot...

En parecida tesitura se encontraba la reseña de la revista Lyra (octubre), cuya autora se enojaba con los "ismos", se desorientaba ante los "cambios caprichosos" del teatro y finalmente decía que Godot "significaba tantas cosas, que hasta corre el riesgo de no significar nada".

La segunda posición estaba ligada al pensamiento "histórico" del Teatro Independiente. Estas críticas valoraron el texto, pero lo consideraron "nocivo" desde el punto de vista ideológico, porque no cumplía con las reglas del reformismo social. No tenía "mensaje", y aun cuando tuviera alguno, éste no resultaba convincente, ya que era arte para élites. Tal fue la función estética que le otorgaron a *Esperando a Godot* los comentarios periodísticos que siguen, y que se caracterizaban por leer el texto desde el realismo.

El crítico de Histonium (octubre 1956), afirmaba que "es una obra cumbre de la literatura dramática", pero casi en seguida agregaba: "Por desgracia es demasiado hermética y

configura un tipo de teatro que es de desear no tenga imitadores". En la misma línea se encontraba el comentario del cronista de Radio Nacional (23/9):

> (Godot) es un teatro del desequilibrio integral, pues se halla construido a base de esquicios oníricos, automatismo y alucinaciones y como forma presenta los síntomas específicos de la paranoia (...) Teatro negador y negativo (sólo aceptable) como ensayo de lenguaje.

La tercera vertiente, muy numerosa, prueba que el texto estaba en el horizonte de expectativa de la crítica, por más que en la mayoría de los casos no se acertó en el encuadre del texto dentro de una poética determinada. Estos comentarios manejaban información sobre la pieza y su éxito europeo, y describían algunas innovaciones (Atlántida, noviembre 1956); observaban en ella procedimientos surrealistas (La Nación, 7-10); la incluyeron dentro del teatro experimental (Talía, 7-10 y Epoca, 23-10); la analizaban semánticamente (Crítica, 20-9 y El Hogar, 28-9); la inscribían dentro del existencialismo y el racionalismo (La Razón, 19-9 y Esto es, 1/10); o la incluyeron en la "sátira y el escepticismo extremos" (La Prensa, 29-9).

Como se puede advertir, más allá de los errores y las dificultades de la crítica periodística --que manejaba casi siempre lo que Ballo denomina pseudoinformación-- para encuadrar el texto, la mayor parte de estas reseñas prueba que Beckett era una novedad en Buenos Aires. Pero una novedad prestigiosa, ya que su conocimiento legitimaba el discurso crítico.

Para quienes el estreno de *Esperando a Godot* sí fue un deslumbramiento, fue para los autores disconformes con el teatro que se producía en los cincuenta en Buenos Aires, y que comenzaron a estrenar en la década siguiente. Es el caso de Gambaro (1970, 309): "Una reseña de los espectáculos de vanguardia en Buenos Aires, comienza inevitablemente con aquel inolvidable *Esperando a Godot* que montó Petraglia" o el de Adellach (1971, 21): "Es difícil reflejar la intensidad del impacto que nos produjeron estos autores --especialmente Beckett-- en aquel momento". Y esto es cierto: Esperando a Godot tuvo en la década siguiente una nutrida progenie. Es muy evidente

en los textos absurdistas argentinos que tomaron como modelo el absurdo de amenaza de Pinter, que se originó a partir del absurdo "como principio estructural" a la manera de Beckett.

La productividad de los textos de Beckett en nuestro teatro de los sesenta es absolutamente comprobable. Sin embargo, ya advertimos que hubo que esperar hasta 1965 para que se estrenara una obra importante de esta tendencia: *El desatino* de Gambaro.

¿Por qué fue tan tardía la apropiación argentina de la textualidad de Beckett y su progenie? Creemos que la explicación habría que buscarla en la peculiar estructura del sistema del Teatro Independiente porteño, en el teatro que producía, y quizá, más que en ellas, en la peculiar mentalidad de su campo intelectual.

Algo de esto ya hemos enunciado al hablar de la recepción de *Esperando a Godot*: esta mentalidad veía en el absurdo la marca que Lukács había creído ver en la vanguardia: el "subjetivismo decadente", y en esta misma línea de pensamiento, el peligro de ruptura de su labor didáctica. Lo explicó con propiedad Adellach:

> Hace algo más de diez años había un prejuicio que gravitaba mucho en el teatro argentino: el prejuicio de lo negativo y lo positivo, de lo esperanzado y lo desesperanzado, de lo dramático y lo feliz. Tenía un definido origen político y obligaba a sus adherentes a raras pruebas de ingenio (nunca logradas del todo)... (nos veíamos en) la necesidad de criticar a la sociedad, había que demostrar lo mal que le iba al hombre dentro de ella; sin embargo, al hombre no le podía ir demasiado mal, porque esto implicaba aceptar un destino dramático, que en el plano individual, de pronto llegaba a ser un destino sin esperanzas. Había espectadores y observadores del teatro que no aceptaban el estress final del viajante de Arthur Miller, y tenían como una especie de retrógrado y degenerado a Roberto Arlt. Según ellos Erdosain y Willie no tenían por qué matarse ni mortificarse tanto; tenían que adquirir conciencia de las contradicciones de la sociedad en que vivían, decirlo en una parrafada final y quedarse sonrientes y confiados, con los ojos puestos en el porvenir. Quien no aceptaba esta tesitura estaba bien embromado (1971, 23).

La polémica de la legitimación y apropiación del absurdo que se desarrolló en los sesenta encuentra en este antecedente gran parte de su explicación.

3.4.3.2. Pinter y la neovanguardia absurdista argentina.

Pinter y su teatro implicaron una suerte de incipiente posneovanguardia o posabsurdo, ya que su procedimiento fundamental consistía en refuncionalizar algunos

procedimientos beckettianos; una escena que, como veremos más adelante, proponía un "horror cotidiano" que se intensificaba de manera incesante. Pinter sostenía, como Ionesco y Beckett, que el teatro es convención y que su especificidad es la infracción a la norma de esa convención. Pero la mostración en el plano semántico, que muestra lo artificial de las ideas corrientes sobre la realidad, no postulaba un texto absolutamente autorreferencial, puesto que dibujaba una historia y una limitada prehistoria. Había ya un mínimo nivel representativo de la realidad.

Jorge Petraglia volvió a ser el director que dio a conocer la novedad teatral en la ciudad, cuando en enero de 1962 estrenó con el Teatro Estable de Buenos Aires *El cuidador* (1960). Si bien las publicaciones de algunos comentaristas revelan que su horizonte de expectativa estaba lejos de los modelos pinterianos, los críticos de las revistas especializadas "saludaron" su llegada a Buenos Aires. Estas reseñas manejaban información sobre la pieza y conocían su éxito europeo. Fue el caso de Cruz (1962, 103-105), quien la inscribió dentro del teatro experimental:

> La obra tiene su interés porque es muestra del llamado "teatro de vanguardia"; una muestra inglesa que sin duda es la más importante entre nosotros, después del estreno de *Recordando con ira*, de Osborne, con el cual comparte la iracundia ya no la forma dramática.

Encontraba, además, que el universo pinteriano era absolutamente pesimista: "Mundo de soledad y de desesperanza el de Pinter, de nebuloso futuro porque su presente es de desconcierto y su pasado está exhausto".

Para Izcovich (1962) *El cuidador* era también una novedad prestigiosa que podía legitimar el discurso crítico, pero mantenía reservas "realistas" frente al texto. Su lectura era ciertamente convencional; después de "presentar" a Pinter, hacía referencia a sus "influencias", entre las que mencionaba a "Beckett, J. Genet y Ionesco". Finalmente, afirmaba que las situaciones del texto eran "esquemáticas y ágiles" y que "se pudo prescindir de uno de sus actos".

Con *El cuidador* se abría un nuevo período en el teatro de Pinter, posterior al que la crítica ha denominado "teatro de

amenaza", constituido por sus primeras obras. Ya no había en el texto estrenado "combate entre la luz y el calor de la habitación y las fuerzas invasoras de la oscuridad y el quebrantamiento desde afuera" (Taylor: 1968, 289). En El cuidador se hace mención de un tema fundamental en el teatro posterior de Pinter: la comunicación fracasada, y más aún el total desinterés por relacionarse profundamente que evidencian sus personajes. Clurman (1972, 190), lo sintetizó con justeza:

> Cada uno de los personajes parece vivir en un mundo separado del de los otros y de toda otra cosa. Se remiten interminablemente a si mismos pero nunca logran hacerse entender. Cada uno, por su lado, es cruel para con los demás.

En julio de 1964 el director Jaime Jaimes con el Grupo Yenesí, estrenó *La colección* (1961) y *El amante* (1963) en el Teatro de la Alianza Francesa. La crítica europea y norteamericana los consideró casi unánimemente como textos fundamentales para comprender la evolución del teatro de Pinter (Esslin: 1973), básicos para evaluar su lento pasaje de una textualidad opaca a una más transparente, vecina a un realismo más cercano a la convención (Taylor: 1968, 290-304; Clurman: 1972, 150, 153-154). En cambio, una parte de nuestros críticos, las juzgó como obras menores (Primera Plana, 21/7/64, 45) o las leyó desde el realismo psicologista, pretendiendo del texto aquello que estaba en las antípodas de su poética: atribuyeron los "problemas" que percibían al hecho de que "la vida afectiva en las grandes ciudades y en determinada clase de sociedad, la alta burguesía se encuentra en un período de aguda crisis". Además se lamentaron porque en *La colección*

> las sorpresas y lo absurdo llegaban a confundir al espectador quien pretende que cada frase o situación responda a una causa determinada y coherente (y que) las escenas bien compuestas y armadas con mucho oficio, atrapantes en una palabra, no posean una profundización esclarecedora respecto de los móviles, los intereses y el contorno que motivan a los personajes (Espinosa: 1964, 8).

En las referencias anotadas con relación a la recepción de los primeros estrenos de Pinter en Buenos Aires, se advierte la existencia de una evidente distancia estética entre los críticos y los textos. Lentamente se fue formando una verdadera biblioteca sobre la neovanguardia y sobre Pinter, produciéndose un acercamiento a un número cada vez mayor de

integrantes del campo intelectual. Se publicaron *El cuidador*, *El amante* y *El montaplatos* (1965), y los textos teóricos de Esslin (1966) y Serreau (1967).

Se estrenaron varios títulos de la primera fase del teatro de Pinter, y en 1967, textos que pasaban sin transición de la trivialidad a la amenaza. La relevancia alcanzada por su textualidad en Buenos Aires se evidenció cuando Leopoldo Torre Nilsson estrenó *La vuelta al hogar* (1965) con un destacado elenco de actores profesionales. Cumplida la primera representación, la obra fue inmediatamente censurada, originándose un gran escándalo y entonces Pinter "se popularizó" más allá del campo intelectual. En 1972 la pieza se reestrenó, esta vez con la dirección conjunta del propio Torre Nilsson y Sergio Renán.

También en 1967 se dio a conocer, tardíamente, con la dirección de Leopoldo Torre Nilsson, la obra básica de la primera fase del teatro del autor, *Fiesta de cumpleaños* (1958). En 1969 se produjo una memorable versión de otro de los "clásicos" de la primera fase del teatro de Pinter, *El montaplatos* (1959), dirigida por Jorge Petraglia. En el mismo año, Petraglia puso en escena *Los enanos*, de la segunda fase del teatro de Pinter.

Ya a fines de los '60, la suma de estos elementos lo convirtió en un autor canonizado hasta para el crítico más desprevenido, y produjo como consecuencia una variación de su función estética.

De todas las obras de este período, para acercarse al teatro de Pinter actual la más importante es la revulsiva "comedia familiar" *La vuelta al hogar*, que señaló el comienzo de una tercera fase en su textualidad. Su principio constructivo es la fragmentación del drama, artificio que también regía textos como *Viejos tiempos* (1970) y *Traición* (1978), cuya versión cinematográfica, con guión del propio Pinter, se conoció en Buenos Aires con el título de *Traición de amor*, protagonizada por Jeremy Iron. El estreno de este texto se produjo tardíamente en Buenos Aires: abril de 1992, con dirección de Jorge Hacker.

La línea narrativa es elemental y no interesa demasiado;

sí en cambio, importan los pasajes fragmentados, los cortes y los silencios significativos, que tornan abstracta, ambigua, la pieza. Los fragmentos, que debe unir el lector/espectador, le otorgan una poderosa unidad climática. La ambigüedad domina el texto, pero se encuentra atenuada por la limitación en el uso de las elipsis dramáticas.

Ya en los ´60 y especialmente en los ´70, y a la luz de los títulos mencionados, Pinter se convirtió en modelo de gran parte del teatro que se producía en la ciudad.

3.4.3.3 El modelo del absurdo gambariano.

Los textos paradigmáticos que tomamos para esta parte de nuestro estudio son *El desatino*, *Las paredes*. *Los siameses* y *El campo*.

Detallaremos los caracteres de la estructura profunda (acción), los procedimientos de la estructura de superficie (intriga) el aspecto verbal y la dinámica de sus artificios y sus funciones en los textos de esta fase.

En estas piezas de Gambaro se produjo la mezcla de artificios incluidos en nuestra tradición teatralista (expresionismo, grotesco) con la apropiación del teatro de Pinter en su primera época, desde *La habitación* a *El cuidador*. Este modelo probó tener una serie de potencialidades y ventajas para la apropiación latinoamericana del absurdo europeo por las siguiente razones: dentro de la textualidad de Beckett, Pinter significó una continuidad, no sólo porque siguió su ideología estética, sino también porque significó su superación. Proponía un horror cotidiano, si bien limitaba el denominado "deseo de verificación" del público a través de una motivación "opaca" de sus personajes, de sus contradicciones, incluía la cotidianeidad de la clase media en la escena y la extraescena. Añadía a la temporalidad y a la intriga de sus obras sutiles pero aclaratorios niveles de prehistoria. En suma, potenciaba los innumerables mitos de la clase media --tan igual en todas partes-- y hacía todavía más desapacible su mundo a partir del terror al mundo exterior concreto, trivial, pero monstruoso.

A nivel de la acción, Gambaro intensificó algunos caracteres pinterianos con elementos propios del "expresionismo argentino" y actuó complementariamente con relación a otros. Ahondó una veta semántica que descubrió Pinter: los ejes habitación/afuera (horror cotidiano); trivialidad/amenaza; personajes confiables/personajes no confiables; extraescena realista/escena absurda; claustrofobia/terror al mundo exterior. Gambaro tuvo una capacidad privilegiada para producir variantes. Trabajó con formas combinatorias a partir de las sugerencias que le proponía el "teatro de amenaza" pinteriano.

Por ejemplo, en Pinter la evolución del eje trivialidad/ amenaza es gradual y el sentimiento de desvalimiento es innominado (*La habitación*). Por su parte, en Gambaro, en piezas como *El desatino* o *Los siameses*, existe una menor graduación y los motivos de la amenaza son menos opacos.

Como casi todo el absurdo argentino de los sesenta, intensificó el conflicto estático (que aparentemente no evoluciona), la inactividad del sujeto (ya presente en el teatro argentino en el sujeto "soñador" de Arlt), que recibe actancias de su oponente mayor y de oponentes menores. Las limitaciones para la actuación y el desempeño del sujeto (queree evadirse, quitarse el objeto del pie, querer liberarse) se advierten en una larga serie de secuencias transicionales que se inician como pruebas a sortear, pero que al poco tiempo se diluyen.

Intensificaba también las tensiones entre sujeto y oponente al punto de que la acción se construye a través de ellas, lo cual dinamizaba la estructura profunda de sus textos, a partir de un oponente sumamente activo, como en el teatro de Arlt. En el absurdo gambariano cada réplica es un medio para suprimir al adversario porque trae aparejada la ruptura de pactos, contratos verbales que habían sido concretados con el sujeto. Estas traiciones también se advierten en las funciones del sujeto --actuado por su oponente--: no defenderse, confundir el odio con el amor, creer en el cambio del otro, ser traicionado por creer en las palabras sin tomar en cuenta quién las pronuncia ni el

contexto en que son dichas --es imposible olvidar la relación con Kafta-- morir.

Complementaba la textualidad europea la postergación constante del accionar del sujeto, quien prácticamente no se desempeña en escena. Se puede decir que lo hace fuera de escena --por ejemplo, en *El desatino*, Alfonso se incrusta el aparato en el pie antes de comenzar la acción--. O bien lo que podríamos denominar desempeños o pruebas son provocados por sus oponentes o ayudantes. Esta es la verdadera perdición del sujeto: él como su oponente, más que incomunicados se puede decir que evaden la comunicación. También complementariamente, predominan las secuencias transicionales del tipo situacional, con pocos elementos referenciales. Este hecho hace que la percepción de la reiteración sea clara en el receptor: éstas difícilmente tienen un desenlace. En el modelo actancial están vacías las actancias del destinador y del destinatario de la acción del sujeto. En cuanto a sus oponentes menores, sus funciones, sus núcleos de acción, su interrupción, se complementan, se comprenden sólo a través de su relación con Mc Cann y Goldberg en *La fiesta de cumpleaños* de Pinter. Este es el caso de El sonriente y El gangoso en *Los siameses*, en los que se advierten los modelos de la pieza inglesa. También complementarios son los núcleos de acción en las secuencias, ya que son absolutamente verbales en el comienzo, físico-verbales en el desarrollo y físicos en el desenlace.

En el nivel del diseño y los procedimientos de la intriga, continua la complementación de estos textos de Gambaro con la textualidad europea: en esta estructura superficial, en la que su sentido puede inteligirse sólo en el deselance, ya que se carece de referencias organizadoras y cohesivas de la intriga, el protagonista-víctima, agobiado por su conformismo se encuentra sólo en el centro dramático del sistema de personajes, rodeado por actores a los que divide en confiables y no confiables. No puede sobreponerse a la situación absurda porque cree en los personajes "confiables" que son quienes lo traicionan, mientras que se aparta de los que considera "no confiables", pero que resultan ser en verdad sus ayudantes y a quienes él no deja desempeñarse cuando pretenden actuar en su

favor. La confusión es su nota más destacada dentro de su patética y fracasada búsqueda de seguridad. Los personajes confiable son sus victimarios --Luis y La Madre en *El desatino*, Lorenzo en *Los siameses*, el Funcionario y el Ujier en *Las paredes* y Franco en *El campo*-- y se caracterizan por su ambigüedad, por su apariencia amable pero se metamorfosean en escena y llegan a ser sádicos e irritables. Son sus verdaderos verdugos.

En este sistema de personajes aparece una pervivencia del realismo social (de Sánchez a Dragún), del que se apropió el expresionismo y también el grotesco criollo. Este personaje "es una marca" de la presencia del autor o bien del lector en el texto (Hamon: 1977, 94). Es un personaje "portavoz de", que aporta al texto una buena dosis de referencialidad. Ve la acción "desde afuera", participa de ella pero su voz, su actitud, es de denuncia. En *El desatino* es el Muchacho que llega de la extraescena realista: la calle. Es un personaje regido por la pauta realista, no está dentro de las reglas del absurdo, e implica la variante mayor que le impone Gambaro a la tendencia. El Muchaco trabaja "arreglando la calle" y es el único que intenta una solución lógica al problema de Alfonso, pero, irónicamente, su acción le provoca la muerte. En *Los siameses* es el Muchacho que aparece en el desenlace y la mirada final, durante el entierro de Ignacio, e increpa a Lorenzo, su victimario.

En *Las paredes, de composición anterior a* El desatino (es de 1963 aunque su estreno se produjo con posterioridad), no aparece el personaje embrague, pero en *El campo* se amplifica considerablemente: es Martín, el protagonista, quien llega al Campo, "ve" ese mundo absurdo y reacciona queriendo desempeñarse para terminar con la dictadura y el terror. Pero de acuerdo con la ideología estética pesimista de esta fase del teatro de Gambaro, no logra pasar las pruebas a las que es sometido y es vencido, como ocurría a sus antecesores.

Dijimos antes que este "personaje embrague" fue la variante mayor que Gambaro introdujo en la tendencia, y podemos agregar que fue el germen de los personajes, especialmente de los personajes femeninos, activos, decididos

a lograr su libertad, que aparecieron en su período de intercambio de procedimientos. Posteriormente, este personaje --durante la segunda y tercera fase de su obra-- creció hasta ser una luchadora por la dignidad y la libertad, recreando lo que denominamos "la potencia creadora de la víctima", diferenciándose de estos primeros textos en los cuales el protagonista asumía mansamente su rol de "víctima".

> Si el Funcionario y el Ujier en *Las paredes* logran victimizar al joven no es sólo porque tienen la palabra sino también porque al reconocer el poder de ellos, el joven empieza a asumir el rol de víctima. En vez de insistir en saber qué pasa, sólo pregunta «¿Está bien así?» (Nigro: 1990, 177).

Estos primeros textos de Gambaro se incluyen en el teatro de situaciones: el conflicto ambiguo e "ingenuo" se concretaba a través de las relaciones que entablaban los personajes, que tienen como objetivo hacer avanzar la escena y de cuyo enlace resulta el clímax. A partir de allí, la tensión se estabilizaba, mediante la reiteración de situaciones de la causalidad implícita --explicable por las leyes internas del texto--. Sólo en el desenlace se produce un avance de la intriga, modulada por la comicidad "inmediata" --chistes-- que contribuye a concretar el juego escénico y la consumación de la farsa y hace anclar al todo en el humor negro y su variante, el humor macabro.

En esta fase de su teatro, Gambaro fue una humorista que gozaba parodiando con humor "ingenuo" la verdad más preciada de las relaciones sociales y el imaginario literario argentino: el amigo, la madre. El accionar de éstos entra más y más en contradicción con los valores intocables de la sociedad: el culto a la madre, a la amistad y el respeto burgués, incapaz de críticas, por la autoridad y la ley. Piénsese, por ejemplo, en la letra de tango y en el sainete criollo. La mencionada parodia a los roles sociales y la transgresión a las reglas de nuestro imaginario colectivo, fueron dos características que aportaron un aspecto argentino a este conjunto de obras (Dubatti: 1986).

Finalmente, nos referiremos a otras apropiaciones de esta autora, a otros procedimientos que se complementan con el teatro de Pinter.

El principio constructivo del texto es el de la discontinuidad o postergación de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de una ambigüedad que fluctúa entre la broma y la tragedia. Y complementa también los procedimientos melodramáticos del desenlace (la muerte de Alfonso en *El desatino*; la muerte de Ignacio y la depresión de Lorenzo en *Los siameses*; la muerte próxima y el autoengaño de el Joven en *Las paredes*; la entrega y la posterior "marca a fuego" de Martín en *El campo*). Además, encontramos el "efecto de incertidumbre", que consiste en que a cada afirmación del antagonista le sigue una afirmación en contrario de este personaje, lo que intensifica la ambigüedad de los textos y la situación patética del protagonista.

Otros procedimientos secundarios son las transgresiones a los procedimientos del realismo ya presentes en el "expresionismo argentino", las limitaciones a la gradación de conflictos, la transgresión al principio de necesidad y especialmente al encuentro personal. El protagonista busca decirles su verdad a los personajes "confiables", pero éstos evaden el encuentro constantemente. Esto da como resultado otra intensificación que opera en el absurdo de Gambaro a través del expresionismo vernáculo: el aislamiento del protagonista, su vulnerabilidad.

Ya dijimos que hay predominio de la situación sobre el personaje. Tanto que éste es el resultado de la situación escénica y de la pinteriana extraescena realista dentro de un contexto general absurdo. En este aspecto, y en el manejo de la prehistoria, Gambaro trabaja en complementación con el modelo pinteriano. La extraescena --continuación de la realidad social del espectador-- crea una ilusoria sensación realista; de ella advienen los personajes y los devuelve de manera casi trivial. Pero a medida que avanza la situación escénica, el espectador advierte que en esa trivialidad se escondía para los protagonistas primero la amenaza y luego la hostilidad.

La prehistoria dosificada con sutileza, ayuda a crear esta sensación de cotidianeidad que la historia luego rompe en mil pedazos. Estos hechos potencian "la habitación" como el lugar

en que, lejos de encontrar tranquilidad, los protagonistas se tornan más y más vulnerables. La situación absurda que se vive en la habitación se abre a una extraescena realista; y también la historia absurda se ve modulada por una prehistoria realista. Estas relaciones del afuera-adentro, del antes y el después no coincidentes, ayudan a objetivar las instituciones sociales que rigen la vida de la comunidad y su aspecto macabro: la desintegración de lo cotidiano.

Conviene puntualizar procedimientos de lo que Clurman denomina "comedia horripilante" de Pinter, complementados por Gambaro en este período de su teatro: la omisión deliberada de explicaciones o motivos de la acción, la debilidad de carácter y la falta de concentración en su problema del sujeto de la acción y la mencionada causalidad indirecta. Estos procedimientos intensifican la amenaza, dentro de la ambigüedad de la intriga, limitando el deseo de verificación del espectador. Estos artificios le dan la información necesaria para que se prepare para el momento de "shock". Esta última característica, esta limitación de la causalidad, pero no su inexistencia, seguramente está ligada a lo que Taylor (1989, 12-13) muestra como un "no examen" del "origen de la crisis", en este primer período de la obra de Gambaro.

Con relación al aspecto verbal, nos encontramos con una complementación total con el absurdo pinteriano. Casi todas son innovaciones para el sistema teatral argentino. Las más notables son: la enunciación inmediata, que proporciona mayor información que la enunciación mediata. Es el caso de Emma en *El campo*: el hablante dramático básico nos proporciona mayor cantidad de datos sobre ella que su propio discurso. A este nivel, ignora cómo se llama, mientras que las didascalias le otorgan la condición de "persona" que ella misma se niega. Vale destacar que estas didascalias presentan un alto grado de literaturización.

En la enunciación mediata se observa una falta de cohesión lingüística, la ruptura del principio cooperativo de la comunicación (función fática). Se logra de este modo la ruptura de la cadena de sentido de las obras. Fundamentalmente a partir de palabras cuyo sentido no está explicitado por los

victimarios: "campo", "trabajo", etc. La función fática es llevada adelante, sin resultado, por el personaje embrague.

El personaje victimario representa el discurso del poder y desde él impone el código de comunicación a los demás, establece las leyes del discurso, determina quién habla y qué dice. De esta forma se concretan diálogos establecidos a través de relaciones de dependencia. Su fuerza ilocutoria hace avanzar la historia "actuando" al protagonista.

En el punto de vista en cuanto a la entrega del mundo, hay fluctuaciones entre narrador de conocimiento limitado --lo perceptible por los sentidos-- y el narrador onmisciente limitado.

Los textos se focalizan a través del personaje embrague. Como ya aclaramos, el caso de mayor desarrollo de este personaje se encuentra en el Martín de *El campo*. Su falta de éxito en sus desempeños se suple con su visión, que es la del espectador. Es que tiene acceso a la misma información y ésta lo involucra constantemente. La ausencia de mirada final en el diseño de la intriga se explica porque el punto de vista final queda en manos del espectador. El es quien debe elegir.

El punto de vista de la poética codificada es absolutamente original en nuestro teatro y constituye el elemento peculiar que distingue al absurdo gambariano. Este fue de escasa productividad en nuestro medio teatral, pero de importancia creciente dentro de nuestro panorama cultural por el lugar que han ganado en el campo teatral estos cuatro textos de la autora. Este punto de vista significa un gran cambio en nuestro sistema teatral: a la ficción no la valida ya "el mundo a priori", sino el personaje embrague, puesto que la visión de la realidad exterior está contenida en su conciencia. Es por eso que estos textos son la presentación de un mundo fragmentado, subjetivo. Cuestiona la validez del absurdo, que de alguna manera forma parte de la valoración del mundo del espectador/lector.

En el absurdo gambariano los modos teatrales nos muestran una valoración del mundo forjada exclusivamente por convenciones. No hay realidad teatral fuera de ellos. A partir

de lo dicho sintetizaremos una serie de características del punto de vista de la poética de Gambaaro en este período de su teatro:

1. El teatro es un "microcosmos", un universo separado e independiente de la realidad. Sus reglas son originales de su creadora. Dentro de este universo lo imposible deja de serlo y lo necesario puede volverse contingente.

2. Su poética encarna "un mundo extraño" que no reposa en la necesidad de "ser verdadero". En él lo cotidiano se metamorfosea, se vuelve "desconocido" cuando se lo profundiza.

3. El conflicto en estos textos nace precisamente porque el protagonista desecha, con cierta soberbia, lo inmediato. Así, el absurdo nace de lo cotidiano. En ese nivel se vuelve posible y hasta inevitable.

4. El absurdo gambariano encuentra sus pilares en el humor y la ironía, que metaforizan un mundo regido por el desorden y el disparate.

5. Toma el drama como juego trascendente, en el que "se juega" el hombre, en su búsqueda de reglas que detengan el caos y la agresión.

6. En esta etapa del teatro de Gambaro, el pesimismo es cerrado, el personaje embrague no consigue encontrar remedio para el "nonsense".

3.4.4. Pavlovsky y el absurdo referencial (1962-1967). Entre el absurdo nihilista y el psicodrama.

El absurdo referencial fue la otra tendencia del "absurdo argentino", que en este período estuvo representado por la textualidad de Eduardo Pavlovsky.

Pavlovsky, a partir de *Somos* y *La espera trágica*, constituyó una poética propia que continuó con *Un acto rápido*, *El robot* y *La cacería*. Esta textualidad se estableció a partir de apropiaciones de lo que se denominó el absurdo nihilista --en el cual es casi imposible lograr información sobre la visión del mundo y las implicancias filosóficas del texto--, refuncionalizadas por la ideología "comunicacional" propia del psicodrama [66] y sus técnicas fundamentales como el soliloquio, la técnica del doble, la inversión de roles y la

técnica del espejo. Modulados por esta dramatización, los contenidos irracionales, formalistas, del absurdo europeo, funcionaban en el desenlace de estas piezas como "medios" para "desdramatizar" los conflictos, para hacer tomar conciencia al espectador, para que, distanciado, advirtiera la incomunicación, la violencia, el sin sentido de las relaciones y las instituciones sociales.

A pesar de que algunas de estas obras recibieron premios municipales, sus textos y su grupo Yenesí (1960), no fueron legitimados por las revistas "faro" como Primera Plana, Confirmado o Teatro XX, órganos que no sólo convalidaron sino que "impusieron" la textualidad de Gambaro [67].

Ya en 3.4.2, hablamos de lo contradictorio de esta forma teatral y de la intensificación de los procedimientos del psicodrama a medida que avanzaba la década, con la concreción de una parodia a las conversaciones de la denominada reunión social burguesa. *La cacería* es un paradigma de lo que afirmamos por varios motivos:

1. Fue el "último" texto del primer absurdo referencial, antes de pasar al de la subfase de intercambio de procedimientos y en él se aprecia claramente un momento de la evolución que siguió con *La mueca* y *El Señor Galíndez*.

2. Aun en este caso, con la intensificación de los procedimientos psicodramáticos --realistas--, se observa que la mezcla era inadecuada. Y lo es porque el absurdo no se interesa "ni resuelve problemas de conducta" moral (Esslin: 1966, 305-306), que era lo que le interesaba a Pavlovsky en este período temprano.

3. Esslin (1966, 120) nos sirve para aclarar mejor lo que afirmamos en 2.:

> (Los ejemplos desafortunados del absurdo) se caracterizan por el modo transparente con que reflejan los fragmentos de la realidad de los cuales se componen.

La cacería es un ejemplo claro de un texto y de un autor que aún no habían encontrado la poética que más les convenía: por momentos "el absurdo" de la metáfora era demasiado transparente, y en otros el realismo se volvía críptico.

En este texto se han atenuado o simplemente desaparecieron las reglas obligatorias del absurdo gambariano:

1. Modelo actancial vacío en la actancia destinador-destinatario.

2. Postergación de la intriga y del diálogo.

3. Transgresión de procedimientos realistas.

4. Falta de cohesión lingüística, negación del principio cooperativo de la comunicación.

5. Ausencia en el desarrollo dramático de tesis realista.

6. Intriga estática.

Sólo quedaba en pie la causalidad indirecta, y la falta de cohesión lingüística había sido muy limitada: existían motivos suficientemente referenciales como para que los protagonistas de *La cacería* no desearan comunicarse entre sí. Además, presentaba pequeñas transgresiones al encuentro personal.

Igualmente puede observarse la desaparición de buena parte de las reglas obligatorias ionesquinas en los primeros textos de Pavlovsky, *Somos* y *El robot*:

1. Del modelo actancial vacío en las actancias destinador-destinatario. El modelo de *La cacería* tiene a Pat, C y R como sujeto que busca el dinero como forma de ocupar un lugar de poder en la sociedad; ésta como destinadora, y ellos mismos como destinatarios. La actancia ayudante esta vacía y el oponente se concreta en ellos mismos.

2. Del artificio de las metaformosis en escena.

3. Del procedimiento de la "progresión de la ansiedad" o "vuelta a cero", en el diseño de la intriga. Este artificio consiste en la acumulación creciente de efectos para volver a la situación inicial repentinamente. Este fue el principio constructivo de la primera fase del teatro de Ionesco (Esslin: 1966, 148): *La cantante calva*, *La lección* y *Jacobo o la sumisión* entre otras. Este efecto concretó la base de la semántica pesimista, nihilista, de Ionesco: lo precedente fue considerado inútil. La supresión de este artificio de funcionalidad tan extrema en *La cacería* marcó un cambio ideológico importante en Pavlovsky. Era ya un incipiente partidario de la "pieza razonada", "bien hecha", cuyas últimas escenas constituyen la conclusión lógica de las primeras consideradas como premisas.

4. Del "personaje inefable", sin atributos psicológicos.

5. De la extraescena absurda.

6. Del lenguaje como instrumento de poder (función conativa).

7. De la escena absurda, de la que como veremos, sólo quedaba un sustrato.

Permanecía en este texto de Pavlovsky una serie de reglas opcionales del absurdo ionesquino: a nivel de la acción el sujeto desarrollaba una intensa actividad, pasaba por una enorme cantidad de pruebas; así, cada réplica es un modo de intentar suprimir al adversario. En el plano de la intriga, permanecía la exageración caricaturesca, la violencia verbal y física, la presencia del principio de dominación al antagonista. En el modo, la aparición de varias formaciones discursivas (Maingueneau: 1976, 48-55).

El afianzamiento de los procedimientos realistas fue intenso. Se puede decir que el desarrollo dramático sirvió para probar la tesis realista o social:

1. El encuentro personal era el principio constructivo del texto. Si bien en algunos casos era transgredido, en otros fue la base de la estructura de la pieza. Estos encuentros son muy breves, pero fundamentales para las situaciones del texto:

> R.- ¿Qué hubieras hecho conmigo, Pat? Realmente, ¿qué hubieras hecho, dividir?
> Pat.- No. Te hubiera reventado la cabeza de un balazo.
> (Pavlovsky y Herme: 1967, 100)

2. Los encuentros personales estaban modulados por una serie de procedimientos procedentes del psicodrama. Uno de ellos es el soliloquio: R. tiene al comienzo de la pieza un largo aparte (pp.59-62) muy revelador de sus pensamientos. Se concreta en una suerte de monólogo interior que implica al espectador en el "adentro-afuera" del personaje en situación. El otro artificio es la presentación personal: constantemente los personajes revisan episodios de su vida otorgando roles a sus antagonistas.

3. En *La cacería* se concretó el clásico "suspenso por lo que va a ocurrir" propio del texto realista. Aparcía la gradación de conflictos, la antítesis de carácteres y el

paralelismo en las relaciones.

4. Aparecía también el personaje degradado, que únicamente se quiere a sí mismo, que tiene una marcada abulia hacia todo lo que signifique algún interés social. Vive amparado en las ventajas que la sociedad le ofrece, puesto que se ha adaptado al clima de inmoralidad que reina en la misma. Su realidad es tenebrosa y preanuncia a los personajes que aparecieron luego, desde *La mueca* y *El Señor Galíndez* hasta *Paso de dos*.

5. Extraescena realista.

6. Escena limitadamente realista.

7. La focalización del texto se concretaba en el "personaje degradado". Frente a él, el público debía establecer una distancia irónica.

De este modo, el espectador de izquierda estaba incluido en el mensaje teatral, en la tesis realista; era reafirmado por el espectáculo en su "cuestionamiento a la sociedad". Así como el psicodrama dramatiza los conflictos del paciente, el teatro de Pavlovsky dramatiza los males de la sociedad. El espectáculo "debe hacer dar cuenta" al espectador de la enfermedad social, mostrando a sus peores exponentes. Se practicaba lo que en el psicodrama se denomina la técnica del doble: los actores representaban las tendencias o virtualidades del público. Esto implicaba la inversión de roles: viéndolo, el espectador se "descentra", se produce su distanciamiento del "personaje degradado".

8. En la primera fase del teatro de Pavlovsky, en el punto de vista de la poética codificada, predominaba la óptica del absurdo referencial. Lo hace "un paso antes" de su total entrada a la referencialidad directa del <u>período de intercambio de procedimientos</u>.

En esta subfase el drama absurdista referencial manifestaba la realidad de una manera realista, aunque la permanencia de los mencionados procedimientos ionesquinos limitaba la verosimilitud realista.

El sentido de la poética que proponía Pavlovsky en este período era el siguiente: trataba de conciliar los artificios absurdistas con la funcionalidad de los procedimientos psicodramáticos para probar una tesis social --la burguesía es

tan negativa que sólo puede degradarse hasta la autodestrucción--. Obsérvese qué cerca estaba ya el autor de la semántica del realismo reflexivo.

A pesar de las limitaciones apuntadas, el absurdo referencial en esta subfase producía un desenmascaramiento múltiple en la escena. Este hecho muestra de manera decidida la aparición de la crítica al contexto social en la tendencia.

3.4.5. La semántica del absurdismo gambariano: subjetividad, ironía y existencialismo. El nihilismo.

De acuerdo con los parámetros que hemos desarrollado en este trabajo, conviene reiterar que con el neovanguardismo absurdista nos encontramos ante una tendencia moderna, sin las limitaciones observadas en su contemporáneo, el realismo reflexivo.

En su práctica teatral primaban el relativismo, la subjetividad, la ambigüedad, la ironía, que expresaban el pesimismo nihilista con que la autora contemplaba la realidad.

La ironía de estos textos puede incluirse dentro de lo que se denomina ironía metafísica, o de la impotencia o general (Glicksberg: 1969, 126-127; Roster: 1978, 14-15) preocupada por las contradicciones existenciales, por la distancia o contraste entre lo que se esperaba de la existencia y lo que realmente se obtuvo. Es lo que Camus (1953b, 110 y sigs.) denomina la búsqueda de un sentido existencial y la ausencia de respuesta a esa búsqueda. Al cabo, pese a la conciencia de esa ausencia de significación, el hombre rebelde continúa la búsqueda, incurriendo en una contradicción que implica la existencia y también la ironía metafísica. El teatro de Gambaro se acercó a esta actitud, pero se incluyó en ella sólo en la subfase de intercambio de procedimientos. En esta primera etapa, el personaje-víctima no se había convertido en rebelde.

Los polos semánticos de los textos de Gambaro: trivialidad/amenaza; adentro/afuera (el terror al mundo exterior); la extraescena realista/la escena absurda, se ubican siempre dentro del territorio de la ironía [68] textual basada en tres procedimientos fundamentales: el aplazamiento

de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de la ambigüedad, el desdoblamiento, la metamorfosis en escena del personaje victimario y el empequeñecimiento progresivo del personaje-víctima.

