

delantera del Atlético de Bilbao: nuestra infancia, nuestro siglo de oro, lamiéndonos los párpados y poco a poco, en este instante eterno, acrílico sobre la tela compasiva, entramos en calor: veníamos tiritando por la estepa de las separaciones y de pronto nos vemos juntos, entrañados y verdaderamente vivos: juntos. Es entonces cuando sentimos el deseo de brindar, con una lágrima pequeña donde habita la dicha, por la reunión, por el amor; es decir, por el arte. Por un artista, uno cualquiera, verdadero, corazonado, desobediente y amoroso. Por Eugenio Chicano. (Me han dicho que en la noche, cuando suenan las campanitas de las iglesias dando las horas de la madrugada, y cuando Humphrey Bogart se sube el cuello de la gabardina, y cuando Bola de Nieve cierra lentamente el piano, y cuando suena un verdial solitario en la Peña Juan Breva, los habitantes de estos cuadros se desplazan de tela en tela, se reúnen todos y charlan sobre el cine, la guerra, la poesía y la sensualidad, fuman juntos sus cigarrillos, se besan las mejillas y firman manifiestos, y arropan a Chicano, que duerme soñando con ellos, que está dormido y junto. Me han dicho que en la noche enigmática, mientras dormimos, nuestros seres amados, nuestros maestros y nuestros recuerdos, se juntan como los bordes de una herida, y charlan en voz baja, para no despertarnos, y nos miran dormir, Eugenio, y sienten amor por nosotros. Me han dicho que a esa hora se disuelven las cerraduras y enigmáticamente se entreabren solas las puertas de todas las casas de la vida, y el perro callejero levanta alerta las orejas porque ha reconocido una bufanda blanca, la de Carlos Gardel, que se mueve fantásticamente en la esquina del mundo.)*

Félix Grande

El teatro argentino actual (1960-1987)

Es conocido el hecho de que la década del sesenta es un período de modernización y a la vez germinal para nuestra cultura. Esta situación es acompañada en el plano político por dos gobiernos democráticos —el de Arturo Frondizi (1958-1962) y el de Arturo Illia (1963-1966)— que si bien, por motivos que exceden este trabajo, actuaron condicionadamente, lo hicieron dando lugar al auge de la clase media y de la denominada

* *Presentación de la exposición de Eugenio Chicano en el Castello Sforzesco. Milán, noviembre 1983.*

sociedad de consumo. Las tensiones sociales y políticas que los jaquearon, sólo estallaron rotundamente durante el gobierno militar que asumiera luego del golpe de Estado de 1966, a partir del «cordobazo» y de la aparición de la guerrilla.

En este clima político comienza la década. Casi enseguida se aprecian en el campo intelectual, una serie de hechos que muestran nuestra primera aseveración:

Aparición de la contracultura juvenil.

Auge de las nuevas carreras en la Universidad, especialmente en la Facultad de Filosofía y Letras, como Psicología y Sociología.

Primero, apogeo de la literatura, especialmente de la narrativa, a partir de premisas existencialistas y de total referencialidad político-social. Después, el denominado *boom* de la literatura latinoamericana, con la consolidación de narradores como Cortázar, Marechal, Sábato, Viñas, y la aparición de otros, como Germán Rozenmacher, Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh.

Auge de las editoriales, que encabeza EUDEBA, Editorial de la Universidad de Buenos Aires. Se había fundado en 1959, y sus ediciones populares batían recors de venta.

En agosto de 1963, comienza a funcionar el Instituto Di Tella, en cuyo seno se van a concretar las principales obras de la denominada *post-vanguardia del 60*, en el plano de la plástica y el teatro.

A mediados de la década, quizá por la fuerza de las críticas y los premios obtenidos por Jorge Luis Borges en el plano internacional, la crítica canoniza definitivamente su obra y se convierte en *modelo* para los escritores jóvenes.

