

## Seis estrenos del teatro argentino en 1976

MARTHA MARTÍNEZ

El conjunto de obras presentadas durante la temporada argentina de teatro de 1976 abarcó un amplio espectro: desde los clásicos Goldoni, Molière, Calderón o los modernos Arthur Miller, Eugene O'Neill, Eugenio Ionesco o Peter Shaffer entre los extranjeros, hasta los consagrados argentinos como Florencio Sánchez o los más modernos Griselda Gámbaro, Agustín Cuzzani, Ricardo Halac, Alberto Adellach, Ricardo Talesnik, y los nuevos dramaturgos Luis Macchi y Roma Mahieu. La crisis teatral de la temporada anterior fue superada no sólo por el número, la calidad de los estrenos y la variedad de tendencias, sino porque obras de autores argentinos demostraron madurez y constituyeron resonantes éxitos en 1976.<sup>1</sup>

El desfile de obras argentinas comenzó por *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, obra que no subía a los escenarios bonaerenses desde hacía dieciséis años. Fue presentada en el Teatro Municipal San Martín en una puesta en escena que demuestra que los grandes textos son siempre frescos y ricos con una adecuada presentación. El director, Santángelo, se alejó del realismo, evitó los toques costumbristas que aparecen en el texto original de Sánchez, para poner énfasis en la estructura dramática y crear una versión de *Barranca abajo* muy cercana a la tragedia.

El Teatro Popular de la Ciudad estrenó en el mes de abril *Sucede lo que pasa* de Griselda Gámbaro.<sup>2</sup> Con esta obra, escrita en 1975, la autora continúa su línea de auténtica indagación del ser humano, pero se aleja un poco de su teatro anterior para acercarse a un teatro mucho más realista. El teatro de Griselda Gámbaro es de tonalidades universales. Su obra, desde *Las paredes* hasta *Sucede lo que pasa* constituye el conjunto más original y maduro del teatro argentino contemporáneo. Hay rasgos—formales y temáticos—que se repiten y que unifican todo el teatro de la Gámbaro.

Tamara Holzapfel señala, entre otros rasgos del teatro de la Gámbaro, el uso de lenguaje no-retórico integrado con gestos y toda clase de sonidos, la crueldad

psicológica y la violencia física, el darle la mayor importancia al *mise en scène*, el estudio de la naturaleza de la condición humana, la crueldad como elemento destacado.<sup>3</sup> La propia Gámbaro ha dicho que “desde *Las paredes* a *El campo* quise expresar siempre el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos de poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible si uno no acepta el hecho de ser lo que Lúkacs llamó un ‘respondedor’ activo a determinada situación político social.”<sup>4</sup> Temas como la muerte, el tiempo, el sexo, la pureza, y el que posiblemente sea su tema mayor, la violencia, le dan unidad a su obra.

*Sucede lo que pasa* parte de un querer expresar una distorsión patente en la sociedad de nuestro tiempo: “la distorsión de la sensibilidad nos lleva a cargar de emociones fáciles los conflictos televisivos y a mirar indiferentes los muertos que padecemos.”<sup>5</sup> La autora quiere “apelar a la sensibilidad como modo de recuperar esa inocencia de las emociones que hemos perdido los argentinos.”<sup>6</sup> El drama, como los anteriores de la Gámbaro, está dividido en dos actos, y cuenta una conmovedora historia de seres marginados. La protagonista, Teresa, es una joven que va a alcanzar la madurez a través de sus relaciones con tres hombres diferentes: el hermano, burdo ladronzuelo, Zamora, tipo patético de exhibicionista, y un médico joven, que se enamora de Teresa y le revela la incurable enfermedad del hermano. El tema parece muy simple, y responde a una estructura de teleteatro. Pero a medida que avanza la obra, nos vamos dando cuenta que algo más serio va pasando ante nuestros ojos. Los juegos de los personajes se convierten en realidad. Y la enfermedad, el dolor, la muerte, pasan a ser lo real. Y entonces comprendemos que sucede y pasa se refieren en el título a dos cosas distintas. Lo que importa en realidad es lo que pasa, la vida que va surgiendo de la obra.

En *Sucede lo que pasa* el lenguaje no es hermético como en algunas obras anteriores de la autora, sino directo. Los símbolos, que en las anteriores obras de la Gámbaro había que desentrañar para llegar a su temática, no abundan. La realidad aparece en datos muy precisos. Pero armando e interpretando estos datos podemos llegar a desentrañar ciertos temas como el de la pureza o el de la violencia, que ya habían aparecido en obras anteriores de la Gámbaro. Aunque el recurso de contraponer estructura y tema, realidad y juego, de ir desarrollando la obra a medida que se van negando formas y significados no es nuevo en el teatro de Griselda Gámbaro, sin duda con *Sucede lo que pasa*, la autora entra en otro camino, podríamos decir en una atmósfera más fresca.