Gambaro lleva a cabo lo que se puede denominar una exposición de los personajes antagónicos (Hutcheon: 1981) hasta ese momento referenciales, sólo que están aclarados, acentuados, incrementados. Se muestra, entonces, la mecanización y la ineficacia del personaje-víctima. A partir de esto, concreta un personaje-victimario "nuevo" en el teatro argentino, al que observaba, ubicándose cerca de él, para que se advirtieran sus contradicciones. Al mismo tiempo, invertía los roles: el victimario era parodiado, concretaba la contrapartida del rol de la madre, el hermano, el amigo, cristalizado en el imaginario social.

Finalmente, transgredía estos roles, tomaba una distancia irónica, crítica, con relación a los protagonistas. El personaje victimario era mostrado como absolutamente dual, ambiguo, desdoblado. En cuanto al personaje-víctima, transgredía su carácter de héroe. Lo presentaba desatendiendo lo inmediato, dominado por el error; esto desnudaba el hecho de que su percepción de la realidad también era limitada y relativa. Proponía un "héroe desaparecido", empequeñecido, traspasado por la ironía, en su pobre papel de mediador frente a los reclamos contrapuestos de los personajes-victimarios.

La ironía fue extremada en el absurdismo gambariano. Como forma hacia la cual tienden las restantes expresiones cuando las afecta la desintegración (Frye: 1977, 54-71), tomó al referente manipulándolo y lo concibió caóticamente. Ya hemos visto que era muy limitada en el realismo reflexivo.

En Gambaro, esta ironía se concretaba siempre para el lector/espectador en un proceso de ilusión/desilusión. La ilusión marca el comienzo de los textos, en los que amaga con un "desarrollo coherente", para inmediatamente producir el desencanto al incluir la situación escénica en un universo absurdo. Es por esto que por primera vez en nuestro teatro no se propone un desarrollo dramático para probar una tesis realista. Lo más que el espectador podía extraer del texto

dramático y del texto teatral era un sentimiento de opresión, de ambigüedad, de ambivalencia, del sinsentido, o por lo menos, del sentido autodestructivo de los actos humanos. Proponía un mundo desintegrado y nihilista, una distancia irónica frente al mundo del espectador.

En general, el desarrollo de las formas teatrales modernas anteriores al absurdo gambariano, el expresionismo subjetivo, el grotesco, el existencialismo, mostraban a su personaje incluido dentro de formas que según Nietzsche (1951, 96-105) llevan al nihilismo: la desesperación como resultado del fracaso en encontrar el sentido de lo que ocurre; la conmoción de no poder organizar su situación en el mundo, el sentimiento de sentirse en trance de ser "arrojado" en un mundo que no comprende. El nihilismo en el absurdo gambariano (1965-1968) se ubica más allá de esta situación: el personaje-víctima ya ha sido arrojado a un universo donde es difícil conocerse y conocer, en el que se lo aniquila brutalmente. Una difusa causalidad indirecta domina los actos humanos. Nada cambia, casi se ha eliminado el movimiento. El tiempo se reitera, lo mismo que la espera del personaje-víctima. Este no lucha ya que tiene incorporado su rol. Se ampara en su situación, seguramente porque acciona en un universo donde no existen las normas aceptadas de convivencia, de conducta solidaria a las que se pueda apelar. Así, víctima y victimario aceptan jugar sus roles hasta el final. Tanto es así que en el desenlace de *Las paredes*, el Joven ve la puerta de la habitación abierta pero no huye. La situación ha terminado por despojarlo de su vacilante identidad. Es lo que Nietzsche denomina el nihilismo "decadente de la vida", un pesimismo que le dice no a la vida.

La víctima vive hasta el final su "sueño autónomo", desvinculada de la realidad. La "ironía verbal" del personaje-victimario es la única que "actúa" en escena.

Si bien el teatro de Gambaro se integra con los principios de la autonomía del arte, existen relaciones de los roles sociales con los roles de sus textos. Los últimos ponen en crisis la semántica de los primeros. Es el caso del "personaje embrague", que ya en *El campo* se funde con el personaje-víctima. No comparte el orden ni la ideología del universo

absurdo: capta su básica "anormalidad". Sin embargo, no tiene capacidad para concretar una rebelión que exprese coherentemente su angustia existencial frente al universo absurdo: se entrega mansamente.

A pesar de esto, en *El campo* está implícita una serie de premisas que se explicitan en la subfase de intercamio de procedimientos; la fundamental es que no hay forma de ser neutral en el mundo. Estar al margen de los hechos es imposible. No rebelarse contra la injusticia es aceptarla. Además, implica un peligro que termina destruyendo a Martín: se puede llegar a ser la víctima de esa injusticia que, aparentemente, no tenía "nada que ver con él".

3.4.6 La concepcion de la puesta en escena emergente absurdista neovanguardista.

La puesta neovanguardista absurdista si bien no llegó a significar una infracción absoluta a la norma teatral de ese momento, implicó una modernización de la escena argentina. Algunos de los nuevos procedimientos y sus funciones, que vamos a señalar, comenzarón a verse en los escenarios porteños en las puestas de los años cincuenta, especialmente en los trabajos de Jorge Petraglia y Francisco Javier. Entre las más destacadas podemos citar a: *Esperando a Godot* (1956), de Samuel Beckett, *Krapp´s last tape* (1960), de Samuel Beckett, *Comme nous avons été* (1961), de Arthur Adamov; *El cuidador* (1962), de Harold Pinter, puestas de Jorge Petraglia y *Santiago o la sumisión* (1955), *El profesor Taranne* (1955), *Los novios del Sena* (1955), de Morvan-Lebesque, *La lección* (1956), de Eugenio Ionesco, *Amadeo o cómo salir del paso* (1961), de Eugenio Ionesco, *Las sillas* (1962), *La joven casadera* y *El impromptu del alma* (1963), también de Ionesco al igual que *¿Quién está allí?*; *El mueble*, *La jerga de la familia*, *Los novios del subte*, *La cerradura* y *Conversación-sinfonieta* de Jean Tardieu; en *La revista teatral moderna* (1963), *El rey se muere* (1963) de Ionesco, puestas de Francisco Javier.

Las que consideramos las primeras puestas neovanguardistas absurdistas se concretaron con *El desatino* y *Los siameses* de Griselda Gambaro, dirigidas por Jorge Petraglia y *Lo que hay*

que tener (1966), de Ann Jellicoe, dirección de Santángelo.

Para la reconstrucción histórica de la puestas se utilizaron fotografías, recuerdos personales, grabaciones, testimonios y reportajes a Griselda Gambaro, Jorge Petraglia, Santángelo y las reseñas periodísticas del estreno.

En el período 1965-1967 se concretó un tipo de texto teatral que resultó, a pesar del deseo de sus creadores, eminentemente simbólico en todos los niveles de la creación estética --la concepción general de la puesta y la armonización del todo--. Estos hechos limitaron la denominada evidencia de sentido, ya que la simbolización implicaba siempre una relación arbitraria --no motivada-- entre el símbolo y el objeto. El espectador era quien la concretaba: no estaba dada con anterioridad como ocurre con el ícono y con el índice. Entonces, la significación del símbolo --lo culturalmente codificado-- dependía de la competencia del intérprete. Al mismo tiempo, los símbolos funcionaban siempre por acumulación, desarrollo y reiteración, lo que permitía su decodificación. En suma, una dialéctica de la producción y decodificación del sentido:

Los textos espectaculares que vamos a describir y explicar, tenían una gran fuerza connotativa --lo que Barthes denomina lenguaje segundo o decorativo--.

Asimismo, en el período que nos ocupa, la puesta neovanguardista absurdista cuestionaba y entraba en polémica con la puesta realista emergente ya descripta. Traía nuevos procedimientos al sistema teatral argentino, cambiaba de funcionalidad y transgredía artificios realistas. Pretendía también limitar la tendencia a la interpretación del público de Buenos Aires (Sontag: 1966), proponiendo un texto que el espectador/lector debía gozar, una "erótica del teatro".

Lo hacía cuestionando las técnicas psicologistas stanislavskianas, la identificación actor-personaje y su serie de normas que concretaban un modelo de actuación "semántico", que escondía su relación con el personaje. Su ideología estética se basaba en la ruptura de la norma del teatro realista.

En cuanto a la relación director-texto dramático, es

interesante observar una coincidencia con la puesta emergente realista: los directores neovanguardistas absurdistas no consideraban ya al texto dramático sólo con "una tarea a cumplir". Sabían que el texto se "termina de hacer" en el ensayo y en la puesta en escena. Se corroboraba de esta manera la afirmación del director en los comienzos de la segunda modernidad de nuestro teatro.

Un ejemplo de la diferencia por un lado, y las coincidencias por el otro, de la puesta neovanguardista absurdista con la puesta realista la da esta descripción de *Los siameses*:

En *Los siameses* nos encontramos con la puesta tradicional no ortodoxa; Petraglia puso en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizó con arte lo que se hallaba implícito en él, e intensificó la parodia a los mitos sociales.

En declaraciones a La Nación (22-10-67) Petraglia describió su forma de trabajo:

> Apelo a la imaginación del intérprete y, por eso mismo, prefiero formar elencos con gente que tenga gran afinidad e inclusive unidad de estilo. En *Los siameses* solicité a los intérpretes que ejercitaran la capacidad de juego para que el público pudiera recibir y devolver, como suele ocurrir en toda acción dramática, los símbolos que percibía.

Petraglia amplificó estéticamente los "gags" visuales, sobre todo a partir de la pareja de policías a la que vistió e hizo actuar como los hermanos Marx. El fin era lograr un efecto escénico que se concretaba en la representación: pasaba de lo trivial a lo "entretenido" y, sin transiciones, al horror. Hecho que se patentizaba a partir de la escena de la cárcel y el desenlace. Del clima de "fiesta" de un público que reía a carcajadas, se pasaba a un silencio ominoso. Hoy, Petraglia recuerda que había ocurrido lo mismo que con el estreno de *Esperando a Godot* años antes.

El director intensificó, en los significantes escénicos, la parodia a los mitos sociales y las textualidades finiseculares argentinos. Así, en el nivel espacial, la escenografía de Juan Carlos Distéfano era de un especial

tratamiento del color y la textura. Distéfano trató la utilería, fabricada por él, y la maquinaria, a través del soplete con distintos colores cálidos. El todo espacial era hiperrealista: montañas de diarios, muebles viejos, una brillante puerta verde, poblaban una casilla de chapa ondulada con paredes blancas. Un ámbito cuya dejadez no llegaba al patetismo gracias a la luz muy clara reflejada en las paredes blancas. Este buscado mimetismo, esta iconización, producían el efecto de "estar viendo" una historieta móvil. La puesta partió de este hecho liminar con lo artístico, ya que también la marcación actoral, la palabra, la mímica y el tono de significación simbólica, se concretizaba en formas primitivas de comicidad: el circo, los cómicos del cine mudo, Abbott y Costello, prefiguraciones del absurdo, según Esslin.

Esto se advertía en la marcación de Lorenzo e Ignacio y en la de la pareja de policías: su comicidad estaba basada en la exageración que llegaba a la caricatura. El personaje de Lorenzo se manejaba de manera desorbitada, atropellada y chillonamente, evitando calcar el ritmo de su discurso de la sucesión realista de las emociones. Caminaba muy rápido, como un "tipo cine mudo", utilizaba la maquieta desde el punto de vista de la mímica. Era el único personaje que no abandonaba la escena, porque todos los cambios que en ella se hacían, entre cuadro y cuadro, los realizaba con luz azul y verde, movimientos de cine mudo y teniendo un fondo musical de grandes arias de óperas italianas, a una velocidad acelerada.

El personaje de Ignacio fue resuelto de manera absolutamente inversa, casi naturalista, pero con rupturas circenses, para evitar caer en el realismo. Su elocución, mímica y movimientos eran excesivamente lentos. La mostración de la actuación como juego, como hecho teatralista de búsqueda de efectos, eludiendo totalmente la introspección, a la manera de las propuestas de Sontag y su texto canónico para la neovanguardia del '60. Esto es producir símbolos sin marcas de conceptualización, propiciar la absoluta libertad de la percepción del público. Hoy Petraglia reconoce que "[no] teníamos ninguna construcción racional como conclusión sacada de la pieza. Partíamos del juego que nos proponía la acción,

pero no de lo que significaba" [Véase nota 64].

La situación de la puesta neovanguardista absurdista con relación a las reglas obligatorias de la puesta emergente realista se puede resumir de esta manera:

a) Variantes modernizadoras:

1. La práctica del teatralismo: con una clara manipulación referencial. Se trataba de trabajar con lo improbable, con lo inefable.

2. El modelo de actuación era absolutamente deíctico. La actuación señalaba al actor y este exponía el personaje. Actuaba "citando" al personaje, como mezcla de distintos discursos. Se proponía como un juego productivo o sistemático, como transgresión a las formas realistas.

3. La subpartitura o partitura preparatoria se basaba en lo lúdico y lo ambiguo. La escena era el lugar del "simulacro", no el de la denominada "verdad escénica". La puesta se volvía intertextual, tomaba procedimientos de la farsa, de la puesta en escena expresionista, y de la parodia al realismo. Con relación a esta última tendencia, rompía su base conceptual, intentaba quebrar los supuestos del discurso, contradecir gesto y palabra. La mímica y la gestualidad se cruzaban. El actor trabajaba con la extensión y diversificación del campo de la visibilidad corporal. Se concretaba el enmascaramiento, la deformación de su iconicidad.

De lo dicho se infiere un hecho que convalida la semántica del absurdo: se puede interpretar la acción como superflua.

En síntesis, el ritmo actoral estaba basado en los cortes y en la acumulación de actitudes. Palabra y acción eran de difícil descifrabilidad. El silencio era metafórico, estaba basado en la imposibilidad de comunicarse.

4. El ritmo de la puesta era bajo en el comienzo y en el desarrollo debido a la característica de la intriga o conflicto "estático". Se transformaba en intenso en el desenlace.

5. En la puesta absurdista existía una gran movilidad del

signo teatral basada en el manejo de la ironía y conectada con el mencionado proceso ilusión-desilusión y con los consiguientes procedimientos de la postergación de la intriga y del diálogo y las falsas apreciaciones y expectativas que producía en el lector-espectador.

6. La puesta aparecía como un sistema autónomo, fragmentado, regido por una causalidad indirecta. El sentido lo debía "armar" el espectador, "ayudado" por el texto teatral, pero su ambigüedad le impedía señalar un solo sentido. Por lo tanto, por primera vez en el teatro argentino moderno, no había un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista.

7. Lo mismo que la obra dramática neovanguardista absurdista, la puesta era autotextual.

8. La focalización pasaba, en la mayoría de las puestas, por el personaje embrague.

9. El punto de vista de la poética codificada, era la del absurdismo. Por todo lo dicho, en ella no había evidencia de sentido.

10. La escenografía y el vestuario, en casi todos los casos, era realista mimética --indicial, icónica--. El papel de la escenografía era redundante. Reproducía el espacio dramático: cerrado y fragmentario. Era un espacio descriptor con toques teatralistas. Desmentía la acción, era contradictorio. Creaba la ilusión de una escena y de una extraescena realistas. El vestuario imitaba a los personajes. Respondía a la referencia externa y a la lógica de los mismos. Si bien este artificio reiteraba la puesta realista, la función aquí era diferente: estaba al servicio de la semántica que negaba el accionar del sujeto, era contradictorio con relación al movimiento de la intriga.

11. El tiempo objetivado en las puestas era diverso del tiempo objetivo. Primaba el tiempo de la ficción. Era un tiempo "obstruido", basado en los cortes de la intriga.

12. Las puestas de esta tendencia proponían una concepción relativista de la comunicación teatral, y el efecto buscado en el espectador era el de la identificación irónica. Su concepción consistía en creer que toda comunicación teatral es

subjetiva pero está mediada por una serie de efectos que debe interpretar el receptor. Este receptor implícito de las puestas absurdistas debía ser alguien "informado", de una privilegiada situación frente a los cambios del teatro europeo de los cincuenta.

b) Coincidencias con la puesta emergente realista.

Estas coincidencias estaban referidas a la relación director-autor y la puesta y la concepción general de la obra dramática.

1. La puesta paradigmática del neovanguardismo absurdista era también tradicional no ortodoxa.

2. Era una metáfora del texto dramático, su prolongación.

3. El metatexto de la puesta en escena tendía a ser una estilización de la obra dramática, su reescritura.

4. Se relativizaba el concepto del texto "bibelot".

5. Asimismo, el director espacializaba de acuerdo con el espacio dramático, armonizaba el todo y predominaba la concepción escénica del texto dramático.

La puesta en escena neovanguardista tenía una ideología estética que se confundía con la ideología general del Instituto Di Tella. Era una nueva manera de ver el teatro entre nosotros; su programa implicaba:

1. El fundamento de lo nuevo para su práctica teatral: situaba la originalidad por encima de todo. Quería representar lo irrepresentable, acercarse a la autorreferencialidad. Su modelo de puesta ya era un texto totalmente moderno.

2. El teatro era una práctica satírica cuya especificidad era la infracción a la convención, a la norma. El teatro como hecho lúdico conectado por la presencia del actor en un espacio que lo convertía inmediatamente en virtual.

3. El teatro como hecho contradictorio, ambiguo, opaco, con grandes lugares de indeterminación. Debía llevarse al espectador la visión del teatro como "problema a resolver". El receptor era considerado como un antagonista, preparado para una recepción subjetiva y distante.

4. Deseaban exponer el proceso de la enunciación teatral.

Veían la escena como el sitio de la mostración de las máscaras de la convivencia y el disimulo. Como el espejo deforme de la denominada realidad. Este aspecto se entrelazaba con el cuestionamiento de los roles sociales, evidente tanto en los textos dramáticos como en los textos espectaculares de esta tendencia.

5. Estos directores y actores formaban parte de una incipiente profesionalización. El trabajo "en grupo" del Di Tella era, por supuesto, muy distinto al de los grupos independientes, pero coincidía en cuanto a "la ética del actor", a la posibilidad de concretar una ideología estética cuestionadora de un medio hostil para la creación.

En el proceso de intercambio de procedimientos (1967-1976), la puesta absurdista tendió a cristalizarse.

3.4.7 Recepción del absurdo neovanguardista (1965-1968)

En 3.2.1 hemos visto las peculiaridades del campo intelectual correspondiente al teatro en nuestra ciudad y la polémica entre neovanguardistas y realistas reflexivos. Una de las conclusiones a que llegamos fue que el campo no estaba dispuesto a recibir los cambios que proponía la neovanguardia. Precisamente la actitud conservadora de la "república del teatro" se advierte en la recepción de los textos absurdistas de Gambaro.

Un lugar común en los trabajos sobre los años sesenta es que los textos de la autora fueron "mal recibidos" por la crítica. Sin embargo, si hacemos un rápido repaso de esos comentarios periodísticos se puede advertir que de las trece reseñas de los distintos medios, sólo dos fueron duramente cuestionadoras, mostraron un horizonte de expectativa absolutamente ajeno a la pieza (El Mundo, Edmundo Eichelbaum, "*El desatino* hace honor a su título", 3/9/65, y El Cronista Comercial, César Magrini, "Al público no se lo subestima"). Los once restantes fueron comentarios elogiosos a la autora, al texto y a la puesta.

Lo más interesante es que sólo cinco de los comentarios leyeron el espectáculo desde su mismo horizonte de expectativa

--Teatro XX, Jorge H. Andrés, "Originalidades y humor", 2/9/65; Confirmado, "Un atinado desatino", 9/9/65; Primera Plana, "Danza macabra", 7/9/65; Leoplán, "*El desatino* (para la historia)", 6/9/65; Atlántida, "Griselda Gambaro a la distancia", octubre/65--. En las seis restantes la mayoría de los cronistas de los principales diarios, como se verá, exhibieron una enorme distancia crítica con relación al texto: no lo entendieron, estaban lejos de su ideología estética, pero lo exaltaron desde una pseudo información que delata el prestigio que tenía en Buenos Aires en ese momento, "la originalidad del absurdo y la vanguardia" (La Prensa, F.T.P., "El estreno de *El desatino*", 27/8/65; Clarín, "*El desatino*: originalidad en una pieza de vanguardia", 31/8/65; La Razón, "*El desatino* es una obra curiosa, ágil, con ácido sentido del humor", 3/9/65; La Nación, "*El desatino* una pieza de humor cruel ", 4/9/65; La Noticia, "*El desatino*, sin Fedra"; Histonium, Arturo Romay, "Panorama de nuestro teatro", octubre 1965). De estos comentarios, el paradigma es el de La Prensa, que muestra lo alejado que estaba el periodista de la ideología estética de la pieza:

> El título de la comedia que Griselda Gambaro acaba de estrenar (...) no podía ser más acertado. La comedia se titula *El desatino* y esa calificación se ajusta exactamente a la factura escénica y a la naturaleza de sus personajes. Con esto queda dicho que estamos ante una obra encuadrada dentro del absurdo.
> El mundo de *El desatino*, es un ámbito hablado por esquizofrénicos, particularmente dominados por la obsesión sexual, al par que caracterizados por una incoherencia mental que los lleva a decir y hacer toda suerte de cosas irracionales y disparatadas. Hilvanando así, sin lógica de ninguna clase y forma dislocada, esta especie de sainete absurdo.

Mentando al absurdo se leía la pieza de Gambaro desde la óptica del realismo, basada en la búsqueda de una referencialidad elemental.

Creemos que esta última nómina de críticas incluye la mayoría del campo teatral preocupado por entender "la realidad social" y sin ninguna premura por entender la "realidad subjetiva o invisible". Por otra parte, el público del campo le dio la espalda a las funciones de *El desatino*. La revista Atlántida en el mencionado comentario, que era elogioso para el espectáculo, debió reconocer que un "silencioso fracaso de público acompañó el estreno de *El desatino*".

La lectura que hizo el campo intelectual del siguiente

estreno de Gambaro, *Los siameses*, tuvo puntos en común, que tienen que ver con la afirmación de Gambaro como autora, con algunas excepciones.

1. Fue un texto mucho mejor recibido por el público que la mayoría de las piezas de esta autora. Petraglia lo corrobora:

> El público disfrutaba con la obra. Fue la que tuvo más repercusión de las que dirigí de Griselda (*El desatino*, *Nada que ver* y *Decir sí*). Estuvo los dos meses de su representación con las mejores recaudaciones de los "teatros chicos" de la ciudad (Véase nota 64).

2. El texto estaba en el horizonte de expectativa de la mayoría de los críticos. Esto se observa en las gacetillas del estreno en Córdoba y Buenos Aires, que destacaban a Gambaro como "autora argentina de prestigio" y "escritora laureada".

3. Aun las críticas más duras admitían algo que en 1965 era todavía inadmisible: "la autora habla de problemas argentinos, de nosotros". El Di Tella y la prédica de Teatro XX y Primera Plana, el apoyo de críticos prestigiosos como Ernesto Schóo y Kive Staiff, habían terminado por legitimarla aun para los recalcitrantes cuestionadores de años atrás. A esto contribuyó la propia situación política, pues el golpe de estado de 1966, con sus "absurdas" medidas y represiones, era una muestra de que el absurdo formaba parte de nuestras formas de convivencia.

4. Los críticos incluyeron la obra y la puesta dentro del absurdo, aunque algunos siguieron teniendo problemas para aclarar en qué consistía. En general las reseñas manejaban lo que Ballo denomina "pseudoinformación". Sin embargo, esta preocupación prueba que, de alguna manera, la tendencia había ganado prestigio en Buenos Aires, ya que el manejo de sus códigos "legitimaba" el discurso crítico. En las notas previas, la propia autora admitió que su teatro era "absurdo" como disculpándose: "No pretendí hacer ninguna demostración (...) el teatro me sale así acaso porque estamos viviendo un mundo absurdo" (Análisis, 21-8-67). Al mismo tiempo, se mostraba contraria a la interpretación, y casi citaba a Sontag: "Creo que grandes autores, Pinter, Albee, entre otros, han afirmado que todo lo que se quiere decir está en la pieza, que la pieza debe hablar por sí sola".

Desde la opinión común, lo que se denomina una ideología estética residual, La Prensa sostuvo: "Ruidosa pieza en el Di Tella" (1-9-67) y Extra: "Los hermanos sean unidos pero no tanto" (octubre 1967). En el horizonte de expectativa de estos comentaristas no estaban las reglas del nuevo género. Había una gran distancia estética entre el teatro que ellos querían ver y el que *Los siameses* les ofrecía. Se "enojaban" con la obra, ironizaban y convertían su crítica en lo que Esslin denomina "buscadora de defectos".

Desde la ideología estética emergente, en cambio, se leyó el texto según sus propios códigos: desde la perpectiva teatralista, la de un teatro que crea su propia legalidad. Es el caso de la crítica de Ernesto Schóo en Primera Plana ("El milagro", 29-8-67), quien hizo, a la manera de Sontag, una descripción "erótica", "amorosa" del texto y advirtió con claridad el efecto buscado:

> Parece un cuento candoroso, enhebrado con retruécanos y algunos pellizcos de absurdo y de pronto se derrumba sobre el espectador desprevenido, una mole cruel y ominosa, cuya operasión convierte la risa en llanto, la burla en terror. En ningún otro ámbito se mueve con más comodidad J. Petraglia que en este absurdo y los personajes como muñecos.

En tanto el crítico de Confirmado ("Griselda, opus minimum", 7-9-67), pese a considerar "menor" esta obra de Gambaro, la juzgó desde los modelos europeos irracionalistas de Kafka y Pinter, pero advirtió que se trataba de una apropiación que creaba una textualidad argentina absolutamente en contacto con el contexto social.

Finalmente, la ideología estética dominante en el campo intelectual (seis críticas sobre un total de diez) prueba que si bien esta textualidad espectacular teatralista era "aceptada", no era comprendida cabalmente por la mayoría, que seguía leyéndola desde el realismo. No desde el código estético del texto sino desde el teatro testimonial (Imagen del país, 14-9-67, "*Los siameses* ¿vivir para qué?"); desde el realismo strasbergiano que cuestionaba la puesta porque no siguió "la verdad interna del personaje" (Edmundo Eichelbaum, El Mundo, 30-8-67, "*Los siameses*: crueldad y humor"); desde la interpretación psicologista "del mensaje de la obra" (La Razón, 1-9-67, "*Los siameses* propone simbólico juego malabar y

sentido del humor" y La Nación, 18-9-67, "Reafirma su valor G.Gambaro en *Los siameses*"); desde la búsqueda de una tesis realista en la puesta (Siete Días y Análisis, 4-9-67, "Expectativa frustrada en el Di Tella").

Si bien el estreno de *Los siameses* mostró la afirmación del prestigio de Gambaro como autora, el espectáculo fue mejor percibido por el público y hasta se aceptó que hablaba del referente argentino, los comentaristas seguían teniendo problemas para ubicar sus textos. Era "aceptada", pero su teatro seguía aún lejos de ser comprendido completamente.

Esta situación se hizo más dramática con el estreno, en 1968, de *El campo*, espectáculo ya totalmente "profesionalizado", con actores "conocidos": Lautaro Murúa, Ulises Dumont e Inda Ledesma, bajo la dirección de Augusto Fernandes, un director realista que se esforzaba por cambiar su rumbo, pero todavía en su trabajo de puesta se podía advertir una marcada tendencia a la "mímesis".

Lo cierto es que, quizá por las acentuaciones realistas de Fernandes, entró en crisis el modelo absurdista de Gambaro; los comentarios periodísticos y la recepción del público marcaron el fin de su ortodoxia absurdista. Veremos cómo se reiteró la distancia crítica y se produjo una regresión en cuanto a la aceptación de la autora por parte del campo intelectual:

1. Se negó nuevamente la posibilidad de un universo estático y la "ruptura del sistema" propia de la ironía:

> *El campo* (...) puede despertar en el espectador, en los primeros minutos algunos estallidos de risa y la ilusión de que la trama desembocará en una jocosa comedia del absurdo, esa tenúe esperanza se diluye a poco de levantarse el telón... (El Cronista Comercial, J.L.N.P., octubre 1968).
>
> La pieza tiene en el primer acto, una atracción que no se mantiene del todo en las últimas escenas (La Nación, 14-10-68).
>
> Gambaro cultiva un estilo agresivo, hecho de imágenes y de sensaciones, pero en el que se busca apabullar al espectador. Al principio la obra promete, pues se va creando un clima de violencia válido a través de una formulación dramáticamente eficaz, pero poco después la atmósfera comienza a tornarse tediosa por la cantidad de reiteraciones y el espectador encuentra que toda la expectativa despertada desemboca en la desilusión (La Prensa, 15-10-68).

2. Así, cristalizaba la imagen, encasillando la acción en un campo de concentración en la Alemania nazi, restándole

virtualidad, ambigüedad a la imagen teatral:

> *El campo* no tiene, pese a lo que podría indicar su título, nada que ver con lo rural. *El campo* es, simplemente el campo de concentración nazi... (La Nación, 14-10-68).
>
> el escribiente queda atrapado en las redes de un campo de concentración nazi (El Cronista Comercial, J.L.N.P., octubre 1968).
>
> la joven escritora (...) cuenta algunos sucesos cotidianos en un campo de concentración nazi (La Razón, 16-10-68).
>
> Dentro de ese campo de concentración todos deben ser marcados a fuego (Clarín, Skilos, 15-10-68).

3. Se leía el texto desde una cerrada óptica realista, negándole posibilidades diversas de interpretación:

> La sociedad es una especie de monstruo que encarcela a los más débiles, los tortura, los aniquila sin posibilidad de defensa e inclusive los utiliza para volverlos contra sus propios congéneres, cuando es preciso servir al poderoso. (...) Eso es, en síntesis, lo que quiere decir Griselda Gambaro en el mensaje contenido en *El campo* (Clarín, Skilos, 15-10-68).

Cerró el círculo de este límite a la ortodoxia absurdista, el fracaso del texto en su relación con el público: menos de cincuenta espectadores por función (Talía, "El lenguaje de las cifras", nº 35, 10). Aunque al año siguiente fue premiada por la Municipalidad de Buenos Aires, la Revista Talía y el Semanario Teatral del Aire.

Esto habla de lo limitada que vio la tendencia su recepción dentro del campo. Su textualidad estaba dirigida a un espectador implícito "aggiornado" por la visión de la neovanguardia europea y norteamericana y por el denominado "nuevo cine".

Como ya empezamos a decir en 3.4.6, la concepción de la puesta en escena de la poética del absurdismo implicaba un esfuerzo del espectador por lograr una competencia para comprenderla. Era el apego al teatralismo y a la "verosimilitud del género". El lector/espectador lo era de la convenciones del absurdo: su lectura debía relacionar lo aparentemente antitético, la alternancia de la farsa, la comedia, el melodrama, mediante su parodización. El espectador "informado" debía llenar numerosos lugares de indeterminación y "crear" su propia textualidad. Esto era así porque el mundo creado por el autor y el director neovanguardista absurdista, guardaba poca relación con el del receptor. El absurdista

quería lograr el mencionado efecto de la ironía: un espacio "vacío", indeterminado en el aspecto verbal y espectacular, la estructura de la intriga y la acción y el código que el espectador utilizaba para decodificarlo. Esto cuestionaba la validez de lo afirmado en escena. El texto dramático y el texto espectacular perdían la "autoridad" que habían conseguido en el pasado: si los textos de *El desatino* o de *Los siameses* describían un mundo que sus personajes no convalidaban, era el espectador quién debía hacerlo desde su subjetividad.

Los primeros textos de Gambaro respondían de una manera muy diversa a la realista a las preguntas que le formulaba la época: su respuesta molestaba porque a la pregunta respondía con nuevos interrogantes. El texto teatral se convertía en una tentativa de conocimiento desde el nihilismo. Implicaba una interiorización de la metáfora que ponía en primer plano la subjetividad, los modos de conocer y de organizar el mundo. Al mismo tiempo, esos modelos de oranización se tornaban siempre relativos y subjetivos.

Es evidente que durante los años sesenta fueron pocos los que estaban dispuestos a realizar este esfuerzo ya que, por mandato tradicional, en el teatro se seguían buscando los contenidos con el fin de debatirlos. De esta manera, al no encontrarse en el horizonte de expectativa, ni formar parte del reclamo ideológico del denominado "público de teatro de Buenos Aires", la "clientela" del absurdismo fue muy pequeña, lo mismo que su productividad. En este sentido, son interesantes y premonitorias las declaraciones de uno de los absurdistas de la primera hora, Juan Carlos Herme (Confirmado, "El absurdo no es un mito", 24-3-66, 46-47):

> El teatro del absurdo no encaja en las tradiciones argentinas que reconocen una producción consciente o inconscientemente subordinadas al medio; estoy seguro de que Ionesco --que ha modificado la dramaturgia mundial-- no hubiese aparecido en Buenos Aires.

Quizá por todo esto, la textualidad gambariana fue objeto, desde el polémico estreno de *El desatino*, de un doloroso equívoco. Al principio, los comentarios periodísticos que hemos transcripto la consideraron "influida por el discurso estético de Kafka y los absurdistas". En algunos casos se

habló de fuentes, en otros, simplemente de copia [69].

Hoy se ha caído en una exageración tan grande como aquella: se relaciona la obra de Gambaro de una manera absoluta con una textualidad argentina tradicional --el sainete, el grotesco criollo-- y muy especialmente con el teatro de Armando Discépolo. En esta tendencia podemos encontrar los trabajos de Mazziotti (1989) y Roster (1989).

Estos polos de interpretación de la semántica gambariana aparecen descolocados frente a su realidad textual.

Los cronistas del sesenta olvidaban que:

> La obra nunca viene sola: está siempre determinada por la existencia de otras obras, que pueden proceder de otros sectores de la producción, no existe el primer libro ni el libro independiente, inocente en absoluto, la novedad, la originalidad en literatura como en todas partes se define siempre por sus relaciones: su autonomía y su adherencia pagan el precio de esta alteridad que puede ser también, según las circunstacias, una alteración (Macherey: 1966, 78).

En cuanto a los segundos, no advierten que en la Argentina, desde principios de siglo existe un fuerte sistema teatral, una robusta textualidad teatral que explica, junto a las apropiaciones, la evolución de nuestra escena.

Con relación al grotesco criollo conviene aclarar que:

1. Gran parte de la acción, los procedimientos, el aspecto verbal y semántico de los textos del absurdo gambariano fueron de cuño absurdista, tomados especialmente del absurdo de amenaza y hemos visto que en el sistema teatral argentino no existían antes de los estrenos de Beckett, Ionesco, Adamov o Pinter, los procedimientos y especialmente la funcionalidad con que ellos se usaron en textos como *Los siameses* o *El campo*.

2. En ninguno de los niveles de texto (acción, intriga, aspecto verbal) de estas piezas de Gambaro se puede apreciar la intertextualidad de Discépolo. A menos que nos limitemos a lo temático --la incomunicación del hombre, su soledad, su marginalidad, su situación angustiosa y sus falsas tentativas para escapar de ella, sus relaciones empobrecidas con el medio familiar y amistoso--. En este sentido, estamos de acuerdo, como ya dijimos en un trabajo anterior al hablar de *El desatino*:

> Sólo Armando Discépolo había logrado entre nosotros una profundización tan elocuente del

fracaso existencial de sus personajes y del absurdo de sus vidas (Pellettieri: 1989, 4).

3. Con estos elementos, no cabe duda de que la textualidad de Gambaro --y especialmente *Los siameses*-- hablaba de la Argentina, de sus problemas y de sus mitos. Su discurso no era "una droga verbal", como se dijo en el sesenta. Ella creó una obra peculiar, enjundiosa y genuinamente nacional. Incluso, su evolución posterior hacia el realismo prueba la fuerza de los sistemas teatrales, que hacen primar su sentido, el reclamo ideológico del campo intelectual por encima del proyecto creador individual.

4. Esta confusión entre grotesco criollo y absurdo argentino fue posible, seguramente, porque se trata de especies afines a nivel semántico. Sin embargo, las soluciones a este nivel muestran al absurdo como más radical en su nihilismo. Ambos coinciden en la descripción del hombre en el mundo como un hecho deforme, falto de identidad y armonía.

Pero mientras el grotesco criollo reproducía miméticamente el caos, para luego en el desarrollo de la acción y especialmente en el desenlace, reelaborarlo de manera pesimista, en el absurdo la escena creaba su propia realidad como "desarrollo paralelo" de la cotidianeidad. En este sentido, resulta claro que, por ejemplo, "*Los siameses*, <u>es lo que es</u>. El texto se niega a "alienarse en otra cosa", a ser interpretado. Piensa que actualizar el significado es perderlo irremisiblemente. Tanto la puesta de Petraglia, como el comentario de De Brasi (1967) en el citado prólogo de Villanueva a la primera edición de *El desatino* y también la crítica de Schóó al estreno de *Los siameses*, leen estos textos desde la ideología estética de Sontag, de moda en Buenos Aires en ese momento. *Los siameses* era un texto que seguía la "erótica del arte" que propiciaba Sontag y a la cual adhería el Di Tella: gozaba con la abstracción y con el desconcierto del receptor; era indiferente frente al caos que mostraba.

En otras palabras, en el grotesco criollo siempre hay un resto de realismo que posibilita la percepción negativa posterior de la realidad. En la escena del grotesco reconocemos en la caricatura el objeto deformado. Como aclara

Pavis, "afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica". El grotesco criollo no es indiferente al drama de sus personajes: el punto de vista del texto se pliega al patetismo de la acción. En el absurdo prevalece el distanciamiento (la identificación irónica).

El protagonista del grotesco criollo, luego de la caída de la máscara, percibe intuitivamente que ha perdido su lugar en el mundo y que no lo recuperará (*Stefano*). En el absurdo, el sujeto de la acción "necesita ilusionarse" para poder vivir. Efectivamente, Ignacio en *Los siameses* sólo concreta su divorcio con la ilusión y la vida cuando lo matan: no goza siquiera de la libertad de desengañarse. En este tipo de texto no existe la mínima posibilidad de instaurar una tesis social, simplemente porque muestra que la realidad es incontrolable tanto para el protagonista de la ficción como para su receptor.

Finalmente, los ensayos publicados sobre el absurdo por los investigadores contemporáneos a la tendencia (en los sesenta y comienzos de los setenta) ofrecieron pocas variantes con relación al punto de vista de los cronistas. Su lectura (como había ocurrido en el caso del realismo reflexivo) nos muestra que aún no se había concretado el canon socialmente normativo. Los ensayos no reconocían la poética del absurdismo gambariano en los distintos niveles de texto.

Adellach (1971, 23) se coloca en la óptica de los realistas cuando afirma:

> Por consiguiente, este estallido (el de la neovanguardia en 1965), no tuvo apariencias de agresividad vital, no fue otra cosa que un amable decadentismo.

Luego hace una crónica del absurdismo, al que identifica con la vanguardia:

> que recién se consolidó con el estreno de *El desatino* (...) con algún componente de humor ionesquiano, la obra presentaba una potencia inusual y sustentaba sus méritos en tres factores: a) largo aliento; b) lógica estructural; c) unidad estilística (p.23).

A continuación historia el proceso de los otros tres textos de Gambaro en la época, los elogia, pero nuevamente recae en la acusación de "no argentino" para su teatro:

> En el proceso de estos cuatro títulos se consolidó la voz más importante de ese período y esa tendencia: su incorporación puede ser definitiva a nuestro acervo teatral, conspirando únicamente al respeto su universalidad, desconocedora del ámbito histórico y cultural que le dio origen (p.23).