El teatro no podía escapar a este clima y también se moderniza aceleradamente. En ese momento convivían en el *sistema teatral*, tres *subsistemas* distintos: el *Comercial*, el *Independiente* y el *Oficial*. El *subsistema Independiente*,¹ es el que nos interesa; había cambiado su relación con el poder político, luego de la caída del gobierno de Perón,² y con el mercado. Ya se asistía a una profesionalización creciente de los actores del denominado *Teatro Independiente*, que siempre habían mantenido —desde la aparición de esta corriente, en 1930— una actitud equidistante con el teatro comercial.

Por otro lado, también se pueden apreciar una serie de hechos que mostraban una tendencia al cambio:

La afirmación de actores egresados del Conservatorio Nacional, que luego harían una brillante carrera en nuestro teatro: Alfredo Alcón, Inda Ledesma, Violeta Antier, entre otros.

Afianzamiento de actores aparecidos en el seno del teatro independiente: Héctor Alterio, Alejandra Boero, Óscar Ferrigno, entre otros.

Aparición de un grupo de directores que iban a protagonizar las décadas posteriores, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo.

¹ Para profundizar los caracteres y elencos del Teatro Independiente, ver José Marial, *El Teatro Independiente* (Buenos Aires, Alpe, 1955); Luis Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires, Leviatán, 1957) y Enrique Agüida, *El alma del Teatro Independiente* (Buenos Aires, Intercop, 1960).

² El Teatro Independiente había estado enfrentado ideológicamente con el peronismo —derrocado en 1955— y en la década del sesenta no tenía oponente político a la vista.

Surgimiento de *nuevas instituciones mediadoras*, encargadas de imponer, difundir, legitimar productos teatrales dentro del *campo intelectual*. Especialmente nuevas revistas como *Primera Plana* —verdadera punta de lanza para los espectáculos de vanguardia del Di Tella—³ y *Teatro XX* —dirigida por el actual orientador del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff—. Estas revistas se agregaban a la pionera en la década, *Talia*, fundada en 1960 y dirigida por Emilio A. Stevanovitch, que también dirigía un programa de radio, *Semanario Teatral del Aire* y una colección de obras teatrales, también llamada *Talia*. La colección había comenzado a aparecer en 1957 y lo continuó haciendo durante más de dos décadas, hasta 1979.

Todas estas revistas establecieron premios, que durante la década fueron legitimadores de nuevas figuras dentro del panorama teatral porteño.

En el plano de la dramaturgia los años sesenta también fueron de modernización. Tanto es así que podemos decir que más de veinte años después, continuamos dentro de su atmósfera estético-ideológica. Seguramente, es por ese motivo que todavía los principales exponentes de la década —Roberto Cossa, Ricardo Halac, Griselda Gambaro— siguen ocupando el centro del *campo intelectual* correspondiente al teatro en nuestro país.

Creemos que es conveniente describir brevemente, las dos tendencias de la literatura dramática de la década. Creemos que sólo así se podrá entender la actualidad de nuestra escena.

Por un lado, con *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, apareció lo que nosotros denominamos, *realismo reflexivo*.⁴ En la obra mencionada, como en el teatro posterior de la década del mismo autor (*Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*, 1965); de Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, 1964; *Los días de Julián Bisbal*, 1966 y *La pata de la sota*, 1967); de Carlos Somigliana (*Amarillo*, 1965 y *Amor de ciudad grande*, 1965); de Germán Rozenmacher (*Requiem para un viernes a la noche*, 1964),⁵ entre otros, se puede apreciar una marcada *intertextualidad* con los dramas de Arthur Miller, verdadero *autor faro*⁶ para este núcleo de autores. Esta tendencia realista pudo ser concretada en el *texto espectacular*, debido a la consolidación, en la práctica escénica y en la preparación de actores, del *método Stanislavski*, herramienta apta para llevar a escena los textos de Halac y sus continuadores.

³ Fue un semanario que abrió camino a otros —Confirmado, Análisis, Panorama—. Se caracterizó por acercarse a la actitud periodística de órganos como L'Express, con opinión en política, sociedad, cultura, etc. Apareció desde el 13 de noviembre de 1962 al 4 de agosto de 1969, cuando fue clausurado por el gobierno militar de la denominada Revolución Argentina, orientado por Juan Carlos Onganía.

