

Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano

OSVALDO DRAGÚN

Pertenezco a lo que se ha dado en llamar la “generación del 50” en el teatro argentino. La generación del antiperonismo. En el año 55, cuando cae Perón, y yo acababa de ingresar al Teatro Independiente Fray Mocho (en el cual comencé mi experiencia teatral), recuerdo que yo y otros jóvenes como yo, estábamos en la calle Santa Fe, de Buenos Aires, viendo desfilar a las tropas “libertadoras.” En ese mismo momento, comenzó a nacer en nosotros una sensación que ya no nos abandonó nunca: que la realidad se movía bajo nuestros pies, que dejaba de presentarnos una imagen coherente, aprehensible, explicable. Cuando regresamos a nuestro teatro, tratamos de continuar con las improvisaciones sobre una obra de Máximo Gorky que estábamos ensayando. Y de pronto sentimos que la obra se nos había alejado. Todo en ella era tan . . . coherente, lúcido, racional, tan ligado a la relación causa-efecto, que no supimos por qué, pero sí adivinamos que acabábamos de divorciarnos de ella. En ese momento histórico era una relación imposible.

Allá por los años 50, y ya que no había detrás de nosotros ni seminarios ni cursos académicos, tratamos de buscar apoyo en los “maestros” del momento. Nos encontramos con el teatro sicologista de Samuel Eichelbaum, el teatro poético de Conrado Nalé Roxlo y su *Cola de la sirena*, el naturalismo social de González Castillo y González Pacheco. Y al igual que allá, en la calle Santa Fe, presentimos que este desfile libertador no nos representaba históricamente. Puestos ante los autores de nuestra época, “presentimos” también que ellos no representaban el rumbo que nuestras proyecciones exigían. Hubo que volver atrás. Si rumbo significaba camino, dirección, tuvimos necesidad de tratar de hallar el comienzo de ese rumbo. Un comienzo válido, que es lo que intentaré hacer en estas notas desordenadas para intentar explicar—y explicarme—los nuevos rumbos en el teatro argentino.

Nuestra América Latina ha producido su propio teatro, con sus raíces propias, respondiendo a sus propias necesidades. Y así debe ser estudiado para otorgarle el valor que tiene, partiendo del papel que juega en cada sociedad dada.

En muchos de nuestros países existe la censura, la represión, la tortura, la inquisición. En consecuencia, la mayoría de los autores latinoamericanos han sido "excomulgados" por la cultura oficial. No nos ha quedado más remedio que establecer nuestras propias reglas de juego, e intentar nuestra propia política cultural.

Sólo estoy tratando de explicar que en mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo. Esto me parece fundamental porque, por ejemplo, el teatro independiente argentino (que fue en el fondo nuestra apropiación de nuestros medios de producción) produjo una temática y una estructura formal que le era posible, por ser dueños de nuestras máquinas y de su producto. Y cuando el teatro independiente desaparece, y se pierde paulatinamente la propiedad de los medios de producción, cambia también la temática y las formas expresivas. Hemos recibido todas las influencias, pero nuestra realidad es tan propia, tan deformadamente propia, que se han convertido en "otra cosa." Y nuestro teatro es parte de esa "otra cosa" y así debe ser estudiado.

En mi país, la imaginación de sus artistas más importantes les ha servido para desintegrarse de la realidad. Para crear una realidad a la que aferrarse. Son los laberintos de Borges, los ciegos de Sábato, los personajes de Armando Discépolo, y los exiliados internos de Roberto Arlt. Y siguiendo esta idea, creo que ese doble juego realidad-irrealidad, ha caracterizado un continuo vaivén temático y formal en el teatro argentino.

Desde sus inicios, lo que ha caracterizado al teatro argentino ha sido su realismo crítico. Este realismo no es una estructura formal, sino la disposición crítica que el autor adopta ante su realidad. Y esta posición crítica, este compromiso más allá de lo estético, ha señalado profundamente a los autores del teatro argentino. Hasta hoy, cuando la sociedad argentina ha presentado a sus autores un cierto aspecto de equilibrio, de coherencia interna, de aparente totalidad, la línea formal dominante ha sido la de la obra realista. Y cuando esa sociedad deja de presentar coherencia, haciendo saltar por el aire la ficción de que la realidad está equilibrada, que es lógica y se puede reflejar tal como es, la línea formal dominante ha sido la de la imaginación deformadora: la irrealidad.