Por su parte, Ordaz (1971, 11) sólo expuso una valoración del teatro de Gambaro sin incluirlo en poética alguna:

> Griselda Gambaro irrumpió con teatro de gran sugestión (*El desatino*, *Las paredes*) y ofreció su mejor obra, hasta ahora, con *El campo*, por su estructura y concepto trascendente.

Posteriormente, Tschudi (1974, 88-93) realizó un estudio más comprensivo de este período en la obra de esta autora, pero limitado a lo temático.

3.4.8 Significación de esta primera subfase de la segunda modernidad teatral argentina.

Fundamentalmente, puso en crisis al teatro dominante y al teatro tradicional --o remanente--. Las convenciones textuales cobraron, quizás por primera vez, existencia propia. El caso más claro fue el de la causalidad indirecta, sólo descubierta por el lector/espectador cuando capta las leyes del texto. Las convenciones se distancian así del referente y se internalizan en el espectador. Esto se advierte, sobre todo, en la neovanguardia, pero aun en el realismo reflexivo el texto adquiere su propia legitimación en sus procedimientos, cuya significación va más allá de la "realidad estilizada" de autores como Dragún y Cuzzani o de directores como Alejandra Boero y Pedro Asquini.

Hemos visto cómo nuestra segunda modernidad teatral apareció en el país con el desarrollo de la tecnología y el ascenso de la clase media individualista y culta, el crecimiento de las ciencias sociales, la afirmación del cine arte, el existencialismo y el marxismo en la filosofía y el advenimiento de la sociología y la psicología en los estudios de la Universidad de Buenos Aires. De este modo se concretó una nueva metáfora del país y de su relación con el mundo y con sus habitantes. Esta nueva metáfora apuró cambios en la cultura y el teatro.

La metáfora --tal como lo señala Frye (1977, 33 y sigs.)-- es irónica, cuestionadora, propende a la ruptura del sistema. Señala la decadencia, la alienación, la desintegración, tanto textual como ideológica. Es una nueva valoración ideológica de la realidad.

El Teatro Independiente "tradicional sufría ya en los sesenta de "envejecimiento histórico". Con él ocurría lo que apunta Frye (1973, 29) cuando se refiere a que las convenciones implican, generalmente, "cierta gama de posibilidades imaginativas aprovechadas y agotadas".

El teatro emergente en esa etapa implicó "una interiorización de la metáfora" en la que primó la relatividad y la subjetividad pero, fundamentalmente, la imposibilidad de conocerse y conocer del hombre, de su percepción limitada de la realidad.

A diferencia de lo que había ocurrido en el teatro tradicional en gran parte de la primera modernidad, la legitimidad del género en el teatro emergente de los sesenta no se limitó a la mímesis en su directa relación con el referente.

El texto dramático y la puesta en escena pasaron a encontrar su legitimación en sí mismos, en su situación de artefacto, o en la creatividad del artista o en la legitimación por parte del público como lector de las reglas del género --la pragmática-- (Abrams: 1962, 13-19).

Se colocó al lector/espectador en un lugar central dentro de la creación del sentido pues era quien debía "llenar" los crecientes lugares de indeterminación del texto.

Al mismo tiempo, la modernización total del campo intelectual y la parcial del campo político-social facilitaron los cambios en el teatro, que asumió todavía más que en la primera modernización su lugar "mesiánico".

La neovanguardia y el realismo reflexivo de la subfase de ruptura y polémica fueron las dos alas del movimiento del teatro moderno en Buenos Aires. La primera mostró con ironía, la ambigüedad, la decadencia, la "distancia", la alienación, la desintegración de la realidad, creando otro mundo estético --un microcosmos-- ocupado en dar a conocer la angustia

existencial del hombre en un universo absurdo. Los realistas reflexivos pensaban, todavía, que el arte debía cambiar el mundo, debía ser testimonio, compromiso. Las dos tendencias creían en el progreso humano, sostenían que se podía aprender por el arte, pero de manera mucho menos convencional que los creadores de la primera modernidad teatral.

Si observamos los hechos con perspectiva histórica, el realismo reflexivo en la actualidad ha terminado encarnando la proyección del Teatro Independiente, la modernización como continuidad. En el momento teatral que estamos investigando, lo cuestionaba pero, paradójicamente, lo prolongaba en el tiempo. Su fundamento fue el "compromiso social".

La neovanguardia fue un intento de corte, de ruptura con el Teatro Independiente. En ese momento, su fundamento fue la novedad estética. Frente a la idea de convivencia y de reconocimiento mutuo que caracterizaba a los grupos del Teatro Independiente "histórico", se mostró intolerante y cuestionadora. Se desarrolló polémicamente frente al teatro argentino preexistente contraponiéndose, en absoluta polaridad con su textualidad; tratando de integrarse con los intertextos y modelos europeos. Pero como se verá, en su segunda fase se diluyó dentro del realismo reflexivo.

No obstante, en el período que nos ocupa se daban tendencias de ruptura --un programa modernizador-- y una búsqueda muy fuerte del debate de ideas y la polémica.

Los jóvenes teatristas de los sesenta se autoproclamaron los líderes del pensamiento teatral moderno. Buscaron soluciones a los problemas de nuestro teatro de manera agresiva y siempre estuvieron dispuestos a desvalorizar al antagonista y los esfuerzos de los teatristas consagrados.

3.5 Período de intercambio de procedimientos (1967-1976): Tendencia a la homogenización dentro del sistema teatral. Sus causas.

Este período encontró las dos tendencias que nos ocupan en un intercambio de procedimientos, provocado sobre todo por la intensificación de los problemas económico-sociales, que a su

vez incrementaron el cuestionamiento del teatro al contexto sociopolítico.

Los absurdistas comprendieron, seguramente, que la situación político-social "los obligaba" a concretar un cambio en su poética, a clarificar su metáfora de la realidad, y los realistas advirtieron que debían incluir en el desarrollo dramático de sus piezas procedimientos teatralistas que les permitieran probar una tesis realista más amplia, que fuera más allá de la clase media e involucrara, en muchos casos, a la sociedad entera.

Luego de los intentos de ruptura y de las polémicas, comenzaba una subfase en la que el sistema teatral se cohesionaba nuevamente.

Esto se explica por la mecánica interna de nuestro sistema teatral observada en su desarrollo: toda tendencia "nueva" constituye aunque sólo sea en la práctica, un proyecto, una suerte de "entronque" con el teatro contemporáneo y anterior. Después de un primer momento, que podríamos denominar "de cambio", se genera un espacio de reencuentro, pero con la inclusión de nuevos procedimientos en el sistema.

Por supuesto, la explicación de estos cambios se encuentra especialmente en el público. Este "necesitaba" un teatro que le aclarara de manera inmediata, transparente, el estado crítico del país. En algunos casos, creadores y público trataron de encontrar la explicación en la historia. El pasado tenebroso alumbraba los males del presente. En otros se mostró, amplificada por el humor negro, la situación familiar crítica que se había visto en el realismo reflexivo de la subfase de ruptura y polémica. También apareció intensificada, clarificada, la continuidad del absurdo referencial.

Es que el referente, como se verá en el siguiente item, se había vuelto desgarrante y ambiguo.

3.5.1. Campo intelectual: politización y nacionalización de la cultura.

Este período fue de clara politización y nacionalización de la cultura dentro del campo. Los núcleos más significativos

fueron la revaloración del peronismo desde la izquierda y las intromisiones de las dictaduras y de la última parte del gobierno peronista (1975) en el campo intelectual, lo que trajo represión, censuras y autocensuras en los agentes intelectuales, los teatristas.

La situación política vista desde el campo intelectual puede ser sintetizada de la siguiente manera: tanto desde la derecha como desde la nueva izquierda, se pensaba --y este hecho que prendió en la sociedad fue refrendado más de una vez por la denominada "mayoría silenciosa"-- que la democracia liberal era "una cosa del pasado" y que podría ser reemplazada con ventaja por caudillos militares en el caso de la derecha o por el "poder joven", según los idéologos de la izquierda.

Así las cosas, no hubo demasiadas reacciones cuando el corporativismo de Onganía (el Acta de la Revolución Argentina del 28 de junio de 1966), reemplazó la noción de "representación" por la de "participación", a partir de un catolicismo preconciliar.

Las dos medidas más duras de esta "nueva" situación política fueron: la denominada "noche de los bastones largos" (28 de junio de 1966), en la que tuvo lugar la toma de la Universidad con la ruptura de su autonomía, lo que trajo aparejadas las renuncias de los mejores profesores, y la ley 17.401 (1967) destinada a la "represión de las actividades comunistas".

Como resultado de los hechos políticos se impusieron cambios dentro del panorama cultural:

1. Apareció en 1968 el "Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo" que en revistas como Cristianismo y Revolución impulsaron la ideología de Camilo Torres y Ernesto Guevara. Su fundador fue Juan García Elorrio (muerto en 1970). El movimiento quería incluirse en las masas peronistas para concretar el cambio social por la vía violenta.

2. Se dieron a conocer las denominadas "Cátedras Nacionales", que intentaban "actualizar" la ideología peronista a través del pensamiento de Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós, Abelardo Ramos y Arturo Jauretche.

Este tema se desarrollará cuando se estudien los cambios en la cultura preexistente.

3. Se editaron publicaciones opuestas a Onganía, como Inédito (radical de izquierda), Azul y Blanco (de derecha nacionalista). En este contexto, la circulación de la revista uruguaya Marcha fue prohibida el 26 de julio de 1966.

4. Apareció la guerrilla, agrupaciones como F.A.R., F.A.C. y Montoneros (de ideología de izquierda peronista) y el E.R.P. (de izquierda trotskista), se apartaron de las movilizaciones populares y pretendieron forzar el cambio político-social mediante las armas. Fue un accionar de élite que se identificó como la "vanguardia política".

5. Aparición del sindicalismo cuestionador del gremialismo ortodoxo peronista (la C.G.T. de los Argentinos de Raimundo Ongaro).

6. El autoritarismo del gobierno y el elitismo de la guerrilla generaron una violencia irrefrenable. En 1969 se produjo la intensificación de la lucha: murió asesinado el dirigente metalúrgico Augusto Timoteo Vandor. El 29 y el 30 de mayo se produjo el Cordobazo, verdadera toma de la ciudad de Córdoba por los estudiantes y los obreros.

Estos hechos determinaron la caída del gobierno de Onganía, el 8 de junio de 1970. La alianza concretada entre el sindicalismo "participacionista", el poder económico internacional y los militares se había resquebrajado.

La situación político-social se siguió deteriorando durante los gobiernos de facto de Marcelo Levingston y Alejandro A. Lanusse.

Levingston levantó inmediatamente la clausura política, proponiéndose un acercamiento a los sectores medios del radicalismo y el peronismo, dejando de lado a las cúpulas (Balbín y Perón). Este hecho produjo dos tipos de reacciones:

1. La creación de "La Hora del Pueblo", asociación que incluía como paradigmas al radicalismo y el peronismo para lograr una salida democrática.

2. Intensificación del accionar de la guerrilla.

Al poco tiempo, en 1971, la experiencia de Levingston se

frustró y lo reemplazó el caudillo liberal del ejército Alejandro Agustín Lanusse (el 22 de marzo de 1971). Lanusse fue conciente de que la Revolución Argentina había fracasado y buscó entonces sacar el mayor rédito político a la derrota llamando al Gran Acuerdo Nacional. Se "rehabilitaron" los partidos políticos y se pusieron en vigencia los convenios colectivos de trabajo (las paritarias obreras).

Pronto, los hechos se precipitaron y quizá como nunca tuvieron incidencia en el campo intelectual:

1. Perón creó el Frente Cívico de Liberación Nacional (Frecilina) y el documento que lo puso en marcha: "La única verdad es la realidad".

2. La guerrilla creció en su accionar: en un mismo día mató al General Sánchez (Jefe del II Cuerpo de Rosario) y al empresario italiano Oberdan Salustro.

3. El 17 de noviembre de 1972 regresó Perón.

4. El 1 de marzo de 1973 el Frente Justicialista de Liberación Nacional ganó las elecciones y el 25 de Mayo del mismo año asumieron Cámpora-Solano Lima. Se liberaron los presos políticos, se estableció una "economía de concertación social" y se "nacionalizó" la universidad, interviniéndola. El interventor Rodolfo Puiggrós produjo cambios de profesores y expulsiones.

5. El 20 de junio de 1973 se concretó el regreso definitivo de Perón y se produjo un sangriento enfrentamiento entre la derecha y la izquierda del movimiento. Hecho conocido como "la masacre de Ezeiza".

6. El 12 de julio de 1973 se llevó adelante la "peronización" del poder: renunciaron Cámpora y Solano Lima. Perón se propuso "la reconstrucción del Estado": era la vuelta al denominado "peronismo histórico".

7. El 15 de octubre de 1973, la fórmula Perón-Perón asumió la presidencia, luego de ganar las elecciones por el 62% de los votos. Perón practicó la conciliación antes que el autoritarismo con la oposición. Acordó, encauzó el sindicalismo, dialogó con los partidos políticos. Pero no pudo manejar su movimiento. Se intensificó la lucha por el poder dentro del peronismo, hasta que el 1º de mayo de 1974 Perón

expulsó del acto de Plaza de Mayo a la Tendencia Revolucionaria del Peronismo, que incluía a la guerrilla.

8. El 1º de julio de 1974 murió Juan Perón.

9. Inmediatamente asumió la vicepresidente Isabel Martínez. En realidad entre julio de 1974 y marzo de 1976, se vivió la certeza de que los hechos de precipitarían. López Rega se convirtió en el "orientador" del gobierno y comenzó a funcionar la Triple A, organización para-policial que asesinó en algunos casos, y en otros amenzó, a figuras del campo intelectual.

Isabel Martínez careció de respuesta para los problemas más acuciantes del país y para el ejercicio mismo del gobierno: para hallar una vía de solución al problema de la violencia, para incrementar el pacto social y el acuerdo institucional. Se sucedieron los escándalos económicos, los atentados terroristas, el Rodrigazo (un verdadero colapso para la clase media, el primer ajuste tremendo del peso en su relación con el dólar) y las huelgas contra el gobierno, mientras se restauraba la "antigua" Universidad (la del período de Onganía) a través de la denominada "Misión Ivanisevich".

10. El 24 de marzo de 1976 cayó el gobierno de Isabel Martínez y se estableció en el país el Proceso de Reorganización Nacional. Comenzó con el gobierno de Jorge Rafael Videla una nueva "autocracia limitada" que proponía un "retorno a la democracia". En realidad, lo que realmente ocurrió es que todos los males del país se radicalizaron y se multiplicaron las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual. Se comenzó con el establecimiento de la censura previa para todas las publicaciones periódicas.

Veamos, para sintetizar, algunas de las intromisiones perpetradas en el período 1967-1976.

Mayo de 1967: la Comisión Honoraria de Calificación de Impresos y Publicaciones de la Municipalidad calificó el libro El muro, de Jean Paul Sartre como de circulación limitada.

Julio de 1967: Se prohibió la ópera Bomarzo, de Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera, por decisión del Intendente

de Buenos Aires Eugenio Schettini.

Agosto de 1969: Se secuestraron textos de la Editorial Jorge Alvarez.

Mayo de 1969: El Ministro del Interior resolvió prohibir la película Teorema, de Pier Paolo Passolini.

Marzo de 1973: Se produjo el incendio intencional del Teatro Argentino, en el que se iba a representar *Jesucristo Super-Star*.

Enero de 1974: Funcionarios de la División de Moralidad de la Policía Federal realizaron procedimientos en varias librerías céntricas, secuestrando libros y deteniendo momentáneamente al personal.

Setiembre de 1974: los anuncios de amenazas de muerte realizados por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) hcieron que Nacha Guevara y Norman Briski abandonaran el país.

Abril de 1975: Nuevamente las amenazas de la Triple A fueron dirigidas a un grupo de actores entre los que se encontraban Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Juan Carlos Gené, Sergio Renán, David Stivel, Luisina Brando y Leonor Manso.

Abril de 1976: Se produjo la quema de obras de literatura marxista ante periodistas en el Regimiento de Infantería Autotransportada XIV, Camino a la Calera, Córdoba (Avellaneda: 1986, 135).

Asimismo, las apropiaciones de nuevas formas provenientes de otras culturas --producidas porque el sistema necesitaba nuevas ideologías estéticas y procedimientos que no encontraba en su seno-- se dirigieron sobre todo, a los aspectos políticos y a las nuevas teorías de la comunicación:

1. La "nueva izquierda" cuestionadora del Partido Comunista oficial, cuya aparición coincidió con el "Mayo francés", sintetizado en la ideología de Herbert Marcuse. Los estudiantes y los obreros de París, en mayo de 1968, se unieron para luchar contra la represión de la sociedad establecida. Rechazaban no sólo las condiciones económicas, las instituciones, sino también el sistema global de valores que consideraban perimidos. Propiciaban una verdadera rebelión cultural, no sólo en la universidad, sino también en la

sociedad. Al mismo tiempo, comenzaron a circular en Buenos Aires los textos del filósofo alemán Herbert Marcuse: El final de la utopía (Barcelona: Ariel, 1968), El hombre unidimensional (Barcelona: Seix Barral, 1969), Ensayos sobre la liberación (Buenos Aires: Gutiérrez, 1969), La sociedad carnívora (Buenos Aires: Galerna, 1970) y Eros y civilización (Barcelona: Seix Barral, 1969), que afirmaban las ideas del cuestionamiento a las sociedades modernas de Occidente por el hecho de que, bajo su apariencia democrática, esconden una estructura totalitaria. Una de las primeras visiones masivas de esta tendencia apareció en Primera Plana (8 de octubre de 1968) nº 302.

2. A mediados de los '60 comenzó a circular en Buenos Aires Los condenados de la tierra, de Franz Fanon (México:F.C.E., 1963), un texto que fue recepcionado productivamente en el campo político y en el campo intelectual. Para Fanon, los pueblos colonizados de Asia, Africa y América Latina --el Tercer Mundo-- tienen un rasgo en común: su situación colonial que plantea el problema de la autodeterminación nacional. Dentro de la clasificación de esos países en coloniales, semicoloniales y dependientes, los intérpretes argentinos de Fanon incluyeron a la Argentina como país dependiente. Un estado autónomo gobernado por la burguesía local, pero que a través de préstamos e inversiones de capital extranjero depende de una o de varias potencias imperialistas. Se describía a la Argentina como un país políticamente independiente y económicamente dependiente, de desarrollo "combinado y desigual".

En síntesis, los escritos de Fanon fueron leídos desde la izquierda peronista, desde el denominado "socialismo nacional" (reformulación de la vieja "tercera posición" de los años cuarenta), y convertidos en verdadero programa de "liberación nacional de los pueblos colonizados, de la cultura del oprimido, la formación de la conciencia nacional y el análisis del papel del intelectual en dicha sociedad."

3. Circuló en Buenos Aires Apocalípticos e integrados (Barcelona: Lumen, 1968/1973) de Umberto Eco, un ensayo fundamental para la investigación de la comunicación social y

de la cultura de masas, a partir del interjuego de estética filosofía y lingüística. Circularon además, textos de semiótica como la versión de Mythologies (Paris: Editions du Seuil, 1957), de Roland Barthes, que empleaba el estudio multidisciplinario y cuestionaba, por lo tanto, la "zona sagrada" de la cultura. A partir de 1967, la colección "Estudios Alemanes", dirigida por Ernesto Garzón Valdés, Rafael Gutiérrez Girardot y H.A.Murena dio a conocer textos de Marcuse, Adorno y Adorno-Horkheiner.

4. Al mismo tiempo, el estructuralismo se afirmaba en la publicación de los textos fundamentales de Roland Barthes, Gerard Genette, Levi-Strauss, Todorov, Greimas, Bremond, Genot, Kristeva, traducidos por semióticos argentinos, entre ellos Eliseo Verón y José Sazbon.

5. Estas nuevas tendencias de la crítica dieron lugar a la aparición de otras instituciones legitimantes, como la revista Los Libros (1969-1973), que dirigía Héctor Schmucler, que se convirtió en divulgadora de nuevos "autores faro" dentro del campo: Marcuse, Chomsky, Lacan, Eco, Mc Luhan, Ricoeur, Althuser, entre otros. En esta revista escribieron también nuevos críticos e investigadores que representaban un "aggiornamiento" metodológico, como el propio Schmucler, Beatriz Sarlo, José Aricó, Oscar del Barco, Eliseo Verón, Oscar Masotta, Nicolás Rosa, entre otros.

En el plano concreto del campo teatral observamos que:

1. Se tradujeron, circularon y se representaron (en 1977) los textos del teatro de intertexto político europeo, entre ellos los del autor alemán Peter Weiss (*Marat-Sade*, *La investigación*). Estos textos se proyectaron como modelos de las piezas de la misma tendencia en el período. En 1978 se estrenó la versión cinematográfica de Marat-Sade, dirigida por Peter Brook.

2. Circularon las concepciones teatrales del Open Theatre (fundado en 1963 como Teatro Laboratorio por Joseph Chaikin, ex actor del Living Theatre de Nueva York). Este elenco, entre otras puestas, estrenó en 1966 *Viet Rock* de Megan Terry y *America Hurrah*, de Jean Claude Van Itallie, dirigidas por

6. Durante la década del setenta apareció la revista Teatro ´70 (nº 0/1 de junio 1971 al nº 36/41 de diciembre-febrero 1972-1973) editada por el Centro Dramático Buenos Aires dirigido por Renzo Casali, que dio a conocer trabajos de y sobre Grotowski, Eugenio Barba, el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, Richard Schechner y el "teatro de guerrilla", el "teatro campesino". Semánticamente y a pesar de sus diferencias estéticas, este "nuevo teatro" europeo y norteamericano connotaba la exigencia de romper con la represión, la inclusión de lo "obsceno", lo que estaba "fuera de escena" en el teatro burgués.

La síntesis de su ideología estética podría plantearse de la siguiente manera:

a. La negación del teatro concebido como ficción, como convención: el teatro para ellos era tan rico como la vida y su peculiaridad era transgredir la convención.

b. Negación del profesionalismo actoral.

c. Cuestionamiento de la división entre espectadores y actores, ya que esta división impedía que en el teatro se exploraran las nuevas posibilidades del hombre. Un teatro liberado de esta convención le permitiría al hombre intuir otras formas de vida y "verse" interiormente.

d. Se proponía al grupo como base de un teatro entendido como un hecho en comunidad.

7. Lee Strasberg llegó en julio de 1970 a Buenos Aires y cambió fundamentalmente el desarrollo del sistema de Stanislavski en el país. Dictó, en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, un curso que hizo época y llevó hacia su psicologismo la puesta y la formación de actores en el país. Ya en la Revista Máscara (publicación de la Asociación Argentina de Actores, nº 3/4, 2º época nº 132/133, verano-otoño 1965-1966) con el título de "El desconocido Stanislavski" se dieron a conocer artículos esclarecedores de la poética del maestro ruso entre los que se encontraba una entrevista a Lee Strasberg con el título de "El trabajo con material vivo". El método Strasberg tuvo una definitiva codificación con la publicación de "Strasberg en el Actor´s Studio" (traducción de Strasberg at the Actor´s Studio

1970, by Lee Strasberg and Robert H. Hetmon) en los tres nuevos números de Nuevo Drama-Cuadernos de Investigación Teatral (1970), dirigidos por Carlos Gandolfo.

8. Fusionándola con la turbulenta situación política, el actor Norman Briski se apropió de una vieja forma de sensibilización del público popular. Esta forma se denomina "agit-prop" (agitación y propaganda). Su teatro villero (Briski: 1973), se manejaba a partir de su deseo a la acción inmediata y se definía como "representación de la agitación política". Era partidario de incribirse más como agitación y formación política que como forma estética. Era un tipo de teatro que "salía a buscar al pueblo", a las "villas miserias" o a los lugares de trabajo. Allí evaluaba sus necesidades y las teatralizaba para "concientizar a los vecinos". Después de las consultas se hablaba con los denominados "cuadros de base" y finalmente se ponía en escena, se dramatizaba. Se valían del teatro como medio de praxis política.

Otros autores y actores como Juan Carlos Gené (1971 y 1974) se lanzaron también a la práctica teatral en barrios, fábricas y otros lugares populares. También el brasileño Augusto Boal, creador del Teatro Arena de San Pablo, Brasil, trabajó en los setenta en Buenos Aires con una estética diversa pero emparentada ideológicamente con la semántica de Fanon, a partir de las categorías del ideario del "tercer mundo" (Boal: 1972, 1975a y 1975b). Las puestas más importantes de este director brasileño durante 1975 fueron *Torquemada*, *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, *Ay, ay no hay Cristo que aguante*.

Los cambios de circulación de la cultura preexistente se concretaron alrededor del redescubrimiento de lo nacional en el plano cultural y también en el político. La tendencia era la formación de grupos que investigaban la cultura popular. Esta formulación estaba a cargo de las ya mencionadas "cátedras nacionales", que se instalaron en la Carrera de Sociología entre 1968 y 1971. Frente al cientificismo funcionalista de los 60 que había sido desalojado por "la

noche de los bastones largos", los profesores peronistas --J. O´Farrel, S. Checa, H. González, G. Gutiérrez entre otros-- trataron de establecer una "sociología nacional" que se apoyaba en el pensamiento de Scalabrini Ortiz, Hernández Arregui, Jauretche, el propio Perón y el revisionismo histórico.

Esta "sociología nacional" redefinió los términos de la sociología "clásica" y descubrió la necesidad de reelaborar cierta problemática como la teoría de la dependencia, la identidad cultural, el tercer mundo, desde un partidismo ideológico inocultable.

En el plano teórico no concretó un aporte claro para la disciplina, pero sí lo hizo con relación a la historia inmediata. Esta característica se puso en evidencia durante la polémica que lo enfrentó a sectores funcionalistas y estructuralistas; su intertexto llegó a todos los ámbitos de la cultura y, especialmente, al teatro, tal como se verá más adelante.

Aparecieron además, una serie de revistas dentro de esta línea ideológica, entre las que citaremos Antropología del Tercer Mundo, Cristianismo y Revolución y Envido.

Desde del 29 de marzo de 1973, fecha en que fueron intervenidas las universidades nacionales y se nombró a Rodolfo Puiggrós Rector en la Universidad de Buenos Aires, hasta el 17 de setiembre de 1974, en que "se intervino la intervención" y se nombró a Alberto Ottalagano Rector Interventor, la "nacionalización" se "diseminó" en todos sus ámbitos. Este período señaló el apogeo --incluso Rolando García, figura principal del cientificismo, se volcó hacia el peronismo-- y la caída del "pensamiento nacional".

Los escritores también se incluyeron en el "discurso político nacional": el caso más destacado fue el de Rodolfo Walsh (Operación masacre, 1964, Quién mató a Rosendo, 1968). Textos que cruzaban la literatura con el periodismo, en los que el acento estaba puesto en los hechos sociales y políticos, excluidos del "discurso oficial".

Los cambios se dieron igualmente en lo cuantitativo de la circulación de la narrativa. En los cincuenta, El Aleph o

Ficciones, de Borges, se publicaban en ediciones de 2.000 ejemplares, en 1970 el mismo escritor --que había sido premiado con el Formentor y propuesto para el Premio Nobel-- daba a conocer sus obras en tiradas de 15.000 ejemplares. A partir de los setenta, con los ajustes del dólar y la inflación, comenzó a decaer la industria editorial. Se acabó el "boom". A pesar de lo cual, en este período se publicaron nuevos escritores: Germán García (Nanina, 1968); Enrique Medina (Las tumbas, 1971); Osvaldo Soriano (Triste, solitario y final, 1973); Manuel Puig (La traición de Rita Hayworth, 1968 y Boquitas pintadas, 1969); Néstor Sánchez (Siberia blues, 1967); Angélica Gorodischer (Opus dos, 1967); Eduardo Gudiño Kieffer (Para comerte mejor, 1968).

En el teatro también repercutió la decadencia económica del país: en 1969 cerró la última sala independiente importante que quedaba en Buenos Aires: Nuevo Teatro y a partir de 1975 el mercado se achicó más aún por impacto del "Rodrigazo".

Entre 1967 y 1974 primó dentro de las puestas el teatro de parodia al intertexto político. Aparecieron nuevos autores (Monti, Gentile), nuevos directores (Kogan, Yusem), nuevos actores (Luisina Brando, Leonor Manso) e impulsados por los cambios político-sociales, hacia 1975 y 1976 se produjo un regreso al teatro psicológico y matafórico. El campo de poder hacía sentir su presión sobre el campo intelectual.

Para observar cómo funcionaba el campo intelectual en el período es conveniente hacer un corte sincrónico en el eje diacrónico en 1970 para apreciar cómo se concretaba el fenómeno teatral en los circuitos dominante, remanente o residual y emergente.

Algunos textos espectaculares remanentes son los siguientes: *Desnudar al desnudo*, de Otilia Casa Ferrandiz por la Cía. José Cibrián con dirección de Jorge Aubert; *El escondite*, de María Rondano, con dirección de Esteban Serrador; *Las tortugas*, de J. Pérez Carmona con dirección de Onofre Lovero; *30 dineros*, de Ana Rivas, con dirección de Juber Salcedo; *Mataron al taxista*, de María Mombrú, con dirección de Roberto Durán; *Durante el ensayo*, de Andrés

Balla, con dirección de Juan Carlos Moreno; *La pasión de Justo Pérez*, de Aurelio Ferretti, con dirección de Eduardo Roldán y Alfredo Ferrari; *A media luz los tres*, de Miguel Mihura, con dirección de Héctor Zola; *¿Será virgen mi marido?*, de Hennequin/Mitchell, con dirección de Manuel de Sabatini; *Misia Pancha la brava*, de Alberto Novión, con dirección de Alberto Sergio; *Estos chicos de ahora*, de Alfonso Paso, con dirección de José Gordon Paso; *40 quilates*, de Bairillet y J.P.Gredy, con dirección de Daniel Tinayre; *Flor de cactus*, de Bairillet y Gredy, con dirección de Alberto Closas; *Ninette y un señor de Murcia*, de Miguel Mihura, con dirección de Juan Carlos Thorry; *Intimidad conyugal*, de Joe Makia, con dirección de Darío Vítori.

Estos textos cuyas convenciones eran el resultado de poéticas del pasado, estaban cerca del melodrama, la comedia y el sainete en el caso del teatro profesional-popular y de la farsa y el realismo con procedimientos sentimentales en el caso del circuito oficial y el remanente del Teatro Independiente. Con relación al corte anterior, que hicimos en el año 1965, se puede nótar una mayor presencia de textos remanentes.

Nuestro paradigma del circuito dominante incluye los siguientes textos espectaculares: *Juego de masacre*, de Eugene Ionesco con dirección de Alberto Rudy; *Incidente en Vichy*, de Arthur Miller con dirección de Román Vignoli Barreto; *La depresión*, de Julio Mauricio, bajo la dirección de Fernando Siro; *Sí, sí, sí, no, no*, de Jaime Potenze, dirección de Roberto Habegger; *Ultimo match*, de Juan Carlos Herme y Eduardo Pavlovsky, dirección de Conrado Ramonet; *Cien veces no debo*, de Ricardo Talesnik, dirección de Luis Macchi; *El avión negro*, del Grupo de Autores, dirección de Héctor Gióvine; *El lugar*, de Carlos Gorostiza con dirección del autor; *El preceptor*, de Bertolt Brecht, dirección de Jorge Della Chiesa; *O.K.*, de Isaac Chocrón, dirección de Luis Mottura; *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera y dirección de Roberto Vega; *El sirviente*, de Robert Maughan, dirección de Arturo García Buhr; *Rozencrantz y Guildenstein han muerto*, de Tom Stoppard, dirección de Osvaldo Bonet; *Un día en la muerte de Joe Eggs*,

de Peter Nichols, dirección de Santángelo; *Play Strindberg*, de Friedrich Dürrenmatt, dirección de Oscar Fessler; *Las criadas*, de Jean Genet, dirección de Sergio Renán; *Romance de lobos*, de Ramón del Valle Inclán, dirección de Agustín Alezzo y *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz, dirección de Néstor Nocera.

Este "teatro de calidad", canonizado por las intituciones legitimantes del campo teatral incluyó, además de los clásicos y modernos de los años sesenta, las puestas de los realistas reflexivos y los neovanguardistas que de la inicial emergencia habían ganado lugares centrales en la "República de las Letras".

Los nuevos textos emergentes en los setenta eran cuantitativamente menos que en los sesenta. Algunas puestas del setenta fueron: *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*, de Ricardo Monti, dirección de Hubert Copello; *Los hipocondríacos*, de Renzo Casalli, dirigida por el autor; *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile, dirección de Gerard Huiller; *Primero ¿qué?*, de Alberto Adellach, dirección de Luis Rodrigo y *El canto del fantoche*, de Peter Weiss, dirección de Jorge Hacker.

En este período se produjo la reubicación de Armando Discépolo y poco a poco su textualidad grotesca va ocupando el centro del campo teatral.

También el lugar ocupado por el teatrista en la sociedad y la composición del público sufrieron variantes durante esta época. El campo intelectual se había ampliado hacia fines de los sesenta y principios de los setenta. El intelectual, en general, y el teatrista en particular, "opinaban" y "planeaban" la revolución. El autor, el director y el actor habían adquirido funciones de "augures" de los cambios sociales que, se pensaba, sobrevendrían en muy poco tiempo, en un manifiesto giro hacia el socialismo.

Paralelamente, el público de clase media había radicalizado sus gustos y demandaba textos literarios, teatrales y cinematográficos cuestionadores del contexto social. Se habían entablado nuevas relaciones con el campo

político. Ejemplos de esta actitud fue el "tercer cine", con filmes como "La hora de los hornos" (1966-1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, y los casos de teatro de intertexto político, "teatro villero", etc. El artista pretendía rebatir la versión oficial de la historia, se convertía en cuestionador de un relato "falso" y quería establecer su propia y nueva versión "revisada" y "verdadera".

Esta actitud se advertía al mismo tiempo en la evolución que ofrecía el realismo reflexivo en textos como *El avión negro*. Todo connotaba compromiso, unión de teatro y vida.

Un ejemplo paradigmático de la nueva actitud del intelectual en el campo fue **El libro de Manuel** (1973), de Julio Cortázar. En esa novela, el autor se manejaba con recortes de la prensa, que incluían la represión y la tortura. Su objeto era "reproducir" la red a partir de la cual la denominada "ideología dominante" incluía información. Cortázar mezclaba esto con los recursos narrativos de la vanguardia histórica --las "bromas" literarias, los juegos de palabras--. Concretaba un "collage" en el que la actividad guerrillera se presentaba como una continuación de la poética de la vanguardia.

En el plano teatral ya nos hemos referido a los intentos de Briski y Gené. Asimismo, Germán Rozenmacher (1972) revelaba "la estructura de sentimiento" de esos años. Presentaba los setenta como un amargo despertar luego del "boom" de la década anterior, advertía la crisis, la caída de las recaudaciones y la ausencia del público. Señalaba la desaparición del Teatro Independiente y postulaba la necesidad de concretar un teatro de intertexto político. En síntesis, su trabajo se incluía en el llamado "pensamiento nacional" que oponía conflictivamente la "cultura de lo nuestro" a la "cultura de lo ajeno".

Dos ejemplos aclaran la situación cambiante del lugar del teatrista durante el período. En el primero (Jacoby: 1973) Alberto Adellach, Roberto Cossa, Mario Diament, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Ricardo Monti y Eduardo Pavlovsky exponen sus expectativas sobre el proceso político iniciado el 25 de mayo de 1973; en el segundo (Eichelbaum: 1977), Roberto Cossa, Griselda Gambaro y Roma Mahieu hablan de la posibilidad

de un nuevo "boom" del teatro argentino con un evidente desgano.

Entre una y otra nota median tres años y medio en los cuales el sueño de la revolución había dado paso a la pesadilla del Proceso de Reorganización Nacional. Y la diferencia era evidente:

1. En cuanto al lugar del artista en la sociedad, en la nota de 1973 se estaba de acuerdo --con algunas variantes-- en que se vivía un proceso de transición hacia el socialismo. Se reclamaba la unión de teatro y sociedad. Se visualizaba el teatro como una práctica social y al artista como un revolucionario. Esto se unía a la vieja teoría del Teatro Independiente: el teatro debía ayudar a cambiar la sociedad.

En la nota de 1977 las opiniones de los autores se recluían en los límites del campo intelectual y giraban alrededor del público y de su obra. No se cuestionaba la institución teatro.

2. En cuanto al público al que dirigían su mensaje. En la nota de 1973 se advertía que se había producido en muchos casos un cambio del destinatario del discurso teatral: se había trasladado de la burguesía a la baja clase media y al proletariado. En la nota de 1977, se retorna al destinatario original: el público del campo intelectual compuesto por la burguesía.

3. En cuanto a la relación teatro-mercado, en la nota de 1973 se cuestionaba casi totalmente al teatro como mercancía, y en la nota de 1977, implícitamente, se hablaba sólo de teatro y mercado.

3.5.2 Continuidad y transición del realismo reflexivo híbrido.

Esta tendencia, que apareció a mediados de la década del sesenta (*La granada*, *La ñata contra el libro*, *Tentempié I y II*, *La fiaca*), representó la heterodoxia del realismo reflexivo. El núcleo de textos más evolucionados de esta forma artística, luego desembocó en el realismo crítico de la segunda fase del realismo reflexivo.

En su origen (Cfr. 3.3.5), el híbrido problematizó al realismo reflexivo existencial. Su poética implicó una

alternancia de las reglas del realismo reflexivo normativo o sistemático con otras poéticas. En el momento de su aparición --en la subfase de ruptura y polémica-- implicó la subjetivización del protagonista de la intriga --sujeto de la acción--, su módica rebelión, el descubrimiento del humor, el acceso a la farsa, la búsqueda de la exageración, la exposición de la desnudez de la realidad, la mostración de aspectos ridículos de la existencia.

Ya con *La fiaca*, en el comienzo de la subfase de intercambio de procedimientos, aparecieron atisbos de humor negro, un incipiente patetismo, las refuncionalizaciones al encuentro personal, la amplificación de la crítica al contexto social. En síntesis: la intensificación de la rebelión disconformista de la tendencia, dentro de los límites del principio estructurante o dominante del encuentro personal y del desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista.

En la subfase de intercambio de procedimientos, se pueden distinguir tres direcciones:

1. Textos en los que se afirmaba el modelo híbrido.
2. Textos que mezclaban el híbrido con el hiperrealismo.
3. Textos paródicos al intertexto político.

3.5.3 Textos en los que se afirma el modelo híbrido

Se puede decir que el intercambio de procedimientos se afirmó en la década produciendo distintos ejemplos de realismo reflexivo híbrido que mostraron la variedad de soluciones estéticas en un momento de transición y que vamos a reseñar. Se trata de *El lugar* (1970), de Carlos Gorostiza; *Morir en familia* (1971), de Jorge García Alonso; *Hablemos a calzón quitado* (1970), de Guillermo Gentile; *Simón Brumenlstein* (1970, estrenada en 1982), de Germán Rozenmacher. En todos ellos se intensificaba una situación familiar o grupal crítica y a nivel de la intriga, los caracteres teatralistas destinados a probar una tesis realista.

En *El lugar*, aparecen las marcas de ese entrecruzamiento de manera evidente. Se trata de un intento interesante de Gorostiza que pretendió que los procedimientos absurdistas

--causalidad implícita, conflicto estático, transgresión del encuentro personal mediante la postergación de la intriga, referencia ambigua a un personaje "inefable", Morgan, relacionado con todos pero no definido por ninguno, ruptura del principio cooperativo de la comunicación, la escena como microcosmos y como "mundo extraño", humor negro verbal-- probaran una tesis realista. Para lograrlo, procuró la fusión de estos artificios no refuncionalizados con personajes referenciales, [70] normas de habla de la clase media, el no enfrentamiento de los personajes mediocres con el medio, la antítesis en cuanto a la presentación de caracteres y el paralelismo en las relaciones de los personajes.