⁴ Hemos estudiado el tema en Estudio preliminar al Teatro de Roberto Cossa (Buenos Aires, Clásicos Huelmul, 1985), pp. 5-54; «El realismo en el teatro argentino de los años sesenta», Espacio de Crítica e Investigación Teatral, I, n.º 1 (septiembre 1986), pp. 99-113 y «El teatro de Ricardo Halac», en Teatro, de Ricardo Halac (Buenos Aires, Corregidor, 1987).

⁵ Todas dadas a conocer dentro del subsistema del Teatro Independiente.

⁶ Son aquellos autores a quienes se cita, cuyos textos crean otros textos y que según Bourdieu contribuyen a dotar de «legitimidad cultural» a sus continuadores dentro del campo intelectual. («Campo intelectual y proyecto creador», en Problemas del estructuralismo [México, Siglo XXI, 1967], p. 163.) Roberto Cossa lo reconoce con relación a los textos de Miller: «[...] tanto me apasionó La muerte de un viajante que una vez por simple ejercicio trasladé sus parlamentos al lenguaje porteño» (Sin firma, «El fin de semana que duró cuatro años», Primera Plana [26-V-64], p. 14).

El *realismo reflexivo* supera al *realismo ingenuo* —corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética—. Lo hace a partir de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la *tesis realista*, que consiste en la pretensión de Miller de lograr el equilibrio entre «causalidad social y responsabilidad individual». ⁷ Este tipo de realismo quiere ser el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.

En estos autores ya no hay una fidelidad absoluta por «la realidad», sino la seguridad de que el dramaturgo *crea* el objeto. Son conscientes del compromiso social que implica el teatro como práctica del mismo tipo y por lo tanto, *marcan* la imagen. No confían en el hecho de que *de por sí* la imagen teatral significa. Creen que el teatro debe *ordenar* la realidad, tomarla en su momento pregnante. En ellos se da lo que T. Todorov denomina la *verosimilitud de la opinión común* ⁸ que, por supuesto le pone límites a la recreación de la realidad. Las limitaciones, falencias y mitos de nuestra clase media de la década del sesenta, se muestran a partir del *principio constructivo del encuentro personal*. Por medio de este procedimiento dramático estos autores logran que el espectador *se engañe* y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir del manejo de una *trivialidad deliberada*, destinada a producir un efecto dramático. En el plano de la *intriga* nos encontramos con el antihéroe. Lo que Philippe Hamon llama *personaje referencial*, ⁹ que se caracteriza por dar una fuerte sensación de realidad a medida que se entrama la *intriga*, con una disminución del movimiento escénico, la ausencia de *final cerrado* y la presencia de la crisis en el comienzo mismo de las piezas. Estos procedimientos están sustentados en una estricta causalidad y una *extraescena* realista.

En el plano de la *acción*, el *sujeto* del *realismo reflexivo* sale de su inacción con el fin de lograr su identidad. La sociedad le ha dado esta misión, pero paradójicamente es ella misma su principal oponente. En esta contradicción está basada la ideología de estos autores: este esquema a nivel de la *intriga* muestra una amarga *tesis realista*, a partir de la mostración del *personaje mediocre*, *al que nunca le pasa nada*. Este personaje alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este mismo período. Aparentemente, este *personaje mediocre* no es más que un reflejo de una sociedad que pone todos los días lo suyo con el fin de engañar a sus componentes —especialmente a los jóvenes—. Los impulsa a *ser alguien*, *a competir* y al mismo tiempo los inmoviliza con su individualismo.

Por otro lado, durante 1965, terminaría de modernizarse el *sistema teatral* argentino, con una *marca* que continuaría hasta hoy. Esto ocurriría con la aparición dentro de nuestro *campo intelectual*, de la denominada *neovanguardia del sesenta* —preferimos con Peter Burguer, ¹⁰ dejar el término vanguardia para la que designa, con acierto,

⁷ «Miller divide su obra entre casualidad social y responsabilidad individual», dice John Gassner en *The theatre in our times*, New York, Crown Publishers Inc., 1963, p. 347.

⁸ T. Todorov en *Poética* (Buenos Aires, Losada, 1975), pp. 41-44.