El elemento cómico y aun optimista de la incomunicación produjo el sainete argentino, y el elemento trágico y ridículo de esa imaginación produce el grotesco. Si las frustraciones de los personajes del sainete afectan sólo lo sentimental, las frustraciones de los personajes del grotesco afectan su "razón de ser." Los personajes del grotesco pierden el eje que los une a la realidad y flotan en una irrealidad trágica y al mismo tiempo ridícula. Como se les han cerrado las puertas, se abren una ventana al sueño.

El grotesco argentino es un teatro de "acción," aunque esta acción sea inútil desde el comienzo. Y esas dos características, que han ejercido influencia definitoria sobre el teatro argentino actual, diferencia fundamentalmente al grotesco argentino del grotesco italiano de Pirandello y del teatro del absurdo.

Es la acción y el compromiso de sus autores con la realidad del país, una realidad que se ha desequilibrado, que ha perdido coherencia, que invita a abrir la ventana de la irrealidad soñada para sobrevivir. El grotesco argentino es el teatro de esta irrealidad. Personajes distorsionados, situaciones distorsionadas, lenguaje distorsionado. Esto lo hicieron y lo vuelven a hacer los nuevos autores teatrales de mi país, cada vez que la realidad argentina se hace añicos ante sus ojos.

Cuando en 1930 comienza en Argentina lo que se ha llamado "la década infame," década de entrega del país y de miseria de las clases media y proletaria, que se prolonga hasta el acceso del peronismo en 1943, nace el movimiento de teatros independientes. Del sainete realista, reflejo de una época, sólo quedan los mitificadores, que tratan de convertir en artículo de consumo una proyección histórica y real. Armando Discépolo ha dejado de escribir, y la realidad conservadora ha dado lugar a un teatro o psicológicamente cerrado, o clásicamente conservador.

Entonces, los creadores del movimiento del teatro independiente intentan y logran la apropiación de los medios de producción, como primer paso para lograr después un producto propio. Se van formando actores y directores y se va creando un público. Y si la realidad conservadora encuentra autores que descubren en ella el "equilibrio de la miseria," produce en los 40 su propio cáncer, Roberto Arlt, que a través de sus novelas y sus obras, adivina bajo ese presunto equilibrio el terrible, criminal desequilibrio, que hace añicos la esperanza de resolver el dilema del hombre en un contexto coherente.

Pero si Arlt trata de que a través de la irrealidad sus personajes sobrevivan a una realidad antinatural, ya en el terreno de los medios para producir su obra encuentra también otra irrealidad, otra realidad "a contramano": el teatro independiente argentino. Y es en el teatro independiente, más concretamente en el Teatro del Pueblo, donde Arlt estrena sus obras. Este es un teatro que no nace de teoría alguna, sino de una concreta realidad social y de una concreta realidad práctica: directores abiertos a la experimentación y elencos muy numerosos que no se plantean "qué hacer para tener éxito," sino "qué debemos hacer" para que nuestro teatro se integre activamente a nuestra comunidad.

La llegada del peronismo al poder, en 1943, trae al país una nueva sensación de equilibrio. El peronismo, así como el "Khomenismo" en Irán, son movimientos integradores. Y aunque sea por algún tiempo, restituyen a la gente una cierta idea de coherencia, de totalidad.

El peronismo y el teatro independiente encuentran su autor. Es Carlos Gorostiza. Actor, director y autor, Gorostiza encuentra los medios de producción apropiados para sus primeras obras, *El puente*, por ejemplo. Hombre comprometido, la realidad del país le da una temática: las clases medias y proletarias en ascenso, y una estructura: el equilibrio. Un teatro formalmente realista, a través del cual el autor cree que la realidad se presenta hasta cierto punto equilibrada, lógica, y que puede reflejarse tal como se presenta.