El resultado es una tesis "realista opaca", concretada a partir de la mostración del comportamiento social del personaje mediocre, a través del campo semántico del encierro, de la deshumanización. Connota una típica crítica de la época a la sociedad pequeño burguesa. En *El lugar*, los procedimientos realistas transparentan aún un universo referencial. No permiten al público sobrepasar

> ese umbral a partir del cual las cualidades meramente negativas o faltas de lógica o verosimilitud realista se transforman en la positiva cualidad de un nuevo modo (Esslin: 1966, 120).

Por otra parte, los procedimientos absurdistas, debido seguramente a su semántica relativista, están lejos de permitir la concreción de un texto que se postula "como pura comunicación", a menos que esos artificios se refuncionalicen.

Como ya se dijo, esto no ocurrió, lo que limitó considerablemente la experiencia de Gorostiza. Pero, sin duda, el texto abrió un camino por el que transitaron en la década siguiente piezas como *El viejo criado* (1980), de Roberto Cossa.

Morir en familia y *Hablemos a calzón quitado* implican otros ejemplo de hibridación cercano a la pieza didáctico simbolista. Están basados en una intriga vectorizada por el "intruso benefactor" --cercanas al modelo de Teorema de Pier Paolo Passolini, novela publicada en Buenos Aires en 1970, cuya versión cinematográfica se dio a conocer en 1969--, que

ingresa al espacio familiar como "personaje embrague". Su accionar se convierte a la vez en desenmascarante y en ayudante de la búsqueda de identidad de algunos personajes. Estos textos producen una farsesca sustitución de la realidad, una interpretación enfática del realismo. En las dos piezas se advierte un creciente psicologismo en las reacciones de los personajes "beneficiados", basado sobre todo en prospecciones y regresiones.

Hablemos a calzón quitado presenta las situaciones más novedosas y también gran parte de las que luego se trasladaron a una gran cantidad de piezas de la época --sobre todo las de parodia al intertexto político--.

Una parte de los procedimientos funciona en el texto como en las primeras obras del realismo reflexivo: encuentro personal basado en problemas de comunicación y distancias afectivas, personajes referenciales, niveles de prehistoria en el comienzo, sistema de personajes basado en la inestabilidad del personaje en crisis. Sin embargo, el elemental nivel simbólico y ciertos procedimientos "nuevos" llevan el texto a una transición hacia la segunda fase del realismo reflexivo.

Los simbolismos --algunos muy pueriles-- modulan los encuentros personales dándoles sentido parabólico --una verdad o precepto existencial que obra connotativamente--. Por supuesto que "lo oculto" está siempre expuesto: el carácter "providencial" del personaje de Martín, el simbolismo del reloj que marca primero el estancamiento de la existencia de Juan y luego su evolución, su crecimiento, el simbolismo del espejo que "deforma" exteriormente la deformidad "interior" del Padre, el desenmascaramiento de la actitud "intelectual" de Martín en el desenlace, cuando se arranca la barba.

El simbolismo, entonces, sirve a los efectos de la semántica de *Hablemos a calzón quitado* porque "alumbra" el itinerario de crecimiento de Juan, "prueba" la tesis realista de la pieza al (de)mostrar que alguien puede ver limitada su libertad --en la metáfora elemental del espástico-- pero también puede recuperarse y conseguirla: siempre es posible, para el texto, la rebelión de la creatividad.

En cuanto a los procedimientos "nuevos", se limitan al

carácter patético de los personajes del Padre y de Juan y al desenlace: Juan ha echado a su Padre de la casa, pero su maestro ha olvidado la necesidad de amor del muchacho. Este le pide al público que le "infle" los cachetes, como antes hacía su padre. Este patetismo se convirtió en la segunda fase del realismo reflexivo en un procedimiento fundamental que moduló lo paródico.

Hablemos a calzón quitado tiene una serie de coincidencias estético-ideológicas con *Morir en familia*. Especialmente, su carácter contenidista exacerbado, propio del teatro de la época: el principio constructivo del encuentro personal, los personajes referenciales, los intensos niveles de prehistoria. Sin embargo, *Morir en familia* agrega a sus coincidencias con *Hablemos a calzón quitado* la funcionalidad de la causalidad indirecta, la postergación de la intriga, el conflicto estático, la ruptura del principio cooperativo de la comunicación y el procedimiento de la "vuelta a cero". Esta última característica vuelve más pesimista el desenlace de *Morir en familia*: "el intruso benefactor" --a diferencia de lo que ocurría en la pieza de Gentile-- es muerto por la familia que no resiste ver turbada su cotidianeidad. Luego de lo cual todo vuelve a transcurrir como el principio de la pieza.

Simón Brumenlstein, de Germán Rozenmacher, es un texto en el cual se concretó un paso más en la intensificación de la semántica disconformista del realismo reflexivo en transición. Implica la búsqueda de su identidad sin concesiones por parte del sujeto. Destinado por su propia subjetividad, se encuentra en inferioridad frente a sus oponentes, los "personajes farsantes" (la sociedad). Su ayudante (Guadalupe), al cabo, no puede desempeñarse. Es una inadaptada en plena rebelión, que se debate, como gran parte de sus antecesores del realismo reflexivo existencial, entre lo psicótico y una ética de la rebelión. Lo cierto es que Simón no opta por la asimilación. Es una conciencia individual aislada.

Para conseguir este resultado, Rozenmacher trabajó con los modelos de *Enrique IV* (1922), de Pirandello y más cercanamente, de *Saverio el cruel* (1936), de Roberto Arlt. Como en ellos, "el soñador" busca su identidad, entre los

cánones y procedimientos del expresionismo subjetivo puesto al servicio de la tesis realista. *Simón...* es un drama "literaturizado", autobiográfico, confesional. Su protagonista se ha desvelado, "se ha aburrido" de la vida cotidiana; esto lo hace aislarse de la historia, de la vida, adherirse a la "forma", a lo inalterable, dejar de "fluir". Se coloca así en el centro de un sistema de personajes que él mismo ha creado: por un lado los personajes "de humo" que comparten con él el centro dramático de la pieza; por otro, en la periferia, se ubican los personajes farsantes (Katz, el Señor Pingitore, su esposa), que lo acosan constantemente.

El espacio dramático se hallaba dividido en dos: la zona de los sueños de Simón y la zona de "la realidad". La primera es la proyección de su conciencia, de su más honda interioridad.

El texto se concreta a nivel de la intriga a través de transgresiones al encuentro personal, la causalidad implícita; la escena alterna entre la ficcionalización "como mundo extraño" y como "microcosmos de la realidad". Se ancla en la semántica del cuestionamiento de los roles sociales y sus convenciones. El conflicto de Simón, quizá, más allá de lo que se propuso Rozenmacher, adquiere un carácter abstracto; el malestar del protagonista, tan cercano a las causas sociales en la primeras obras del realismo reflexivo, consigue una fuerte autonomía frente a aquellas.

Pero es en *Cien veces no debo* (1971) y en *Los japoneses no esperan* (1973), de Ricardo Talesnik, donde se encuadró la evolución más productiva del realismo reflexivo híbrido en transición, ya que por ese camino estético-ideológico se llegó a textos como *Segundo tiempo* (1976), de Ricardo Halac; *Los hermanos queridos* (1978), de Carlos Gorostiza; *El destete* (1978) de Ricardo Halac; *Miembro del jurado* (1979), de Roberto Perinelli; *Un trabajo fabuloso* (1980), de Ricardo Halac; *El acompañamiento* (1981), de Carlos Gorostiza; *Ultimo premio* (1981), de Eduardo Rovner; *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1983), de Roberto Cossa. Estos textos son una reescritura creativa, una puesta en limpio, de los trabajos precursores de Talesnik y los denominamos realistas reflexivos de intertexto

moderno.

En las piezas de Talesnik se advierte, a nivel de la intriga, la intensificación de lo patético y del ridículo en el accionar de los protagonistas; la amplificación de la parodia --sin llegar todavía a convertirse en el principio constructivo de los procedimientos de la intriga--; la exacerbación del humor negro, la incipiente aparición de la caricatura proveniente del sainete, y semánticamente, el incremento de la crítica al contexto social. Además, si bien la rebelión disconformista contra "la vida sensata" no vence --como sí ocurría en *Segundo tiempo*, *El acompañamiento* o *Ultimo premio*--, la tesis realista fluctúa entre la semántica del cuestionamiento a los mandatos sociales recibidos por el o los protagonistas y la realidad existencial del pequeño burgués que reconoce este hecho e intensifica su disconformidad. Advierte su falta de opciones frente al sistema autoritario que le ha asignado "ser un buen hijo", "buen alumno", "buen marido", "buen profesional", "buen padre".

El texto fundamental de esta etapa de la evolución del realismo reflexivo fue *Cien veces no debo*, en el cual se verifican las siguientes intensificaciones con relación a *La fiaca*:

A nivel de la acción, crecía la actividad del sujeto (Lidia), se incrementaban sus desempeños y mantenía la iniciativa hasta el desenlace.

A nivel de la intriga, se aprecia desde el diseño de la escena en las didascalias hasta el comportamiento de los personajes, una constante exageración de lo mimético, que tiende a la caricatura, especialmente en los personajes en equilibrio inestable dentro del sistema de personajes: los padres. Pero todos son ridículos como en el sainete tragicómico. Esto se logra mediante los procedimientos de la mecanización de los roles sociales, los chistes, la debilidad de carácter de los personajes, los equívocos producidos en su intento de evadir la comunicación (Pellettieri: 1994, 73-86). Talesnik se ríe, mostraba mediante el humor, que algo estaba fallando en la familia de clase media. Esta forma de cuestionamiento satírico deja una sensación incómoda e

inevitable, e intenta reubicarnos frente a nuestras deformaciones sociales e individuales. Sin duda, creía que la crueldad, la estupidez, la hipocresía se escondían tras los convencionalismos sociales de los antagonistas de Lidia. La disconformidad social del dramaturgo se daba por el humor, un humor minúsculo que se contentaba con quebrar la trivialidad.

Al mismo tiempo, la protagonista en crisis transgrede en el comienzo los encuentros personales con sus antagonistas a partir de la seducción; sin embargo, a medida que avanza la intriga, se convierte en un personaje desenmascarante. Entonces, propone los encuentros personales que a esta altura son evadidos por sus padres y pretendientes. La mayoría de los encuentros personales se disuelve en la falsedad de las relaciones sociales.

El empequeñecimiento de los personajes es gradual hasta limitar con el absurdo. Un ejemplo de este hecho es el terror de los padres de Lidia a la ley y a la autoridad.

La causalidad, poco a poco, en el desenvolvimiento de la pieza, pasa a ser indirecta, regida por las leyes del texto.

Como se puede apreciar, se ha avanzado de manera intensa hacia las soluciones del realismo reflexivo de la segunda fase o versión, especialmente con relación al comportamiento de la protagonista. No ocurría como en *La flaca*, en la que el desenlace connotaba el fracaso de una "utopía social" para el protagonista. En *Cien veces no debo*, en sus escenas finales, Lidia es la imagen del autoconocimiento. Por supuesto que tampoco todo el teatralismo se concentra en el humorismo; esto aparece también en la parodia a los roles sociales: la incoherencia --propia del absurdismo-- entre lo que dicen y lo que hacen los personajes, el aplazamiento de la intriga y del diálogo, el desdoblamiento y la metamorfosis en escena del personaje en crisis.

Por otro lado, todos estos procedimientos están refuncionalizados. Este hecho se advierte con mayor claridad en el artificio de la "vuelta a cero", que como ya se vio, consiste en la acumulación creciente de efectos, para volver, repentinamente, a la situación inicial. Este fue el principio constructivo de la primera fase del teatro de Ionesco. Implica

una semántica pesismista: lo precedente es considerado inútil. En *Cien veces no debo*, se observa en este procedimiento una refuncionalización realista: se quiere mostrar una característica del personaje de clase media, su tendencia a la reiteración de costumbres, a "ignorar" aquello que no le conviene recordar. Por lo tanto, intensifica la tesis realista.

Su semántica implica una ironía muy limitada. Y un escepticismo social del mismo carácter advertible en la reacción final de Lidia. Su rebeldía se incluye en el cuestionamiento de los valores más respetados por la sociedad: la maternidad, la paternidad, el mesianismo juvenil, el carácter ejemplar de los padres.

Por su parte, *Los japoneses no esperan* es un caso interesante dentro de la evolución del primer al segundo realismo reflexivo. Por supuesto que es también una pieza de transición, en la que como en *Cien veces no debo*, luchan los principios constructivos del encuentro personal y su parodización, pero el ritmo de cambio que era intenso en aquella pieza de Talesnik, en ésta se vuelve muy limitado y hasta conciliador con el pasado. Como observa Tinianov (1970, 36): "Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una innovación o cambio repentino y total de los elementos formales." Se advierte, por un lado, una tendencia dual a mantener las soluciones estéticas de *Cien veces no debo*, y por otro, a volver a la poética de las primeras piezas del realismo reflexivo. Por ejemplo, se mantiene la creciente actividad del sujeto; la tendencia a la caricaturización; la elusión de los encuentros personales por parte de los personajes a través de la trivialidad cotidiana; la presencia del personaje referencial; la extraescena realista; los niveles de prehistoria en el principio de la intriga; el empequeñecimiento de los personajes, la retórica de la antítesis de caracteres; el manejo del procedimiento de la "vuelta a cero"; la gradación de conflictos y el paralelismo en las relaciones; la pequeñez y el patetismo de los personajes, la parodia a los roles sociales.

En síntesis, en *Los japoneses no esperan* se afirmaba la

puesta en descubierto de las represiones del pequeño burgués a través de la escena como muestra del "horror cotidiano". Es interesante observar cómo Talesnik, sin puntos de contacto profundos con la poética de Pinter, se valió de ciertos procedimientos de ella, como los ya enumerados de la evasión de la comunicación, el desinterés por los otros que tienen sus personajes. Muchos de los procedimientos de la terrible "comedia familiar" pinteriana aparecen especialmente en *Los japoneses no esperan*, mostrando una vez más que en el teatro los préstamos son mutuos y la intertextualidad, múltiple. Es así como el personaje débil de carácter, falto de concentración en su verdadero problema no opaca la semántica de *Cien veces no debo*, ni la de *Los japoneses no esperan*. No limita el deseo de verificación del espectador, como ocurría con el teatro de Pinter. Lejos de eso, está al servicio de la tesis realista, de su transparencia en la comunicación. El pasaje de la comedia ligera a lo tenebroso no evita, en el caso argentino, la moralización, la proyección en la intriga de una premisa social.

Asimismo, en *Los japoneses no esperan* se reiteraban procedimientos y sobre todo, la semántica del primer realismo reflexivo: el sujeto de la acción está destinado nuevamente por la sociedad, ella es más fuerte que su subjetividad. El mismo sujeto tampoco puede evitar estar siempre a la defensiva: acata el mandato social, trata de cuidar su matrimonio, incluso luchando contra sí mismo. Durante el desarrollo del texto el protagonista más que conocerse a sí mismo, fracasa.

Las novedades estéticas que presentaba esta obra eran pocas pero fundamentales para la evolución de la tendencia, ya que aparecieron posteriormente como notas destacadas en los textos realistas de la segunda versión: si bien la sociedad es el oponente del sujeto, él mismo se convierte en su principal oponente --esta es una marca del sainete tragicómico y del grotesco criollo--; se intensifica la causalidad indirecta y aparece ya de manera evidente el cambio de roles y la metamorfosis de los personajes en escena --como había aparecido, tímidamente, en *Tentempié II* y en *Cien veces no*

*debo*__. Al mismo tiempo, en el triángulo amoroso de la pieza, el desenmascaramiento es múltiple, pero ha desaparecido el recurso del "personaje desenmascarante".

En *Los japoneses no esperan*, se advierte la tendencia a colocar la situación teatral no ilusionista como generadora del drama.

3.5.4 Textos que mezclan el híbrido con el hiperrealismo.

En la subfase de intercambio de procedimientos, encontramos textos que aún se concretaban en la ortodoxia hiperrealista, como ocurre con *Juegos a la hora de la siesta* (1976), de Roma Mahieu, en el que los juegos de los niños reproducen las actitudes y conductas de los adultos en el medio social y político, que son cuestionados como autoritarios en el desarrollo dramático. Lo hace estructurado en breves, pero intensos encuentros personales, con núcleos de violencia. Sin embargo, un caso más importante para la evolución del sistema realista reflexivo, lo encarna *El gran deschave* (1975), de Sergio De Cecco y Armando Chulak.

Y lo es porque, además de ser un texto remanente del hiperrealismo de los sesenta, incluyó en su discurso dramático procedimientos del híbrido y sus personajes (¿inmorales o amorales?) constituyen un antecedente del "grupo inmoral" del drama realista reflexivo del intertexto sainetero de la segunda versión. Esto ocurrió en textos como *La nona* (1977), *El tío loco* (1982), *Gris de ausencia* (1981), *Los compadritos* (1985), de Roberto Cossa.

El gran deschave es la visión exasperada de un matrimonio de clase media (que ha cumplido diez años de casado) "puertas adentro". Es decir, en el acto de "deschavarse" y "deschavar" al otro. Esta palabra proveniente del lunfardo incluida en el título, adelanta inmediatamente el sentido del texto, y quiere decir "abrir lo que está cerrado", "poner en evidencia", "confesarse", "desenmascarar" y "desenmascararse". La mezcla de procedimientos propios del híbrido a la que hemos aludido, incluye artificios melodramáticos, humor caricaturesco (verbal y gestual), provenientes del sainete criollo, intensificación patético-ridícula (en el accionar de los protagonistas). En

cuanto a los procedimientos del hiperrealismo, se advierte la amplificación del encuentro personal, la exacerbación del psicologismo, el entrecruzamiento de recuerdos y fantasías de los personajes. Especialmente en lo referente a las cursilerías y delirios de grandeza de Susana y al machismo y los "sueños" de Jorge de llegar a tener un criadero de animales domésticos.

Los protagonistas absolutos del texto encarnan la típica pareja "inmoral" de la tragicomedia. Se han hecho trampas mutuamente, y estas trampas han producido un autoengaño. Estos personajes "en crisis" han intensificado las taras y el miedo a vivir de los protagonistas del primer realismo reflexivo. El personaje mediocre --un antihéroe empequeñecido-- ha radicalizado sus contradicciones: es egoísta, se ha desinteresado absolutamente de su pareja y de los otros personajes y de la realidad en general, persigue únicamente su propia satisfacción, desea autoengañarse y humillar al otro, al tiempo que obtura su mirada a sus propias limitaciones. A diferencia de los personajes del primer realismo reflexivo, está lejos de tratar de buscarse a sí mismo: la sociedad lo ha domesticado. Se relaciona con los demás a partir de la agresión.

La pieza seguía la poética de *Se acabó la diversión* y *¿A qué jugamos?*, pero fue varios pasos más allá: volvía patético el encuentro personal. Con él se mezclaban procedimientos como la expectación defraudada, chistes y era "cortado" abruptamente por las apariciones de los personajes saineteros, Don Robustiano y la Nona. Esto producía un encuentro personal que más que un efecto dramático, daba lugar a un efecto tragicómico.

Al mismo tiempo, el principio constructivo del encuentro personal --son cuatro y cada vez más intensos-- tiene por fin, en cada protagonista, destruir a su cónyuge. El deterioro se advierte también en el desenlace: estos patéticos personajes cierran la pieza volviendo a aceptar la miserable situación que un rato antes habían abandonado.

La poética del texto consiste fundamentalmente en encadenar los momentos de mayor tensión que tiene su momento

privilegiado en el juego de la última parte de la pieza. Es la "escena obligatoria", en la que Susana toma el rol de Martinuchi y Jorge el de Susana. La intención paródica es inocultable: resulta un ejemplo claro de la utilización del discurso ajeno como arma contra el antagonista. Cada personaje

> introduce en la palabra ajena una orientación absolutamente opuesta a la orientación ajena. La segunda vez, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir propósitos totalmente opuestos (Bajtin: 1979, 270).

El diálogo "se convierte en arena de lucha de dos voces".

> Jorge: (Afeminado.) ¿Cómo le va, señor Martinuchi? Cómo no lo voy a conocer, usted es el gran hijo de puta que le quiere robar el negocio a mi marido...
> Susana: (En Martinuchi.) Lo que pasa es que su marido es un gran pelotudo, señora Susana. (Se saca el sobretodo como antes lo hizo Martinuchi se lo pasa a él.) Por favor, que no se arrugue...
> Jorge: (Toma cuidadosamente el sobretodo.) Encantada, señor Martinuchi. ¿Por qué no me da también las bolas, para que no se le arruguen?
> Susana: (Aguantando la risa.) No hace falta, señora. Las tengo bien puestas (De Cecco y Chulak: 1976, 52).

Como en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* este juego se presenta como una lucha que desemboca en el ominoso cuarto encuentro personal en el que prima la violencia y la mutua agresión física. El juego es maligno y tiene por objeto herir al otro. El antagonismo se intensifica hasta el naturalismo; de pronto, cambian las reglas sin previo aviso y se transgreden las confesiones y los pactos de convivencia del pasado.

El cuestionamiento del texto al matrimonio y la amistad, tal como piensa que se dan en nuestra sociedad, es redundante. Desde la misma entrega del mundo del texto segundo: "La casa y los muebles tienen un aire de abandono y tristeza. De cosas gastadas y nunca reemplazadas" (De Cecco y Chulak: 1976, 7). La letra y la música de la canción utilizada en la puesta, la Balada final, ratifica la tesis realista: "Los deseos se han muerto"; se menta también a los "furiosos desencuentros", manifestando que "el corazón envejecido está/ entre plazos no pagados/ y entusiasmos jubilados/ sonó como un viejo violín/ Dios, sálvanos de este amor" (p.8). La pieza presenta al matrimonio en la baja clase media sólo como una cuestión de conveniencias. La tendencia de los protagonistas es la de mantenerse dentro del matrimonio de cualquier manera porque

vislumbran que fuera de él no tienen opciones.

El desenlace es desenmascarador, y la mirada final, depresiva: se tiene la visión de que para estos personajes, entre los treinta y cuarenta años, la vida "está hecha". Luego del mencionado encuentro personal, los protagonistas son invadidos por los personajes saineteros, y al cabo, quedan solos. En esa situación reconocen su problema: están "arruinados". La mirada final ratifica lo dicho: llega el service, arregla el televisor y se produce un largo silencio: "Jorge se acerca y sube el volumen del televisor. Susana, lentamente, se acerca y se sienta frente al aparato. Jorge, junto a ella; se quedan inmóviles, mirando" (p.60).

Este final evoca el arrepentimiento y la lástima mutua de los personajes de las letras de tango y del sainete inmoral (Pellettieri: 1994, 76-80). El futuro está ausente en la pieza, los personajes carecen de proyección.

Se estaba gestando la tragicomedia del realismo reflexivo de la segunda fase.

3.5.5 El teatro paródico al intertexto político.

El teatro paródico al intertexto político fue una forma muy peculiar de realismo reflexivo como modelo en variación, que incluyó textos dados a conocer entre 1970 y 1972, con una relación intensa con el campo intelectual y el contexto social de ese tiempo. Como vimos en **3.5.1**, se trata de la revaloración revisionista del peronismo histórico desde la "nueva" izquierda y de un cuestionamiento creciente al autoritarismo del gobierno militar. Y, más que nada, de un sentimiento, de la creencia de que la denominada "liberación nacional" estaba cercana.

Se pueden señalar, aisladamente, textos remanentes de la tendencia como *Pericones*, de Mauricio Kartun, estrenado en 1987. Pero bien pronto --en 1974 por ejemplo-- el teatro paródico al intertexto político estaba lejos de ser un modelo en variación. Ya era un modelo cristalizado por las circunstancias históricas adversas. Su vigencia se estableció con el fracaso y caída del gobierno de Onganía en 1969, y terminó con el advenimiento del peronismo al poder y su

progresiva derechización.

Analizaremos tres tipos de textos a partir de su máxima inclusión en el realismo reflexivo (*El avión negro*), hasta su máxima distancia con relación a la tendencia y su máxima cercanía a los procedimientos teatralistas brechtianos (*Historia tendenciosa de la clase media argentina*).

La poética del teatro paródico al intertexto político puede desarrollarse de manera sistemática y flexible:

A) Un teatro paródico en el que se percibían fuertes caracteres realistas reflexivos y procedimientos brechtianos limitados: *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores; *Chau papá* (1971), de Alberto Adellach.

B) Un teatro paródico en el que se equilibraban los procedimientos realistas reflexivos y brechtianos: *Ceremonia al pie del obelisco* (1971), de Walter Operto; *La gran histeria nacional* (1972), de Patricio Esteve.

C) Un teatro paródico en el que primaban los procedimientos brechtianos y teatralistas en general y actuaban limitadamente los procedimientos realistas reflexivos. Se puede incluir dentro del modelo a *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971), de Ricardo Monti; *Juan Moreira Supershow* (1972), de Pedro Orgambide, *Che Argentina, sos o te hacés* (1972), de Hernán Aguilar y Ernesto Rondi y con algunas restricciones a *Relevo 1923* (1972), de Jorge Goldenberg y *Lisandro* (1972), de David Viñas.

Caracterizaremos seguidamente estos tres tipos de textos:

A) El modelo paródico predominantemente realista reflexivo, presentaba una variante interesante en *Chau papá*, de Adellach, en la que se afirmaba la parodia, la ironía y el desenmascaramiento a una familia oligárquica, pero fue en *El avión negro* donde se advirtió una textualidad en variación con relación a los modelos realistas de la subfase de ruptura y polémica.

El avión negro propone la novedad de un modelo con actancias que incluyen en el sujeto a un grupo o sector social, la masa peronista --Lucho, la murga--, y en el papel de oponente a factores de poder --los políticos liberales y peronistas, los sindicalistas, las clases media y alta--. El

"fantasma" de Perón es ambivalente: es el objeto de deseo de Lucho y de la Murga popular, ya que para ellos significa la justicia social y la venganza, pero al mismo tiempo un oponente a estos hechos, por sus actitudes pendulares y su idea bonapartista del poder. Es evidente que los autores del texto manejaban la teoría "de los dos Perón", que ya había visualizado la Revista Contorno: el líder de una masa popular que deseaba cambios en las relaciones de poder, y el político burgués que quería que "algo cambiara para que todo siguiera igual".

El destinador del accionar de la masa peronista en el texto es su ansia de justicia y de revancha; el destinatario es ella misma. Por lo tanto, el modelo actancial es absolutamente sociopolítico. Al mismo tiempo, el sujeto de la acción, Lucho, la Murga, le otorga continuidad dramática a los distintos cuadros del texto. Con su llegada, le da sentido a la acción y rompe la armonía desarrollando el conflicto. Su progresión se puede exponer en el siguiente modelo, que, con variantes, muestra la productividad dramática de la pieza:

1. Secuencias transicionales, que muestran el grupo social o factor de poder.

2. La llegada de la Murga, secuencia disyuntiva que liga la acción con la calle y con la manifestación.

3. Enfrentamiento de ambos sectores: "los de adentro" y "los de afuera", que se concreta en un franco desempeño.

El diseño de la intriga cuestiona el modelo aristotélico de comienzo, medio y fin. Propone una intriga estructurada en cuadros. Esto remite a Brecht y su concepción de fragmentación de la intriga teatral, procediéndose a una suerte de montaje que pretende destruir la totalidad orgánica. En realidad se recrea la técnica de Brecht, ya que la posible lectura individual de los cuadros se resemantiza con el paso de la Murga. Se propone un "conjunto integrado" de sentido, y esto se refuerza con la inclusión de una causalidad lógico temporal y no espacial --como la brechtiana--. Esta causalidad es implícita y se incluye en el avance de la Murga y en los efectos que ésta produce.

Este sentido --la positividad de la masa peronista-- se

aprecia en las didascalias de la mirada final del texto. La marcha de la Murga culmina con un efecto mensajista muy poderoso, de corte teatralista pero de contenido referencial: "El ruido del bombo ahora sigue creciendo con el ritmo que se escuchó a través de toda la obra; crece e inunda la sala hasta hacerse ensordecedor, insoportable" (Cossa, Rozenmacher, Somigliana y Talesnik :1970, 56). Para el texto, la denominada clase obrera avanza de manera irrefrenable en la transparente metáfora del final abierto.

El principio constructivo del texto sigue siendo el encuentro personal, con transgresiones en el caso de los "encuentros" de Lucho con el fantasma, vulnerados por el silencio de este último. El sistema de personajes es esquemático como el planteo general del texto. En la mayoría de los cuadros existe una división entre "buenos" y "malos", que señala que "Hay una actitud política mejor que otra" (Tschudi: 1974, 85). Esto implica una lectura ideológica "en favor de los oprimidos y en contra del poder". La construcción de "los malos", que llenan la actancia oponente y su peculiaridad, es la caricaturización, la parodia denigrativa. Esto lleva al sistema de personajes fuera del contexto mimético de la primera subfase del realismo reflexivo. Los actores "negativos" son percibidos con distanciamiento, a través de lo que denominamos identificación irónica. Esto estaba destinado a la ruptura de la cuarta pared, a que el público tomara conciencia de lo negativo de ciertos procederes sociales a través de la risa irónica, del efecto cómico que apelaba al "pacto" de un público "cómplice", al que se le reconocía competencia para invertir enunciados como los del empresario González en "El inversor": "Me duele el país" (p. 27); los de los "izquierdistas" del "Comité Central: "Nosotros somos la vanguardia revolucionaria" (p.32). En suma, la traducción virtual del universo del "personaje mediocre" acosado por los personajes populares.

Al mismo tiempo, la inversión y la transgresión paródicas se concretaban en la contradicción entre la situación dada por la manifestación de la Murga y los distintos referentes sociales que enuncian su discurso. Un ejemplo muy claro

resulta el cuadro de "La familia".

Por el contrario, "los buenos", la otra parte del sistema de personajes, no sufren el proceso de caricaturización de sus adversarios, tampoco la parodia. Se los estructura por contraste a las lacras de "los malos", a través de lo colectivo, descripto de manera romántica, como una fuerza avasallante. La Murga es, sobre todo, discurso. Se manifiesta a través de la palabra que no es parodiada.

Los procedimientos teatralistas de la intriga están destinados a probar una tesis realista. Algunos de ellos son los siguientes: bruscos cambios en la escena y la extraescena, presencia del equívoco verbal propio del vodevil, causalidad y accionar de los personajes inmanentes a las leyes internas del texto; transgresión de roles (personajes que primero son definidos por su rol: "padre", "sindicalista", "compañero" y luego transgreden la conducta esperable de ese rol); exageración expresionista que incluye la búsqueda del efecto patético, inclusión de muñecos en la acción ("Las torturas").

Estos artificios teatralistas a los que se suma el de la intensificación de conductas sociales hasta la parodia, están al servicio de la tesis realista, ya que aportan significado, amplifican los registros de las clases sociales "que detentan el poder" y al mismo tiempo explicitan su ideología.

El aspecto verbal intensifica las innovaciones de *El avión negro*: en el plano de la enunciación inmediata, pasa de la anterior entrega del mundo realista mimético a didascalias que proponen y exponen las convenciones teatralistas, especialmente el decorado como "no decorado" y la tipificación de situaciones y personajes, la gestualidad paródica o contradictoria.

Esto es refrendado por la enunciación mediata que muestra igualmente un claro referente político: el peronismo, sus contradicciones y sus antagonistas. Este hecho resulta abarcador de la totalidad del texto lo mismo que la fallida función conativa del "diálogo" de Lucho con el General, en la que se advierte la ingenuidad enfrentada al cinismo.

El texto se concreta en una densa polifonía discursiva. La mayoría de los personajes se definen por sus peculiaridades

lingüísticas que terminan siendo ideológicas. El Inversor (Porter), el "Tano", el "Gallego", el "Ruso", "Los gorilas", desarrollan idiolectos que los definen. El código social define e identifica grupos o sectores sociales, y los discursos citados funcionan como caricaturización y parodia. Aparecen el discurso sindical, el comunista, el nacionalista, el eclesiástico, el militar, el de la clase media.

B) El modelo paródico en el que se equilibran los procedimientos realistas reflexivos y brechtianos, muestra sus textos paradigmáticos en *Ceremonia al pie del obelisco* y *La Gran Histeria Nacional*. En estas piezas se seleccionan ciertos momentos del pasado con la pretensión de explicitar el presente. Podemos hablar de textos didácticos que mediante la parodia del discurso liberal-conservador --su transgresión e inversión-- intentaban más que explicar la actualidad, incitar a la acción al espectador.

En la pieza de Patricio Esteve, hay una parodización que apela no sólo a la lectura de la "historia oficial" sino también a la "estructura de sentimiento" del espectador a la "historia vivida". En el texto de Walter Operto, la metáfora de la historia nacional actuada por locos implica un grado muy intenso de sátira social.

En los dos casos, los textos asumen su carácter "tendencioso". Esta característica proviene de la propuesta de Brecht (1972, 63-107), quien cuestionaba "las falsas copias de la vida social, representadas en la escena" (p.63) y propiciaba la "cientificidad" del arte teatral: "Nuestra convivencia como hombres, es decir: nuestra vida humana, está determinada por las ciencias en una medida completamente nueva" (p.69).

Para Brecht, se trataba de crear el "teatro de la era científica, de intentar fusionar el arte y la ciencia a través de la metodología del materialismo dialéctico". Concretó entonces lo que llamó "la actitud crítica" del teatro. Esta actitud se basaba en la "mirada distanciadora":

> Los nuevos efectos del distanciamiento debieran quitar la marca de la mirada familiar en todos los procesos capaces de ser influidos socialmente, porque es una marca que los preserva de toda interpretación (p.81).

Los textos que nos ocupan se apropiaron, en parte, del concepto de investigación y distanciamiento propuesto por Brecht, pero lo hicieron de manera limitada. Por un lado, continuaron con la preceptiva inaugurada por *El avión negro*, que funcionaba bajo el principo constructivo del encuentro personal y de artificios como los personajes referenciales y personajes "embrague", y por otro, los alternaban con procedimientos que privilegiaban el distanciamiento: el texto como mundo propio, el traslado al pasado, la narración como intento de explicación de la realidad, la estructura fragmentaria, en cuadros, el final abierto de apelación al público, el uso de citas.

Se puede hablar de un cruce de convenciones, algunas antinómicas.

Operto y Esteve se propusieron "usar" la historia, el pasado, para sus propios fines, que eran hacer que el espectador percibiera las posibilidades de la transformación social. Sus procedimientos también eran referenciales, "marcaban" psicológicamente la acción, por momentos reproducían la realidad.

Esta mezcla, por supuesto, "nacionalizaba" a Brecht (Pellettieri: 1994, 41), pero limitaba "la investigación", la profundización semántica de la propuesta. Hay en *Ceremonia al pie del obelisco* y *La Gran Histeria Nacional* una esquematización de los denominados "momentos clave" de nuestro pasado. Se los descontextualiza y entonces la tesis realista resulta transparente: la clase media y la oligarquía argentina se unieron a los denominados intereses internacionales para hacer caer al país en la situación que vivía en los años setenta.

C) El modelo paródico en el que priman los procedimientos brechtianos:

El paradigma privilegiado de este modelo es *Historia tendenciosa de la clase media argentina*. Profundiza puntualmente la dinámica brechtiana, reivindica una "tendenciosidad" menos referencial que el modelo anterior sobre las bases de las "reglas obligatorias" del Brecht épico-didáctico dialéctico (Pellettieri: 1995, 39)

A nivel de la intriga, *Historia tendenciosa* se presenta como una pieza didáctica. Su desenlace aparece como la demostración de una tesis sobre nuestro pasado, como ocurría en *Ceremonia al pie del obelisco* y en *La Gran Histeria Nacional*. Desea relatar "la verdad" de los hechos. Es "tendenciosa" en el sentido de que Teatro --nombre del personaje que es el motor de la acción de la obra--, debe ser quien capte la perversión de un estado anterior del pasado inmediato que "debe explicar", una vez más, el presente crítico e injusto al destinatario de su acción, el público.

Esto aparece también a nivel de la acción, cuyo sujeto es el Teatro, que funciona como narrador y director de la pieza que se representa. Da continuidad al espectáculo. El sujeto no tiene oponentes, hasta que en el desenlace, los actores se rebelan, exigen un "teatro del planetario" (Brecht: 1970, 76), que reemplace al que practica el personaje Teatro en la pieza, que en términos brechtianos se puede calificar como de "la calesita". Sintetizando, en éste, el receptor se incluye en la historia (la calesita), que no controla, se ilusiona con los animales y los juegos que va encontrando, en tanto que en el "teatro de planetario", todo --los astros y las estrellas-- es reconstruido de manera esquemática pero fiel. Así, el espectador no se identifica simpáticamente con el sujeto, sino que lo hace irónicamente, de acuerdo con el modelo brechtiano.

Volviendo a los procedimientos de la intriga, la demostración del pasado nacional explicando el presente implica una gran concentración y deformación paródica en todos los aspectos del texto, especialmente en este nivel. Esta característica incluye la simplificación de caracteres y el simbolismo de los personajes, verdaderas abstracciones con nombres significativos (en inglés "hawk" es ave de rapiña, halcón, gavilán y "hawker", vendedor ambulante; "pig" significa cerdo; "boñiga" designa en castellano el excremento de ganado vacuno, etc.) de las fuerzas que operan en nuestro sistema político.

Historia tendenciosa parece afirmar que la historia argentina fue falsificada y que su discurso es un engaño ya que se presentó como "verdad", negando su carácter

tendencioso. El desarrollo del texto --la antítesis-- de la pieza, pretende probar la impostura de nuestra realidad de los setenta: glosa sobre lo que considera la entrega de nuestro patrimonio por parte de las clases dirigentes, con la complicidad de la clase media, al capitalismo inglés primero y luego del norteamericano. La mirada final o síntesis, implica un llamado de atención al público contra la falsificación, "la mentira" de quienes quieren mantener la marginación de una gran parte del pueblo argentino.

A pesar de la intensificación de los procedimientos brechtianos, *Historia tendenciosa* tiene, como los otros textos de la tendencia, una concepción del teatro mesiánica y romántica, solamente explicable por el contexto social de la época. Reconstruye el pasado, rectificando su versión legitimada. Remite directamente al mundo histórico argentino, aunque transgredido e invertido; su legibilidad depende, más de lo que ocurre en otros textos, del grado de participación del receptor en nuestra cultura. Y es así porque ésta, en la simbolización maniquea del texto, se inmoviliza, se cristraliza, especialmente en la "aprehensión" y el "reconocimiento" de sus actores. No cabe duda de que sus personajes referenciales se relacionan intertextualmente con la concepción mecanicista de la historia propia de fines de siglo pasado y comienzos del actual.

Con relación al modelo Brecht, a nivel de la intriga y en el aspecto verbal --como propuesta de puesta en escena desde el texto--, retoma en caracterización y funcionalidad los artificios del autor alemán, sólo que, como ya se vio, para servir a una semántica diversa. Es decir, el montaje, la cita, la estructura en cuadros, la causalidad indirecta, el narrador como estructurador de la escena que funciona fuera de la intriga, el "song", el teatro en el teatro, la marcación a partir de las didascalias de una actuación predominantemente deíctica, de una gestualidad "artificial", del vestuario como disfraz, la fragmentación de la intriga, el intento de ruptura de la ilusión del público, en suma la parodia como principio constructivo, estaban más al servicio de lo romántico y mesiánico de las explicaciones y la semántica del materialismo

dialéctico.