⁹ En «Pour un statut semiologique du personnage», en *Poétique du récit* (París, Editions du Seuil, 1977).

¹⁰ En *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis, University of Minnesota, 1984).

«histórica de los años veinte»—. Este movimiento nace a partir del ya mencionado Instituto Di Tella y su famoso Centro de Experimentación Audiovisual, dirigido por Roberto Villanueva.¹¹ Con su aparición comenzó una polémica abierta en el seno de nuestro teatro que trajo resultados beneficiosos para su evolución posterior. Precisamente, promediando 1965, en la sala del Instituto, con dirección de Jorge Petraglia, se iba a estrenar una obra fundamental para la evolución del *absurdo* en nuestro país, *El desatino*, de Griselda Gambaro. A este primer texto de la Gambaro, le seguirían *Viejo Matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968), durante la década. En todos estos textos, como en algunas piezas de Eduardo Pavlovsky, *Somos*, *La espera trágica* (1964), *Robot* (1966), se proponía una primacía de la percepción por sobre la reflexión. Esta textualidad veía, ya en abierto antagonismo con el espectador medio, que el teatro creaba su propia legalidad, y por supuesto, su verosimilitud era *la del género*.

En obras como *El desatino* o *Las paredes*, de la mencionada Griselda Gambaro nos encontramos con el *principio constructivo de la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere, a partir de su ambigüedad*. Su estructura es circular; es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones de su protagonista. La *historia* aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de *acausalidad*, tampoco nos podemos encontrar con una *causalidad explícita*.

En el plano de la *acción* el *sujeto del absurdo argentino del sesenta* aparece como inactivo, recibe *actancias* de los demás y si bien quiere liberarse —del aparato, en *El desatino*; del encierro y la muerte en *Las paredes*— no consigue sortear ninguna prueba por las que se lo hace pasar. No hay *destinador* ni *destinatario* de la *acción* y todos los demás personajes son sus *oponentes*.

Sin embargo, lo que T. Todorov denomina «un discurso sin historia», está lejos de no querer significar, de ser *una mera droga verbal*, tal como se la acusó a la autora en su momento. Si bien propendía a la autonomía total de la obra dramática, si su modelo era lo que Patrice Pavis denomina *el absurdo como principio estructurador*, hay que acordar también que Gambaro no era un mero *epígono* del movimiento europeo y que «... aplica los mismos procedimientos de deformación o absurdización sobre los imaginarios sociales argentinos y sobre las pautas del teatro naturalista».¹² Que la Gambaro transgrede prejuicios, comportamientos y roles sociales anquilosados y otros francamente demenciales de la vida nacional y especialmente de la clase media porteña, quedó muy claro en circunstancias del reestreno de su obra *El campo*. En octubre de 1968, la crítica de Buenos Aires, recibió el estreno de la pieza con frialdad, y concretizó su sentido

¹¹ Para obtener más datos sobre esta corriente y el Instituto Di Tella, ver Perla Zayas de Lima, «El Teatro Experimental en la Argentina», en *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)* (Buenos Aires, R. Alonso, 1983), pp. 163-214; Oscar Masotta, *El pop-art* (Buenos Aires, Columba, 1967); Oscar Masotta y otros, *Happening* (Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967).

¹² Jorge A. Dubatti en «La poética del absurdo y su diferencia en *El desatino*, de G. Gambaro», *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, II, n.º 3 (octubre de 1987). Este trabajo fue desarrollado en el marco de nuestro seminario «Análisis de la obra dramática y de la obra teatral, a partir del Teatro Argentino Contemporáneo», que dictamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, durante 1986.

refiriéndola a los campos de concentración nazis,¹³ como si el tema del autoritarismo y la violencia no fuera, lamentablemente, muy argentino. En julio de 1984, el texto fue concretizado de manera muy distinta por sus receptores. A la luz de los nuevos acontecimientos políticos y sociales ocurridos en el país en los últimos años, 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 una realidad hostil son una metáfora de fácil lectura para el espectador de 1984.