Gorostiza plantea racionalmente la movilidad clasista que trajo el peronismo. Y, al mismo tiempo, sitúa toda posibilidad de agresión en la rivalidad de clases proletarias. El problema se nos plantea y nos desequilibra, cuando los conflictos más sangrientos se presentan entre clases, países e ideologías, a los que creíamos

solidarios. Pero el realismo crítico de Gorostiza está basado en la sensación optimista de coherencia que trajo el peronismo. Entonces, regreso a la situación primera: yo y mis compañeros del Teatro Fray Mocho, uno de los tantos teatros independientes que ya tenía Buenos Aires, en ese día de 1955, viendo desfilar las tropas que acababan de exiliar a Perón. Sentíamos que estábamos caminando por un país peronista, gobernado por un gobierno conservador. Y si eso no era posible en la historia, menos aún lo fue para nuestras proyecciones, es decir, nuestras obras. Vuelve el elemento grotesco al teatro. Vuelve la irrealidad para tratar de integrar la realidad. Y llega Agustín Cuzzani, con sus farsas grotescas: *Una libra de carne*, *El centroforward murió al amanecer*, *Los indios estaban cabreros*, etc.

Aquellos elementos de incomunicación que estaban en el sainete argentino, basados en diferentes idiomas y nacionalidades, se transforman en las farsas grotescas de Cuzzani, en el idioma cerrado, incomunicable, de las distintas profesiones, que crean claves idiomáticas exclusivas para defenderse de la agresión externa. Así nacieron mis *Historias para ser contadas*. Y si en el realismo crítico de Gorostiza, la anécdota se centra en la familia y los amigos del barrio, en las farsas grotescas de Cuzzani y en mis *Historias* . . . casi no hay anécdota. Lo que se muestra sobre el escenario es la "grotesquización" de situaciones que tratan de incorporar al individuo a una historia más vasta, tratando de alguna manera de integrarlo a una totalidad que en la realidad aparece totalmente desintegrada.

Por una casualidad electoral, vuelve una época de aparente equilibrio en mi país. El vasto movimiento de teatros independientes (los que llegaron a ser más de 300 en todo el país), ya había creado sus actores, sus directores, sus espacios escénicos, sus autores y su público. El movimiento de teatros independientes había logrado—hasta cierto punto—lo que se había propuesto al nacer: crear en un país que nunca la tuvo, una política cultural. El ascenso al gobierno del frondizismo, conjunción de las clases medias, la juventud estudiantil, los pequeños industriales que luchaban por una industria nacional, y sectores obreros del peronismo, restaura en la Argentina la sensación de haber logrado, otra vez, un equilibrio racional y coherente. También el teatro se equilibra. Se sintetiza. Los grupos multitudinarios se van transformando en grupos más pequeños pero mucho más perfeccionados.

A esta época corresponde lo que se llamó la "generación del nuevo realismo en el teatro argentino." Ricardo Halac y Roberto Cossa son sus valores más notables. Y se incorpora a ellos naturalmente Carlos Gorostiza, ya que este nuevo realismo es continuación directa del realismo crítico de Gorostiza. Sin embargo, existen algunos matices diferenciadores entre ellos. El lenguaje de Cossa es más sobrio, más discreto, menos extrovertido que el de Gorostiza, ya que hemos aprendido a confiar menos en las palabras.

Las obras del "nuevo realismo" encuentran además su medio de producción apropiado: un actor muy evolucionado profesionalmente, y directores que han profundizado su trabajo con el método stanislavskiano. Unos y otros se producen a sí mismos. Un autor para tal realidad y para tal medio de producción. Y tal medio de producción para proyectar sobre el escenario el equilibrio que trasciende

la vida del país, y el enfoque realista, coherente, con que sus autores lo reflejan.

Pero está escrito que, uno de dos: nuestro equilibrio desequilibrado produjo el grotesco, o el grotesco ha producido nuestro histórico equilibrio desequilibrado. Porque conozco pocos países que hayan producido un género teatral que con tal sutileza refleje su vida política y psicológica. Y hasta su sentido del humor crítico, ácido, deformador, grotesco en fin, que esconde tras una actitud escéptica (que es racional), la incoherencia histórica de nuestra realidad. A esta época corresponden los últimos años del teatro argentino, a partir de 1966, ya que el último y fugaz retorno del peronismo no ayudó a restaurar el equilibrio, debido a su propia incoherencia interna (grotesca, deformada, ridícula y caníbal).