Siendo el texto paródico al intertexto político más cercano al modelo de Brecht, *Historia tendenciosa...* se apropia de sus procedimientos paródicos, los "usa" para sus propios fines, los convencionaliza. Un ejemplo muy claro de lo que decimos son las "implosiones" del texto, "Los momentos de la obra en que se pasa del juego externo al recuerdo subjetivo y a la evolución de una problemática individual" (Kogan y Monti: 1972, 5). El encuentro personal, aunque transgredido, subjetiviza la "objetividad" del texto.

Además, hay una valoración ideológica que es común a todas las posiciones discursivas del texto. No hay polémica entre ellas. La voz del autor uniforma el todo a través de una verbalización que es la del grupo social cuestionado en el texto y el destinatario del mensaje teatral: la clase media.

En el juego de texto, contexto y metatexto de Ricardo Monti, se aprecia el interés del autor por interpretar a Brecht, por implicarse en una versión localista del teatro en el sentido de servir a su tiempo y su país. *Historia tendenciosa...* mezcla el modelo Brecht con situaciones indiciales, subjetivas, propias del imaginario teatral nacional. Brecht afirmaba que el teatro debía responder a determinadas necesidades del momento histórico social; hubiera resultado enajenante que Monti tratara situaciones históricas argentinas de los setenta de acuerdo con el punto de vista con que Brecht trabajó las situaciones de su momento histórico.

La poética de Brecht funciona en estos textos paródicos al intertexto político como modelo que produce otros textos. La pieza de Monti, y menos las de Esteve y Operto, entre otras, forman parte de un limitado y poco productivo --por su proyección en el teatro argentino actual-- sistema teatral brechtiano con un "parecido de familia" en los distintos niveles de texto. Continuaron y complementaron una tendencia histórico-semántica que descubrió Brecht, implicaron una instancia más dentro del sistema teatral.

En síntesis, denominamos así al teatro paródico al

intertexto político porque este carácter se verifica en varios niveles:

a) Por la intencionalidad de sus productores, como lo expresó Monti (1973) [71]. En este metatexto el autor expuso muy claramente la ideología de la tendencia. Lo hizo a través de cinco ideas básicas:

1. Incluyendo su práctica teatral dentro de la escena burguesa.

2. Reconociendo a los espectadores como "culpables".

3. Definiéndose como un autor antihumanista y proponiendo a la "platea burguesa" "inhumanizarse" a través de una "alienación intelectual" en contraposición a la "alienación social". Para Monti, el espectador burgués debía asumir el rechazo y la repugnancia a él mismo como clase.

4. El espectador burgués, a partir de lo afirmado, "debía contradecirse y desgarrarse con crueldad", y prepararse para la acción social "contra la opresión".

5. Finalmente afirmaba que, como autor, quería introducir la lucha de clases en la estética teatral.

Estos autores quisieron modificar al espectador, volverlo políticamente activo, participante en un proceso de transformación de la realidad que potencia al teatro como práctica social (Castri: 1978, 7-20).

b) Es político además por su circulación y recepción, ya que el espectador de los setenta tenía un reclano ideológico que cuestionaba y quería debatir los males sociopolíticos de ese momento en el teatro. Deseaba el cambio político-social o fantaseaba con él y pensaba que el teatro podía concientizar, acelerar las transformaciones. Convertía, mediante este reclamo, a todo teatro en político, pero gozaba más con estos textos de intención política. Era el retorno limitado a la vieja utopía del Teatro Independiente: el teatro debía cambiar al país. El gobierno militar debía ser reemplazado por el gobierno popular. El "peronismo de la izquierda", se arraigaba ya en amplios sectores del estudiantado universitario y secundario y en las capas medias de la población. Esto es, la clientela del teatro en Buenos Aires quería, "a su manera",

participar del proceso de transformación de la realidad.

c) Era paródico porque era intertextual con un texto preexistente: al discurso político del liberalismo argentino del pasado y de ese momento histórico. Quizo rectificarlo y a partir de esa rectificación, fundar una versión "verdadera" de nuestra existencia sociopolítica. La parodia de textos como *El avión negro* o *Historia tendenciosa...* los hace ubicarse "cerca de" los personajes de la política liberal y de la versión oficial de sus acciones. Planteaban una visión irónica, de oposición, mezcla de alegoría y realismo épico con la funcionalidad del realismo reflexivo. Es decir, un desarrollo teatralista que probaba una tesis realista, en el que el presente y el pasado de la política liberal mostraban su "hacer contra el país", que "explicaba" el presente crítico. El teatro paródico al intertexto político era una corriente romántica y mesiánica e intentaba "rectificar" la historia oficial.

En realidad, procuraba convertir al dramaturgo en un "historiador", en un "irradiador" de verdades más o menos acalladas. Era contenidista, se atenía más al mensaje que a la estructuración de un discurso dramático.

Entonces, se puede decir que se planteaba la parodia como una sátira con propósitos didácticos o moralizantes. Se oponía a los valores criticados y proponía un sistema "coherente" de contravalores. Era una tendencia reformista, moderna, por eso tomaba partido por "lo nuevo": ya se vio que la parodia no alcanzaba a todos los personajes; el pueblo peronista y los militantes de izquierda no eran parodiados. Planteaba el compromiso político.

Los textos que analizamos deseaban cambiar la lectura del discurso político del liberalismo argentino. El paralelismo con éste producía un efecto risible y se convertía en una suerte de espejo deformante. Pero era una modificación que pretendía clausurar la lectura del texto parodiado. Cuestionaba las definiciones tradicionales sobre el teatro. Este cambio de función se ligaba a lo que podemos denominar función social del sistema teatral y, por supuesto, a los

procedimientos de la intriga del texto, concretando en piezas como *Historia tendenciosa* la parodia como su principio constructivo a partir de una serie de artificios: la inversión, la exposición, la especularidad, la repetición, la transgresión, la connotación, la acentuación, del texto parodiado.

3.5.6. Continuidad del absurdo referencial.

Esta continuidad se dio a través de los textos de Griselda Gambaro, que abandonó la ortodoxia absurdista de la primera subfase y los textos de Eduardo Pavlovsky, cuyo paradigma es *El Señor Galíndez* (1975).

Estas textualidades fueron también el resultado del intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia absurdista, hacia un realismo estéticamente más amplio.

Hay en los textos de Gambaro de la época, una transición del absurdo al realismo que se puede incluir en el absurdo referencial.

Este hecho se advierte en piezas como *Cuatro ejercicios para actrices* (1970), *Sólo un aspecto*, *La gracia* (1971), *El miedo*, *Nada que ver*, *Dar la vuelta* (1972), *Decir sí*, *Acuerdo para cambiar la casa*, *El viaje a Bahía Blanca*, *El nombre*, *Puesta en claro*, *Información para extranjeros* (1974), *Sucede lo que pasa* (1975), entre otras.

En estos textos continuaron una serie de constantes de la fase anterior:

a. A nivel de la acción: transgresión de la secuencias de desempeño; la tensión insoportable entre el sujeto y el oponente; este último sigue siendo muy activo; la postergación de la acción en el sujeto; los núcleos de la acción, incluidos sucesivamente en lo verbal, lo físico-verbal y lo físico.

b. A nivel de la intriga: el protagonista se encuentra solo, en el centro del sistema de personajes; sigue siendo un teatro de situaciones; la intriga avanza modulada por la comicidad "inmediata" --chistes--; éstos ayudan a concretar el juego escénico; el humor es macabro y negro; el principio

constructivo sigue siendo el de la discontinuidad o postergación de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere, a partir de la ambigüedad; la extraescena es realista; la prehistoria dosificada con sutileza.

Pero también aparecía una serie de innovaciones que contribuyeron a hacer que la imagen del teatro de Gambaro fuera de comprensión menos "opaca":

a. A nivel de la acción: el sujeto se ha vuelto muy activo y lucha por alcanzar su identidad y su libertad. El sujeto de la acción es casi siempre un personaje femenino, quien ya es capaz de intentar cambiar la realidad. Aparecen delineados un destinador y un destinatario de la acción. Por lo tanto, las limitaciones para la actuación del sujeto se han atenuado, aunque choca con obstáculos para superar un cierto número de pruebas. Ha disminuido la suma de secuencias transicionales.

b. A nivel de la intriga: la protagonista se resiste al accionar absurdo del antagonista. En el comienzo hay una limitada confusión en su accionar, pero ya avanzado el desarrollo y en el desenlace está en condiciones de encontrar su identidad. La protagonista se convierte, por momentos, en la voz de la autora, y propicia los encuentros personales con los demás personajes. Se ha producido una incipiente unión en un solo actor del anterior personaje-víctima y del personaje embrague. Estos encuentros personales, en su mayoría, no están transgredidos. La causalidad fluctúa entre la implícita y la explícita. La escena, por todo lo dicho, está en tránsito entre el absurdo y el realismo. Los roles sociales y la referencialidad surgen de manera más nítida. Aparecen también otras características del texto realista: la antítesis de caracteres en la presentación de personajes, el paralelismo en las relaciones y un atisbo de gradación de conflictos. Las transgresiones que se observan lo son con relación al melodrama, y aparecen como un cuestionamiento al procedimiento de la coincidencia abusiva.

A todo esto se puede agregar que hay una intensificación de la transparencia de la metáfora, porque también se activan los procedimientos que provienen del intertexto argentino

--del expresionismo de Defilippis Novoa y el grotesco del teatro de Arlt--: la presencia del doble en el antagonista, el ambiente opresivo, la intriga con una módica tesis social.

Semánticamente, se puede apreciar que estos textos connotaban el hecho de que la autora ya no pensaba que el teatro crea totalmente su verosímil, no propone las reglas del texto de una manera absoluta. El referente tiene aquí un carácter creador. La metáfora no se solaza en la opacidad, avanza hacia la transparencia.

Como toda entidad teatral, el drama de Gambaro se caracteriza por su dinamismo, por la continuidad de modelos, pero también por su variabilidad. En este sentido aparece una serie de variantes textuales. Hay piezas que se caracterizan por estar cerca del modelo de la primera subfase. Es el caso de *Dar la vuelta*, en la que la tensión dramática aparece dada todavía por la profundización de la situación inicial más que por el avance lineal de la intriga. Se construye a partir de una evidente circularidad. La confusión sigue siendo una nota destacada en sus protagonistas. En este texto como en *Puesta en claro*, Gambaro propone al lector/espectador pistas falsas, personajes que se esconden detrás de juegos escénicos y estudiadas salidas cursis. Todavía nos dejan ver una escritura basada en una buscada ingenuidad estética, que alterna lo cómico y lo trágico.

Al mismo tiempo, hay otro núcleo de piezas que están más cerca del modelo de la segunda versión del realismo reflexivo: el realismo crítico. La intriga de *Nada que ver* y la de *Sucede lo que pasa*, incluye una amplificación de procedimientos ilusionistas o realistas: encuentros personales, personajes referenciales, gradación de conflictos, paralelismo y antítesis en la presentación de personajes.

En ella, aunque todavía aparece el gusto por la farsa, con la consiguiente predilección por las imágenes violentas, su discurso entabla una "polémica abierta" con la palabra del argentino medio, su individualismo y su tendencia al triunfalismo. La parodia de *Nada que ver* y *Sucede lo que pasa* se concreta por la distancia que media entre el discurso del personaje y su accionar. De la misma manera, transgreden el

discurso de los géneros tradicionales: el vodevil, la comedia sentimental, el costumbrismo.

Otra variante del teatro de Gambaro fue la pieza *Información para extranjeros*, caracterizada por una fuerte contextualización con relación a la Argentina violenta anterior al período 1976-1983. Configura un "drama de denuncia social". Esta tendencia, intensificada, es la que primó en el realismo crítico de la autora en los años siguientes.

Semánticamente, merece un párrafo aparte *Sucede lo que pasa*; en ella se incrementa la tendencia a la solidaridad entre los personajes protagónicos masculinos y femeninos, y por lo mismo una mayor adhesión a lo que los teóricos del realismo denominan desarrollo coherente. La tendencia a utilizar el procedimiento de la explicación, que aclara el accionar de los personajes mediante su discurso referencial. El texto propone una superación del horror. Algo parecido ocurre con *El nombre*. En las dos piezas, es el personaje femenino el transgresor a la regla social injusta y quien actúa con el fin de revertir la situación de sometimiento. Estos textos anticipan el comportamiento de los protagonistas de *La malasangre* (1982) y *Del sol naciente* (1983).

Esta es una etapa de transición en que también se operaron cambios en el teatro de Eduardo Pavlovsky, especialmente a partir de *La mueca* (1971) y *El Señor Galíndez*. Este último texto marcó, a nuestro juicio, los límites del absurdo referencial y propuso el camino que recorrió esta textualidad dentro del realismo crítico.

Como antes Gambaro y luego autores como Rovner y Perinelli, Pavlovsky concretó una mezcla muy productiva de procedimientos del realismo con el intertexto del teatro de Pinter. Para observar hasta qué punto es intensa esa relación mostraremos la vinculación intertextual entre *El montaplatos* (1957), de Harold Pinter y *El Señor Galíndez*, en los niveles de texto de los procedimientos de la intriga, verbal y semántica:

1. Ambos textos proponen un horror cotidiano: el absurdo formando parte de la existencia media de una comunidad. Es así que las dos piezas se anclan dentro de lo probable. La

postergación de la acción es su principio constructivo modulado por los encuentros personales que proponen Gus en *El montaplatos* y Beto en *El Señor Galíndez*. Lo hacen ingenuamente creyendo poder averiguar quién les ordena las acciones que deben ejecutar, y a partir de allí, obrar en consecuencia. No lo consiguen. Esto crea la amenaza, una gran tensión entre lo conocido y lo no conocido. En esta obturación del saber coinciden el lector, el público y los personajes de la habitación. Sólo en el desenlace se puede inteligir un ambiguo sentido. La técnica es el pasaje de la trivialidad a la amenaza, casi sin transiciones. Se plantean dudas para lograr el efecto de incertidumbre. Es el procedimiento de la omisión deliberada de los motivos de la intriga.

2. Presencia del "personaje inefable": Wilson en *El montaplatos*, Galíndez en *El Señor Galíndez*. Este actor, sin atributos psicológicos, que el lector/espectador pueda verificar, era propio de la poética de Ionesco, y se refuncionaliza en ambos textos, especialmente en el argentino, concretando la amenaza que en algunos casos posterga y en otros dinamiza la intriga, pero siempre la torna ambigua.

3. En los dos casos la prehistoria no participa de la ambigüedad, ni es distorsionada por los personajes. Antes bien, especifica los caracteres de Ben y Gus y de Beto y Pepe.

4. La escena y la extraescena son realistas, aunque, como ya se dijo, proponen un horror cotidiano. Un espacio dramático cerrado que es proyección del mundo de los personajes. Asimismo, el afuera se presenta como amenazador.

5. Se pasa de la causalidad directa del comienzo a la causalidad indirecta durante el desarrollo.

6. Las relaciones más intensas se dan entre los personajes "cercados" por el personaje inefable: Gus y Ben y Pepe y Beto. Coinciden en su existencia contradictoria entre lo dramático y el horror, que ninguno de ellos comprende pero, fundamentalmente, tienen una alarmante falta de concentración en sus problemas, uno de los factores básicos para la concreción de la "comedia horripilante".

La característica saliente de *El Señor Galíndez* fue la

forma novedosa en que Pavlovsky concilió procedimientos fundantes de la estructura de la pieza: la postergación de la intriga y el encuentro personal, alternándolos en el diseño de la intriga y convencionalizando los artificios realistas a través de los procedimientos pinterianos. Pavlosvky estilizó la palabra del realismo adaptándola a sus própositos artísticos (Bajtin: 1979, 264-265). No entró en conflicto con el realismo, sino que siguió su misma dirección pero relativizando sus procedimientos. El encuentro personal, la intensificación y gradación de conflictos, la focalización de la intriga en Eduardo, el personaje que se degrada a medida que ésta avanza, el desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista, están mediatizados por los procedimientos pinterianos.

Un caso muy interesante, como ejemplo de estas mediatizaciones, es, justamente, el personaje de Eduardo. A nivel de la acción, como el sujeto de la poética del primer realismo reflexivo, busca su identidad. Pero no su identidad como personaje "mediocre" sino como torturador. La ironía es evidente. El personaje logra su cometido; la intriga del texto de Pavlovsky aparece como el aprendizaje de un torturador, como un relato de sus "estaciones". El cambio de actitud de Eduardo se da paulatinamente: de aparente personaje-víctima en el comienzo --la pasa mal, es agredido-- se transforma en el desenlace y la mirada final en personaje-victimario --se adapta, participa en "el trabajo" de Beto y Pepe, cita a Galíndez--. Es quien da vigencia a un aspecto muy importante de la tesis realista: en esa sociedad, parece decir, las cosas no son lo que aparentan. Se da en Eduardo una progresiva degradación destinada por la sociedad. Se puede decir que el personaje --ayudado por Beto, Pepe y Galíndez-- representa la máxima degradación: la extrema oposición a todo aquello que signifique un positivo interés social. Representa la modernización, la tecnificación, al par que la institucionalización de la tortura.

En sus textos de la segunda fase del realismo reflexivo Pavlovsky obró de manera diferente --como otros autores, entre ellos Cossa, Halac, Gambaro, Rovner--. Convencionalizó los

procedimientos absurdistas al servicio del realismo crítico.

Podemos decir que la poética codificada era la del absurdo referencial en trance de convertirse en el realismo crítico de la segunda fase del realismo reflexivo. Las soluciones de la primera subfase de su teatro se incrementaron en sus procedimientos realistas, pero perviven atenuados los procedimientos absurdistas. Aunque relativizada, ya primaba una referencialidad directa. La incipiente tesis realista lo prueba: la sociedad burguesa --según *El Señor Galíndez*-- no sólo no condena la tortura sino que la considera necesaria, por eso convive con ella.

El autoritarismo y la violencia del contexto social se desenmascaran en escena.

3.5.7 El teatro emergente: *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*

El Grupo Laboratorio de Teatro de Buenos Aires puso en escena este primer texto de Ricardo Monti desde el 25 de junio hasta setiembre de 1970 en la sala del desaparecido Teatro del Centro. La crítica periodística o no reflejó el estreno con una reseña, o bien, desde la óptica de la poética del primer realismo reflexivo manifestó una marcada "distancia estética" con la pieza (Jaime Potenze, en La Prensa, 23-6-70 y 31-12-70; Yirair Mossiam, en Panorama, julio de 1070 y La Razón, sin firma, 25-6-70).

Quien la rehabilitó fue la investigación posterior. En general, casi siempre desde el contenidismo, descubrió valores en el texto de Monti con relación a su referente, la realidad argentina de los setenta. Ya sea relacionándola con uno de los temas en auge en ese momento: el parricidio (Tirri: 1973, 185-192); con la ideología del Mayo francés de 1968 (Trastoy: 1987, 76); con la violencia de la década y la ambivalencia grotesca (Previdi Froelich: 1989, y Monteleone: 1987); con la crítica a la burguesía y con el neorrealismo (Zayas de Lima: 1983, 114-118).

Nosotros, desde el sistema teatral argentino, pensamos la semántica de *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* como un problema a resolver que puso nuevamente en discusión la

ambigüedad de las relaciones con el referente de los textos teatralistas. Es por eso que consideramos la pieza de Monti en una situación incierta en el período de su aparición. Como continuadora de las textualidades dominantes --realismo reflexivo y neovanguardia-- dentro del absurdo referencial, pero, al mismo tiempo, como texto emergente, en polémica oculta con ellas. Como vamos a ver, *Una noche...* no puede encubrir su participación en el intercambio de procedimientos que tiene lugar en los setenta entre neovanguardia y realismo reflexivo; pero, al mismo tiempo, lo parodia, lo cuestiona. Esto se advierte en las seis secuencias metateatrales del texto, que remiten en todos los casos a la prehistoria de Magnus. Además de fraccionar la intriga y de mostrar crudamente el rito como constante en la dialéctica dominador-dominado, estas "representaciones" establecen una distancia crítica con el teatro dominante. Es por esto que "la obra externa produce la ilusión de que asistimos simultáneamente, como público, a su representación y a la obra interna" (Pavis: 1983, 490).

Como nunca antes en el teatro argentino, la representación de *Una noche...* es consciente de sí misma, lúdicamente, y se autorrepresenta con ironía. Al autorrepresentarse, el texto manipula la ilusión referencial y se burla de si y de las textualidades dominantes. También, como el personaje de Magnus, al mostrar su actuación en los textos-espejo teatralizados, se encuentra cara a cara consigo mismo.

Por este procedimiento consigue que el teatro argentino se mire a si mismo. La primera pieza de Monti es una verdadera muestra de tendencias estéticas con las que dialoga y a las que no deja de cuestionar. En la primera y en la sexta secuencia metateatral entre Magnus y Julia, se parodia el encuentro personal, principio constructivo del realismo reflexivo; en la segunda, entre Magnus y Lou y en la tercera, entre Magnus y los hijos como espectadores actuantes, se estilizan los procedimientos de la neovanguardia. Especialmente el principio constructivo de la postergación de la acción y del diálogo. La cuarta, protagonizada por Santiago, Wolfi y Gato, evoca el aislamiento expresionista;

algo parecido ocurre con la quinta, a cargo del Gato.

Por el cuestionamiento a los procedimientos realistas y la estilización y hasta el homenaje que tributa a los artificios de la neovanguardia y el expresionismo, el texto se muestra partidario del desarrollo dramático teatralista. Esto se observa también en el resto de la historia de *Una noche...* Como en las piezas posteriores del autor, se advierte la concreción de una poética --la creación de reglas generales, de las que el texto particular es el resultado-- muy peculiar en los distintos niveles del mismo.

Su nota básica es la amplificación de la acción. Las secuencias de desempeño, que incluyen pruebas por las que debe pasar el sujeto --los hijos de Magnus-- y constituyen desempeños frustrados en la mayoría de los casos, construyen el texto en su estructura profunda. Las referencias y la marcación de situaciones son mínimas, lo cual hace que el receptor se enfrente con un ritmo muy sostenido y que para modularlo se vea obligado a enfrentarse con "un problema a desentrañar" a cada instante.

La acción también se estructura a través de secuencias contractuales que establecen pactos entre Magnus y los demás, caracterizados por las rupturas que produce el propio protagonista. Dentro de esta organización, el sujeto se muestra muy activo lo mismo que el oponente --Magnus--, en una escena y una extraescena contradictoria, de máxima visibilidad semántica. Sus funciones son dominar, ser dominado, injuriar, ser injuriado, vivir dentro del ritual.

Precisamente el ritual organiza el nivel de la intriga. El intertexto expresionista es muy potente en la obra. Su estructura de superficie se pliega al drama confesional, en el cual Magnus ocupa el centro del sistema de personajes, girando los demás a su alrededor. Los procedimientos del aislamiento y el desdoblamiento se inscriben también dentro del ceremonial, de la circularidad. El texto, como su intertexto, *La noche de los asesinos* (1966) de José de Triana, es una sucesión de acciones estereotipadas, repetidas una y otra vez como mero juego. Pero su desenlace se aparta del modelo: los hijos consiguen matar a Magnus, liberarse del ritual, pese a lo cual

el final es equívoco. La inmovilidad de los hijos y de Julia, después del parricidio, el quedarse dentro de la casa-trampa de su padre, parece indicar que no están liberados de la pesadilla. Queda al lector/espectador determinar si la solidaridad de los sometidos puede vencer al dominador sin instaurar nuevas formas de dominación.

Estos artificios --el aislamiento, el desdoblamiento, la circularidad rota, la casa jugada como trampa para la libertad-- van encaminados a lograr un aspecto espectacular --una puesta en escena-- en el que prevalezca lo simbólico. Los personajes son una síntesis de las fuerzas de lo social --la burguesía y su enfermiza ambición de poder económico encarnada en Magnus-- y lo político --tal como lo ha señalado reiteradamente la crítica--. En este aspecto, hay que relacionar el comportamiento de los hijos con los movimientos juveniles de liberación argentinos y extranjeros y con una década sangrienta.

El aspecto verbal introduce en el modo didascalias altamente literaturizadas; y en el plano del discurso de los personajes una preeminencia de la función poética y, especialmente, de la función metalingüística. Es importante advertir la densidad de esta última función y la heterogeneidad en el discurso de los personajes, los que a medida que *Una noche...* despliega su intriga, se convierten en "discursos citados" --juegos verbales, metaforizaciones, cultismos, frases cristalizadas--. El diálogo que marca la relación de fuerza de los actores establece constantemente vínculos de dependencia en el terreno social-familiar, que se espejan en el contexto social de su época y que también delatan la presencia de dos formaciones discursivas.

La pragmática del diálogo se caracteriza por el predominio de la fuerza ilocutoria de los enunciados, el contrato de las partes que hace avanzar la acción. Además de la limitada negación del principio cooperativo de la comunicación que alcanzó su momento pregnante en producciones posteriores como *Visita* (1977).

El manejo del tiempo muestra el orden del discurso alternando el orden de la historia mediante anticipaciones, retrospecciones y prospecciones. Practica la elipsis dramática y utiliza casi siempre en las secuencias metateatrales el recurso de la frecuencia, a la manera brechtiana; el relato iterativo, en el cual un único discurso evoca pluralidad de acontecimientos es el más usado. Aunque en algunos casos Monti utiliza en esta primera etapa el relato repetitivo, en el cual muchos discursos evocan un solo y único acontecimiento.

El punto de vista según la poética codificada se puede sintetizar en la asunción de una práctica teatral moderna, heredera de la neovanguardia del sesenta, especialmente del absurdo referencial, que consiste en la tendencia a "representar lo irrepresentable", a mostrar lo inefable del inconsciente, a dejar ver lo "invisible" de la trama político-social.

Monti persigue en *Una noche...*, como en el resto de su teatro, lograr un efecto desautomatizante en el receptor mediante la condensación de la acción dramática.

3.5.8 La concepción de la puesta en escena en la fase de intercambio de procedimientos.

La puesta en escena de este período se volvió heterogénea, se complejizó, por varios motivos:

a. A mediados de la década, se evidenció en los trabajos de directores naturalistas como Gandolfo y Fernandes (Cfr. 3.3.7) un giro hacia el teatralismo y el humor, a lo que se sumaron luego sus trabajos con intertextos y textos del Open Theatre, de Joseph Chaikin, todo lo cual evolucionó hacia la concreción de una puesta en escena que, si bien no abandonaba la ortodoxia realista, por lo menos la relativizaba, estilizándola.

b. La creación de grupos estables de actores y directores profesionales: Gente de Teatro (conocido como Clan Stivel) en 1967; E.T.P. (Equipo Teatro Payró, dirigido por Jaime Kogan), en 1968; Nuevo Drama (dirigido por Gandolfo), en 1968, que

además publicó la revista Nuevo Drama; y Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires (dirigido por Fernandes), en 1970. Estas agrupaciones, fortificaron la puesta realista de los sesenta, ya sea intensificándola o estilizándola.

c. La visita y el curso que dio en Buenos Aires en julio de 1970 Lee Strasberg canonizó la ortodoxia mimética, intensificando la concepción realista-naturalista que había advenido en los '60.

d. La cristalización de la puesta absurdista que, sin duda, estuvo relacionada con la conversión del absurdo gambariano en absurdo referencial y que, en la mayor parte de los casos, fue puesto en escena con criterios realistas.

e. La incipiente aparición de la puesta en escena que parodiaba la puesta realista de los sesenta.

Establecemos cuatro tipos de puestas para el período de intercambio de procedimientos dentro del denominado "teatro de arte", con la salvedad de que estos modelos presentan múltiples variantes.

1. Puestas que se presentaban como continuadoras del realismo de los sesenta.

2. Puestas que estilizaban los modelos realistas de los sesenta.

3. Puestas continuadoras del absurdismo de los sesenta.

4. Puestas que parodiaban el modelo realista de los sesenta.

1. Puestas continuadoras del realismo de los sesenta:

Para esta descripción nos basamos en el siguiente corpus de puestas:

Los prójimos (1966), de Carlos Gorostiza, con dirección del autor.

Se acabó la diversión (1968), de Juan Carlos Gené, con dirección del autor y Pepe Soriano.

¿A qué jugamos? (1968), de Carlos Gorostiza, con dirección del autor.

Cien veces no debo (1970), de Ricardo Talesnik, con dirección de Luis Macchi.

La mueca (1971), de Eduardo Pavlovsky, con dirección de Oscar Ferrigno.

Morir en familia (1971), de Jorge García Alonso, con dirección de David Stivel.

La cocina (1974), de Arnold Wesker, con dirección de Jorge Hacker.

El gran deschave (1975), de Sergio De Cecco y Armando Chulak, con dirección de Carlos Gandolfo.

Juegos a la hora de la siesta (1976), de Roma Mahieu, con dirección de Julio Ordano.

Utilizaron las técnicas escénicas y actorales que reseñamos en 3.3.7, continuadas y/o incrementadas a través de procedimientos que no las alteraron ni estética ni ideológicamente. La intertextualidad se daba como una inclusión voluntaria en el sistema "viejo" con el fin de continuarlo, recreando algunos artificios menores. Para esta tendencia las puestas realistas del sesenta no eran algo ajeno. Mantenían para con espectáculos como *Soledad para cuatro* o *Los días de Julián Bisbal*, un tipo de relación afectiva, una ideología estética común. Se las pensaba como algo propio.

Esta puesta realista-naturalista estaba destinada a mostrar la base conceptual de lo que denominamos realismo reflexivo: el no enfrentamiento de temperamento y medio, el protagonista como inadaptado personaje mediocre cuyo comportamiento debía ser absolutamente referencial. En suma, el escenario como correlato de la vida real.

Ya en los setenta, el director que se manejaba con una poética teatralista --desde el actor heredero de la tradición finisecular del sainete, hasta la biomecánica de Meyerhold, pasando por las propuestas "lúdicas" de Jorge Petraglia-- era considerado o bien como una excepción, o mal como un advenedizo que desconocía el método de actuación que se había convertido en canon socialmente normativo (Jauss: 1987, 74). En estos casos, resultaba muy difícil ser legitimado por una parte de la crítica y por casi la totalidad de sus colegas y actores.

Con relación a la continuidad se puede decir que los textos paradigmáticos enunciados seguían siendo trabajados con un respeto total por el ilusionismo basado en una elemental simbología que daba primacía a lo indicial con relación al objeto ausente, la clase media. La disposición por darle al espectador una completa sensación de realidad se conseguía a partir del rol del director que concretaba, en la mayoría de los casos, una puesta tradicional no ortodoxa; la armonización ponía la semántica del texto por sobre la semántica de la puesta; el metatexto de la puesta era, de este modo, una reescritura del texto dramático acampañada por el subtexto de los actores; el modelo de actuación era semántico; el espacio naturalista, que imitaba al mundo, se concretaba en una puesta historicista que creaba la ilusión fotográfica como conjunto integrado; el desarrollo dramático estaba totalmente adaptado a la demostración de la tesis realista. Con relación al referente, la puesta tenía el carácter de autotextual con elementos ideotextuales. Como resultado de la continuidad, la poética codificada era la de la teatralización realista-naturalista que buscaba la identificación simpátetica del espectador, es decir, propiciaba una concepción objetivista de la comunicación teatral.

Hablamos también de incrementos e intensificaciones. Estas están relacionadas con la canonización del método Strasberg (Cfr. 2.7) y la diseminación en el campo intelectual teatral de sus principales procedimientos: la memoria emotiva y el momento privado.

Estos artificios incrementaron el naturalismo de la interpretación introspectiva, la concreción de una puesta en escena creada a partir del estado de ánimo y la vivencia emocional del personaje. Es decir, una propuesta actoral que prentedía ir más allá de lo intelectual, interpretando el nivel profundo de la acción: el subtexto. Se incrementó la búsqueda de la "verdad escénica" basada en los supuestos de la doxa de la época, destinada a crear el efecto de realidad a partir de la expresión externa del conflicto interno de los personajes.

Desde el punto de vista de la ideología estética, la

puesta continuadora del realismo del sesenta no varió su fundamento, su factor estructurante: la observación de la realidad como algo conocido pero peculiar, marcado por el cambio. Estos directores querían --como sus antecesores--, hacer del teatro una práctica social, "mejorar al espectador", "hacerlo pensar". Su teatro se proponía como comunicación y compromiso. Intensificaban la idea de nacionalización de la cultura por medio del realismo como espejo y análisis crítico de la sociedad que, "estaban seguros", avanzaba hacia el socialismo.

La contradicción no resuelta entre las ideas sartreanas y el determinismo tradicional de nuestras puestas realistas continuaba: la puesta en situación de los personajes chocaba con el mundo todavía cerrado de los espectáculos.

2. Puestas que estilizaban los modelos realistas de los 60:

En el apartado 3.3.7, mencionábamos el "módico primer paso hacia el humor y el teatralismo" que significaron los espectáculos que Fernandes dirigió en 1966 (*El tiempo de los carozos* y *Negro... azul, negro*) al que podríamos agregar *¡Hola!*, de 1967. Estos textos se convirtieron luego en una transición hacia la puesta realista estilizada, cuyos paradigmas son los siguientes:

Palos y piedras (1967), creación colectiva con dirección de Alberto Ure.

El campo (1968), de Griselda Gambaro, con dirección de Augusto Fernandes.

Viet-Rock (1968), de Megan Terry, con dirección de Jaime Kogan.

¡América hurrah! (1968), de Jean Pierre Van Itallie, con dirección de Carlos Gandolfo.

La leyenda de Pedro (1971), de Henrik Ibsen, con adaptación y dirección de Augusto Fernandes.

Historia tendenciosa de la clase media argentina (1971), de Ricardo Monti, con dirección de Jaime Kogan.

Los japoneses no esperan (1973), de Ricardo Talesnik, con dirección de David Stivel.

El Señor Galíndez (1973), de Eduardo Pavlovsky, con dirección de Jaime Kogan.

Hedda Gabler (1974), de Henrik Ibsen, con dirección de Alberto Ure.

Casa de muñecas (1975), de Henrik Ibsen, con dirección de Alberto Ure.

Estas estilizaciones tomaron para construir su discurso teatral algunos aspectos de los artificios del realismo, pero con una funcionalidad diversa. Los utilizaron como algo ajeno, como un intertexto estético-ideológico que incluían en sus puestas en escena con el fin de lograr "sus propias aspiraciones estéticas".

En general, como ocurre en toda estilización (Cfr. 2.5.7), estos directores variaban muy poco la ideología estética precedente: el proceso de ensayos, la interpretación y la puesta en escena se realizaban de acuerdo con las reglas del sistema de Stanislavski, en algunos casos tamizada por la ideología psicologista de Strasberg (*El campo* y *¡América hurra!*). Regía aún la mentalidad convencionalizadora de los ideales del viejo Teatro Independiente histórico y del realismo del sesenta. Se identificaba con el "teatro serio", portador de una alta referencialidad, que le otorgaba una débil importancia estética al humor al que consideraba --como frecuentemente afirmaba en sus críticas Kive Staiff, verdadero teórico de esta tendencia que impulsó durante trece años desde la dirección del Teatro Municipal General San Martín--, como un recurso "fácil", casi demagógico.

Lo que a nuestro juicio hicieron estas puestas fue una refuncionalización convencionalizadora, a veces estetizante, del desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista. Lo hicieron a través del simbolismo casi siempre imaginativo, algunas veces pueril, pero siempre convincente para el horizonte de expectativa del público informado sobre la modernidad y su crisis, el marxismo, el psicoanálisis, los intertextos del teatro y del arte norteamericanos y experimentales.

Especialmente Gandolfo, Fernandes, Kogan y Ure llevaron a

cabo una mezcla muy productiva del realismo argentino de los sesenta con los intertextos del "off-off" Broadway, y específicamente con los modelos de actuación de puesta en escena del conductor del Open Theatre, Joseph Chaikin.

Gandolfo fue quien propuso, en dos artículos aparecidos en su revista Nuevo Drama, una recepción reproductiva de Chaikin. Por su parte, Ure había conocido en Estados Unidos las teorías del "Open" y del Performance Group dirigido por Richard Schechner.

Nos referiremos a las novedades de la estilización propuesta y a la recepción productiva de Chaikin en Buenos Aires. El principio constructivo de esta tendencia era el mismo que el de la puesta realista del sesenta: el encuentro personal. También lo eran sus fines: lograr el efecto de realidad, movilizar al espectador y probar una tesis realista. No hay transgresiones al canon realista, pero sí pequeñas variantes, focalizaciones, amplificaciones, intensificaciones en todos los niveles de la puesta.

a. Variaciones con relación a la espacialización. Tal como proponía Chaikin, la plástica se apropió de la escena: se valorizó el cuerpo del actor como escenografía (expresaba con su organismo todo lo que lo rodeaba), el decorado dinámico, verbal, implícito en la gestualidad de los actores. En *¡América hurrah!*, por ejemplo, con sólo cuatro cubos en el escenario se representaba en escena una oficina, un gimnasio, una sala de operaciones, la calle, etc. Importaba también el efecto de la luz, que era índice ambiental y distinguía estéticas (*Historia tendenciosa...*) Se pretendía atenuar la mímesis escénica. Esta tendencia llegó a su más intensa expresión en *La leyenda de Pedro*: cuerdas colgadas o esparcidas en el escenario o atadas a las paredes, lienzos blancos de las más diversas medidas, telas negras, escalas marinas, practicables, carros, representaban indicialmente, y a veces simbólicamente, un imaginativo mundo de sueño y pesadilla; balsas, veleros, tormentas, efectos de terror y de sangre.

b. Intensificaciones en la actuación que pretendía "liberar al actor de la palabra y el texto". En la

representación de *¡América hurrah!* y *Viet Rock* --que habían tenido su origen en improvisaciones de los actores del "Open" dirigidos por Chaikin y los autores-- se propiciaba una actuación fragmentada, contradictoria, apoyada en el cuerpo y en su transformación continua. La base de este accionar era el cambio brusco, no gradual. La curioso es que esta tendencia no naturalista se concretaba en escena a través de la construcción en el interior del actor de una actuación según las reglas naturalistas. Por lo tanto, el ritmo actoral no transgredía la continuidad ni la acumulación de procedimientos. Este se basaba en las situaciones teatrales creadas por las acciones de los actores tanto como en los textos. El actor y el director se apropiaban nuevamente de la escena, se acrecentaba su importancia y la puesta se subjetivizaba.

c. La puesta en escena realista estilizada estaba ubicada en una posición intermedia entre la puesta tradicional no ortodoxa y la que consideraba al texto previo sólo como una referencia. Era una metáfora politizada de la obra dramática. Sin ser sustituido por el director y el actor, el texto dramático relativizaba su posición hegemónica ya que en buena medida se intentaba suplir el lenguaje lingüístico por uno extralingüístico. Proponía un muy limitado teatralismo.

A nivel de la armonización había un equilibrio entre la semántica del texto y la semántica de la puesta. La evidencia del sentido nacía de la fusión entre dirección y texto dramático. El metatexto de la puesta se convertía en una "lectura", en una "opinión" sobre el texto dramático.