La moda de las creaciones colectivas, que desde hace algunos años ha estado también presente en la escena argentina, produjo *Arena que la vida se llevó* de Alberto Adellach, obra estrenada bajo la dirección de Angel Ruggiero, en el Teatro Payró. El proceso de creación de la obra ha sido explicado por Adellach: “Llenamos (con los actores) diez ‘cassettes’ con recuerdos y datos personales. A mí me tocaba sugerir los temas: el amor, la infancia, Dios, la muerte, las calles del barrio. . . . Devolví poco a poco ese caudal de cosas, con secuencias de texto en las que el mismo aparecía elaborado, cambiado, embretado en un esquema integrador, supeditado a objetivos.”<sup>7</sup> El autor ha logrado en esta obra retratar—o más bien autorretratar—a la generación argentina de los nacidos en los primeros años de la década del cuarenta.

*Arena que la vida se llevó* toma su título de un verso del tango de Homero

Manzi, "Sur," que recuerda nostálgicamente los años que han pasado. En la obra, un grupo de jóvenes "del barrio que ha cambiado" cuenta su historia desde la infancia hasta el final de la adolescencia en una serie de veinticinco secuencias, que mantienen una unidad, lograda por el autor sin aparente esfuerzo. Desde la primera secuencia, "domingo a la mañana," que presenta un irónico duelo verbal entre dos vecinos, hasta la última, "domingo en la tarde," la Argentina de los últimos treinta años va surgiendo. Uno de los momentos culminantes de la obra es la penúltima secuencia, "mil perdones." Toda la secuencia mantiene un enfoque onírico, y en ella los personajes se desvisten espiritual y físicamente en una necesidad de pedir perdón al compañero, al amigo, aunque sepan que ellos mismos no son culpables de la situación en que se encuentran. Lo que surge en escena es casi un acto religioso.

Otra prueba de madurez del teatro argentino actual la dio Luis Macchi con *Parra*, obra estrenada en el Teatro Ateneo bajo la dirección del propio autor. La obra, basada en apuntes originales de David Viñas, se refiere a la compleja figura de Florencio Parravicini.<sup>8</sup> El autor quiere representar una época de Argentina a través de una de las figuras más representativas del teatro de esos años. *Parra* está dividida en dos jornadas. La primera, pinta la época, el medio en que surge y vive Parravicini, la Argentina vacuna. Comienza el año del centenario, 1910, cuando ya Parra es una estrella y narra retrospectivamente su historia hasta ese momento. La segunda parte trata de ahondar en la personalidad de Parravicini.

*Parra* es, sin duda, una obra compleja, por el texto y por la presentación. La acción se desarrolla en tres planos: un escenario dentro del escenario, ya que la



Henny Trayler y Ricardo Talesnik en una escena de *El Chucho*

obra da motivos para recurrir al juego del teatro dentro del teatro; un segundo plano en el que se desarrollan las acciones que se refieren a la vida real de Parra-vicini, y el proscenio desde el cual Parra habla con su público y nos va dando las claves para entender la personalidad del personaje, que tuvo extraordinarias facetas humanas y artísticas.

La obra, rica en significados, admite más de un nivel de lectura. Ricardo Monti cree que "podría considerarse como una reflexión sobre la impotencia y el fracaso que acechan al artista de una cultura dependiente."<sup>9</sup> El único arte, para los argentinos de la época, era el que venía de Europa, y Parra aparece consciente de esa condición de dependencia que le impide desarrollarse como un verdadero creador. Deja ver al hombre que se va desgastando hasta terminar en tono cínico, cuando el actor exclama: "Arte . . . ¿para quién? Mirá donde estamos: ¿Para esta ciudad? Si no existe. Es un decorado. Buenos Aires. El Colón, el Jockey, el Club del Progreso. Son pura fachada. Detrás de esas puertas crece el pasto. Hay vacas. . . . Esto es joda, querida: el frac es prestado, y yo hago de Parra. Arte, en Buenos Aires, la gran ciudad, el gran buzón que nos vendieron. Nada de esto existe y como no existe, como no existimos todo da lo mismo y dale que va."<sup>10</sup>

Interpretar a un personaje que todavía está vivo en el recuerdo de muchos, es siempre un riesgo. Pepe Soriano, con su característica seriedad profesional fue el intérprete de Parra. La crítica, en general, consideró que hizo su caracterización con una perfección alucinante.

En 1967 surge Ricardo Talesnik y va derecho a la fama con la primera obra que estrena: *La fiaca*. Antes había escrito *¿Cómo se hace una fiesta?*, obra que nunca ha sido puesta en escena. En los años siguientes al triunfo de *La fiaca*, Talesnik escribe *Cien veces no debo* (1970) y *El avión negro* (1970), sátira de fuerte intención política escrita en colaboración con Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Carlos Somigliana, y una obra en un acto, *Solita y sola* (1972).