Sin embargo, todo esto no fue visto en la década del sesenta. El estreno de *El desatino*, desató la polémica. Como antes, en la década del veinte habían chocado *Florida* —autodenominada vanguardia— y *Boedo* —los realistas, comprometidos con el arte social—, durante la década del sesenta, se enfrentaron los *realistas* con los *absurdistas*. Desde el estreno citado hasta finalizar la década hubo varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas. La situación llegó a un punto crítico en el seno de la revista *Teatro XX*, que dirigía el actual orientador del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff.¹⁴ La revista debía discernir los premios *Teatro XX 1965*. Así lo hizo y resultó galardonada como *la mejor obra de autor argentino contemporáneo*, *El desatino*, de Griselda Gambaro. De inmediato, dos de los jurados, renunciaron a la revista en desacuerdo con la distinción. A partir de allí la polémica se generalizó.

Era la puja estético-ideológica que se ha dado tantas veces en el teatro contemporáneo que señala con tanta propiedad John Gassner:¹⁵ *teatralismo* contra *ilusionismo*.

Al terminar la década, como ocurrió en todo el mundo, el absurdo se disolvió en el *sistema teatral* argentino,¹⁶ comenzó a generarse una síntesis. Podemos dar algunos ejemplos, entre otros, un autor de origen realista como el mencionado Roberto Cossa, presentó en 1980 obras como *El viejo criado*, con evidentes elementos del absurdo, que si bien funcionan para probar una tesis realista, marcan una notable evolución estética en este dramaturgo. Unos años antes, a fines de la década del sesenta, habían aparecido autores como Ricardo Monti —quizás el dramaturgo mejor dotado de las últimas décadas— que por primera vez desde la mencionada polémica, en su obra, *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970), sintetiza lo que luego sería el procedimiento preferido de la producción posterior: *un desarrollo teatralista funcionando para probar una tesis rea-*

¹³ Cfr. *El Cronista Comercial* (13-X-68) y *Clarín* (14-X-68).

¹⁴ Para lo concerniente a esta polémica nos remitimos a *Teatro XX*, II, n.º 19 (3-III-66): todo su contenido, especialmente el conflicto por los premios Teatro XX 1965, las renunciaciones al Jurado, por estar en disidencia con el veredicto de Edmundo Eichelbaum y Pedro Espinosa, la respuesta de Kive Staiff y la reseña de Ernesto Schóo a *Los días de Julián Bisbal*, de Roberto Cossa, cuyo título lo dice todo: «Julián Bisbal es una entelequia». Otros trabajos que se pueden consultar con relación a la polémica son «Realismo versus vanguardia», *El Mundo* (3-VII-66), 41 y 44-45; «Realismo vs vanguardia», *El Mundo* (10-VII-66), 41 y 44-45; Pedro Espinosa, «Teatro 67: lo que vendrá», *El Mundo* (12-III-67), 40-41; Ricardo Halac, «Pesquisa en torno de un cadáver que respira», *Argentores*, n.º 1 (otoño 1969), 10-22.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Ocurrió la segunda de las posibilidades que en plena década del cincuenta arriesgaba Martín Esslin, en *El teatro del absurdo* (Seix Barral, Barcelona, 1966), p. 9: «Es pronto aún para discernir con claridad si el teatro del absurdo se desarrollará como género dramático independiente o si, por el contrario, algunos de sus hallazgos formales y lingüísticos se fundirán en una tradición más amplia, enriqueciendo el vocabulario y los medios expresivos del teatro en general».

lista. Esta tendencia se puede apreciar en gran parte de la dramaturgia producida durante la dictadura (1976-1983), especialmente el fenómeno de *Teatro Abierto*, en su primera edición de 1981.

De este intercambio de elementos participó también el teatro de Griselda Gambaro. Desde *Nada que ver* (1972) a *Del sol naciente* (1983), se puede advertir una mayor transparencia en la metáfora, debido a la inclusión de elementos *ilusionistas* en sus textos.