El teatro independiente, como movimiento aglutinador, casi ha desaparecido. Alguna vez pretendió erigirse en sociedad a contramano de la sociedad oficial, creando su propia política cultural. Pero nuestra sociedad oficial ha llegado a un estado tal de agresividad—para defender su propia incoherencia—que ya no puede aceptar sociedades a contramano. Esa es una diferencia fundamental con la sociedad europea y la norteamericana. Nuestra sociedad se siente y es débil. La generación de autores que surge en ese momento, Pavlovsky, Adellach, Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Guillermo Gentile, etc., vuelven con sus obras a quebrar la ilusión de que es posible, sobre un escenario, reflejar coherentemente la realidad. Reaparece en el teatro argentino el otro matiz de su realismo crítico: el elemento irreal. El grotesco otra vez. Pero con matices, claro. Matices fundamentales. Si en el grotesco de Armando Discépolo y en las farsas grotescas de Agustín Cuzzani y en los “chismes” grotescos de mis *Historias para ser contadas*, la agresión externa puede ser proyectada todavía con cierta racionalidad, en la última época, la de los autores mencionados antes, esta agresividad se ha vuelto caníbal y vampiresca. Sobrevive a base de carne y sangre. Y esta “dieta social” se refleja en obras como *El señor Galíndez* y *Telarañas* de Pavlovsky, y *El campo* de Griselda Gambaro, que llevan al escenario sangre verdadera y canibalismo verdadero y amputaciones verdaderas, no metafísicas.

En *La nona (La abuelita)* de Cossa, el personaje central es una anciana que se lo come todo, hasta a la gente. Canibalismo. Y en *La cabecera de la mesa* de Halac, se plantea un personaje, padre de familia responsable, que decide operarse para convertirse en mujer, y abandonar la cabecera de la mesa, la obligación de ser responsable, ejemplo, valeroso. Amputación. Y después de él, todos sus amigos responsables, ejemplares, valerosos, también se convierten en mujeres. Amenaza externa cierta, concretada en agresión, que los lleva a renunciar a aquéllo que puede ser atacado. El grotesco ha hecho su reaparición en el teatro argentino actual. Porque nuestra sociedad ha producido un monstruo—nosotros—que debe ser devorado.

La crueldad que el teatro argentino de hoy ha llevado al escenario, no es una “crueldad metafísica,” sino la expresión concreta de una crueldad concreta, vampiresca y caníbal, que nuestra sociedad ha ejercido sobre sus exiliados internos y externos. A esta instancia pertenecen los “nuevos rumbos del teatro argentino.” En ella han nacido y se desarrollan, como pueden. El realismo crítico, actitud predominante en nuestro teatro, se ha movido siempre fluctuando entre dos

líneas expresivas: realidad e irrealidad. Y según ha sido la coherencia o incoherencia de nuestra vida objetiva, así ha sido proyectada sobre el escenario. Todo el "rumbo" del teatro argentino, viejo o nuevo, es como una película sobre la vida objetiva y subjetiva de mi país. Hecho que, por otra parte, ha podido notar en casi todos los países latinoamericanos.

Por este motivo, vuelvo a un concepto que ya mencioné al principio: El teatro latinoamericano y el argentino, claro, se ha desarrollado dentro de una realidad propia, diferenciadora de otras. Y ha establecido su propia escala de valores. Generalmente, la utilidad a que un producto es destinado, estructura sus escala de valores. La utilidad de su producto está muy clara para la mayoría de los hombres del teatro latinoamericano. Y con esto no quiero decir que su producto, su teatro, sea mejor o peor. Lo que sí quiero afirmar es que es un producto determinado por una realidad y una necesidad propia. Y que así debe ser estudiado. Para que el estudio sea realmente válido y honesto.

Buenos Aires