Estos procedimientos, estos pequeños cambios de funciones, delataban un incipiente predominio del director en la escena realista estilizada. El director mostraba, no marcaba las situaciones y los personajes. Junto al actor, alteraba el texto creativamente.

d. Estas peculiaridades de la actuación y la puesta atenuaban la concepción ilusionista, desocultando algunos procesos de enunciación. Es el caso de los cambios de personajes en escena de los actores de *Historia tendenciosa...*

Si bien la puesta no dejaba de funcionar como un conjunto

integrado --quería mostrar la "verdad profunda" del texto a través de la visibilidad del subtexto-- variaba la manera de narrar del director. Se focalizaban los artificios de la intriga a nivel de su uso escénico. Apareció un incipiente fortalecimiento del cuidado estético que permitía hacerle notar al espectador, en algunos momentos de la puesta, que "estaba en el teatro", que percibía una ficción. También dentro de este procedimiento de focalización, se puede incluir la intensificación de lo irracional a través de la palabra, el gesto y el movimiento actoral, una especie de moderada contradicción entre lo que se dice y se hace en escena. Es el caso de algunos momentos de *¡América hurrah!* y *Viet Rock*.

En este mismo sentido se amplificó el conflicto central hasta otorgarle casi un nivel simbólico. De esta manera se conseguía, en las puestas de Fernandes y de Kogan, una muy interesante y productiva universalización de la relación entre los personajes. Esta universalización se alcanzaba casi siempre a través de la dialéctica del dominador/dominado.

e. La puesta realista estilizada se volvió predominantemente ideotextual. Se convirtió en una puesta abierta al mundo, que implicaba lo sociopolítico: la situación del país, la tortura, la historia como pasado recuperado, la mostración del pequeño burgués y sus problemas para comprender la realidad social.

f. Esta puesta buscaba una identificación irónica por parte del espectador. Esto se lograba mediante la intensificación de la ambigüedad de los significantes a través de la relativización de algunos encuentros personales que eran estilizados por la ironía o la búsqueda casi gratuita de la crueldad. *Historia tendenciosa...* y *El Señor Galíndez*, ambas dirigidas por Kogan, son un buen ejemplo de la pretensión de incluir al espectador en el encuentro, de derribar algunos tramos de la cuarta pared a través de la exasperación de lo biográfico y de lo confesional. Se conseguía así una "distancia" en el receptor con relación a la escena. Se pretendía que el público cambiara su actitud como espectador. Este tipo de puesta quería limitar la idea del teatro como pura comunicación. Lo expresivo se convertía en un hecho por

lograr, como ocurría con su exponente más cercano al teatralismo: *La leyenda de Pedro*.

De lo dicho se desprende que ante este tipo de teatro el receptor debía "participar" más durante la visión del espectáculo, puesto que debía llenar algunos lugares de indeterminación que el mismo presentaba. Estos espacios generalmente estaban ligados a lo psicológico.

La ideología estética que estilizó la puesta realista siguió en líneas generales la dirección realista de los sesenta, pero profundizó sus caracteres relacionados con lo social. Especialmente por el hecho de que la puesta predominantemente ideotextual limitó la contradicción anterior. En la puesta estilizada los personajes se ponían en situación, coincidiendo con el "mundo abierto" de los espectáculos. La historización era más intensa: a través de estas puestas sus cultores mostraban que conocían las consecuencias políticas de cualquier decisión teatral.

Esta puesta fue la más productiva de la tendencia de intercambio de procedimientos en las décadas posteriores. Cabe incluir dentro de su poética trabajos como *Marathon* (1978), de Ricardo Monti con dirección de Jaime Kogan y *Boda blanca* (1980), de Tadeuz Rózéwicz con dirección de Laura Yusem, entre otros.

3. Puestas continuadoras de la puesta absurdista de los sesenta:

Las puestas paradigmáticas que incluimos son las siguientes:

Los días felices (1968), de Samuel Beckett con dirección de Jorge Petraglia.

Atendiendo al Señor Sloane (1968), de Joe Orton con dirección de Alberto Ure.

El montaplatos y *Los enanos* (1969), de Harold Pinter con dirección de Jorge Petraglia.

Nada que ver (1972), de Griselda Gambaro, con dirección de Jorge Petraglia.

Sucede lo que pasa (1976), de Griselda Gambaro con dirección de Alberto Ure.

El factor estructurante de la puesta absurdista, que fue la ruptura de la norma realista, se cristalizó en los setenta. Sus procedimientos se resemantizaron, se disolvieron en el sistema teatral argentino y pasaron a formar parte de la incipiente puesta paródica a la puesta realista de los sesenta.

En realidad, la automatización de este modelo de puesta en el horizonte de expectativa del público de los setenta coincidió con la desaparición del absurdo gambariano, lo que sin duda limitó sus posibilidades. La falta de evolución de la tendencia se hizo notoria en las puestas paradigmáticas que reiteran, sin variantes, las reglas obligatorias vigentes en las puestas absurdistas de los sesenta (Cfr. 3.4.6). Reapareció en casos aislados como el de Ure en *Sucede lo que pasa*, quien productivamente mezcló procedimientos de la puesta absurdista con artificos realistas estilizados. Utilizó, por ejemplo, a nivel de la armonización y la dirección de actores, la técnica del encubrimiento o la pista falsa a partir del "gag" y los recursos de la puesta en escena de la comedia --la expectación defraudada, la comicidad de carácter, la coincidencia abusiva de matiz cómico, la sonrisa referencial, la intensificación de la conversación trascendente ubicada en situaciones ridículas-- mezcladas con convenciones naturalistas y artificios propios de la historieta. Paralelamente, focalizó con justeza los pasajes realistas, inducidos de la puesta.

Al mismo tiempo en *Sucede lo que pasa* Ure practicó la puesta autotextual a la manera de la puesta absurdista, a través de la espacialización concretada a partir de un armazón metálico y una hilera de lámparas en el techo y nylon negro en el piso. La escena quedaba aislada y se establecía una distancia irónica con el espectador.

Esta tendencia a la puesta de mezcla del absurdismo con otras tendencias fue continuada por el mismo Ure en puestas como *El campo* (1985), de Griselda Gambaro; *Puesta en claro* (1986), de Griselda Gambaro y *Antígona* (1989), de Sófocles.

4. Puestas que parodian el modelo realista de los sesenta.

Hemos elegido para tratar este tipo de espectáculo dos ejemplos:

Fuego asoma (1969), de Luis Verdi y José María Paolantonio con dirección de este último.

Porca miseria (1975), creación colectiva del Grupo Teatrocirco, con dirección de Lorenzo Quinteros.

Estas puestas rompían con el modelo realista, se apropiaban de sus convenciones y las hacían estallar. Posteriormente les ortorgaban una orientación absolutamente ajena, entrando en polémica abierta con ellas ya que sus propósitos estéticos e ideológicos eran totalmente opuestos.

Fuego asoma se estrenó en el Instituto Di Tella y se representó en la sala del Centro de Experimentación Audiovisual, que era un ámbito no convencional en que se levantó un estrado y se organizó una platea. Estaba constituida por una serie de sketches que incluían canto, música, actuación, cine y diapositivas. Paolantonio la definió como "teatro apoyado por la música", en el que se mezclaba paródicamente lo político con lo dramático. Se trabajaba con la exposición, la inversión y la transgresión de lo sociopolítico y con la parodia al teatro "serio", al teatro realista de los sesenta, a través de la caricatura y el chiste verbal. Era un espectáculo que se atrevía a transgredir el psicologismo del canon estético socialmente normativo stanislavskiano-strasbergiano.

Porca miseria intensificaba la parodia, cuestionando géneros que ya lo eran por propia definición, como el sainete y el grotesco criollos. Se basaba igualmente en el efecto teatral histriónico-caricaturesco que no desdeñaba la maquieta ni el chiste verbal. Parodiaba también el teatro realista, transgrediendo encuentros personales, invirtiendo el efecto de realidad por el absurdo y acabando con la gradación de conflictos. Lograba una feroz sátira al contexto social siendo la mezcla de géneros su principio constructivo.

Este cambio teatral se vio interrumpido por la diáspora que causó en nuestro campo intelectual el proceso militar. Fue

un antecedente de lo que denominamos teatro de la parodia y el cuestionamiento al "teatro serio" --el realista que comenzó en los sesenta--. Este teatro paródico está representado hoy por grupos como "Las Gambas al Ajillo", "La Banda de la Risa", "Los Macocos", "Los Melli" entre otros (Cfr. Pellettieri: 1990c).

Los caracteres generales de la poética que proponían *Fuego asoma* y *Porca miseria*, que coincidían en el cuestionamiento y la parodia a los roles sociales y al teatro realista, eran los siguientes:

a. Práctica del teatralismo mediante formas primitivas de comicidad (procedimientos del cine mudo y del sainete criollo). Se concretaban transgresiones al encuentro personal mediante el chiste, la postergación intencionada de la acción, la ambigüedad, la ironía, la incongruencia de tonos, comportamientos y gestos de los actores. Este recurso incluía también la infracción a los códigos de la escenografía y la iluminación realistas. Se utilizaba el humor absurdo y negro para lograr la inversión caricaturesca de los roles sociales y teatrales.

b. La actuación era considerada como un juego (como antes lo habían hecho la puesta absurdista y el sainete) cuya finalidad era la búsqueda de efectos. Por lo tanto, el actor mostraba al personaje y "entraba y salía de él" concretando una actuación deíctica.

c. Como resultado de lo anterior, la subpartitura preparatoria se basaba en lo lúdico y en la ambigüedad.

d. El ritmo actoral estaba fundado en los cortes y en la acumulación de actitudes.

e. Había una gran movilidad del signo teatral, apoyada en el manejo de la ironía.

f. La puesta paródica aparecía como un sistema autónomo, fragmentado, regido por la causalidad indirecta, en la que se limitaba el concepto de desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista. De este modo se limitaba igualmente la posibilidad de dar una evidencia del sentido.

Estas puestas criticaban abiertamente el canon realismo-verdad. Se ubicaban "cerca de él" para que se advirtiera aun

más su diferencia, para polemizar con mayor profundidad en todos los niveles de texto. Exponían al texto parodiado y cuestionaban al realismo como una posibilidad de concretar una crítica al contexto social, tratando de sugerir la idea de que la puesta realista reflejaba la historia, gracias a la mediación transparente de su texto espectacular. Los parodistas creían que el aporte del realismo había sido meramente ideológico y que había estado determinado por cierto tipo de producción.

g. La puesta, con relación al referente, tendía a ser intertextual o de mezcla. Este carácter anticipaba la dirección estético ideológica de las actuales puestas de parodia y cuestionamiento y de resistencia a la modernidad de los sesenta (Pellettieri: 1994b, 151-164).

h. Esta puesta sostenía una concepción relativista de la comunicación teatral y propendía a lograr en el espectador una identificación irónica. Producía una distancia mayor, en relación con el público, que la puesta realista y que su estilización. Trataba de que el receptor pusiera en duda sus prejuicios sociales, que cuestionara los valores que se le había enseñado a respetar desde el punto de vista social.

Como se puede advertir, esta concepción de mezcla tomaba el concepto de espacialización de la puesta realista estilizada y los principales procedimientos de la puesta absurdista refuncionalizada.

La ideología estética de este tipo de dirección teatral se desarrolló en este período tan limitadamente como nuestro corpus por los mismos motivos que sus puestas no llegaron a ocupar la cartelera: la dictadura y el achicamiento del campo intelectual. Sin embargo, se pueden señalar en ellas algunos aspectos que aparecieron luego, más desarrollados, en los ochenta y los noventa:

Su fundamento era la mezcla, la cita, el comentario intertextual, la apertura al mundo y al universo del teatro, pero tomando a éste como hecho contradictorio, ambiguo, opaco, con espacios de indeterminación.

3.5.9 La semántica de la subfase de intercambio de

procedimientos.

El universo de alienación y frustración del realismo reflexivo y el pesimismo nihilista del absurdo gambariano de la subfase de ruptura y polémica, se acercaron semánticamente en el subperíodo de intercambio de procedimientos.

Ya hemos visto que en su origen el mundo decadente, alienado, no redimible ni armonizable del teatro moderno se contradecía con el sustrato de la ideología de izquierda del realismo reflexivo. El pesimismo, chocaba con la creencia en las posibilidades de conocimiento del hombre y su consiguiente ideología optimista. Se mostraba una situación básicamente desesperanzada con el fin de que el lector/espectador "saliera" de su alienación mediante una identificación simpatética que le permitiera reconocerse.

En la subfase de intercambio de procedimientos el realismo reflexivo modernizó su poética. Sus procedimientos "nuevos" lo situaron limitadamente distante del realismo "fotográfico" de la primera subfase pero, al mismo tiempo, semánticamente se alejó de lo no redimible ni armonizable --especialmente en el teatro paródico al intertexto político-- porque acrecentó su optimismo en las posibilidades del país en los setenta. Por lo tanto, intensificó su creencia en el hecho de que el arte significaba una "ayuda" para la sociedad en el sentido de "curarse" de su alienación y descubrió una clase social "salvadora": la popular.

Se pasó de una posición de negación de la posibilidad de cambio --en los protagonistas de *Soledad para cuatro* o *Nuestro fin de semana*--, a una limitada esperanza en las transformaciones individuales, en la rebelión contra la "vida sensata", en los personajes de *Hablemos a calzón quitado*, *Cien veces no debo* o *Simón Brumenlstein*, aunque sin abandonar totalmente el escepticimo social de *Los japoneses no esperan*, *El gran deschave* o de la contradictoria *Cien veces no debo*.

Se observaba confianza en las transformaciones sociales que lograría el pueblo con su dinámica y su capacidad de desenmascaramiento irónico de la burguesía en textos como *El avión negro* o *Historia tendenciosa...* Un hecho sintomático en

estas piezas es el final abierto, que significaba la continuidad deseable en la lucha contra la opresión y la intensificación de la crítica al contexto social. En el caso del teatro paródico al intertexto político, el disconformismo del realismo reflexivo en transición se transformó en la propuesta de una "didáctica para el cambio". De este modo se buscaba que el público se identificara irónicamente con lo que veía en escena. Esta distancia se explica por lo que en realidad se concretó: un análisis político desde la izquierda que pretendía "desenmascarar al enemigo".

Con las variantes que hemos apuntado, y que van desde el escepticismo a la seguridad del cambio social, hubo una intensificación del rechazo a la autonomía del arte con relación a la realidad sociopolítica, un incremento de la opción por el compromiso. Se reiteraba que el teatro era una forma de conocimiento. Se acrecentó el entrecruzamiento entre serie social y serie estética. En estos textos había una clara sincronía entre la situación del país y la acción teatral, siempre anclada en el referente en el que los realistas reflexivos en transición encontraron la seguridad de que entre nosotros se estaba viviendo la etapa final del capitalismo. Tenían una tendencia marcadamente historicista.

Decíamos en 3.3.6 que la semántica del realismo reflexivo se incluía dentro del planteo sartreano. El realismo reflexivo sistemático y sus variantes enfocaban su tendencia hacia tres de los caracteres del pensamiento del autor francés: la enajenación y la soledad del hombre, su libertad y su responsabilidad. Los autores paródicos de la transición creían que la enajenación podía ser superada, en parte, por medio del acceso al poder de las clases populares. Era la posibilidad que advertían sobre todo los desenlaces y miradas finales de *El avión negro* e *Historia tendenciosa...*: la de encuadrarse dentro de la historia, no quedar al margen de los acontecimientos sociales y de las masas en las que veían a sus protagonistas. No deseaban concretar un esquema abstracto, se proponían como una alternativa combativa frente a la denominada política liberal a la que se visualizaba como algo perimido. Al fin de cuentas, seguían la lección sartreana:

apoyaban el accionar del pueblo y despreciaban su mera contemplación.

Por otra parte, la semántica del absurdo referencial limitó el nihilismo y la ironía metafísica o de la impotencia. Es el caso del o de la protagonista del teatro de Gambaro del período de intercambio de procedimientos: empeñado en buscar el sentido de su vida a pesar de la ausencia de respuestas, continúa de manera "rebelde" con su accionar (Cfr. Camus: 1953a, 110 y sigs.). Incurre en la contradicción que implica la existencia. El personaje víctima del período de ruptura y polémica pasó a convertirse en el personaje rebelde.

Hemos visto en **3.4.5** que los polos semánticos del primer teatro de la autora se ubicaban dentro del territorio de la ironía basada en tres procedimientos:

a. El aplazamiento de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugería a partir de la ambigüedad.

b. El desdoblamiento, la metamorfosis en escena del personaje victimario.

c. El empequeñecimiento del personaje víctima.

El absurdo referencial continuó utilizando el artificio del aplazamiento de la intriga, pero limitó el desdoblamiento del personaje victimario y transformó radicalmente el proceso de empequeñecimiento de la víctima. La ironía pasó a consistir en el "engrandecimiento" del supuesto personaje víctima. El antihéroe de estas piezas de Gambaro evolucionó en la acción y se convirtió en el "héroe oprimido" que busca la identificación catártica del público.

Esta nueva actitud advierte que, si bien para la tendencia los actos humanos son absurdos, el personaje rebelde no deja de luchar, pese a ello, por la dignidad humana y por la solidaridad entre los hombres.

El protagonista del teatro de transición de Gambaro puede no encontrarle sentido a lo que ocurre, ha sido arrojado a una sociedad donde es difícil conocerse y conocer y en la que se trata de aniquilarlo. Y aunque sabe que "nada cambiará", intenta el cambio, sobreponiéndose a la no existencia de reglas de convivencia a las que se pueda apelar en un intento de concretar en la realidad su "sueño autónomo".

Existía en el teatro de Gambaro una relación directa entre los roles sociales y los roles teatrales. Como ocurría en la primera subfase, los últimos ponían en crisis a los primeros. La variante que presentaban *Sucede lo que pasa* o *Puesta en claro* era que la protagonista advertía la anomalía que significa el orden social estatuido y actuaba contra él sin entregarse.

Un caso distinto es el de los textos de Pavlovsky, en especial *El Señor Galíndez* en el que se ve intensificado el nihilismo social pero también la denuncia del absurdo comunitario. Es decir, la esperanza de que mostrando, exhibiendo al "personaje degradado", la comunidad pueda llegar a vitalizarse, a tomar conciencia de las monstruosidades que prohija la sociedad.

El cuestionamiento del referente y la búsqueda de la identidad fueron pautas semánticas compartidas por absurdistas y realistas que en esta subfase de intercambio de procedimientos tendieron a fusionarse, lo que se concretó durante la segunda fase del sistema teatral del sesenta.

Algo similar ocurrió con el factor estructurante de la ideología de los textos del período de intercambio de procedimientos. Tanto el absurdo referencial como el realismo en transición tuvieron su fundamento en la observación de la realidad como algo peculiar, marcado por la alienación pero con la novedad, para el absurdismo, de que esa realidad había dejado de ser estática, se había convertido en dinámica, estaba en cambio. No creaba ya un mundo interno autorreferencial, sino que se apoyaba en la invención heurística del referente.

El intercambio de procedimientos en su aspecto semántico incluyó para las dos tendencias el intento por lograr un desarrollo dramático que probaba una tesis social. Aunque en el realismo estaba marcado por la conceptualización clara de que "la clase media estaba condenada por su cobardía y su constante alianza con el poder" y en el absurdo referencial todavía la tesis incipiente estaba definida contradictoriamente por la ambigüedad y el subjetivismo

Especialmente en el caso de la emergente *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*, de Ricardo Monti (Cfr. 3.5.7) que implicaba un nuevo intento de conocimiento desde el nihilismo. Una interrogación cuestionadora de la metáfora realista reflexiva y absurdista que volvía a poner en primer plano la subjetividad.

3.5.10 La recepción de la subfase de intercambio de procedimientos.

Una serie de caracteres enmarcaron y limitaron la recepción durante este período:

1. Los casos de *El campo*, de Griselda Gambaro --3.4.7-- y *La pata de la sota*, de Roberto Cossa --3.3.8-- mostraron que las ortodoxias de los sesenta se habían automatizado en los gustos de los cronistas y los públicos del campo teatral.

2. En las postrimerías de la década casi todos los textos, los autores y los directores que tratamos en este trabajo habían sido legitimados por la crítica y su situación dentro del campo había pasado a ser dominante.

3. Con relación a la polémica de neoformalistas y neocontenidistas dentro del panorama de la crítica periodística, se había producido una regresión: los polemistas se disgregaron y pocos siguieron ejerciendo la profesión. La excepción fueron Kive Staiff y Ernesto Schóo. Pero lo más interesante fue que, como suele ocurrir en épocas de transición, la crítica periodística se desorientó. Aun manteniendo grandes diferencias ideológicas convalidó los textos y las puestas que tenían que ver directamente con el contexto político a través de un enfoque contenidista y no legitimó las puestas en las que se producía una búsqueda "subjetiva de los personajes". Es que la crítica leía el teatro desde su "aspecto serio", dejando fuera de su óptica el humor y a veces también la parodia. El público, por su parte, aceptó estos textos y puestas de transición en todos sus aspectos y en esos años (1967-1976) concretó notables éxitos de taquilla de los espectáculos que una parte de los cronistas había rechazado.

4. La politización creciente --tal como vimos en **3.5.1**-- incrementó las pautas de recepción contenidista, los contenidos realistas, el aspecto comunicacional del teatro ya implícitos en la recepción de los sesenta y en la tradición del Teatro Independiente. El público y los cronistas querían "pistas" para poder comprender la realidad.

El espectador implícito del teatro de intercambio de procedimientos fue el lector/espectador de izquierda, que, por supuesto, veía ratificadas sus ideas en el escenario. Como ya se dijo a próposito de *La cacería* de Pavlovsky, estos textos advertían sobre la enfermedad social. Se producía una inversión de roles: viendo o leyendo *El Señor Galíndez* o la mayoría de los textos que se tratan en esta parte de la tesis, el espectador se "descentraba" y se producía un distanciamiento irónico con relación a los personajes "degradados".

Su público, entonces, era el espectador moderno "radicalizado" políticamente, enterado del cambio mundial, entendido de la actualidad de la literatura, del cine, de la psicología, partidario del aspecto "formativo" del teatro. Por otra parte, es necesario remarcar que el absurdo se había incluido en la vida política y social: el enfrentamiento armado era un hecho cotidiano. No había forma de no embanderarse. La realidad era más ambigua que nunca pero, paradójicamente, el teatro, sus artistas y su público creían que podía aclararse, volverse transparente. La tentativa del conocimiento desde el nihilismo se relativizaba. El mensaje seguía siendo subjetivo pero, contradictoriamente, militante.

El caso de *El Señor Galíndez* es paradigmático: la recepción respaldó el texto. Lo incluyó inmediatamente dentro de los hechos político sociales. Los responsables de la puesta no sólo ratificaron lo dicho con el sentido de la misma, sino también con sus hechos liminares. Por ejemplo, el programa de mano "llamaba" a una recepción "comprometida", identificaba la puesta como una "denuncia". En él se insitía en la condición de "argentino" del autor y en su compromiso con la realidad. Era una verdadera invitación para que se visualizase su

actividad y la de los teatristas como una práctica social. Otro tanto ocurrió con la publicidad y las carteleras de los diarios: "Una denuncia bien planeada", Clarín (27-1-73); "¿Es la tortura una profesión?", Clarín (26-10-73). Casi por unanimidad, los cronistas, siguiendo al propio Pavlovsky en sus declaraciones, hablaron de "realismo exasperado" (La Nación, 20-1-73 y Siete Días, 5-2-73).

Los elogios a Pavlovsky y a Kogan eran constantes. En el caso del primero, Siete Días, Clarín (Rómulo Berrutti, 20-1-73 y La Nación, 20-1-73) distinguían su evolución desde el absurdo y valoraban positivamente ese cambio. Era la canonización de Pavlovsky: "...convertido, ya de hecho y de derecho en un hombre de teatro, dio a conocer otra obra suya" (Emilio A. Stevanovitch, Siete Días).

Finalmente los factores de poder determinaron la definitiva politización de la puesta cuando en 1974 *El Señor Galíndez* debió suspender sus funciones debido a un ataque terrorista.

La recepción de las piezas del teatro paródico al intertexto político corrobora lo que afirmamos, en el sentido de la acogida favorable que brindaron los cronistas de espectáculos a las piezas que sostenían un fuerte contenido de denuncia: *El avión negro* (J.A.G., Periscopio 25-8-70; Talía, nº 37, agosto 1970); *Juan Moreira Supershow* (La Opinión 26-9-72; Rómulo Berrutti, Clarín 22-9-72; s/f La Nación 10-10-72); *La gran histeria nacional* (J.P., La Prensa 12-4-72, Ernesto Schóo, Panorama 20-4-72; Emilio A. Stevanovitch, Siete días, 17-4-72; Francisco Urondo, La Opinión 21-4-72).

La puesta del teatro paródico al intertexto político más cercana al horizonte de expectativa de los cronistas fue *Historia tendenciosa...* Quizás porque la obra de Monti había comenzado a legitimarse a partir de los premios otorgados a *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (Premio "Pilar de Lusarreta" otorgado por Argentores y Premio "Sixto Pondal Ríos" otorgado por la Fundación Odol). Todas las crónicas --siete en total-- reconcieron este hecho. Muy especialmente lo hicieron Emilio A. Stevanavitch: "*Historia tendenciosa de la clase media argentina*. Siete Días (30-10-71); Ernesto

Schóo: "El gran teatro del mundo", Panorama (5-11-71) y Kive Staiff: "Una obra imagina la historia política argentina de este siglo como un circo poblado de locos", La Opinión (28-10-71).

Si bien los cronistas reconocieron, y a veces aplaudieron, la revisión del pasado en una evaluación netamente contenidista, se mostraron incómodos frente a la visión de la transición realista-absurdista. Como ya se dijo, no aceptaron "la búsqueda subjetiva" de los protagonistas de los textos y menos la mezcla de procedimientos en los que tenían una participación central el humor y la parodia.

Creemos que los comentaristas no tenían todavía la suficiente perspectiva histórica para advertir que el proceso de intensificación del cambio de metáfora, en textos como los de la continuidad del realismo reflexivo híbrido, llevaría a la tendencia hacia el realismo reflexivo de intertexto moderno (*Segundo tiempo*, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, *Los hermanos queridos*, etc.) Algo parecido ocurrió con *El gran deschave*, precursor del realismo reflexivo de intertexto sainetero (*La nona*, *El tío loco*, *Gris de ausencia*).

Cien veces no debo de Ricardo Talesnik, por ejemplo, fue leída desde la poética del realismo reflexivo de ruptura y polémica que no concebía el humor como componente del denominado "teatro de arte":

> Su obra, concebida en tono de farsa rotunda, por momentos desaforada, sobreabunda en situaciones y hallazgos de diálogos destinados a sacudir de inmediato al espectador. Esta circunstancia se convierte en peligrosa arma de doble filo. Apuntala la adhesión de la platea --siempre voraz de platos fuertes-- por un lado, pero abarata las posibilidades de un tema interesante (Clarín, "*Cien veces no debo*: Talesnik reaparece con una obra exitista", 16-8-70).
>
> El autor desdeña toda novedad y comete una serie de errores que en momentos llegan a lo increible. Por lo pronto, los personajes han sido tratados muy superficialmente y algunas inverosimilitudes asombran (Jaime Potenze, "*Cien veces no debo*, en el Teatro Margarita Xirgu", La Prensa 26-8-70).
>
> El autor simplemente esquematiza y caricaturiza, con actitudes grotescas una destrucción que ya existe. Lamentablemente, reitera e insiste en demasia, en aspectos que ya habían sido perfectamente definidos (Luis Ordaz, "*Cien veces no debo*", Talía, nº 37, agosto 1970).
>
> Talesnik no critica, no profundiza ni aclara absolutamente nada, simplemente gusta, coloca diálogos ingeniosos y trata, de alguna manera, de incursionar en una especie degenerada de

humor negro (Victor Max Willich, "La deuda de Talesnik", Confirmado, nº 271).

El avance de *Cien veces no debo* hacia las soluciones del realismo reflexivo de la segunda fase rompió numerosos horizontes de expectativa de la crítica. La limitación de la concepción comunicacional del teatro y la consiguiente aparición de nuevas conductas sociales en el texto, establecieron una considerable distancia estética con la mayoría de las crónicas.

Un caso que complementa esta ruptura de horizontes es el de *El gran deschave*, de Sergio De Cecco y Armando Chulak (Cfr. 3.5.4). Uno de los referentes de la polémica de los sesenta, Kive Staiff, evidenció la enorme distancia estética que lo separaba de este texto al que leyó desde "el teatro serio", reclamándole aquello que estaba ausente de la propuesta escénica: le objetó falta de crítica social, la acusó de "individualista" y de "populista":

> (De Cecco faltó de las carteleras durante once años) en los que todas las variables de la violencia y sus efectos supletorios terminaron por instalarse en la sociedad argentina. La obra de De Cecco y Chulak es, sintomatológicamente, uno de esos efectos. Porque el primero ha abandonado la perspectiva crítica y social y se ha minimizado en la perspectiva individualista ("Admirables interpretaciones no consiguen ocultar el fácil populismo y la falta de compromiso", La Opinión, 15-8-75).

En síntesis, los casos de las crónicas citadas de *Cien veces no debo* y *El gran deschave* nos muestran que no advirtieron las preguntas que estos textos le formulaban a la época y las de los receptores de la clase media: ¿quiénes hemos terminado siendo? ¿qué hemos hecho de los afectos, el matrimonio, los hijos, la amistad? ¿cómo nos relacionamos? Estas puestas daban también curso al planteo de un cambio social que no se proponía de manera "racional" ni "esclarecida", sino como emergente de una intensa crisis de conductas y de formas de ver el mundo. El crecimiento social e individual, lo mismo que su cristalización, se habían vuelto polémicos.

Los cronistas se distanciaron igualmente de las "búsquedas subjetivas" de los personajes de Gambaro. Como habían hecho en

la primera época de su teatro, volvieron a cuestionarla en su transición hacia el realismo. Los comentarios sobre *Sucede lo que pasa* son una muestra:

> Me gustaría sentarme con Griselda Gambaro en la hospitalaria cocina de su casa de Don Bosco frente a sendas tazas de té y preguntarle por ejemplo, qué la decidió a estrenar estos apuntes, este borrador inconexo (Ernesto Schóo, "Una taza de té con Gambaro", La Opinión, 4-5-76).

Se la cuestionaba por "confusa":

> La obra transita entre dosis de absurdo y realismo sin recalar en ninguno de ambos puertos (J.P., "No todo lo que sucede suele ser interesante", La Prensa, 8-5-76).

En realidad los cronistas no advirtieron que Gambaro quería "achicar" la distancia con el espectador.

> Aquí, Griselda Gambaro, parece perdida en un juego teatral que quizá no responde a verdaderas convicciones de fondo (...) Las situaciones incurren en fatigosas reiteraciones, el tema no puede disimular su endeblez, ya que a este quinteto de "pobres tipos" le falta una verdadera motivación para su conducta (Rómulo Berrutti, "Cinco seres con sabor a histeria", Clarín, 30-4-76).

Quien sí coincidía con la propuesta de la pieza era Ricardo Monti (1976), que en ese momento tenía una columna en la revista Crisis. Lo hacía desde una ideología estética muy cercana a la de la autora. El mismo, en 1970, había roto una serie de horizontes de expectativa con *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*. Los comentarios de Jaime Potenze en La Prensa (23-6-70 y 31-12-70); Yirair Mossian en Panorama (julio 1970) y el aparecido en La Razón, (24-6-70), manifestaban una distancia estética con relación a la propuesta escénica de Monti. En tanto que Clarín y La Nación no registraban comentarios.

El caso más extremo fue el de Jaime Potenze, a quien perturbaba la mezcla de géneros de la puesta:

> todo está explicitado en una clima de febril baraunda que no siempre alcanza a convencer. A lo que se añade un maquillaje más apropiado para asustar chicos que para perfilar el temperamento de un personaje... Será necesario esperar expresiones más maduras y menos barulleras.

Al trazar el panorama teatral del año agregó: "*Una noche con el Sr. Magnus & hijos* es una muy modesta expresión dramática" (La Prensa, 31-12-70).

Los trabajos publicados durante la década (Tschudi: 1974 y Tirri: 1973), advirtieron a la postre el intercambio de

procedimientos. Especialmente la primera, que estableció una clasificación temática (1974, 74-112). Tirri por su parte, se refirió a los textos de transición que tenían origen en el realismo. Tanto uno como otro se ubicaron adecuadamente ante el proceso de intercambio de procedimientos. Se estaba en los prolegómenos del establecimiento del canon socialmente normativo (Jauss: 1987, 74) de la segunda modernidad teatral argentina.

4. Conclusiones generales

De hecho, lo expuesto a partir de 3.5., implica ya las conclusiones de nuestra investigación.

De cualquier modo, sintetizaremos las notas más destacadas de la evolución de nuestro sistema teatral en su aspecto emergente, entre 1949 y 1976. Analizaremos los elementos propios de la evolución y de la cohesión del microsistema.

Debemos comenzar por decir que se han confirmado nuestras hipótesis de 1.5:

1. El carácter transicional del teatro de los cincuenta como período canónico de nuestra primera modernización teatral y como antecedente de la segunda. En este proceso adquiere especial relieve el aporte de los grupos Fray Mocho y Nuevo Teatro y de sus autores como prefiguradores de los sesenta.

2. La potencia creadora de la segunda modernización en sus dos subfases de la primera versión del microsistema: de ruptura y polémica y de intercambio de procedimientos. La primera caracterizada por una profunda modernización a cargo de realistas reflexivos y neovanguardistas llevada a cabo en todos los niveles de la obra dramática, la puesta y la crítica especializada, y la segunda distinguida, a medida que avanza la década del sesenta y en los principios de los setenta, por la intensificación de su crítica al contexto social, acompañando el ritmo del cambio político. Lo hizo amplificando el viejo intertexto del Teatro Independiente, es decir, de la concepción del teatro como testimonio, como formulador de utopías sociales e individuales.

3. La continuidad del sistema teatral inaugurado en los sesenta y prolongado en las décadas siguientes y vigente hasta la actualidad. Pudimos afirmar y comprobar que el intercambio de procedimientos de los setenta llevó al realismo reflexivo crítico de la segunda versión del microsistema. Un realismo crítico o poético, según los casos, más amplio estéticamente, capaz de mostrar que la realidad es lo que nosotros hacemos de ella. Implica un proceso que exhibe que el mundo no es algo exterior, a priori del hombre, sino una creación humana. Esto fue advertido en 3.5.3 y 3.5.4 de esta tesis, en los que

estudiamos la prefiguración del realismo reflexivo de intertexto moderno y del realismo reflexivo de intertexto sainetero.

Vamos a ampliar lo ya dicho: las causas de la cohesión entre las dos subfases y de su evolución se encuentran tanto en la historia interna como en la historia externa de nuestro sistema teatral, en el cómo y en el por qué de su identidad y de sus cambios.

Las transformaciones de la historia interna del microsistema han sido limitadas pero, paradójicamente, interesantes para nuestra tesis. Entre ellas, que el protagonista de la intriga --el sujeto en el nivel de la acción-- pasó a ser depositario de una mayor carga existencial, a contar con una actuación más activa, incrementándose, al mismo tiempo, la aparición de personajes referenciales y concretándose una puesta predominantemente intertextual o ideotextual. Avanzando los años sesenta, vimos que se impusieron las soluciones del realismo, incluso en el seno de la tendencia que abominaba de él --el absurdismo--. Y ya en los primeros años de los setenta, los cambios de funciones de los procedimientos tendían a la demostración de una tesis realista en prácticamente la totalidad de los textos producidos.

El por qué de los cambios que llevaron a la segunda versión del microsistema lo hallamos en la historia externa del sistema, en su relación con el contexto social, mediada por el campo intelectual. Observamos que incidieron el proceso socio-político de paulatino deterioro de las libertades públicas, el empobrecimiento económico de las capas medias y bajas de la población y la creciente politización. Este proceso se manifestó en el campo intelectual de manera intensa no sólo en el teatro sino también en todas las expresiones culturales.

Al finalizar los sesenta y en los primeros años de la década siguiente, se reveló en el público de teatro un reclamo ideológico que planteaba como exigencia un teatro cuestionador de la realidad. Este hecho explica, a nuestro juicio, la

intensificación del intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia. El referente se hizo ambiguo y el público y los teatristas sintieron la necesidad de aclarar su discurso, su valoración ideológica de los hechos.

Como hemos podido comprobar a lo largo del trabajo, los cambios teatrales no alcanzaron a variar radicalmente ni la acción ni los procedimientos estructuradores de la intriga ni el aspecto verbal y espectacular ni la semántica que habían dominado la primera parte de la fase. Todavía no se había concretado la reversión que implicó el realismo crítico de la segunda versión que se caracterizó por el encuentro con el humor negro y con el humor caricaturesco proveniente del grotesco y el sainete criollos concretando la caricatura patética, la consiguiente amplificación absurda de la crítica al contexto social, el aislamiento del personaje central propio del expresionismo y la transgresión constante del encuentro personal mediante la parodia. Sí se advertían atisbos de estos elementos.

Es que aún no había estallado el terror que, a mediados de los setenta, haría que variaran nuestras valoraciones ideológicas del país y del mundo.

Sin embargo, en esta subfase de intercambio de procedimientos comenzaron a aparecer en los textos de los distintos autores, en las puestas de los directores y en la recepción del público, puntos de vista, maneras de concebir y de ver el teatro y el mundo que se daban como resultado de las críticas de que fueron objeto esos mismos teatristas durante la subfase de ruptura y polémica.

Un caso muy interesante es el de Griselda Gambaro. Se recordará que durante la polémica, Roberto Cossa le reprochaba a los neovanguardistas el hecho de representar sólo una "vanguardia formal".

> Para mí, lo que habitualmente se entiende por vanguardia es sólo una renovación formal, es decir únicamente destruir la forma para buscar una individualización (...) sólo es un movimiento circunstancial, una moda, por lo menos en la Argentina (Urondo: 1966).

En los setenta --ya concluida la polémica-- Gambaro (1970, 308) coincide con Cossa:

> Sabemos que en la vanguardia lo importante no es el tratamiento novedoso de una obra o los hallazgos formales. Forma y contenido van indisolublemente unidos (...) Pero cuando la renovación no se produce desde adentro, la victoria es ficticia, como sucedió también con muchos espectáculos del Di Tella que descubrían nuevas formas, pero no dejaron mayor recuerdo.

Haciendo jugar la relación texto-contexto-metatexto, se advierte que la realidad social "empujaba" la actividad desenmascarante de los personajes-víctimas de Gambaro y que esa actividad se profundizó durante la segunda fase.

Aunque la obra de Gambaro tenga una continuidad, ya en la subfase de intercambio de procedimientos hay una "crítica" a sus textos de la subfase de ruptura y polémica. La refuncionalización del procedimiento de la postergación de la intriga y del diálogo recrea al personaje víctima, lo redime. Lo despierta a la vida. El pesimismo de la postergación indefinida de la acción de la subfase anterior encerraba una semántica hondamente nihilista. Lo que Nietszche (1951, 59) denominaba "pesimismo de la debilidad" que "acusa" a la vida, que le "dice no a la vida", a causa de su crueldad. Mientras que el pesimismo de los protagonistas de *Solo un aspecto*, *Puesta en claro*, o *Sucede lo que pasa*, se encuadra dentro de lo que Nietszche denomina el "pesimismo de la fortaleza", que es aquel que dice "sí" al mundo y a la vida.

Ya en los setenta Gambaro comenzó a mostrar una actitud crítica frente al poder creador de la humanidad. Estructuró sus experiencias en una conciencia crítica. Advirtió la productividad teatral del encuentro personal no transgredido y apreció que el absurdo es menos una conciencia metafísica y más una técnica literaria o teatral. Por lo tanto, empezó a asumir una actitud militante en el drama de la humanidad que prefiere una "vanguardia del sentido" a una "vanguardia formal", proceso que encontró exponentes maduros en la década siguiente.