Junto a las textualidades *realista reflexiva* y *absurdista*, a fines de la década del sesenta —y coincidiendo con la reubicación dentro de nuestro *sistema teatral* de autores como Armando Discépolo—¹⁷ reaparece la forma *sainete*, una constante dentro del teatro nacional lo mismo que su evolución, el *grotesco criollo*.¹⁸ En efecto, estos géneros germinales de la tradición teatral argentina, presentes siempre en el *horizonte de expectativa* del receptor, *marcan* la textualidad de piezas como *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969), de Oscar Viale; *Amoreta* (1964), de Osvaldo Dragún; *Segundo tiempo* (1976), de Ricardo Halac, y últimamente en *La nona* (1977) y *Los compadritos* (1985), de Roberto Cossa. Por supuesto que no se trata de sainetes, sin embargo —en el marco de una lectura distinta, del otorgamiento de una nueva *función estética*—,¹⁹ han reaparecido algunas de sus características y artificios fundamentales.

Analizaremos primero los elementos comunes entre el *sainete criollo* y las obras actuales dentro de su intertexto y luego la *diferencia*, resultado de una nueva lectura.²⁰

A nivel de la *intriga* podemos observar algunas coincidencias:

1. En ambos tipos de obra hay coincidencia en la deformación de la realidad que tiene como principal artificio el humor, en la caricaturización del costumbrismo. Su carácter no representativo de lo fáctico, su intención de «mostrar» la convención teatral, como ya dijimos «lo irreal» del teatro, los acerca.

2. El resultado de lo que antes dijimos es la búsqueda del espectáculo, la primacía de la música y de las canciones que se advierte en las obras de Viale, en las cuales los

¹⁷ En 1969, la editorial Jorge Alvarez publica las Obras Escogidas, de Armando Discépolo, con un prólogo de David Viñas. Este crítico realiza una nueva lectura de la obra del autor de Mateo, ligándola a la serie social. Discépolo muere dos años después, luego se reestrena Cremona —el 24 de mayo de 1971— en el Teatro Municipal General San Martín. Ya en ese momento es un autor canónico para el campo intelectual. Es de hacer notar que Discépolo es autor de sainetes y el creador del grotesco criollo.

¹⁸ Nos hemos ocupado del tema en nuestra ponencia a las 2das. Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, organizadas por ACITA —Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina—, desarrolladas en octubre de 1985, «Presencia del sainete en el Teatro Argentino de las últimas décadas». Publicado luego en Latin American Theatre Review, 20/1 (fall 1986), 70-71.

¹⁹ Este concepto lo ha desarrollado últimamente Y. Lotman, en Estructura del texto artístico (Madrid, Ed. Itsmo, 1970). La función estética de un texto se puede caracterizar desde dos puntos de vista: por la presentación de determinadas estructuras y por un conjunto de receptores que le asignen un determinado valor. Lotman agrega que si existe una distancia temporal entre el texto y sus receptores, éstos pueden ignorar la presencia de esa función estética, tal como la percibieron los contemporáneos. Del mismo modo, los nuevos receptores pueden atribuir función estética a determinadas estructuras que no eran percibidas por los receptores contemporáneos.

²⁰ Tomaremos como modelo para la comparación a *La pucha* y *El grito pelado*, de Oscar Viale y a *Los Compadritos*, de Roberto Cossa, por considerarlas paradigmáticas de esta tendencia y porque además entrelazan el período germinal —la década del sesenta—, en el caso de las piezas de Viale, y la actualidad ~~representada~~ representada por la obra de Cossa.

elementos mencionados tienen un carácter estructurador, lo mismo que el vendedor callejero de *La pucha*. En *Los compadritos*, la búsqueda del artificio aparece en el discurso mismo de la obra, en esa especie de «teatro dentro del teatro» que desarrolla la familia de Carmelo, «montando espectáculos distintos» a lo largo de la acción con fines de supervivencia. Estos cambios constantes de «puesta en escena» comienzan por la misma apariencia del recreo, según lo que recomienden las circunstancias.

3. En el *sainete criollo*, conviven sin entenderse, cada uno en su jerga, porteños y extranjeros, enfrascados en una evidente confusión idiomática y por ende, conceptual. Los extranjeros que aparecen en *Los compadritos*, guardan bastante relación con sus antepasados, el comandante Steiner, ingenuo, torpe, fanfarrón, se acerca al Marcos Figueiras de nuestro primer sainete, *El amor de la estanciera*. Al mismo tiempo, la vivacidad, la capacidad de adaptación del cabo Rudolf Krankel, tiene su correspondencia con la larga serie de avispados italianos de las obras de Vacarezza.

4. Tendencia a lo sentimental. Especialmente en las mencionadas obras de Viale. El ejemplo más claro que se puede aportar es «Fábula de la bolsa del pan», de *La pucha*.

5. La tendencia del *sainete criollo* a mostrar tipos propios de la ciudad se ve también muy clara en las obras de Viale y Cossa.

Enumeremos ahora los elementos de las obras actuales que delatan una nueva «mirada», el otorgamiento de una nueva *función estética* a las piezas:

1. Hay una utilización conceptualmente distinta del artificio. Tanto Cossa como Viale toman la deformación caricaturesca de la realidad no como fin en sí misma. Este procedimiento es un medio para poner de manifiesto lo inactual, lo mítico de ciertas actitudes. La caricaturización de la amistad, un valor intocable en la tradición del sainete, llena de sentido un momento histórico de crisis en *La pucha* —«Juan que reía» y «Convivencia»—, dejando ver la intolerancia y el ocultamiento. Por su parte en *Los compadritos*, la caricatura del comerciante, que es Carmelo, nos deja ver la decadencia moral de la clase media en un amplio período de nuestra historia, el individualismo que puede acarrear una disgregación definitiva.

2. El humor deformante engloba a todos los actores, incluidos los personajes argentinos protagónicos. Estos, en el *sainete criollo*, eran los prototipos de las buenas costumbres, no eran risibles sus actitudes y a veces al final de la pieza estaba a su cargo la moralización. Paradigma de esta deformación generalizada en los personajes de Viale es «Un velorio out», en *El grito pelado*, en el cual, los personajes extranjeros (Camila), los porteños (Cholo) y hasta el propio muerto participan de la grotesca situación. En *Los compadritos*, la parodia, la caricatura del guapo, El Morocho Aldao, un personaje que hubiera sido prestigioso con su mismo discurso en un sainete criollo, resulta ridículo en otro contexto.

3. La conclusión de la caracterización anterior es que, la sátira, la parodia, la crítica social en los casos que nos ocupan, van dirigidas también a las formas estereotipadas del propio *sainete criollo* que delatan concepciones culturales equivocadas del grupo social que le dio origen.

4. La novedad del humor absurdo y negro como un elemento más para criticar la realidad, es un aporte de este tipo de piezas a nuestra tradición teatral concretada alre-

dedor del sainete. Esta técnica se advierte en «Velocidad y resistencia», en *La pucha*, una historia basada en la virtual destrucción del hijo por parte de su padre o en «Esta villa mía», de *El grito pelado*, con la institucionalización de las villas miseria. Por otra parte, el *teatralismo* del absurdo y el *teatralismo* del sainete se entrecruzan constantemente en *Los compadritos*. Es el caso de una larga secuencia de la *escena VI* en la que nos encontramos con la sorpresa primero y luego la desazón del personaje del comandante Steiner, al comprobar, por medio de las palabras del oportunista profesor Giménez Bazán, que la realidad política argentina es inclasificable desde el punto de vista lógico. La izquierda y la derecha se confunden, la realidad y sus apariencias se parecen hasta la desmesura. Como la terrible pareja que forman Carmelo y Rosa —que cambia el aspecto del recreo y de su hija según los avatares de la política y de la marcha de los negocios—, la realidad argentina de estos años terribles se metamorfosea, «se disfraza de», hasta tener un aspecto monstruoso, absurdo, por lo irracional de su desarrollo.

5. En las obras de Viale y Cossa, no aparece la *fiesta*, lo lúdico, lo desinteresado. Si bien en las piezas del primero hay música y canciones, éstas están sirviendo al amargo sentido ya enunciado. Lo lúdico había caracterizado al sainete criollo desde las primeras obras de Trejo y Soria hasta las de Vacarezza.

El motivo de la desaparición se ve muy claro. Los personajes del *sainete criollo*, eran en general, risibles, pero aun los más ridículos alcanzaban una suerte de módica dignidad humana en el plano de lo sentimental y hasta de lo patético. Recuérdese al personaje de *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, el cornudo don Pietro que miraba «l'humo». En el caso de *Los compadritos*, los personajes de la obra, especialmente Carmelo y su mujer, y todos en general, son ridículos sin salvación. No saben festejar porque no saben reír. Su estúpida *picardía* les ha restado la alegría, la ingenuidad necesaria para estar de fiesta. A las taras de una sociedad y de una cultura equivocadas, agregan las de su propia pequeñez.

Cossa y Viale parecen querer decir —uno en la década del sesenta y otro desde la actual— que para sus personajes, extraídos en su mayoría de nuestra clase media, hay pocas esperanzas de salvación. Las formas autoritarias de convivencia los poseen y ven la vida en términos absolutamente materialistas. Viven desvinculados de la realidad, ajenos al cambio mundial.

En síntesis, por distintos caminos —el *realismo reflexivo*, el *absurdo* y la intertextualidad con el *grotesco* y el *sainete criollo*— el *sistema teatral* originado en la década del sesenta y que llega hasta hoy entre nosotros, se caracteriza semánticamente por querer significar una crítica intensa a nuestros mitos sociales y políticos, a nuestras formas equivocadas de convivencia, especialmente las propias de la clase media. Esta clase —como ocurre en la mayor parte del mundo— es la receptora obligada del teatro que se produce.

Como dijimos al principio, desde la década del sesenta hasta aquí no ha habido cortes en nuestro *sistema teatral*. Esto no quiere decir que los mejores autores que van a estrenar en el setenta —Julio Ardiles Gray, Patricio Esteve, Eugenio Grifero, Óscar Viale, el mencionado Ricardo Monti, Mauricio Kartum, Roma Mahieu, Julio Mauricio, Pacho O'Donnell, Carlos País, Roberto Perinelli, Aída Bornik— y los que estrenaron más cercanamente —Juan Carlos Badillo, Leonardo Moledo, Jorge D'Elía, Eduardo Rov-

ner, Eduardo del Prado, Jorge Huertas, Hebe Serebriski, Diana Raznovich, Eduardo Gudiño Kieffer, Máximo Soto y Carlos Vitorello, entre otros— sean meros epígonos o que no los separen entre sí, diversos puntos de vista sobre la creación teatral. Tampoco, que nuestro teatro haya estado ajeno a los cambios sociales,²¹ al fenómeno del advenimiento de la democracia en 1973 o al período tenebroso del denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), al cual fue respuesta muy clara la aparición de *Teatro Abierto*, durante 1981.²²

Lo que deseamos afirmar es que el actual es un período de transición en nuestro teatro y en nuestra sociedad y que los autores argentinos están buscando una síntesis entre lo valioso de nuestra tradición teatral y las textualidades que aparecieron en nuestro *sistema teatral* en la germinal década del sesenta.

Oswaldo Pellettieri

«El meridiano intelectual de Hispanoamérica»: polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria*

La identidad cultural de Iberoamérica en lo que respecta a su literatura es un tema que participa tanto de un interés intrínseco como de la vastedad de sus ramificaciones.

La búsqueda de la identidad cultural ha sido patente entre los escritores hispanoamericanos a partir del siglo XIX, aunque ya desde los inicios de la época virreinal puede observarse lo que podría llamarse «identidad criolla», como sentimiento diferenciador respecto de la metrópoli con la que, por otro lado, se sentían unidos por fuertes lazos.

Lo cierto es que con la nueva división política, fruto de las guerras de independencia, se origina en Hispanoamérica una urgente necesidad de afirmación, visible en todos

²¹ Ésta ha sido la característica distintiva de nuestro teatro de todos los tiempos, ser una suerte de parlamento, de entidad clave para el debate de los temas nacionales.

²² Para consultar las obras del primer Teatro Abierto, ver Teatro Abierto 1981 (Buenos Aires, Teatro Abierto, 1981).