Con *Los japoneses no esperan* que recibió el premio de Argentores en 1973, comienza un nuevo giro en su teatro. Surgen en él nuevas inquietudes que quiere reflejar en su obra: la incompreensión general que nos rodea a todos, la angustia. Ese mismo año, la directiva de Argentores le pide que escriba unas palabras en ocasión del Día del Escritor, y Talesnik dice: "La responsabilidad de un autor es ser verdadero. Pero ser verdadero es más que ser honesto, es más que ser sincero, es poder reconocer lo que más nos duele y mostrárselo a los demás. Exhibir nuestros sentimientos más profundos para que los hombres reconozcan los suyos y no puedan eludirlos."<sup>11</sup> Con estas palabras Talesnik parece subrayar su alejamiento de una corriente relacionada con una visión crítica de la sociedad, para entrar en una problemática más cercana a lo psicológico y a lo individual.

Dos experiencias teatrales ha ejecutado Talesnik recientemente en colaboración con la actriz Henny Trayler, con quien está casado. La primera, *Traylesnik*, fue estrenada en los Estados Unidos en 1974. Su tema es la incapacidad del ser humano para comunicarse con otros. La soledad y el aislamiento en que se encierra, por orgullo, por amor propio, el temor a ser rechazado. *Traylesnik* sirvió de base para escribir *El chucho*, obra que parte de una idea más concreta, y que fue estrenada en Buenos Aires en 1976 en el Teatro Santa María del Buen Ayre bajo la dirección de Carlos Cytrynowski.

*El chucho* es una historia muy simple de un hombre aprensivo, Miguel Vignale,

que tiene una erupción cutánea y va al médico y se hace un análisis. Cuando al llamar al médico por teléfono éste no le da el resultado del análisis, sino lo cita para el día siguiente, Vignale convierte su aprensión en verdadero terror, le crece la duda y comienza la fantasía delirante donde aparecen expuestas su soledad, su dificultad para el amor y la comunicación. Una vecina le despierta su faceta donjuanesca y él en sus fantasías la desdobra en varios personajes femeninos.

En *El chucho* dos acciones se entremezclan y a ratos se superponen. Una es la acción que podríamos llamar real, la otra, es la que refleja la imaginación del protagonista. Los autores llaman a su obra historieta musical. Mejor podrían llamarla historieta-visual porque ya en el texto es más importante la mímica, la pantomima que las palabras. Talesnik ha reconocido la influencia de los cómicos del cine norteamericano y esto puede apreciarse en esta obra.<sup>12</sup> Talesnik, quien fue niño-actor hasta los doce años, reanuda con estas dos obras sus labores en la escena. *El chucho* es obra de planteo psicológico esquemático y elemental y son los movimientos y los juegos de formas, la pantomima y el sentido del color y de lo cómico los méritos que resaltaron en su presentación en la temporada de 1976.

Varias obras sobre el tema de la pareja se presentaron en los escenarios argentinos en 1976. *El gran deschave* de Sergio de Cecco y A. Chulak, que alcanzó en el mes de junio trescientas representaciones; *Escarabajos* de Pacho O'Donnell, *Una pareja* de Eduardo Rovner y *Segundo tiempo* de Ricardo Halac. Podríamos decir, usando la misma metáfora del título, que Ricardo Halac, al igual que Talesnik, quiere entrar con esta obra en un segundo tiempo.

Halac trata de filtrar la realidad a través del microcosmos de una pareja. La obra, en dos actos, plantea la ruptura de un matrimonio joven de clase media, provocada por el deterioro de las relaciones entre ambos. Pablo, marido anacrónico e inmaduro, inmerso en su realidad, no tiene conciencia de los sentimientos, ni de lo que quiere y piensa Marisa, su mujer. Esta, aunque quiere al marido, está harta de las tareas de la casa, quiere trabajar fuera del hogar, salir de la rutina diaria, estudiar. Después de más de dos meses de separación, Marisa provoca una nueva reunión, para encontrar a un Pablo más dispuesto a aceptar la nueva posición de su mujer, a un Pablo que piensa que tienen un segundo tiempo por delante y que lo podrán ganar si juegan bien.

Con esta obra Halac quiere abrir el marco del realismo en que ha estado encerrado y comienza a hacer algunas experiencias como la introducción del sueño de castración de Pablo, los diálogos del protagonista con una muñeca, el monólogo de Pablo en el cementerio ante la tumba del padre. En *Segundo tiempo*, Halac demuestra ampliamente su sentido del humor y su dominio del diálogo. Se ha alejado de sus temas anteriores, aunque no ha perdido su poder de observación de la vida cotidiana.