En el período de intercambio de procedimientos, Gambaro descubrió la "potencia creadora de la víctima". Su teatro abandonó lo experimental y utilizó el recurso de la ironía para nuevos fines. Detrás de su nuevo absurdo había una realidad que la autora quería interpretar.

Al mismo tiempo, se observó que en algunos de los textos

del realismo reflexivo se criticaban procedimientos realistas de la subfase de ruptura y polémica. Así, los personajes desenmascarantes de textos como *Simón Brumenlstein*, *Cien veces no debo*, *El avión negro*, y los actores en la rebelión final de *Historia tendenciosa* "cuestionaban" desde su accionar la inacción de los "personajes mediocres" de la primera subfase.

Igual proceso sufrió la puesta en escena, especialmente la emergente de los setenta, la que parodiaba el modelo realista de los sesenta (Cfr. 3.5.8.), que, como hemos visto, se complejizó, se volvió heterogénea. Esta puesta en escena constituyó un intento de alcances limitados por romper con la "clausura textual", con la idea del sentido como resultado de combinaciones lógicas internas, para concebirla como un espacio en el que convergen otros textos.

Es que, por una parte, los espectáculos intensificaron lo ritual (*Una noche con el Sr. Magnus & hijos*), lo confesional, y por la otra, lo reflexivo, amplificando la subjetividad del protagonista y la "impermeabilidad" de su antagonista cuestionando los textos de la primera subfase por su "ingenuidad", por su falta de una mirada más atenta, más sistemática al contexto individual y social.

Estos hechos crearon una nueva relación espectador-espectáculo intensificando el diálogo entre el receptor moderno "radicalizado políticamente" que quería comprender la ambigua realidad política de los setenta y los textos dramáticos y espectaculares. Este diálogo llegó casi a "reemplazar" al autor y su "mundo" como "autoridad" que "garantizaba" los sentidos del texto, para poner en su lugar a la "estructura de sentimiento" del espectador.

Iser (1974, 28) afirma que la literatura "compensa las deficiencias de las filosofías predominantes" de cada período histórico. Podemos agregar que el teatro argentino de los setenta expuso "la historia de los problemas a resolver", lo que posibilitó el diálogo subjetivo con la época.

Esto se explica por el carácter moderno del microsistema, pero también se conecta con otro aspecto enunciado en estas conclusiones: la cohesión estético-ideológica de ambas

subfases que posibilitó su evolución. Creemos que el gran factor homogenizador fue que los teatristas, como exitencialistas "ingenuos", dramatizaron y teatralizaron la gran diferencia que había entre sus propios valores (progresismo, culto a la solidaridad, anhelo de socialización política) y lo que la sociedad sintetizaba como propios (culto al individualismo, conservadorismo, egoísmo social). Quisieron romper con las formas teatrales aceptadas mediante una adhesión total a una intertextualidad moderna. Esta adhesión fue la que dio coherencia a sus propuestas. Ambas --el realismo reflexivo y la neovanguardia-- estaban seguras de no necesitar el pasado. A lo sumo lo resemantizaban a la luz del "teatro moderno" (Miller, Beckett, Pinter, Chaikin, Artaud). Reelaboraron lo viejo (el realismo costumbrista, el melodrama, el teatro de Arlt) al tiempo que intentaban destruirlo en una mezcla donde primaba lo moderno. Entablaban una relación irónica, de oposición con lo viejo, de lo que sólo quedaban fragmentos en el producto final --del sainete en *El gran deschave*, por ejemplo--. Empleaban la intertextualidad como instrumento porque creían que podían hacerlo en nombre de lo nuevo --el caso de *Sucede lo que pasa* y el melodrama o la comedia sentimental--.

Para los modernos teatristas de los sesenta y los setenta sus textos eran el centro del mundo: todo debía encontrarse en ellos. Estaban abiertos a la realidad pero cegados a la percepción de los eventos teatrales del pasado. Ricardo Talesnik en *Cien veces no debo*, De Cecco y Chulak en *El gran deschave* y Roberto Cossa en *La pata de la sota*, por ejemplo, se comportaban como si no hubiera existido el sainete o la comedia blanca. Para ellos estos géneros eran sólo un material que servía poco para hacer "otra cosa". No le concedían a los textos del pasado la oportunidad de convertirse en sujeto, por el contrario los consideraban sólo un objeto en esta relación. La obra dramática, la puesta en escena estaban "cerradas" y se consideraban autosuficientes. Sin embargo, creían que podían cambiar el mundo basados en la premisa existencialista que afirma que arte y sociedad se interactúan. El teatro debía contribuir a la transformación del país, aunque, como hemos

dicho, el teatro de la segunda modernización se desarrolló siempre de acuerdo con las necesidades del país.

Tanto realistas como neovanguardistas, y esto se radicalizó a medida que se atravesaba la etapa de transición, aunque rechazaban el concepto de jerarquías y la existencia de géneros, jerarquizaban el teatro porque sus formas rígidas les permitían cambios más intensos de sus convenciones.

El teatro "viejo" --el sainete, el costumbrismo, la "comedia blanca", el melodrama, la tradición teatral argentina, en suma-- era una metáfora para el autodenominado "teatro nuevo" y tenía como tarea la de describirlo. Podríamos decir que era una intertextualidad retórica: era evidente, acabada. *Así es la vida* (1934), de Malfatti y de las Llanderas; *La casa grande* (1932), de Bugliot y De Rosa; *Don Chicho* (1934), de Alberto Novión se leían claramente en los textos de Cossa y Talesnik, y De Cecco y Chulak. Su presencia se transparentaba en ellos como algo más que una simple alusión. Se llamaba la atención al lector/espectador sobre el acto intertextual que tenía un significado previsto: era el de cuestionar la tradición, el de desmistificar la realidad. Se esperaba, a partir de este efecto, que el lector/espectador aceptara o rechazara el todo.

La intertextualidad de los teatristas de la segunda modernización se utilizaba para transmitir una opinión sobre el mundo, para intervenir sobre la realidad, comprometerse políticamente. Lo que los textos del pasado decían sobre la realidad era actualizado para recrearlo, para polemizar con ellos.

Podemos afirmar que el teatro emergente de los sesenta y setenta de las subfases de ruptura y polémica y de intercambio de procedimientos, hasta 1976, fue una tendencia que se caracterizó por mostrar primero la obturación del cambio, y luego por exponer la posibilidad de una transformación individual y social profunda. Pero en ambos casos propició lo mismo: la búsqueda de una utopía revolucionaria. Respondió a

social? ¿cómo cooperar mediante la representación a concretar un país no dependiente que pudiera autogobernarse?

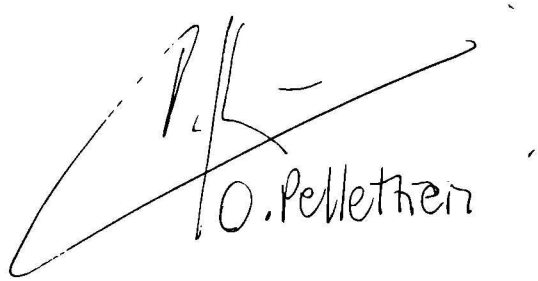
Si bien desde 1976 los hechos político-sociales (que siguieron por lo menos hasta 1983) implicaron primero el desgaste y luego la caída abrupta de estos ideales, se puede decir que, a nivel de la consideración del teatro como una práctica social, el que nos ocupa fue un proyecto seductor y productivo. Especialmente en la subfase de intercambio de procedimientos, que historizó la ficción teatral y la utopía de una sociedad distinta y abierta, se proyectó hacia el futuro como si éste hubiera estado al alcance de la mano. Fue un proceso que, por supuesto, acompañó la utopía del campo social.

En los setenta los teatristas se entregaron a una invención permanente de sus propias representaciones, de imágenes a través de las cuales pretendían lograr la identidad, percibir sus límites, elaborar modelos tales como "el personaje mediocre", "el personaje embrague", "el personaje degradado". Es decir, pretendían crear representaciones de la realidad social, inventadas con materiales propios de nuestra simbología y que tuvieran una existencia anclada, ratificada en su recepción por parte de los distintos públicos y ejercieran influencia en su comportamiento colectivo. Fue un intento por rodear a la utopía "liberación" individual y social de representaciones simbólicas que la legitimaran y protegieran. La asunción de este campo de representación, como hemos visto en la subfase de intercambio de procedimientos, requirió la apropiación de una serie de estrategias teatrales modernas, de artificios adaptados a las modalidades de estos conflictos --el modelo Brecht en el teatro de parodia al intertexto político, el intertexto del hiperrealismo de Albee en *¿Quién le teme a Virgina Woolf?*, el teatro de Pirandello en *Simón Brumelstein*, entre otros textos-- que hicieran que ellos mismos llegaran a tildar de "tendenciosos" a sus textos y puestas en escena.

Estas representaciones respondían, en realidad, a imaginarios sociales (Baczko: 1991, 11-32). Eran modos de imaginar lo social. Las formas, fundamentalmente en el teatro

de intertexto político, implicaban memorias y esperanzas colectivas mezcladas, un cruce entre el cambio y la tradición.

En síntesis: cambios limitados en la producción y recepción dramática y espectacular en todos los niveles textuales, cohesión y evolución de formas y de sentido, tendencia general al realismo y sus soluciones, exaltación primero y abandono después del experimentalismo, crítica y cuestionamiento al contexto social y al teatro del pasado y del presente, además de una incipiente autocrítica, todo a través de una intertextualidad moderna, de un escepticismo social y de la búsqueda de una utopía individual y social. Esta es para nosotros la heterogénea ideología estética del teatro argentino de la segunda modernidad (1949-1976), que todavía nos animamos a llamar teatro argentino de hoy.



NOTAS.

[1] Puede ejemplificarse con el teatro por sesiones español, en el caso del sainete criollo; el "grottesco italiano" en el grotesco criollo; el teatro del absurdo en el caso de la neovanguardia del sesenta; el realismo de Miller o Williams en el realismo reflexivo de Cossa, Halac o Rozenmacher.

[2] Según Williams (1981, 189-190) el sistema dominante es el que designa y legitima como literario o teatral determinado tipo de textos. Aclarando que: "En la producción cultural las condiciones de dominación están por lo general claras en ciertas instituciones y formas dominantes. Estas pueden presentarse como desconectadas de las formas sociales dominantes, pero la eficacia de ambas depende de su profunda integración". Es decir, las textualidades dominantes son las que ocupan el centro del campo intelectual correspondiente al teatro que no debe ser confundido con las formas políticas y de poder dominantes en la sociedad. Son las que se constituyen en el denominado "teatro de calidad" por las instituciones mediadores, los premios, la crítica.

[3] Para Williams la obra residual es la "realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa" (p.190), o bien, agregamos, el texto realizado contemporáneamente, pero que se pliega a una ideología estética superada. Se identifica en Argentina y Latinoamerica con el subsistema popular.

[4] Para Williams los textos emergentes son los nuevos, los que marcan un cambio dentro del sistema teatral: "Intentan avanzar (y a veces lo logran) más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socio-formales" (p.190).

[5] Sobre mentalidades, nos atenemos a los siguientes autores: Duby (1970) y Le Goff (1980), quien acierta a definir con claridad el concepto: "El nivel de la historia de las mentalidades es el de lo cotidiano y lo automático, lo que escapa a los sujetos individuales de la historia porque es revelador del contenido impersonal de su pensamiento, es lo que

César y el último de sus soldados; San Luis y los campesinos de sus tierras; Colón y el marino de sus carabelas tienen en común" (p.85).

[6] Para una bibliografía del Teatro Independiente en la Argentina consultar Marial (1955); Agilda (1960); Ordaz (1957, 1964/5, 1980); Potenze (1969); Foster (1986); Pellettieri (1990).

[7] Dentro de esta tendencia se pueden inscribir expresiones vertidas en respuesta a una encuesta por dos notables autores como Vacarezza, que luego de elogiar a Pirandello afirma: "No creo en la eficacia de los que pretenden imitarle, aunque disimulen el propósito con picardías que no pueden convencer a nadie" y Alberto Novión: "Admito que me interesa saber qué es lo que entiende Ud. por "teatro de vanguardia", desgraciadamente yo no entiendo ni cinco centavos". Ambos son respuestas a una encuesta "¿Qué opina del teatro de vanguardia en la Argentina?" de la revista El Suplemento, del 29 de mayo de 1927.

[8] Bajtin trató el tema en profundidad (1979, 253-275); Barthes (1973, 58) lo definió como un mecanismo de remisión circular, promovido por la libre asociación, dentro del texto infinito. Por su parte, Kristeva (1969, 146) ha afirmado que: "Tout texte se construit comme mosaique de citations, tout texte est absorption et transformation d´un autre texte. A la place de la notion d´intersujectivité s´installe cette d´intertextualité, et la langage poétique se lit, au moins, comme double".

[9] No hemos referido detalladamente a este tema en el trabajo dirigido por Pizarro (1995).

[10] Tal como lo encarnaron las vanguardias europeas del ´20, según lo aclara con lucidez Bürger (1987).

[11] Véase la Revista Conducta, (nº 2, pag.27 y sigs.), órgano del Teatro del Pueblo: "Nosotros nos habíamos propuesto emprender sin impaciencias ni apuros el largo y penoso esfuerzo de devolver a nuestro teatro su dignidad y toda su belleza..." y Barletta (1960,8 y 1969, 46 y 146). En estos trabajos se distingue de la vanguardia europea: "hay que destruir todo lo que queda de ceremonia en el teatro y darle su sencilla función

de universidad libre, pincipal proveedor de cultura, útil racionador de Humanidades".

[12] Con variantes estas características se repiten en los epígonos del Teatro del Pueblo: Teatro Juan B. Justo, Teatro Popular José González Castillo, entre otros. Estos grupos siguieron las reglas obligatorias que regían en el Teatro del Pueblo en cuanto a la organización, el repertorio y la concepción del texto espectacular.

[13] Son coincidentes los testimonios de Luis Ordaz y José Marial en entrevistas que realizamos en julio-setiembre de 1988 y de Juan Carlos Bettini, en entrevistas que realizamos en 1985 y 1987.

[14] Barletta, años después, tratará de concretar su concepción del actor: "El actor no puede ser natural; pero puede fingir la naturalidad que a algunas obras conviene. En ese gran esfuerzo por extraer de lo natural lo real, el teatro se empeña en llevar lo individual y lo circunstancial al plano de lo legendario que sirve de pauta a la humanidad" (1969, 243).

[15] Hasta ese momento se pintaban cartones y telones y se usaban nuevamente en otras puestas. Así, en la puesta en escena del sainete era común que con un mismo decorado se presentaran varias obras. Otro tanto pasaba con los trajes, que se alquilaban y servían para "lo que viniera". Dice García Velloso: "Había en Buenos Aires sólo dos sastrerías y dos utilerías teatrales compuestas por todos los elementos refrescados de los antiguos escenarios de la Alegría, de la Victoria y del primitivo Colón de la calle Reconquista. Taller de escenografía no existía entre nosotros" (1926, 196).

[16] Cfr. Poggioli (1964, 35-48). En este sentido tanto en el período citado como en las otras fases, son constantes los cuestionamientos de los "desertores" del Teatro Independiente al esfuerzo y hasta al sacrificio que le significaron esos años de militancia.

[17] Son muy clarificadoras las declaraciones de la desaparecida directora Mané Bernardo, integrante en ese período del Teatro de la Cortina, un núcleo experimental concretado a partir del luego germinal Teatro del Pueblo: "Trabajé durante diez años en el Teatro de la Cortina, tiempo en el que

representamos unas 250 obras. Las piezas no eran de autores argentinos porque lo que intentábamos por esa época era darle jerarquía al repertorio, al director, al escenógrafo. El repertorio nacional en la esfera profesional era muy pobre, sólo se escribían sainetes; el que dirigía la compañía en el mejor de los casos, era la primera figura, el capocómico, o no había dirección, los decorados eran telones pintados, que se alquilaban. Del otro lado estaban los artistas como Saulo Benavente... que querían aportar sus ideas renovadoras". (Teatro, IV, 13, julio 1983, 59).

[18] "Palabras del autor", en Los lanzallamas. Buenos Aires: Claridad, 1931, p.8.

[19] Este es el modelo de la poética de Arlt en sus textos dramáticos. La excepción es La isla desierta, ubicada más cerca de una teatralidad realista.

[20] También es sugestivo que los sucesivos intentos de apropiarse de los procedimientos del expresionismo subjetivo por parte de nuestro Teatro Independiente y sus emergentes --el caso de Alberto Rodríguez Muñoz de los cuarenta a los sesenta y de Ricardo Monti en piezas como *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970) y *Visita* (1977)--, con sus diferencias ideológicas y estéticas, haya tenido como resultado textos cuyo desarrollo dramático está destinado a probar una tesis realista.

[21] Cfr. Pellettieri: 1995d. En ese trabajo realizamos un análisis de los primeros números de la revista en cuyo contenido se aprecia su posición con relación al "teatro para pensar", sobre la sociedad, su antagonismo con los gustos y diversiones populares, su voluntarismo y su resentimiento contra la crítica periodística.

[22] El enfrentamiento entre el Teatro Independiente y el peronismo comenzó muy tempranamente: antes de formalizarse la fundación del partido, la revolución de 1943 --germen del peronismo-- a fines de ese año desaloja al Teatro del Pueblo de la sala que tenía adjudicada por la Municipalidad en Corrientes al 1500 (Cfr. Conducta, nº 27, diciembre 1943). De ahí en más se sucedieron los manifiestos de los grupos independientes y la clausura de salas por parte del gobierno alegando faltas de

cumplimiento a edictos municipales. El peronismo quiso combatir al Teatro Indpendiente formando elencos vocacionales, pero fracasó (Cfr. Ordaz: 1957).

Finalmente, el 13 de agosto de 1955 fue incendiada la nueva sala del Teatro del Pueblo, hecho que no fue esclarecido y que concitó una serie impresionante de adhesiones del campo intelectual. La clase media iba al Teatro Independiente como una forma de militancia en contra del peronismo, como aclara King (1985, 39) en una respuesta a Staiff: "Una clase media que veía en el teatro independiente una forma de silenciosa de oposición a Perón"; y coincide Pinti: "Ya te digo, en ese momento el teatro independiente se había convertido en una especie de refugio
--estabamos en plena época de Perón-- para los intelectuales de izquierda, que allí tenían una válvula de escape" (Paredero: 1986, 51); "El teatro independiente estaba muy mezclado con todo un contexto político, era una forma de expresión política en la primera época del peronismo, en la que --con razón y sin ella-- aquel peronismo nos parecía una ramificación del fascismo. El teatro independiente era para mí, el canal por donde se descargaban las energías juveniles que no podían volcarse en la política" (Declaraciones de Carlos Somigliana citadas en Seigerman: 1979,IV). De lo antedicho se pueden extraer las siguientes conclusiones: a) Las relaciones que se establecieron estuvieron fundadas en la mutua desconfianza y hostilidad. Estos sentimientos se hicieron patentes en las escasas oportunidades en que se intentó un acercamiento, como fue el caso de las frustradas gestiones entre la Secretaría de Cultura de la Nación y la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), para realizar en forma conjunta un Festival en el Teatro Nacional Cervantes, que terminaron en un fracaso según el testimonio de José Marial, corroborado por Onofre Lovero. Pese a que ambas partes enarbolaban banderas de sentido social e insistían en que formaban parte de las fuerzas populares, les fue imposible llegar a un acuerdo. b) El Teatro Independiente se convirtió, en un momento de fuerte polarización política y enemistades absolutas, en un campo de encuentro de distintos niveles de militancia contra el

peronismo. c) El público del Teatro Independiente, paradojicamente, estuvo formado en su mayor parte por la incipiente clase media metropolitana, originada, en gran parte, por el ascenso social que le permitió el peronismo. El peronismo, y en esto hay acuerdo en las fuentes consultadas, fue una suerte de "enemigo visible", "oponente" del Teatro Independiente. Esto se hizo evidente cuando se produjo la caída del peronismo, ocasión en que movimiento independiente perdió gran parte de su mística y de su público. d) Artísticamente, el gobierno no tuvo una respuesta al movimiento porque careció de una política teatral coherente. Frente a la oposición estético-política del movimiento, creó los elencos "vocacionales" que fueron desvalorizados desde su origen. e) Resultó evidente durante la investigación que el peronismo consideraba al teatro como una forma de "entretenimiento". Un ejemplo de lo que decimos fue la puesta de *El patio de la morocha* (1953), de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, que se estrenó con un numeroso elenco en el Teatro Municipal Enrique Santos Discépolo (Presidente Alvear), y que era un ejemplar remanente del viejo sainete musical. Valga como muestra de un repertorio oficial conformado por textos que se hallaban lejos de los cambios introducidos en el teatro mundial. e) En otros casos, echó mano a reescrituras de los éxitos del Teatro Independiente, como fue el caso de *Clase media* (1949), de Jorge Newton. f) Las conflictivas relaciones del movimiento con el peronismo y con la sociedad en general no fueron abordadas desde la escena sino en forma aislada. Uno de los pocos casos dignos de mención es *El puente*, de Gorostiza. g) La política del gobierno no fue, salvo algún caso aislado, de agresión directa. En todo caso, su oposición se tradujo en una censura "indirecta" que se manifestó a través de clausuras por "fallas" edilicias, incumplimiento de ordenanzas municipales, citaciones a comisiones. (Cfr. Asquini: 1990, 48-49 y 67).

[23] Alejandra Boero, gran actriz y directora, integrante en ese momento de La Máscara y luego fundadora junto a Pedro Asquini de Nuevo Teatro, (en el cual inauguraron en 1954 los "cursos regulares" de formación de actores) nos ha dado testimonios directos en una serie de entrevistas realizadas

entre 1987 y 1992. En cuanto a las limitaciones de la enseñanza del método Stanislavski en la Argentina en ese momento, nos atenemos a los testimonios de los actores Pepe Novoa (julio de 1988) y Ana María Casó (junio de 1989) en el sentido de que recién en los finales de la década del '50, la "nueva" Máscara --Alezzo, Gandolfo, Novoa, etc.-- comenzó a practicar a fondo las enseñanzas de Stanislavki, orientados por las clases que les impartiera Hedy Crilla. Esto no fue obstáculo para que se conocieran sus teorías de práctica teatral. Es el caso de Cuadernos de Arte Dramático. Suplemento de Estudios "Relación escénica de Hamlet. Discusión entre Gordon Craig y Stanislavky" I nº 1 (octubre 1952); Cuadernos de Arte Dramático II nº 6 (marzo 1953) y su Suplemento de Estudios "Documentos relativos al Teatro Artístico de Moscú" II, nº 11 (1953), publicados por el Teatro Popular Independiente Fray Mocho, totalmente dedicados a Stanislavski. Ya antes habían circulado los trabajos de Tolmacheva (1946, 1949 y 1953). En cuanto a los trabajos de Stanislavski, hubo una interesante recepción productiva: se tradujeron Mi vida en el arte (Buenos Aires: Diáspora, 1954, traducción del ruso de N. Caplán); Preparación del actor (Buenos Aires: Psique, 1954); R. Bolevlavsky La formación del actor (México: Alameda, 1954); N. Gorchakov Lecciones de "regisseur" de Stanislavski (Montevideo: Pueblos Unidos, 1956). Los ejemplos que suelen citarse sobre la productividad de esta recepción son las puestas de *La gaviota*, de Anton Chejov (1953, por el Grupo OLAT, bajo la dirección de Alberto Rodríguez Muñoz); *Bajo fondo*, de Máximo Gorki y *Medea*, de Jean Anouilh (1951, ambas puestas en teatro circular por el elenco de Nuevo Teatro bajo la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini). Sin embargo, no puede hablarse todavía de recepción productiva del sistema Stanislavski porque: a) Por las fotos que se conservan de las representaciones y la documentación complementaria que se ha manejado, así como por la técnica y la concepción escénica de los actores y directores que siguen en actividad, se advierte que durante el período 1949-1959 no se manejaba la introspección que "exige" el método. b) Por las propias palabras de algunos actores entrevistados (Sergio Corona, Onofre Lovero, entre otros),

quienes afirman que los trabajos se llevaban a cabo a partir de las lecturas de mesa "orientadas" por el director y el decir la letra y fijar movimientos. En fin, el mimetismo con el "modelo de actuación" que creaba el director. c) Por el repertorio producido, anclado entre la farsa y el realismo de tesis --Cuzzani, Dragún-- y el teatro neocostumbrista --con las variantes de Gorostiza y Juan Carlos Ferrari-- que no se avenía al estilo naturalista de actuación stanislavskiano. d) Por la bibliografía de y sobre el autor ruso que se manejaba en la época, la que era exigua y parcial, según hemos podido demostar.

[24] Mangariello (1991), con la colaboración de A.M.Catalano y N. Higa, prueba que Brecht se representó en la Argentina, en alemán, a partir de 1930 y que desde 1929 se conocieron críticas a sus poemas. Pero recién en 1945 se tradujo *Der Spitzel* (El soplón) episodio de *Terror y miserias del Tercer Reich*, con el título de *El delator*, en Sur, nº 130 (agosto 1945) 28-39. Más tardíamente, en 1952, comienza a circular entre la gente de teatro (Cfr.Pellettieri: 1994).

[25] No se descarta totalmente la incidencia del intertexto norteamericano del teatro de Arthur Miller, pero los estrenos de este autor en Buenos Aires se concretaron, como ya se ha señalado, en la década siguiente.

[26] Los datos de la obra de Newton son: Buenos Aires: Ed. de la Municipalidad de Buenos Aires, 1949.

[27] Véase nota 23.

[28] Estos datos nos fueron informados por Miguel Narciso Bruse, que integraba el elenco, en una entrevista realizada en 1980.

[29] Corresponde a Cuadernos de Arte Dramático. Documentación.Investigación, I, nº 4-5 (diciembre 1953) 42-52. Incluye también un cuestionamiento al desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista (43): "El argumento para demostrar la tesis tergiversa en forma simplista la realidad."

[30] Ambos reconocieron que eran hijos "del movimiento y que sin él no podían crear". Cfr. Los siguientes reportajes a Dragún: "Las historias de Maese Osvaldo", Confirmado (19 de enero de 1967) 62-63, y a Cuzzani: "A.Cuzzani: la nostalgia de

la independencia", El Cronista Comercial. Suplemento Cultural, nº 17, I, III.

[31] Es de hacer notar que Cuzzani estrena en Nuevo Teatro *Los indios estaban cabreros* y *Sempronio*. Y en dos teatros independientes dentro de su paradigma estético, sus otras obras de los años cincuenta: *Una libra de carne* (Teatro Los Independientes) y *El centroforward murió al amanecer* (Teatro La Máscara).

[32] "Agustín Cuzzani" en Agustín Cuzzani, *El centroforward murió al amanecer*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, p.6.

[33] Era la doctrina estética del Partido Comunista Argentino en la época. Tanto Máximo Gorki como Andrés Zdanov concretaron el dogma del realismo socialista ortodoxo (tan cuestionado por teóricos como Lukacs y Brecht) durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos realizado en 1934 por idea de Stalin. Gorki dijo en esa oportunidad que "Los héroes del nuevo realismo deben aparecer como constructores pujantes de una sociedad justa y moral". Zdanov (1950) fue más allá en la prédica del romanticismo revolucionario cuando afirmó que sea cual sea el tema que se trate, el autor debe asimilarlo favorablemente a los intereses de la actualidad política y menospreciar los "aspectos negativos" de la realidad. Para una mayor profundización ver Gallas: 1977; Zimenko y Sitnik: 1961.

[34] Todavía en 1980 Dragún explicita la idea más evolucionada de Lukacs: "Les planteó a mis alumnos que la unidad de una obra de teatro no es un estilo sino un contenido, y que un contenido puede ir exigiendo nuevas estructuras y nuevos estilos a medida que se vayan incorporando nuevos contenidos a esa columna vertebral" (Entevista de Miguel Angel Giella en Osvaldo Dragún, Teatro, Ottawa: Girol Books, 1981, 56).

[35] Estos datos, como los restantes, han sido extraídos en gran parte de los archivos de Argentores y de la edición de Willett (1963) pp.334-353, además del citado trabajo de Mangariello (1991).

[36] En setiembre de 1946 se había conocido *El soplón*, en castellano, con dirección de Néstor Ibarra.

[37] Entrevistas personales a Alejandra Boero realizadas entre 1987 y 1988.

[38] En una entrevista que le realizaramos a Dragún el 18 de noviembre de 1992.

[39] Durante una entrevista que mantuvimos el 9 de noviembre de 1992, la última compañera de Ferrigno, Cristina Lazarte, nos confió el contenido de un Diario, de Oscar Ferrigno en París, en el que el actor y director cuenta sus planes y sus indecisiones frente a lo nuevo que estaba conociendo y la forma de aplicarlo a su regreso.

[40] Nos remitimos a las entrevistas que realizamos a ex integrantes del grupo: Roberto Britos (3-2-91) y Estela Obarrio (19-2-91), como también a los testimonios de Luis Ordaz (1957, 194) y José Marial (1955, 157-159 y 231). También es aclaratorio el artículo de Varcarcel (1956, 15), al igual que el de Estela Obarrio, Teatro Fray Mocho (1950-1962) Historia de una quimera emprendida (un manuscrito que nos facilitó gentilmente la autora).

[41] En la entrevista realizada a Britos, organizador de las giras del grupo, nos refirió los amplios itinerarios de 1954 (una gira de alcance nacional que se prolongó por diez meses), 1955 (una gira por el norte del país), 1956 (gira por el Uruguay), 1957 (gira por la provincia de Buenos Aires que se completó con otra gira nacional) y 1958 (se realizó una nueva gira por el Uruguay y otra por el interior del país).

[42] Halac: 1962, 3-4; 1964, 43-44. En este último trabajo, se insiste en mostrar la asistencia a los cursos de Hedy Crilla, de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Sergio De Cecco, para que los alumnos de la directora teatralizaran las situaciones que los autores inventaban "modificándolas en la medida que la necesidad dramática lo exige".

[43] El testimonio de uno de sus más capacitados directores, Alberto Rodríguez Muñoz, es terminante: "(El Teatro Independiente) es una posición primordialmente ética, pero en lo que se refiere a su profesionalización es, también una problema de capacidad" (Platea, 59: 47-51). Cfr. el testimonio de Enrique Pinti (Paredero: 1986, 140 y sigs.).

[44] No se trata de decir que Cossa, Gambaro, Eichelbaum o Staiff "no sabían" de qué estaban hablando. Se trata de que sus reflexiones aparecen como "ingenuas" desde la perspectiva de la

fase crítica secundaria. Esto se observa (Pellettieri: 1990) cuando se vuelven a reunir en los '90: su visión del género ha cambiado. En el pasado carecían de los datos que les proporcionó la segunda versión.

[45] En el plano cultural, son los esfuerzos de los agentes intelectuales de los países emergentes "por entrar en el mundo". Es decir, poner su actividad dentro de los parámetros culturales de los países centrales, en un proceso de secularización con la institucionalización del cambio.

[46] Los números 7-8 de Contorno (1956) reivindican aspectos sociales del peronismo. Integraban la redacción de la revista Ismael Viñas, David Viñas, Juan José Sebreli, León Rozitcher, Noé Jitrik, Ramón Alcalde y Oscar Masotta, entre otros.

[47] Stevanovitch tenía un enorme poder dentro del campo intelectual correspondiente al teatro: dirigía un programa radial, el **Semanario Teatral del Aire**.

[48] Así nos lo refirió Alejandra Boero en las entrevistas que venimos manteniendo desde 1989.

[49] Con anterioridad se habían estrenado textos neovanguardistas que pueden considerarse como antedecentes de *El desatino*, primera pieza importante de la tendencia. Es el caso de las primeras obras de Pavlovsky que constituyó una poética propia pero que, a pesar de que algunas de esas obras recibieron premios municipales, no fue legitimado por las revistas "faro" como Primera Plana, Confirmado y Teatro XX, órganos que no sólo convalidaron sino que impusieron la textualidad de Griselda Gambaro.

[50] Para lo concerniente a esta polémica nos remitimos a Teatro XX, 19 (3-3-66); casi todo su contenido, especialmente la narración de la reunión de los jurados para los Premios Teatro XX 1965, "El jurado y su furia" (p.8-9) y "Dos renuncias" (p.15), la de uno de los jurados, Pedro Espinosa, por estar en disidencia con el veredicto, y la de uno de los miembros de la redacción, Edmundo Eichelbaum, por la misma causa y "Una respuesta" de Kive Staiff (p.15). La reseña de Ernesto Schóo a *Los días de Julián Bisbal*, cuyo título lo dice todo: "*Julián Bisbal* es una entelequia" (p.10). Otros trabajos consultados son los siguientes: Villanueva (1965, 5-6); F.U.

(¿Francisco Urondo?) en El Mundo 2ª sección (3-6-66 y 10-6-66) 41 y 44-45 y 44-45; el programa de mano del estreno de *Los prójimos* (3 de junio de 1966), firmado por Cossa, De Cecco, Halac, Rozenmacher, Somigliana y Walsh; Espinosa (1967) 41; Sin firma (¿Ernesto Schóo?) Primera Plana, V, 27 (febrero 1967) 62; Cossa (1968, 53-56); Halac (1969, 10-22); Pellettieri (1989, 17-31).

[51] Algunas se intentaron superficialmente, como las de Ernesto Schóo (1965, 2): "Del otro lado [el otro lado de Inglaterra] una sociedad en formación, materialmente subdesarrollada (...) Demás está decir que sus arquetipos teatrales son este Ibsen, para uso rioplatense que fue Florencio Sánchez, un costumbrista displicente (Gregorio de Lafèrrere) y algunos trapecistas de lo cotidiano que nunca pudieron (o quisieron) dar el salto mortal: los saineteros, Pacheco, Cayol, los Discépolo, Vacarezza y otros (...) Después vino el conformismo y con él la decadencia...".

[52] Cfr. S/firma (¿Kive Staiff?) Teatro XX (6 de mayo 1965, 1 y 6).

[53] Cfr. S/firma (¿Kive Staiff?) Teatro XX (4 de junio 1964 y 1 6), y (6 de agosto 1964, 1). Es importante para este tema la polémica entre Ernesto Schóo (Teatro XX, 3 de diciembre 1964, 8) y Julio Mauricio (Talía, 7 de enero de 1965, 15), Ernesto Schóo (Teatro XX, 4 de febrero 1965, 14).

[54] Según Sartre (1970, 129), "No hay, no podría haber imágenes en la conciencia. La imagen es un acto y no es una cosa. La imagen es conciencia de algo". La imagen, afirma, simplemente rememora la percepción: "la imagen es la conciencia que se tiene. Se define por esa conciencia. Nada se puede decir de la imagen que no se conozca" (1964, 15). Para el filósofo francés la imagen es el objeto de un modo de intencionar que tiene la conciencia. Conciencia que se llama imaginante, que distingue de la perceptiva. La conciencia imaginante actúa como un esquema que organiza los datos sensibles en una estructura significativa que es la imagen. No reduce la imagen al campo estético, la muestra como un modo psicológico con que el mundo es dado. Afirma que la imagen es irreal, es como el despertar de un durmiente, es sueño provocado (1964, 233-235).

[55] Estos problemas discursivos serán analizados a partir de la teoría de Bajtin. Especialmente citaremos dos trabajos suscitadores: Voloshinov (1981) y Bajtin (1979).

[56] Ordaz (1966) llamó a la tendencia "la dramática del callejón sin salida". Lo hizo en una lectura que realizó desde la poética del Teatro Independiente tradicional, cuestionando la falta de "premisas optimistas" del discurso dramático de la tendencia. Años después (1982), el crítico reconoció que "ese callejón sin salida" estaba justificado por la historia, ya que anticipaba los años de desencuentro argentino que se concretaron en la década del setenta.

[57] Cfr. "El realismo no es siempre real", Primera Plana (13 de julio de 1968) 63.

[58] Para observar el intenso y reiterado uso de este procedimiento ver "Alias Gardelito" (1961), de Lautaro Murúa; "Los jóvenes viejos" (1962), de Rodolfo Kuhn; "Tres veces Ana" (1961), de David J. Kohan.

[59] En una entrevista que le realizamos el 1 de abril de 1992.

[60] Por ejemplo, *La toma de la bohardilla* resulta de difícil ubicación en una determinada tendencia, ya que concreta algunas de las características del absurdo, pero luego hay una mayoría de rasgos que la alejan de ella, sin incluirse tampoco dentro del absurdo referencial. Es curioso observar cómo trabaja con la presencia de un destinador y un destinatario a nivel de la acción, y a nivel de la intriga su causalidad es explícita y existen numerosos niveles de prehistoria, personaje embrague y al mismo tiempo "absurdiza" el texto con procedimientos como la parodia, la extraescena innominada, transgrede encuentros personales y a nivel verbal constantemente viola las reglas del principio cooperativo del diálogo, transgrede la función referencial. Es una pieza única en sus limitaciones textuales, propias de un período de cambio de poéticas. Los textos de Verrier son más interesantes puesto que intentan trabajar complementariamente dentro del sistema teatral del absurdo sistemático en la tendencia becketiana del absurdo como principio estructural. Estos textos tampoco forman sistema. Son casos solitarios, tentativas frustradas de concretar una clase textual.

[61] Bibliografía sumaria sobre Griselda Gambaro: Arlt (1993); Castellví de Moor (1992); Cypess (1989); Dubatti (1989a); Foster (1989); Giella (1987); Kaiser Lenoir (1982); Lasala (1988); Magnarelli (1989); Mazziotti (1989); Mendes-Fait (1985); Monti (1976); Nigro (1989); Ostergaard (1990); Paolantonio (1964); Pellettieri (1989, 1990, 1991); Szichman (1970); Trastoy (1990); Villanueva (1965); Woodyard (1995).

[62] En el "Pequeño Festival de Teatro Francés de Vanguardia", realizado en diciembre de 1955, Javier da a conocer *El profesor Taranne*, de Arthur Adamov, *Los novios del Sena*, de Morvan-Lebesque y *Santiago o la sumisión* de Ionesco. Antes de la representación, el director pronunció una conferencia titulada "Ionesco y el teatro francés de vanguardia". Al año siguiente, el 13 de diciembre de 1956, en el Salón de Actos del Instituto Superior de Cultura Femenina, "dedicado a los niños refugiados de Hungría", Javier daba a conocer *La lección*, de Ionesco, "en traducción de Juan Jacobo Bojarlía" (sic). La cronología de los estrenos de la neovanguardia europea en Buenos Aires continuó con *Amadeo o como salir del paso*, de Ionesco, con dirección de Javier, en 1961 en el Teatro 35, y al año siguiente el mismo director montó *Las sillas*, también de Ionesco, en el Teatro Itatí. Y se cierra --en cuanto a títulos significativos-- con la entrada del teatro de Harold Pinter producida en enero de 1962, cuando el Teatro Estable de Buenos Aires, dirigido por Jorge Petraglia da a conocer *El cuidador* y dos años más tarde, en julio de 1964, el Grupo Yenesí, dirigido por Jaime Jaimes, estrena en el Teatro de la Alianza Francesa *La colección* y *El amante*.

[63] Con Roberto Villanueva y Leal Rey en los papeles de Vladimir y Estragón, el propio Petraglia como Pozzo y Nodier Lucio y Ricardo Petraglia en los roles de Lucky y el muchacho.

[64] En una entrevista personal que mantuvimos con el director el 28 de diciembre de 1989.

