

El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada

Olga Cosentino

No ofrece por cierto el siglo que está a punto de culminar, un período, una década, o un año siquiera que, aunque fugazmente, haya permitido alumbrar en la Argentina expectativas o presagios optimistas para el cuerpo social, siempre sacudido, con mayor o menor violencia, por los avances espasmódicos del poder sobre los intereses legítimos de la comunidad. El teatro, en tanto antena receptiva que sintetiza y devuelve--convertida en códigos dramáticos--aquella realidad, tampoco ha vivido en la centuria períodos de esplendor que pudiesen interpretarse como respuesta creativa a condiciones estimulantes para la cultura y para el pensamiento. Pero, al contrario, la diferente naturaleza que ha adoptado en cada caso la adversidad generó ocasionalmente florecimientos dramáticos a contrapelo de esas mismas condiciones desfavorables; verdaderos brotes de resistencia del arte frente a la prepotente tiranía de sistemas injustos.

Otro tiempo

El último y más significativo período de crecimiento y transformación, en el campo de la creación teatral, sigue siendo el registrado durante la década del '60, tiempo preñado de contradicciones y conmociones tanto en el país como en el mundo, que incluyen desde la Revolución Cubana (nacida al finalizar el decenio anterior) hasta el alunizaje del primer humano; desde el Cordobazo hasta las ondas expansivas del '68 francés y que determinó, en materia teatral, el surgimiento de una dramaturgia y una estética renovadoras. Polemizando inicialmente con el realismo costumbrista propio de la tradición dramática argentina--heredera del circo criollo, del sainete y el grottesco--surge en esta década una tendencia experimental que se vincula con un absurdo beckettiano y el teatro de la crueldad por una parte, y que inaugura, por la otra, una instancia más compleja del realismo tradicional que se ha dado en llamar realismo reflexivo. A la vez, aquel tiempo de experimentaciones y arriesgadas aventuras estéticas contó por entonces con infraestructuras contenedoras como el Instituto Di Tella, en cuyo marco los dramaturgos encontraron referentes válidos para definir la identidad de las

nuevas corrientes y resolver la propia inserción en las tendencias estéticas e ideológicas.

Los primeros setenta

Hacia comienzos de los '70, la agudización de los conflictos entre los sectores populares y la dictadura militar--que un año antes había determinado la caída del general Onganía como jefe de facto del ejecutivo--determina el paulatino repliegue militar que culmina con el llamado a elecciones por parte del general Lanusse, representante del ala liberal de ese sector pero, paralelamente, desencadena una espiral de violencia que impulsa a los sectores de la pequeño-burguesía intelectual aliada a los intereses de la cada vez más pauperizada clase obrera, a tomar el camino de la lucha armada. Por otra parte, y acompañando la relativa apertura política que facilita la intención de institucionalizar el país y permitir el regreso de Juan D. Perón después de 17 años de exilio, se produce un progresivo acercamiento de los sectores intelectuales al fenómeno del peronismo. Así es que en 1970 se estrena *El avión negro* (en colaboración por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), la primera obra teatral en la que el tema del regreso de Perón es abordado con la franca expresividad del título, que alude a la imagen mítica del aparato con que el imaginario popular relacionaba el retorno. Este texto puede tomarse como punto de partida para el auge de un teatro político que ocuparía la escena nacional en los tres o cuatro años siguientes y que, partiendo del realismo crítico de los '60, añadiría en cada caso distintos ingredientes de libertad y vuelo creativo, alumbrando títulos como *El cordobazo* y *La pelea más grande del siglo* (adaptación de *Fuenteovejuna*) de Angel Ruggero y Raúl Serrano, *Archivo de Indias* de Francisco Urondo, *La bicicleta de la muerta* de Juan Gelman, *Soldados y soldaditos* de Aída Bortnik, *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve, *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile, *Crónica de un secuestro* de Mario Diamant, *Argentine Quebracho Company* de Jorge Goldenberg, *Civilización o . . . ¿barbarie?* de Mauricio Kartun, *¿Qué clase de lucha es la lucha de clases?* de Beatriz Mosquera, *Ceremonia al pie del obelisco* de Walter Operto, *Welcome los amos* de Carlos Pais, *Ceremonia de reemplazo* y *Los pies en remojo* de Roberto Perinelli, *Buscapiés* y *El guardagente* de Diana Raznovich, *Lisandro* y *Túpac Amaru* de David Viñas o *Una noche con el señor Magnus & hijos* e *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti. La lista, inevitable y obviamente incompleta, define no obstante la concurrencia de autores conocidos y en algunos casos consagrados de la generación precedente, por una parte, y de nuevos dramaturgos, por la otra, en la misma vertiente temática que intentaba documentar, a través de la escritura teatral, las circunstancias complejas de una realidad sociopolítica que desembocaría, a partir de 1976, en uno de los períodos más tenebrosos y perversamente letales de la vida del país.

La fractura

Sin embargo, y ratificando la función premonitoria que ejerce a veces el arte, suele situarse un año antes--en 1975--el punto de inflexión de una dramaturgia que pierde transparencia en cuanto a su referencialidad política y comienza a transitar un camino de ocultamiento detrás de la metáfora y a ocuparse de la indagación de mitos, costumbres y sobreentendidos culturales, así como del tratamiento dramático de conflictos individuales que utilizan la circunstancia melodramática o el análisis psicológico de las conductas como máscara o representación de una enfermedad social de la que son emergentes, pero cuyo señalamiento directo empieza a convertirse en peligroso por el avance de la censura y las persecuciones. El funesto accionar de la banda paramilitar Tres A, desde antes de la escalada represiva que desencadenaría el mismo gobierno de Isabel Perón y la dictadura militar que sucede a la caída del sistema institucional, cobraron numerosas víctimas también en el campo de la actividad teatral: prohibiendo representaciones (*Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu o *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky), cerrando o incendiando teatros (El Picadero) o persiguiendo autores hasta el exilio (Juan Carlos Gené) o la desaparición, la tortura y la muerte (Paco Urondo, Juan Gelman, Rodolfo Walsh).

La dispersión que provoca un terrorismo de estado deliberadamente dirigido a exterminar física pero además cultural e ideológicamente a una generación hizo que la dramaturgia acusara el impacto y las búsquedas tomasen por rutas personales en las que la interacción grupal es casi inexistente. Pero es en medio de ese panorama desolador, sin instituciones o tendencias que los aglutinen, que un buen número de autores estrenan algunas de las piezas más valiosas de la dramaturgia argentina de las últimas décadas, como *La nona* o *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *Visita* o *Marathon* de Ricardo Monti, *Telarañas* de Pavlovsky, *El acompañamiento* de Gorostiza, *El gran deschave* de Sergio De Cecco (con Armando Chulak) o *Camino negro* de Oscar Viale, entre otras.

Si bien no pueden señalarse estilos dramáticos de definida personalidad en esta segunda mitad de los '70, la diversidad permite enhebrar, no obstante, algunas constantes vinculadas a la necesidad de enmascarar el discurso para sortear los peligros de la censura y enfrentar sin claudicaciones éticas la, a veces inconsciente, tendencia a preservarse detrás de la autocensura.

Aparecen así, con llamativa recurrencia, autores provenientes del campo psicoanalítico que suman, a veces a su indiscutible inspiración y vocación dramática, las preocupaciones que nacen de su contacto profesional con las deformaciones psíquicas y psicológicas que la realidad social provoca en el individuo. En esta vertiente, la indagación de patologías y conductas individuales enfermas no llega a trascender ocasionalmente la mera traslación al lenguaje escénico de "casos" de la especialidad, pero alcanza, en otros autores, un vuelo y una densidad conceptual que producen síntesis poéticas y hasta metafísicas verdaderamente reveladoras. Estamos hablando de Pacho

O'Donnell (*Escarabajos, Lo frío y lo caliente, Juguemos en el bosque*) y, sobre todo, de Eugenio Griffero (*La fuerza del destino no trae mala suerte, Familia se vende*), sin olvidar a Eduardo Pavlovsky que, aunque perteneciente a la década anterior, produce en esta época *Ultima match* (con Juan Carlos Herme), *La mueca, El señor Galíndez y Telarañas*.

Un autor de climas

Particularmente significativa para la dramaturgia argentina resulta la aparición, precisamente en 1975, de Griffero, por la singularidad poética de las imágenes y las atmósferas que construye, por la potencia y expresividad de las situaciones y por la sugerencia y riqueza de sentidos que muestra y esconde, alternativa o simultáneamente, cada una de sus obras. Considerado inicialmente un autor hermético, su escritura fue evolucionado hacia una mayor transparencia, en un proceso que no es único en este dramaturgo, teniendo en cuenta la dirección equivalente que han seguido otros autores de su generación. Aun así, Griffero sigue sosteniendo sus diferencias con aquellos que exigen de la obra de teatro "un cuento bien narrado, una estructura rígida, fija, con un cierre explicativo que, en definitiva, si se la remite a la vida, no tiene nada de auténtica y resultada empobrecida. En la vida no se presentan las estructuras cerradas que, en general, se le piden a una obra de teatro."¹

Pero no es, la del psicologismo, una corriente necesariamente adscrita a los autores que comparten su actividad teatral con la profesión de psicoanalistas. Otros dramaturgos como Susana Torres Molina, Aída Bortnik, Beatriz Mosquera, Alfredo Zemma, Hebe Serebrisky o Eduardo Rovner comparten de algún modo esa particularidad consistente en hablar de las conductas humanas enfermizas, los límites entre la razón y la locura, las confusiones afectivas, las estafas de la propia conciencia, y la angustia frente a la soledad, la pérdida o la libertad.

La conciencia y sus límites

Tardíamente ingresada a la escritura dramática y prematuramente malograda su vida, Hebe Serebrisky reunió en pocos años una valiosa producción integrada por seis títulos de los cuales los dos primeros (*Redes* y *Don Elías, campeón*) pertenecen a la década que nos ocupa. En ambas obras las situaciones y los personajes describen atmósferas de reconocible cotidianeidad que se entranan con recorridos más profundos de la conciencia o del inconsciente, con sueños, deseos, mandatos ancestrales o devenires que mezclan el pasado con el presente, el recuerdo con el presagio, la inocencia con el horror. En una dirección contraria a la de la obra de Griffero, Serebrisky describe, con la sucesiva secuencia de sus textos, un proceso de extrañamiento respecto de los códigos de lo real. Criaturas fácilmente ubicables en una galería de tipos urbanos sencillos y hasta familiares, que hablan y se comportan aparentemente en el marco de una habitualidad casi costumbrista, quedan repentinamente asomados al abismo de un mundo que

termina por mostrar su entraña absurda y feroz. Sus títulos posteriores (*El vuelo de las gallinas* de 1980, *La cabeza del avestruz*, de 1981, o *Finisterre*, de 1982) fueron poblando la escena de diálogos fracturados, atmósferas cada vez más oscuras y amenazantes, descomposiciones siniestras del sentido y un caos temporal y del pensamiento que no puede sino referirse al curso equivalente que siguieron los acontecimientos del país durante el mismo período.

Las fronteras del realismo

Cronológica y estéticamente ubicado en el segundo momento teatral de la década del '70, Eduardo Rovner es otro autor paradigmático dentro de un período marcado por el autoritarismo en desbocado crecimiento. Desde su primera obra, *Una pareja* (1976), y también en *La máscara* (1978) y *Último premio* (1981) echa mano de lo que Osvaldo Pellettieri ha llamado "realismo reflexivo" como un instrumento para hablar de las mentiras sociales nombrando las mentiras personales. Los personajes intervienen en conflictos que parten de la trivialidad cotidiana y que, aunque en apariencia se van haciendo más complejos o van apretando la trama, lo que en verdad producen es un desenmascaramiento, destiejen aquella trama para poner finalmente al descubierto lo que de veras se esconde detrás de sus valores, sus deseos, sus declaradas intenciones. Mandatos sociales (el éxito profesional, la armonía familiar, la felicidad) ordenan y uniforman las vidas de esas criaturas que, domesticadas desde arriba, terminarán por enfrentarse a su propio fracaso (contradictorio con aquellos mandatos) como resultado previsible de la obediencia o sumisión al decreto autoritario con que el poder se instala en el mismo inconsciente colectivo.

También en el marco de la década, Rovner avanza--con su pieza *¿Una foto?*--por caminos expresivos más próximos al absurdo. Es cierto que la anécdota que describe los intentos de los padres por sacarle una foto sonriente a su bebé y que termina con la vida del hijo, no tiene la verosimilitud que reclama un estilo realista. En este punto, puede convenirse que el autor utiliza recursos del absurdo--pero sólo en las proporciones y a partir de una lectura immanente del conflicto. Es decir, sólo si el conflicto es mirado como perteneciente a esos personajes como tales y no como metáfora de la sociedad. Si se piensa, en cambio, que a menos de un año de su estreno (subió a escena en noviembre de 1977) la Argentina lograba una triunfal sonrisa exportable con el campeonato mundial de fútbol, mientras los zanjones y el lecho de los ríos seguían poblándose de cadáveres NN, la patada que el padre del bebé le pega al cochecito para conseguir una expresiva fotografía del nene puede resultar absolutamente realista. En este sentido, coincidimos con el citado Pellettieri quien reconoce que el absurdo practicado por Rovner sostiene una tesis realista. Se trata de un recurso que seguirá utilizando en obras posteriores como *Concierto de aniversario* (1983) y *Sueños de náufrago* (1985) para desembocar en lo que podría definirse como un intento de sintetizar, de estilizar su discurso a través del diseño original y de sencilla esencialidad que

propone el sainete, como se advierte, en su última obra estrenada en 1988, *Y el mundo vendrá*. Coherente con la actual revalorización y resignificación del sainete y del grotesco criollo--en tanto formas genuinas de nuestro teatro--la pieza mencionada prescinde de planteos dramáticos desgarrantes y expone, casi con festivo costumbrismo, ciertas tendencias ancestrales de nuestra idiosincrasia, como el triunfalismo o la búsqueda de "salvarse" con un golpe de suerte o con una quimera.

Buscar la matriz del monstruo

Otro dramaturgo que empieza a estrenar en los '70 es Mauricio Kartun. *Civilización o . . . ¿barbarie?* (1972, con Humberto Riva), *Gente muy así* (1976) y *El hambre da para todo* (1978) constituyen, en realidad, los primeros pasos de un oficio que se consolidaría en los '80, con títulos como *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Pericones* (1987) y *El partener* (1988). No obstante, y sin necesidad de someternos a un esquema generacional o temporal de por sí inexacto y simplificador, el de Kartun es un caso notorio de la relectura crítica sobre mitos y compulsiones tradicionales a que se abocaron algunos autores obligados a desentrañar--o, al menos a intentarlo--las siniestras contradicciones de la historia argentina que gestaron el monstruoso fenómeno político-social de los "años de plomo." Y Mauricio Kartun apunta desde sus primeros trabajos a lo que se definirá como más personal y significativo en su dramaturgia posterior: la revisión y reformulación de ciertos presupuestos históricos, la recuperación de las imágenes más entrañables de la infancia y el doloroso desconcierto de la criatura humana en su tránsito hacia la pubertad como metáfora de cualquier otro desplazamiento que, inevitablemente, coloca al hombre en una tierra de nadie y lo enfrenta con su cíclico e irreversible desamparo.

El dramaturgo de un siglo

Si cualquier acotamiento o esquematismo es esencialmente ajeno a la creación y no hay coordinada capaz de contener y mucho menos explicar las obras que produce la inspiración cuando sopla en el instante preciso, ubicar a Ricardo Monti--identificarlo con esa ubicación--en los límites de una década es particularmente injusto y reduccionista. Es cierto que empezó a publicar en 1970 (*Un noche con el señor Magnus & hijos*) pero la estatura dramática, poética y aun metafísica de su obra merece--por lo menos--que se lo reconozca como uno de los más sustantivos dramaturgos del siglo.

Autor de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971)--tal vez el único título de su producción vinculado al teatro político--y de *Visita* (1977), la década que se revisa en estas líneas le debe una de las obras más potentes y dramáticamente perfectas de toda nuestra dramaturgia: *Marathon*. Estrenada en 1980 por el Equipo Teatro Payró con dirección virtuosísima de Jaime Kogan es--en opinión del crítico Gerardo Fernández:

uno de los viajes mentales más trascendentes y fascinantes que se hayan propuesto jamás al espectador argentino. Una misérrima maratón de baile en un suburbio porteño, en la década de 1930, fue el pretexto para que Monti y Kogan pintaran un fresco de ambición y aliento infrecuentes y de también insólita densidad dramática y filosófica, por el que desfilaban la vida y la muerte argentinas, la historia, el inconsciente colectivo y todos los mitos que han conformado y conforman el ser y el hacer nacionales. Esa lenta danza macabra tejía una intrincada, deslumbrante sucesión de imágenes hasta concretar una sesión dramática de sobrecogedora belleza, de finísimo humor, de inefable poesía, de conmovedora vibración.²

Después vendría *La cortina de abalorios* (1981) y ya en 1989 la que iguala, si no supera, aquella cumbre de inspiración que fue *Marathon* y que, con el título de *Una pasión sudamericana*, subió a escena con una puesta (a cargo del mismo autor) que no estuvo a la altura de las demandas del texto.

Utilizando con deliberada ambigüedad algunos referentes puntuales de la historia (un Brigadier que podría ser Juan Manuel de Rosas, dos amantes que aludirían a Camilo O'Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez, un embajador inglés, una comparsa de marginales que incluye locos, sabios, inmigrantes y cómicos), la obra construye una metáfora abarcadora de múltiples significados. Combinando recursos estéticos realistas con fugas hacia un absurdo que se adivina próximo al misterio de lo poético, la obra resulta a la vez una parábola y un perfil revelador de nuestra identidad. En la crueldad y el delirio de ese autoritario Brigadier, en la pasión desatada de los amantes--capaz de trasgredir todo orden y toda ley--y en la extraviada sabiduría de los insanos, parecen sintetizarse las tensiones y pugnas que desgarran desde hace siglos el continente aludido en el título. Y en la barroca y a la vez etérea estructura dramática, en la armónica sincronía de tiempos, ritmos y silencios, y en el juego ritual de las imágenes, los climas y los movimientos es posible encontrar uno de los más altos logros teatrales de nuestra literatura escénica.

La porfiada resistencia

A pesar de la dispersión que se señala como característica de los '70, la porfiada supervivencia del teatro--menos como cuerpo que como voluntades aisladas--se expresó en muchos más títulos y autores que los hasta aquí mencionados. Y aunque toda pretensión de completar la enumeración es en sí misma excluyente e injusta, no pueden omitirse los aportes de autores como Alberto Adellach (*Vení que hay amor y bronca, Esa canción es un pájaro lastimado* o *Chau papá*), Jorge D'Elía (*No dejes de venir a visitarnos*), Elio Gallipoli (*¡Hola hermanito!*, *El rictus*), Marta Gavensky (*El gran soñador, El inmortal, La faena*), Diego Mileo (*Cómo es una solapa, Que el tumulto nos proteja, Qué quiere decir siempre*), Máximo Soto (*Vecindades, Trabajo pesado*),

Alfredo Zemma (*Cabaret Bijou, El Padre, el Hijo y Cía. Ltda.*), Alberto Drago (*Sábado de vino y gloria*), Eduardo Pogoriles (*Agonía para soñadores*), Víctor Winer (*Buena presencia*) o Gabriel Díaz (*Con el otro*).

Asimismo, cabe incluir al exigente género de la comedia musical que, hasta la aparición de Pepe Cibrián (*Universexus, Aquí no podemos hacerlo, A la Capital*), no había tenido en el país auténticos especialistas. Simultáneamente, los unipersonales de la tradicional revista porteña se renuevan gracias a tres nombres ineludibles como Antonio Gasalla (*Abajo Gasalla, Gasalla for export, Gasalla y Corrientes*), Carlos Perciavalle (*Uno a querer, Del Rey a la Reina del Plata*) y Enrique Pinti (*Historias recogidas, Pan y Circo, Salsa criolla*).

Así, con las expuestas dificultades para definir estilos, tendencias y aun géneros que la caracterizan, la década del '70 resulta un período ejemplar en el sentido de la terquedad expresiva del teatro y sus hacedores que--debiendo afrontar su propia crisis (vinculada a las butacas vacías) por la pauperización de su público tradicional y la competencia con el cine, el video y la TV, entre otras causas, y las gravísimas conmociones del cuerpo social--siguieron ofreciendo un espacio para la reflexión y el ejercicio de la libertad. Un ejercicio que, precisamente en los '70, sufrió los peores intentos de aniquilamiento que se recuerden. Y para cuyo conjuro--riesgosa, a veces infructuosamente--el teatro estuvo presente.

Universidad de Buenos Aires

Notas

1. Eugenio Griffero, "Cuatro propuestas actuales" *Teatro* 12 (junio 1983): 59.
2. Gerardo Fernández, "Veinte espectáculos en la memoria," *Escenarios de dos mundos* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, 1989) 164.

Bibliografía sumaria

- Blanco Amores de Pagella, Ángela. *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983.
- Cosentino, Olga. "Desenmascarar la palabra. Nuevas tendencias en el teatro de los '80," *Espacio* 4: 6-7 (abril 1990).
- Cossa, Roberto. *Teatro* 5: 20 (mayo 1985).
- Fernández, Gerardo. "1949-1983: Del peronismo a la dictadura militar," *Escenarios de dos mundos*. Inventario teatral del Iberoamérica, tomo I. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, 1988.
- Halac, Ricardo. *Segundo tiempo*. Buenos Aires: Galerno, 1978.
- Marial, José. *Teatro y país*. Buenos Aires: Agón, 1984.

- Mauricio, Julio. Notas en libreto original de *Un despido corriente*. Buenos Aires, 1972.
- Ordaz, Luis. *Teatro independiente y Cierre de un ciclo*, en fascículos de *Capítulo*, nos. 84, 88, 101 y 111. Buenos Aires: CEDAL, 1981.
- "El nuevo grotesco en la dramática argentina," *Primer Acto* 225 (junio 1988).
- "Algunos antihéroes de nuestra dramática de los años '60." *Teatro argentino de los '60*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.
- Pellettieri, Osvaldo. En *Teatro de Oscar Viale*, tomo I. Buenos Aires: Corregidor, 1987.
- "El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad." *Teatro argentino de los '60*. Buenos Aires: Corregidor: 1990.
- "Palabras e ideología en el teatro rioplatense." *Espacio* 6-7 (abril 1990).
- Tirri, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.
- "Viale y la configuración de un nuevo sainete argentino." *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral* 14 (junio 1982).
- Tschudi, Lilian. *Teatro argentino actual*. Ed. Fernando García Gambeiro. Buenos Aires, 1974.