La pieza de mayor éxito en la temporada fue *Juegos a la hora de la siesta*. Con esta obra una nueva autora surge en el teatro hispanoamericano: Roma Mahieu. Nacida en un suburbio de Varsovia en 1940, pasó los años de la Segunda Guerra Mundial entre Polonia y Ucrania, y a los diez años llegó a Argentina donde hizo de Santa Fe su pequeña patria. Alumna de teatro de Oscar Fessler, comienza a escribir obras dramáticas en 1973. *Juegos a la hora de la siesta* fue la primera obra que escribió; es también la primera que se estrena. Después han seguido otras ocho en un período de tres años: *María*, *Bailable*, *Pilar 8*, *Casilla 140-bis*, *El*



Luis Brandoni y Marta Bianchi en *Segundo tiempo* de Ricardo Halac

*Lobizón y el entierro*, *Percusión*, todas en dos actos, y *El Benshi* y *Ring Side* en un acto.

Roma Mahieu ha dicho que escribió esta obra "hace más o menos dos años, un poco para mí y como resultado de haber observado detenidamente las manifestaciones de violencia en los niños. Ellos, que no tienen las limitaciones de tipo cultural que tenemos los adultos, y que se expresan por lo tanto mucho más libremente, me mostraron cómo el miedo es en realidad el origen de su violencia."<sup>13</sup>

La obra se divide en dos actos que se desarrollan en una plaza donde los chicos juegan, y donde vemos reflejarse el mundo de los adultos con toda su despiadada gama de normas y prejuicios: el deseo de posesión, la competencia, el afán de mando y el acatamiento a un jefe, el miedo, la marginación de los que no se someten y acatan las normas arbitrarias del grupo, la envidia, la preocupación por el futuro, por el enigma de la muerte, el resentimiento, y también el amor, el despertar de las primeras inquietudes sexuales. Todo va surgiendo en la obra con frescura y naturalidad. La autora ha observado bien que los niños "no rehuyen los conflictos que inevitablemente provocan los papeles que les corresponde asumir en los juegos."<sup>14</sup> Y así nos muestra cómo la crueldad más pavorosa puede encontrarse en el juego de los niños.

La trama de la obra nace de las acciones. En sus juegos, los niños se entregan a sus papeles de estatuas, soldados, sacerdotes, rematadores, policías, delincuentes, siempre con una naturalidad espeluznante. De una acción a otra se va desarrollando la trama hasta llegar al crimen final, a la tragedia, con un ritmo in crescendo

que nos deja desgarrados. El teatro de Roma Mahieu registra con esta obra una activa posición frente a la violencia, vista desde un plano universal.

En resumen, los que han asegurado que 1976 fue un año excepcional en el desarrollo del teatro argentino, tienen buenas razones para afirmarlo.

*Ottawa University*

## Notas

1. George O. Schanzer en "The Argentine Stage: Temporada '76" en *Latin American Theatre Review*, 10/1 (Fall 1976) incluye una relación de veinticinco obras de autores argentinos llevadas a la escena en 1976.

2. Este grupo que integran Virginia Lago, Héctor Giovine, Marcos Liebovich, Onofre Lovero y Víctor Hugo Vicyra ha realizado desde 1972 una ininterrumpida labor de promoción del teatro argentino. La dirección de *Sucede lo que pasa* estuvo a cargo de Alberto Ure.

3. Ver Tamara Holzapfel, "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd," *Latin American Theatre Review*, 4/1 (Fall 1970), 5-11.

4. "Siete autores en busca de una comunicación nueva con el pueblo. El teatro argentino de ahora en adelante" en *La Opinión Cultural* (29 de julio de 1973), p. 3.

5. Griselda Gábaro en "Notas al programa de *Sucede lo que pasa*."

6. *Ibid.*

7. Citado por Ricardo Monti, "Teatro" en *Crisis*, No. 40 (agosto 1976).

8. Florencio Parravicini (1876-1941) nació en Buenos Aires. Durante más de treinta años brilló en el teatro y en el cine argentino. Tenía el genio de la comedia e hizo reír a varias generaciones de argentinos, sin caer ni en lo chabacano ni en lo grotesco. Creó sus propios personajes en la escena, y su vida múltiple dio lugar a infinidad de anécdotas.

9. Ricardo Monti, "Teatro" en *Crisis*, No. 38 (mayo-junio 1976).

10. Citado por Ricardo Monti en "Teatro" en *Crisis*, No. 38 (mayo-junio 1976).

11. En *Argentores Informativo*, No. 11 (enero a junio de 1976).

12. En entrevista personal con la autora de este trabajo, efectuada en Buenos Aires el 30 de agosto de 1976.

13. En *Clarín* (Buenos Aires, 12 de julio de 1976).

14. *Ibid.*