[65] Entre 1956 y 1975, sólo en la Capital, hemos contabilizado seis puestas.

[66] Pavlovsky adhirió a estas técnicas que hicieron furor en el campo intelectual de los 60. Incluso publicó "divulgaciones" de las mismas en revistas teatrales: "Psicodrama", Talía, XI,

38, 3-15 y "La curación por el drama", Teatro XX, I, 3 (6-8-64), 2. En 1960 se publicaron dos verdaderos clásicos de psicodrama: L.Grinberg, M. Langer y E. Rodrigué, El grupo psicológico (Buenos Aires: Nova, 1959) y Psicoterapia de grupo (Buenos Aires: Paidós, 1961).

[67] Nos remitimos al silencio, la ironía, el "humor" con que estas publicaciones juzgaron los estrenos de Pavlovsky y a su grupo Yenesí. Es de hacer notar que los estrenos de los '60 pasaron absolutamente inadvertidos. Damos algunos ejemplos: "Ni un solo verano de felicidad", Primera Plana nº 209 (27-12- 66), 74; "El absurdo es un mito", Confirmado (24-3-66) 46-48; "El robot de Pavlosvky", Confirmado (17-11-66) 62-63; "El psicoanálisis, una candileja más", Primera Plana (23-10-63) 43.

[68] Thompson (1948, 10-14) y Roster (1978, 13-18) entienden la ironía desde dos puntos de vista: 1) Como la manifestación externa (causa objetiva) y 2) como la reacción provocada por sus formas (efecto subjetivo) que implica un proceso que consiste en la concreción de un sistema y la ruptura del sistema [expresión que Carlos Bousoño utiliza para describir el proceso de la decodificación de la ironía (1976, 493-494) pero que adapta Roster a nuestro tema, de manera certera]. En este proceso ilusión-desilusión se unen lo cómico y lo doloroso. Esta contradicción se puede apreciar según Thompson en la mueca del receptor.

[69] Skilos, "*El campo*: Griselda Gambaro con núcleo de Peter Weiss", (Clarín, Octubre 1968): "(la autora) no previó que las largas secuencias onírico-surrealistas que componen las cinco sextas partes de su obra iban a parecerse arquitecturalmente a Marat-Sade, de Peter Weiss, que en verdad resultan una recreación de modos y formas, clara y transparente, pero en manera alguna un trabajo original".

[70] Tirri (1973, 164) señala dentro de lo que nosotros denominamos "personajes referenciales" al protagonista de la pieza, Mario, un "líder pequeño burgués de baja extracción pero en ascenso y cuyas aspiraciones de mando e independencia económica lo sindican como un emergente filofascista de la clase media argentina".

[71] No era el único. Precisamente, Rozenmacher también afirmaba la "necesidad" de un teatro político y de una actitud brechtiana-fanoniana con relación al teatro: "todas las técnicas son aprovechables después de ser colonizadas, destruidas, transformadas de acuerdo a las necesidades propias de la realidad americana, cuya clave es la mezcla, el híbrido, el mestizaje" (1972, 83).

BIBLIOGRAFIA.

ABELEDO, E. 1954 "Arthur Miller y su nuevo drama", Sur, 230 (setiembre/octubre).

ABRAMS, M.H. 1962 "Introducción", El espejo y la lámpara. Buenos Aires: Nova, 13-49.

ADELLACH, A. 1971 "¿Qué pasó con el teatro?", AA.VV. Ensayos Argentinos. Buenos Aires: Ceal.

ADORNO, T. 1983 Teoría estética. Buenos Aires: Orbis.

AGILDA, E. 1960 El alma del teatro independiente. Buenos Aires: Intercop.

ALTAMIRANO, C. y B.SARLO 1983 Encuesta a la literatura argentina contemporánea. Buenos Aires: CEAL.

ALVARADO, M. y R. ROCCO-CUZZI 1984 "Primera Plana el nuevo discurso periodístico de la década del '60", Punto de Vista, 22 (diciembre) 27-35.

ANTONETTI, Ch. 1953 "Cuatro juegos dramáticos", Cuadernos de Arte Dramático Suplemento de Estudio, nº 15.

ARA, G. 1982 "La fasa en Ferretti y en Cuzzani", Boletín del Instituto de Teatro, III.

ARTL, M. 1993 "Ionesco o la fuerza del absurdo en el Buenos Aires del cincuenta", O.Pellettieri (ed) De Sarah Bernhardt a Lavelli, Cuadernos del GETEA. Buenos Aires: Galerna/Espacio, 63-72.

ARLT, R. 1941 "Los autores independientes en los teatros comerciales", La Hora (2 de diciembre).
---1942 "Pequeña Historia del Teatro Independiente", Conducta, 21 (julio-agosto) s/n.

ASQUINI, P. 1990 El teatro que hicimos. Buenos Aires: Rescate.

AVELLANEDA, A. 1986 Censura, autoritarismo y cultura 1. Buenos Aires: Ceal.

BACZKO, B. 1991 Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.

BAJTIN, M. 1979 Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE.

BALLO, G. 1967 L'occhio critico. Milán.

BARKO I. y B. BURGESS 1988 La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre. Paris: Lettres Modernes.

BARLETTA, L. 1933 "Arte para el pueblo", La Vanguardia, 19 de febrero.
---1960 Viejo y nuevo teatro. Buenos Aires: Euridia.
---1969 Teatro. Manual del Director. Buenos Aires: Stilcograf.

BARTHES, R. 1973 Le plaisir du texte. Paris: Seuil.

BENTLEY, E. 1956 What is Theatre. Boston.
---1971 La vida en el drama. Buenos Aires: Paidós.

BENJAMIN, W. 1976 "El autor como productor", Brecht. Ensayos y conversaciones. Montevideo: Arca.

BERMAN, M. 1989 Todo lo sólido se desvanece en el aire. Buenos Aires: Siglo XXI.

BLANCO AMORES de PAGELLA, A. 1983 "Manifestaciones del teatro del absurdo en la escena argentina", Motivaciones del teatro argentino del siglo XX. Buenos Aires: ECA, 147-160.

BOAL, A. 1972 Categorías del teatro popular. Buenos Aires: CEPE.
---1975a 200 ejercicios y juegos del actor y para el no actor. Buenos Aires: Crisis.
---1975b Técnicas latinoamericanas del teatro popular. Buenos Aires: Corregidor.

BOOTH, W.C. 1986 Retórica de la ironía. Madrid: Taurus.

BOURDIEU, P. 1967 "Campo intelectual y proyecto creador", AA.VV. Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI, 135-182.

BOUSOÑO, C. 1976 Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos.

BRECHT, B. 1970 Escritos sobre teatro. 3 volumenes, Buenos Aires: Nueva Visión.
---1972 Pequeño organon para el teatro. Buenos Aires: Alfa.

BRISKI, N. 1973 "El teatro villero", AA.VV. La cultura popular del peronismo. Buenos Aires: Cimarrón, 97-103.

BÜRGER, P. 1987 Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Península.

CAMUS, A. 1953a El mito de Sisifo. Buenos Aires: Losada.
---1953b El hombre rebelde. Buenos Aires: Losada.

CASTAGNINO, R.H. 1968 Literatura Dramática Argentina. Buenos Aires: Pleamar.
---1974 Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo. Buenos Aires: Nova.

CASTELVI de MOOR, M. 1992 "La parodia en el teatro de Gambaro: interdiscursividad y voluntad de estilo", O.Pellettieri (ed) Teatro y Teatristas. Buenos Aires: Galerna/Fac.de Filosofía y Letras, 147-153.

CASTRI, M. 1978 Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud. Madrid: Akal.

CHAIKIN, J. 1972 The presence of the Actor. New York: Atheneum.

CIRLOT, J.E. 1953 Introducción al surrealismo. Madrid: Revista de Occidente.

CLURMAN, H. 1972 Teatro Contemporáneo. Buenos Aires: Troquel.

CORVIN, M. 1980 "La redundance du signe dans le fonctionnement théâtral", Degrés, Sexiènne Année, 13 (Printemps) c20.

COSSA, R. 1968 "Testimonio: el teatro realista en la Argentina", Revista de Problemas del Tercer Mundo, 1 (abril) 53-56.
---y C.SOMIGLIANA, R. TALESNIK y G.ROZENMACHER 1967 El avión negro. Buenos Aires: Talía.

CRESTE, A. 1956 "Arthur Miller en Buenos Aires", Gaceta Literaria, I, 1 (febrero)

CRUZ, J. 1962 "Testimonio iracundo", Sur, 276 (mayo/junio) 103.105.

CYPESS, S. 1989 "La imagen del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro", D.Taylor (ed) En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana. Ottawa: Girol Books, 53-64.

DALCROZE, J. 1954 "Prólogo" a los Cuadernos de Arte Dramático, II, nº10 (diciembre).

DE BRASI, J.C. 1967 "Solapado", Griselda Gambaro, Los siameses. Buenos Aires: Insurrexitt.

DE CECCO S. y A. CHULAK 1976 El gran deschave. Buenos Aires: Talía.

DE MARINIS, M. 1986 "Problemas de semiótica teatral: la relación espectador-espectáculo", Gestos, I, 1 (abril) 11-24.
---1987 Capire il teatro. Firenze: La casa Usher.
---1988 El nuevo teatro (1947-1970). Bacelona: Paidós.

DRAGUN, O. 1965 Teatro. Buenos Aires: G.Dávalos/D.C.Hernández.

DUBATTI, J. 1986 "La poética del absurdo y su `diferencia´ en *El desatino*, de Griselda Gambaro", Monografia, Facultad de Filosofía y Letras.

---1989a "Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en *El desatino*", Espacio de Crítica e Investigación Teatral, 4, nº 8 (abril), 87-93.
---1989b "Ricardo Talesnik y el realismo", O.Pellettier (ed) Teatro argentino del '60. Buenos Aires: Corregidor, 157-168.
---1990 "El teatro del absurdo en Latinoamerica", Espacio, 4, 8 (octubre) 115-123.

DUBY, George 1970 "Historia de las mentalidades", Buenos Aires: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

DUFRENNE, M. 1953 Phénoménologie de experiencie esthetique. Paris.

DURRENMATT, F. 1961 "Problemas teatrales", Sur,

EAGLETON, T. 1978 Criticism and Ideology. London: Verso Edition.

EGRI, Lajos. 1947 Cómo escribir un drama. Buenos Aires: Bell.

EHRHARD, J.E. 1932 "Le romain français despuis Marcel Proust", Paris: Nouvelle Revue Critique.

EICHELBAUM, E. 1966 "Hacia una vanguardia", Talía, V, 30.
---1977 "Luces y sombras de la exitosa temporada 1976. Teatro argentino: la vuelta del autor", Clarín Cultura y Nación (27 de enero) 1-2.

ESPINOSA, p. 1964 "La afectividad en crisis", Teatro XX, 1, 3.

ESSLIN, M. 1966 El teatro del absurdo. Barcelona: Seix Barral.
---1973 Pinter. A Study of his Plays. London: Methuen.

FISH, S. 1976 "How to do Things with Austin and Searle: Speechs Acts Theory and Literary Criticism", Modern Language Notes, 983-1025.

FOSTER, D.W. 1986 The Argentine Teatro Independiente, 1930-1955 South Carolina: Spanish Literature Publishing.
---1989 "*La malasangre*, de Griselda Gambaro y la configuración dramática de un sema histórico argentino", O.Pellettieri (ed) Teatro argentino de los '60. Buenos Aires: Corregidor, 199-207.

FOWLER, A. 1971 "The Life and the Death of Literary Forms", New Literary History, II, 2 (Winter) 201-231.

FRYE, N. 1973 "Expanding Eyes", Critical Inquiry, 2, nº 2 (invierno).
---1977 Anatomía de la crítica. Caracas: Monte Avila.

F.U. 1966 "Encuesta. Realismo versus vanguardia", El Mundo, 10-7-66.

GALLAS, H. 1977 Teoría marxista de la literatura. México: Siglo XXI.

GAMBARO, G.1970. "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy", Universidad, nº 81 (Santa Fe, julio-diciembre) 308.

GARCIA VELLOSO, E. 1926 El arte del comediante. Buenos Aires: Estrada.

GASSNER, J. 1963 The theatre in our times. New York: Crown Publishers.

GENE, J.C. 1971 "Actor, cultura y pueblo", La Opinión Cultural, 28-11-71. Síntesis de la conferencia "Un llamamiento a la juventud actoral" pronunciada el 28-10-71 en la Sede del Secretariado Cultural de la Asociación Argentina de Actores.
---1974 "El pueblo es el único creador auténtico y fundamental de la cultura", Crisis (11 de marzo) 78-79.

GIELLA, M. A. 1987 "El victimario y la víctima en *Los siameses*, de Griselda Gambaro: notas para el análsis", Gestos, 2, 3 (abril) 77-86.
---1989 "Osvaldo Dragún: texto dramático y medios de producción", O.Pellettieri (comp) Teatro Argentino de los 60, Buenos Aires: Corregidor, 1990.
---1991 Teatro Abierto 1981 Vol.I. Buenos Aires: Corregidor.
---1995 "Aportaciones a la lectura de *La nona*, de Roberto Cossa", O.Pellettieri (ed) Teatro Latinonamericano de los 70. Buenos Aires: Corregidor, 147-160.

GISSELBRECHT, A. 1958 Introducción a la obra de Bertold Brecht, Buenos Aires: Siglo XX.

GLICKSBERG, Ch.I. 1969 The ironic vision in Modern Literature. The Hague: Martinins Nishoff.

GOBELLO, J. 1953 Vieja y nueva lunfardía. Buenos Aires: Argos.

GOLDAR, E. 1978 Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50. Buenos Aires: Plus Ultra.

GOLLUSCIO de MONTOYA, E. 1984 "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso de Nemesio Trejo", Boletín del Instituto de Teatro, 4, 119-140.

GORKI, M. 1962 "La desintegración de la personalidad" (1909), recopilada en Sobre la literatura. Santiago de Chile.

GOROSTIZA, C. 1974 El puente. Buenos Aires: Kapeluz.

GOURDON, A.M. 1982 Théâtre, public, perception. Paris: Centre National de Recherche Sceintifique.

GREIMAS, A. 1970 Du Sens. Paris: de Seuil.
---1973a Semántica estructural. Madrid: Gredos.

---1973b Semiotique narrative et textuelle. Paris: Livraire Larouse.

GRIMM, G. 1977 Rezeptionsgeschichte, Grundlegeng einer Theorie.

GUILLEN, C. 1971 Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History. Princeton, N.Y.: Princeton University Press.
---1989 Teorías de historia literaria. Madrid: Espasa Calpe (Austral).

HALAC, R. 1962 "Crónica de una experiencia", en Soledad para cuatro. Buenos Aires: Talía.
---1964 S/F. "Un laboratorio que prohibe vivencias", Primera Plana, (29/11).
---1965 Fin de diciembre. Estela de madrugada. Buenos Aires: The Angel Press.
---1969 "Pesquisa en torno a un cádaver que respira", Argentores, 1 (otoño), 10-22.
---1990 Teatro II. Buenos Aires: Corregidor.

HAMON, P. 1977 "Por un statut sémiologique du personnage", AA.VV. Poetique du recit. Paris: Seuil.

HERME, J.C. 1966 "El absurdo no es un mito", Confirmado, (24 de abril).

HONZL, J. 1971 "La mobilité du signe théâtral", Travail Théâtral, 4, 5-20.

HUTCHEON, L. 1981 "Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l´ironie", Poetique, 46, 140-155.

IHERING, H. 1953 Bertolt Brecht, dramaturgo popular. Buenos Aires: Raigal.

ISER, W. 1974 The Implied Reader. Baltimore: Johns Kopkins, University Press.

IZCOVICH, C. 1962 "Juego absurdo y anormal", Platea, 3, 93, 4.

JACOBY, R. 1973 "Siete autores en busca de una nueva comunicación con el pueblo. El teatro argentino de ahora en adelante", La Opinión Cultural (29 de julio) 4.

JAKOBSON, R. 1974 "Lingüística y poética", Curso de Lingüística General. Barcelona: Seix Barral.

JAMESON, F. 1971 Marxism and Form: Twentieth-Century Dalectical Theories of Literature. Princeton: PUP.

JAUSS, H.R. 1970 "Literary History as a Challenge to Literary Theory", New Literary History, II, 1 (Autom) 7-37.
---1976 La literatura como provocación. Barcelona: Península.
---1978 Pour esthetique de la réception. Paris: Gallimard.
---1985 "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding", Identity of the Literary Text.

M.H.Valdés y O.Miller (ed.) Toronto: University of Toronto, 146-174.
---1986 Experiencias estéticas y hermeneútica literaria. Madrid: Taurus.
---1987 "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", AA.VV. Estética de la recepción, J.A.Mayoral (ed.). Madrid: Arco/Libros, 59-86.

JAVIER, F. 1955 "Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia", Talía, 2, nº 13, 7.
--- 1956 "Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia (II)", Talía, 3, nº 16, 5-6.

JOTTERAND, F. 1971 El nuevo teatro norteamericano. Barcelona: Barral.

KAISER-LENOIR, C. 1982 "La ritualización en el teatro de Griselda Gambaro", Symposium Contextes and Perspectives: Latin American Theatre Today, University of Kansas, Lawrence (abril).

KATZ Y FODOR 1966-1967 "Structure d'une théorie semantique", Cahiers de Lexicologie, 9/10.

KING, John 1985 El Di Tella. Buenos Aires: Galerna.

KLOTZ, V. 1959 Bertolt Brecht. Buenos Aires: La Mandrágora.

KOGAN, J. y R. MONTI 1972 "Nacimiento y vida", R. Monti, Historia tendenciosa de la clase media argentina. Buenos Aires: Talía.

KOHN, T.S. 1975 La estructura de las revoluciones científicas. México: F.C.E.

KRISTEVA, J. 1969 Semiotike: Recherches por une sémanalyse. Paris: du Seuil.

KRYSINSKI, W. 1989 "La manipulación referencial en el drama moderno", Gestos, 4, 7, (abril).

LARRA, R. 1978 Leónidas Barletta: el hombre de la campana. Buenos Aires: Conducta.

LASALA, M. 1988 El desandar de una ilusión: Griselda Gambaro y la densidad metafórica de la imagen. Buenos Aires: Biblos.

LE GOFF, Jacques 1980 "Las mentalidades. Una historia ambigua", Hacer la Historia. Barcelona: Laia.

LOTMAN, I. 1988 Estructura del texto artístico. Madrid: Itsmo.

LUKACS, G. 1965 Ensayos sobe el realismo. Buenos Aires: Siglo XX.

MACHEREY, P. 1966 Pour une théorie de la production litéraire. Paris: Maspero.

MAGNARELLI, S. 1989 "El espejo en el espejo: el discurso reflejado/reflexivo en *Real Envido*, de Griselda Gambaro", D.Taylor (ed) En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana. Ottawa: Girol Books.

MAINGUENEAU, D. 1976 Initiation aux méthodes de l´analyse du discours. Paris: Hachette.

MANGARIELLO, M.E., A.M.CARTOLANO y N. HIGA 1991 "Brecht en la Argentina. Para una recepción de Brecht en la Argentina", Aktern des VIII Internationalen Germanisten Kongresses. Tokyo, Band 6 (116) Müchen: Judicium.

MARIAL, J. 1955 El teatro independiente. Buenos Aires: Alpe.

MASOTTA, O. 1967a El pop-art. Buenos Aires: Columba.
---y otros 1967b Happening´s. Buenos Aires: Jorge Alvarez.

MASTERMAN, M. 1970 "The Nature of Paradigm", Criticism and the Growth of Knowledge: Proceedings y the International Coloquium in the Philosopfy of Science, London 1965. V.4 I.Laktos y A. Musgrave (comps) Cambridge: Cambridge University Press, 58-89.

MAZZIOTTI, N. 1989 "Identidad, confusión y marginalidad: Griselda Gambaro en el grotesco criollo", N. Mazziotti (comp) Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires: Puntosur, 77-93.

MELCHINGER. S. 1958 El teatro en la actualidad. Buenos Aires: Galatea/Nueva Visión.
---1959 El teatro de Shaw a Brecht. Buenos Aires: Fabril.

MENDES-FAITH, T. 1985 "Sobre el uso y abuso del poder en la producción dramática de Griselda Gambaro", Revista Iberoamericana, 132/133 (julio/diciembre) 831-841.

MILLER, A. 1949 "Tragedy and the Common Man", New York Times (27 de febrero).
---1968 Playwrigts speak. New York: Wager.

MOLHO, Mauricio. 1977 Semántica y poética. Barcelona: Crítica.

MONTELEONE, J. 1987 "El teatro de Ricardo Monti", Revista Espacio, 2, 2 (abril) 63-74.

MONTI, R. 1973 "A una platea de culpables", Néstor Tirri, Realismo y Teatro Argentino. Buenos Aires: La Bastilla.
---1976 "Teatro: Sucede lo que pasa", Crisis, 39, 55.

MUKAROVSKI, J. 1977 Escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gustavo Gilli.

NIETSZCHE, F. 1951 La voluntad de dominio T IX, Obras Completas. Buenos Aires: Aguilar.

NIGRO, K. 1989 "Griselda Gambaro vista desde lejos: primeros textos y contextos culturales", O.Pellettieri (ed) Teatro argentino de los ´60. Buenos Aires: Corregidor, 169-181.

ORDAZ, Luis, 1957 El teatro independiente en el Río de la Plata. Buenos Aires: Leviatán.
---1959 "Tabla redonda de Platea: ¿Debe profesionalizarse el teatro independiente?", Platea, I, 1, (9 de octubre).
---1964/5 "Mito, realidad y trascendencia de la escena independiente", Teatro XX, nº 7 y 8.
---1966 "Panorama del teatro argentino en los últimos años", Talía, V, 30, 10-11.
---1971 El teatro argentino. Buenos Aires: CEAL.
---1980 "Teatro: desde la generación intermedia a la actualidad", Capítulo Argentino nº 52, 1244-1247.
---1982 "Prologo", R. Halac, Soledad para cuatro. Buenos Aires: CEAL, I-III.

OSTERGAARD, A.G. 1990 "La semiótica del diálogo en *El campo*, de Griselda Gambaro", AA.VV. Semiótica y Teatro Latinoamericano. Buenos Aires: Galerna.

OTEIZA, E. 1989 "El Di Tella y la vanguardia artística en la década del ´60", O.Pellettieri (comp) Teatro argentino del ´60. Buenos Aires: Corregidor, 59-71.

PALANT, P. 1954 "Prólogo", S. Beckett, Esperando a Godot. Buenos Aires: Poseidón.

PAOLANTONIO, J.M. 1964 "Una obra que dará que hablar (*Las paredes*)", Teatro XX, 1, 6, (15 de noviembre).

PAREDERO, Hugo 1986 Héctor Alterio. Montevideo: Trilce.

PASQUIER, M.C. 1978 Le théâtre americain d´aujourd´hui. Paris: P.U.F.

PAVIS, P. 1983 Diccionario de Teatro. Barcelona: Paidós.
---1985 Voix et images de la scène. Lille: Presses Universitaires de Lille.
---1994a. El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernidad. La Habana: Casa de las Américas.
---1994b. Seminario de posgrado en la FFyL de la UBA, dictado en agosto.

PAVLOVSKY, E. y J.C. HERME 1967 Match. La cacería. Buenos Aires: de la Luna.

PELLETTIERI, O. 1979 "La tentativa que marcó *El puente*" La Opinión Cultural, (18-11-79) I-II.
---1980 "*El puente* de Carlos Gorostiza: importancia e influencia posterior", La Torre de Papel, 125-128.
---1988 "Roberto J. Payró, entre la narrativa y el teatro", Clarín Cultura y Nación, (31 de marzo).

---1989 "Un absurdo que ya lleva treinta años", Tiempo Argentino (mayo), 4.
---1990a Cien años de teatro argentino. Buenos Aires: Galerna.
---1990b "Teatro independiente: utopía, continuidad y ruptura", Espacio de Crítica e Investigación Teatral, 4, 8 (octubre) 67-80.
---1990c "El teatro latinoamericano del futuro", O.Pellettieri (ed.) Teatro Argentino Actual. Cuaderno del GETEA nº 1. Ottawa: Girol Books, 3-15.
---1992 "El teatro de Carlos Gorostiza: cuarenta años de realismo", C. Gorostiza, Teatro 2. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 9-17.
---1994 "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)", O.Pellettieri (ed.) De Bertolt Brecht a Ricardo Monti, Cuaderno del GETEA nº 5, Buenos Aires: Galerna, 37-54.
---1994b Teatro Argentino Contemporáneo (1989 1990). Crisis, transición y cambio. Buenos Aires: Galerna.
---1995a "El teatro de Ricardo Monti (1984-1994): la resistencia a la modernidad marginal", Ricardo Monti, Teatro. Buenos Aires: Corregidor, 9-60.
---1995b "Teatro latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy", A.Pizarro (ed) Palabra, literatura e cultura. Sao Paulo: Fundaçao Memorial da América Latina, 625-641.
---1995c "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)", O.Pellettieri (ed) De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino. Buenos Aires: Galerna, 37-53.
---1995d "Una revista utópica: **Metrópolis**", La Prensa Cultura, 7 de mayo, 6-7.

PITOEFF, G. 1954 "La rítmica y el actor", Cuadernos de Arte Dramático Suplemento de Estudio, nº 15.

POGGIOLI, R. 1964 Teoría del Arte de Vanguardia. Madrid: Revista de Occidente, pp.35-48.

POTENZE, J. 1968 "Breve Historia Crítica del Teatro Argentino", Lugones, nº 1 (julio-agosto-setiembre).
---1969 "El teatro independiente y experimental", La Prensa en su Centenario, 11-16.

PREVIDI FROELICH, R. 1989 "Víctimas y victimarios: cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*, Latin American Theatre Review, 23/1 (Fall) 37-48.

QUAKENBUSCH, L.H. 1987 Teatro del absurdo hispanoamericano (Antología y prólogo). México: Clásicos Patria.

REISZ de RIVAROLA, S. 1989 Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires: Hachette.

ROJO, Grinor. 1972 Orígenes del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo. Valparaiso: Ed.Universitaria de Valparaiso.

ROLLAND, R. 1959 Teatro Completo, T.I Buenos Aires: Hachette.

ROSTER, P. 1978 La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo. Madrid: Gredos.
---1989 "«El grotesco criollo» y la obra dramática de Griselda Gambaro", N. Mazziotti (comp) Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Buenos Aires: Puntosur.

ROZENMACHER, G. 1972 "Teatro argentino: nacionalizar a toda costa", Macedonio 12/13 (febrero) 61-84.

ROSZAC, O. 1972 El nacimiento de una contra cultura. Barcelona: Kairos.

SANGUINETI, E. 1969 Vanguardia, ideología y lenguaje. Caracas: Monte Avila.
---1972 Por una vanguardia revolucionaria. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

SARAIVA, A.J. 1974 "Message et littérature", Poetique, 17, 1-13.

SARLO, B. 1988 Una modernidad periférica (1920-1930). Buenos Aires: Nueva Visión.

SARTRE, J.P. 1950 Qué es la literatura. Buenos Aires: Losada.
---1964 Lo imaginario. Buenos Aires: Losada.
---1970 La imaginación. Buenos Aires: Losada.
---1979 Un teatro de situaciones. Buenos Aires: Losada.
---1990 El existencialismo es un humanismo. Buenos Aires: Escritos.

SCHOO, E. 1965 "Londres-Buenos Aires. Teatro y Sociedad", Teatro XX, II, nros. 17 y 18 (14 de noviembre y 2 de diciembre), 2 y 2.

SCHUCKING, L. 1950 El gusto literario. México: F.C.E.

SEBRELI, J.J. 1964 Buenos Aires vida cotidiana y alienación. Buenos Aires: Siglo XX.

SEIGERMAN, O. 1979 "La perspectiva actual", La Opinión Cultural (18 de noviembre).

SERREAU, G. 1964 Historia del "Nouveau Téâtre". México: Siglo XXI.

SONTAG, S. 1966 Contra la interpretación. Barcelona: Seix Barral.

STANISLAVSKI, K. 1960 Un actor se prepara. Buenos Aires: Leviatán.
---1977 El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Quetzal.

STRASBERG, L. 1989 Un sueño de pasión. Buenos Aires: Emecé.

SZICHMAN, M. 1970 "Il teatro latinoamericano: alla recerca d´una identitá", Sipario, 292-293, (agosto/setiembre) 32-34.

TAYLOR, D. 1989 "Paradigmas de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro", D. Taylor (ed) En busca de una imagen. Ottawa: Girol Books.

TAYLOR, R. 1968 Teatro de la ira. Buenos Aires: Paidós.

TERAN, O. 1991 Nuestros años sesenta. Buenos Aires: Puntosur.

TINIANOV, J. 1960 Tiouttchev et Heine. Paris.
---1968 Avanguardia e tradizione. Bari: Dedalo.
---1970 "Sobre la evolución literaria", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, T. Todorov (comp.) Buenos Aires: Signos, 89-101.

TIRRI, Néstor 1973 Realismo y teatro argentino. Buenos Aires: La Bastilla.

TODOROV. T. 1970 "Categorías del relato literario", Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
---1975 Poética. Buenos Aires: Losada.

TOLMACHEVA, G. 1946 Creadores del teatro moderno. Buenos Aires: Centurión.
---1949 "La ética teatral de Stanislavsky y la creación del actor", Boletín de Estudios de Teatro (julio-setiembre) nº 2
---1953 "Etica y creación del actor. Ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavsky", Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

THOMPSON, A.R. 1948 The Dry, a Story of Irony in Drama. Berkely: University of California Press.

TRASTOY, Beatriz 1987 "El teatro en los últimos años: del parricidio al filicidio", Revista Espacio, 2, 2 (abril) 74-82).
---1990 "La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro", Espacio de Crítica e Investigación Teatral, 4, 6/7 (abril) 47-51.

TSCHUDI, Lilian 1974 Teatro Argentino Actual. Buenos Aires: García Cambeiro.

UBERSFELD, Anne 1981 L´ecole du spectateur. Paris: Editions Sociales.
---1982 Lire le théâtre. Paris: Edit.Sociales.

URONDO, F. 1966 "Realismos y vanguardia", El Mundo,. 3/7. 44/45.

VALCARCEL, F. 1956 "Fray Mocho en su propia casa", Gaceta Literaria, I, 3 (Abril).

VEINSTEIN A. 1962 La puesta en escena. Teoría y Práctica del Teatro. Buenos Aires: Fabril.

VILLANUEVA, R. 1965 "Prólogo", Griselda Gambaro, El desatino. Buenos Aires: Instituto Di Tella.

VILLEGAS, Juan. 1982 Interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa: Girol Books.
---1984 Teoría de historia literaria y poesia lírica. Ottawa: Girol Books.
---1988 Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Minneapolis: The Prisma Institute.

VIÑAS, David 1969 "Prólogo" a Discépolo, Armando, Obras escogidas. Buenos Aires: Jorge Alvarez.

VOLOSHINOV, 1981 "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie", Todorov (comp) Mikhail Baktine. Le principe dialogique. Paris: Seuil.

WEIGER, John G. 1978 Hacia la comedia: de los valencianos a Lope. Madrid: Cupsa.

WELLEK, R. 1983 Historia Literaria. Problemas y conceptos. Selección S. Beser. Barcelona: Laia.

WILLET, John 1963 El teatro de Bertolt Brecht. Buenos Aires: Fabril.

WILLIAMS, R. 1981 Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Barcelona: Paidós.

WOODYARD, G. 1969 "The Theatre of the Absurd in Spanish America", Comparative Drame, III, 3 (Fall) 183-192.
---1989 "Eduardo Pavlovsky, los años tempranos", O.Pellettieri (ed) Teatro Argentino de los '60. Buenos Aires: Corregidor, 209-216.
---1995 "Gambaro en los '70: Ilusiones y desilusiones", O.Pellettieri (ed) Teatro Latinoamericano de los 70. Buenos Aires: Corregidor, 103-116.

ZALACAIN, D. 1985 Teatro absurdista hispanoamericano. Valencia/ Chape Hill: Albatros/Hispanófica.

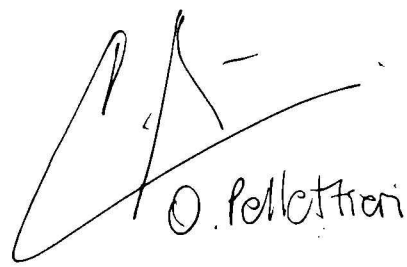
ZAYAS de LIMA, P. 1983 Relevamiento del teatro argentino. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
--- 1989 "Germán Rozenmacher: un caballero en busca del *aôr*", O.Pellettieri (ed) Teatro Argentino de los '60. Buenos Aires: Corregidor, 121-144.

ZDANOV, A. 1950 Sobre la literatura, filosofía y la música. París.

ZIMENCO, V.M. y SITRIK K.A. 1961 La estética marxista leninista, nueva época en la historia del pensamiento estético. Montevideo.

S/f. 1960 "¿Qué opina usted. de los vocacionales?" Platea I, nº 12 (11-3-1960) 44-46.

Centramos nuestra investigación en Talía (setiembre 1953 nº1/1971); Gaceta Literaria (febrero 1956 nº 1/setiembre 1960, nº 20); Cuadernos de Arte Dramático (1949/1951, nº1-10) y los Suplementos de Estudio (nº 1-29) y Cuadernos de Estudio (I-III), editados por el Centro de Estudios y Arte Dramático Teatro Fray Mocho. Paralelamente hemos confeccionado más de trescientas fichas de artículos publicados en Platea, (Director: A. Rodríguez Muñoz), Platea (Director: J.Montes) Fila O, el teatro y otras artes, (OLAT), Teatro Libre de Buenos Aires, Teatro Libre Florencio Sánchez, R.I.T.I.A. (Revista Informativa de los Teatros Independientes Argentinos), Los primeros diez años de Nuevo Teatro (1960); Quince años de Nuevo Teatro (Buenos Aires: Nuevo Teatro, Cooperativa de Teatro Limitada, 1966); Teatros Independientes (1958); Teatro Universal (1953-1954); Boletín de Estudios de Teatro (Instituto Nacional de Estudios de Teatro 16-29/30); Gaceta del Teatro; Latin American Theatre Review; Primer Acto, Teatro Popular. entre otras.



INDICE

1 Introducción: Metodología, hipótesis de trabajo y definición del corpus..... 3

1.1 Presupuestos básicos para la elaboración de un modelo. El concepto de sistema teatral..... 3

1.2 El modelo de periodización. El eje paradigmático diacrónico..... 7

1.2.1 Modelo de periodización del Teatro Argentino.. 9

1.3 El modelo teatral concreto de análisis de la obra dramática: métodos y técnicas de trabajo.. 12

1.3.1 El modelo de análisis del texto espectacular o puesta en escena..... 19

1.3.2 El modelo de recepción..... 27

1.4 Exposición del problema o de los hechos a que el tema se refiere..... 31

1.5 Estado actual del problema e hipótesis de trabajo 33

2 Desarrollo..... 35

2.1 Los cincuenta como continuidad de la modernidad iniciada en los treinta..... 35

2.2 El Teatro Independiente..... 35

2.3 Primera fase..... 37

2.3.1 Caracteres generales: organización y texto espectacular..... 37

2.3.2 El texto dramático. Un modelo..... 42

2.3.3 Roberto Arlt y el Teatro Independiente..... 44

2.3.4 La transición a la segunda fase del Teatro Independiente (los otros microsistemas)..... 49

2.3.5. El Teatro del Pueblo (1930-1949)..... 52

2.4 Segunda fase..... 55

2.4.1 El origen..... 56

2.4.2. *El puente*: resemantización de lo finisecular.. 59

2.4.3 Los intereses sociales y *El puente*..... 61

2.4.4 La concreción de un texto espectacular paradigmático..... 62

2.5 La transición del sistema teatral de los cincuenta a los sesenta..... 64

2.5.1 La concepción de la obra dramática en Nuevo Teatro 66

2.5.2 Agustín Cuzzani: la refuncionalización y actualización de la farsa..... 68

2.5.3 La concepción de la puesta en escena en Nuevo Teatro y su ideología estética 72

2.5.4 Osvaldo Dragún y el supuesto intento de la reescritura del teatro popular desde la poética de Brecht..... 76

2.5.5 El teatro de Osvaldo Dragún y el melodrama social 78

2.5.6 El Teatro Fray Mocho y las *Historias* de Dragún 83

2.5.7 La concepción de la obra dramática y la puesta en escena en el Teatro Fray Mocho..... 87

2.5.8 La recepción del Teatro Independiente (1949-1959) 91

2.6 Tercera fase 96

3 Primera fase del microsistema teatral del '60 (1960-1976). De ruptura y polémica al intercambio de procedimientos 101

3.1 De ruptura y polémica 102

3.2 Campo intelectual..... 103

3.2.1 El campo intelectual entre 1960 y 1967 104

3.3 El realismo reflexivo 126

3.3.1 Estética del realismo. Distintos tipos de realismos..... 126

3.3.2 Fases del realismo reflexivo 133

3.3.3 El realismo reflexivo sistemático o normativo: del realismo argentino preexistente a Miller ... 138

3.3.4 El realismo reflexivo existencial: las reglas obligatorias y sus variantes..... 149

3.3.5 La evolución del realismo reflexivo en la época: el híbrido y el hiperrealismo 155

3.3.6 La semántica del realismo reflexivo: alienación

y frustración 171

3.3.7 La concepción de la puesta en escena realista emergente de los sesenta 174

3.3.8 La recepción del realismo reflexivo..... 181

3.3.9 El realismo reflexivo y el sistema teatral argentino 187

3.4 La neovanguardia y el teatro del absurdo 190

3.4.1 La estética del absurdo. Distintos modelos de absurdo. El absurdismo argentino 196

3.4.2 El problema de la primera fase del absurdo neovanguardista 202

3.4.3 El absurdo gambariano (1965-1968): del expresionismo vernáculo a Pinter..... 204

3.4.3.1 El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia 204

3.4.3.2 Pinter y la neovanguardia absurdista argentina 209

3.4.3.3 El modelo del absurdo gambariano 213

3.4.4 Pavlovsky y el absurdo referencial (1962-1967): entre el absurdo nihilista y el psicodrama 221

3.4.5 La semántica del absurdismo gambariano: subjetividad, ironía y existencialismo. El nihilismo..... 226

3.4.6 La concepción de la puesta en escena emergente absurdista neovanguardista..... 229

3.4.7 Recepción del absurdo neovanguardista 236

3.4.8 Significación de esta primera subfase de la segunda modernidad teatral argentina 246

3.5 De intercambio de procedimientos (1967-1976): Tendencia a la homogenización dentro del sistema teatral. Sus causas..... 248

3.5.1 Campo intelectual: politización y nacionalización de la cultura 249

3.5.2 Continuidad y transición del realismo reflexivo híbrido 265

2.5.3 Textos en los que se afirma el modelo híbrido . 266

3.5.4 Textos que mezclan el híbrido con el

hiperrealismo..... 275

3.5.5 El teatro paródico al intertexto político 278

3.5.6 Continuidad del absurdo referencial 290

3.5.7 Un teatro emergente: *Una noche con el Sr. Margnus e hijos* 296

3.5.8 La concepción de la puesta en escena en la fase de intercambio de procedimientos 300

3.5.9 La semántica de la subfase de intercambio de procedimientos 313

3.5.10 La recepción de la subfase de intercambio de procedimientos 318

4 Conclusiones generales 325

Notas 334

Bibliografía 350

Indice

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES