

Autores del "nuevo realismo" de los años '60 a lo largo de las tres últimas décadas

Luis Ordaz

Las tres líneas mayores de los años '60

La séptima década en lo que va del siglo fue (desde la llamada época de oro) la más variada, bien nutrida y brillante de la dramática nativa. Si hubiera que señalar una característica principal y definidora, podría decirse que durante la etapa subió a nuestros escenarios y se reiteró generosamente una visión crítico-documental (por lo común desoladora y agobiante) del entorno porteño de clase media, que fue calificada como "nuevo realismo." Especie que, a mi juicio, presenta tres líneas bien marcadas: 1) el "nuevo realismo" en sí, 2) la vanguardia, la experimentación y el "absurdo," que no escapan, por cierto, al reflejo "neo realista" y 3) el "nuevo grotesco."

En el desarrollo teatral de aquellos años aportaron su labor, asimismo, creadores de una escena independiente, no comercializada, que llegaba desde fines de los años '40 (como Carlos Gorostiza), y del decenio siguiente, el de los '50, sumamente destacado (con Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga, Atilio Betti, Juan Carlos Ghiano y Juan Carlos Gené, entre muchos otros). Pero mi tarea se limita a ocuparme específicamente de los nuevos realistas que aparecieron e impusieron sus obras a lo largo de la séptima década. Se me ha advertido que, en ensayos aparte de esta entrega, quedarán tratadas las creaciones de la vanguardia, la experimentación y del absurdo de aquellos años; y doy por sentado que allí figurarán autores de la alta significación de Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Ricardo Monti y Guillermo Gentile, tal vez (aunque los dos últimos subieron a escena en 1970).

Mi trabajo se reducirá, pues, al enfoque de dos de las tres líneas mayores enunciadas, vale decir: la de los autores que dieron forma y encauzaron el nuevo realismo, y la de quienes interrelacionando y fundiendo de alguna manera, sin proponérselo, seguramente, las dos primeras líneas, dieron origen y afirmaron el nuevo grotesco.

El nuevo realismo

Lo de nuevo realismo no quiere significar que fuera superior al realismo que imperara en la dramática nacional, con piezas capitales como *En familia* y *El desalojo*, de Florencio Sánchez, o *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, por ejemplo. Sí era distinto al que por entonces se veía, en forma mayoritaria, sobre nuestros escenarios, mediante una pintura costumbrista que quedaba en los trazos exteriores del juego, cuando éste no resultaba, además, convencional y evasivo, en contraste con la dura realidad que se padecía. Frente a la situación surgió el nuevo realismo, con un sentido de crítica social que tomaba individualidades o núcleos del contorno y desarrollaba conflictos que tenían que ver--sin traiciones ni concesiones de ninguna índole--con la desorientación y los desasosiegos profundos que estaban viviendo sectores de nuestra muy maltratada clase media. Como lo señalara Osvaldo Pellettieri, los nuevos autores fueron pasando, con total naturalidad, del realismo "ingenuo" al que he hecho referencia, al realismo "reflexivo" o crítico, que fuera denominado nuevo realismo.

Se ha escrito mucho procurando ahondar en las razones y motivaciones (político-sociales y estético-dramáticas) que expliquen la "especie," y bastará por ahora, para ir entrando en materia, nombrar a los dos dramaturgos y a sus primeras obras que abrieran el nuevo cauce en nuestro teatro. Si bien podrían rastrearse algunas antecedencias al respecto, el primero que aparece, en 1961, es Ricardo Halac con *Soledad para cuatro*, a quien seguirá Roberto Cossa tres años después, en 1964, con *Nuestro fin de semana*. En estos dos dramas de la frustración y la angustia de un núcleo social, una mentalidad y un tiempo bien precisos, se hallan, perfectamente delineados, los intentos para captar aspectos de la realidad circundante con toda crudeza, y asomar al "callejón," que suponían "sin salida," en el que se debatían los personajes.

Los iniciadores

Quedaron nombrados ya los iniciadores del cauce por donde empezaría a correr la nueva dramática: Ricardo Halac (1935) y Roberto Cossa (1934). Resultará oportuno conocer las creaciones principales de cada uno para observar los logros y los cambios que se fueron produciendo, sin que amenguara (muy por el contrario), el realismo crítico o nuevo realismo.

Con *Soledad para cuatro*, Halac presenta a seres a los que se ve "manoteando para la nada," en el decir del propio autor. Seguidamente ofreció *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada* (ambas en 1965), que continuaban la línea, aunque sin superar los aciertos descarnados de la pieza inicial. Luego de una experiencia de años como libretista de programas unitarios para televisión que merecieron el Premio Martín Fierro, Halac presentó *Segundo tiempo* (1976). Allí, mediante los amagos, "cuerpo a cuerpo" y esquives (como alusiones boxísticas) de una pareja joven con los desencuentros habituales, se ve al autor muy preocupado por situaciones tragicómicas en donde, tras la carcajada, pueden continuar momentos graves y de tensión emocional, o a la

inversa. El mismo Halac expresó, refiriéndose a la obra: "La risa 'abre' al espectador, lo relaja, le hace 'bajar la guardia'; en ese momento, una verdad 'contundente' le da de lleno en el cuerpo y lo obliga a encogerse de nuevo, tal vez llorar." La confesión de parte ayuda a penetrar sin equívocos a las nuevas formulaciones de *El destete* (1978) y *Un trabajo fabuloso* (1980). Esta última con una primera parte original y estupenda (consta de dos), hasta quedar en pie un desamparado antihéroe forzado a resolver los conflictos absurdos de una realidad perversa que lo conduce a proceder grotescos.

Durante su primera etapa creadora, Roberto Cossa se ajustó a las premisas "documentales" del realismo crítico, que recordaba personajes encerrados en lo que sentían como "callejones sin salida." En *Nuestro fin de semana*, pieza clave del autor y de la especie, el protagonista es un corredor de máquinas de escribir, se pasa todo el día en la calle buscando clientes y, como él mismo lo manifiesta, ya no tiene 25 años. El trabajo se le hace cada vez más duro y sin perspectivas. Por eso los fines de semana no soporta estar a solas con su mujer e invita a sus amigos a su casa de las afueras de Buenos Aires para que lo acompañen y distraigan de sus miedos, y tenga ánimos para retomar su tarea tan incierta a partir del lunes. Lo que resultará, en definitiva, un empeño desgastante e inútil. *La ñata contra el libro*, *Los días de Julián Bisbal* (ambas de 1966) y *La pata de la sota* (1967) componen y clausuran, a la vez, el primer ciclo dramático de Cossa. Aunque por su estructura lo integre también *Tute cabrero*, que si bien llegó a la pantalla cinematográfica nacional en 1968, la versión escénica se conoció recién en 1981 cuando el autor había superado la etapa inicial.

El cambio que se estaba produciendo en Cossa (sin que se alterasen los conceptos más esenciales del realismo crítico, insisto), empezó a notarse ya en *El avión negro*, fuerte sátira política de candente actualidad, escrita en colaboración con otros tres autores jóvenes relevantes de la etapa (Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), y que subió a escena al promediar 1970. Siete años después, y a pesar de la censura y el clima de violencia imperantes (o incitado por eso mismo), Cossa reapareció con *La Nona*, grotesco trascendente por su actitud crítica. *La Nona* se desarrolla en un hogar típico de clase media, en donde se encuentra un ser de 90 años, asexuado, y por ello puede ser animado igualmente por un actor o una actriz (como se ha hecho y se sigue haciendo). Quedan en evidencia los alcances de una metáfora dramática muy aguda. Mediante el personaje esperpento de "la Nona"--engullente desahogado, egoísta y destructor--se facilita la reflexión sobre el desbarranco de una familia, hasta el desquicio más absoluto.

Cossa señaló, por entonces, que era evidente que el grotesco lo tenía metido muy adentro de su piel y que sólo debió aguardar el momento para dejarlo salir. Aclaraba que, con la especie, "el autor tiene una visión dramática de las cosas y el humor sale a partir de situaciones hiperrealistas, pero siempre a partir de una situación que se despliega de lo cómico a lo dramático dentro de la realidad."

En plena renovación formal de su dramática--en donde participan cada vez con más fuerza elementos y trazos de la vanguardia, del grotesco y del absurdo escénicos--Cossa estrenó, en 1980, *El viejo criado*, con personajes singulares de la mitología tanguera. Al año siguiente, 1981, ofreció *Gris de ausencia*, especie de "grotesco criollo" discepoliano, con una "vuelta de tuerca" al variar el ámbito. No se trata ya de inmigrantes del sur de Italia que en suelo argentino echan de menos el terruño lejano, sino de una familia de argentinos (con el Nono, viejo inmigrante peninsular al frente) cuyos integrantes han debido exiliarse en grupo y, en el barrio romano del Trastévere, instalaron la "Trattoria la Argentina," especialista en servir comidas regionales del país que se vieron forzados a dejar y mucho añoran. Además de las ensoñaciones nostálgicas (tanto del más viejo, que ejecuta tangos en su acordeón a piano y por momentos confunde las callejas de la Boca capitalina con la realidad romana; como las del más joven, con ingenuas idealizaciones de su Buenos Aires inolvidable), la pieza muestra diestramente y con toda su crudeza tragicómica el desbande de una familia que ha sido forzada a exiliarse. *Gris de ausencia*, en su concisión y hondura, es una auténtica joya dentro de la dramática argentina más actual.

Luego del un tanto melancólico pero trascendente *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984) y *Los compadritos* (1985), Cossa entregó con *Yepeto* (1987), su creación más reciente.

Otros autores principales

Acompañando a Ricardo Halac y Roberto Cossa se hace necesario citar a nuevos autores como Carlos Somigliana, Sergio De Cecco, Germán Rozenmacher y Oscar Viale. Somigliana y De Cecco se presentaron con obras que parecían escapar al realismo crítico de sus camaradas, con *Amarillo* (1965), el primero, y *El reñidero* (1964), el segundo. Sin embargo no era así. Mediante el reflejo de una situación política de la Roma del año 123 antes de Cristo, en *Amarillo*, y la traslación de un tema de la tragedia griega clásica a una barriada porteña de principios de siglo, en *El reñidero*, aparecían las equivalencias directas al medio circundante.

Carlos Somigliana (1932) presentó también en 1965 *Amor de ciudad grande*, a la que seguirán piezas como *La bolsa de agua caliente* (1966), y *De la navegación* (1969). En 1970 colaboró, como quedara dicho, en la revista escénica de sátira política *El avión negro*; y, ocho años después (1978), ofrecerá una de las obras mayores de su talento con *El ex-alumno*. En Teatro Abierto 1981 (que, por el clima dominante, fuera todo un acontecimiento para la escena nacional), Somigliana presentó *El Nuevo Mundo*, con la llegada a tierras de América del famoso Marqués de Sade y su encuentro con fervorosos discípulos de sus violencias. Al año siguiente, Teatro Abierto 1982 ofreció un trazo dramático áspero y desgarrador con *Oficial primero*, en donde se ve colaborar a la "justicia" en los vejámenes y crímenes, amparando la siniestra represión político-militar que se padecía. En 1983 estrenó *Historia de una*

estatu, con la denuncia de las maquinaciones políticas que llevaron al fusilamiento del general federal Manuel Dorrego.

Carlos Somigliana se hallaba en plena madurez cuando falleció a comienzos de 1987.

Sergio De Cecco (1931), tras *El reñidero*, presentó *Capocómico* (1965). De una década después (1975) data *El gran deschave* (escrita en colaboración con Armando Chulak), en donde se asiste al conflicto de una pareja que se "deschava," cada uno dice al otro en la cara lo que llevaba adentro, con todo desenfado y sin la menor reserva. De Cecco cortó su vida en 1986.

Germán Rozenmacher (1936), narrador original y vigoroso, se inició en el teatro en 1964 con su entrañable *Réquiem para un viernes a la noche*. Trata allí el desencuentro generacional entre padre e hijo, agravado por prejuicios raciales y religiosos que no pueden aceptar que un joven judío se case con una "geie." En 1971 entregó su versión escénica de *El Lazarillo de Tormes*. Finalmente, *Simón, el caballero de Indias* se conoció en 1982, es decir, a más de una década del fallecimiento del autor, que ocurriera a fines de 1971.

Con respecto a Oscar Viale, por sus características dentro de la línea, será tratado en un apartado especial.

El nuevo grotesco

Entre el nuevo realismo y la dramática de vanguardia, de experimentación y del absurdo en las distintas variantes, por los años '60 surgió la línea del nuevo grotesco. Le cabía por entero la calificación de "nuevo" porque poco tenía que ver con el clásico "grotesco criollo," creado y encauzado por Armando Discépolo cuatro décadas antes.

La especie dramática se particulariza y destaca por la intervención del personaje en conflicto consigo mismo y con el medio que siente adverso; y, como lo aseverara Luigi Pirandello, no sólo vive sino que, de improviso, "se ve vivir." Y queda desolado. Pero no se trata ya del desarrollo escénico recurriéndose al "ménage à trois," típico del grotesco italiano, ni del traslado a escena de las miserias que padecía el inmigrante del sur de Italia (del "Nápoli lontano n'el tiempo," en las desazones del Stéfano discepoliano), sino, por ejemplo, lo que le ocurre a un porteño de la clase media local. Una mañana decide quedarse en la cama y no ir a la oficina. Tal es lo que le sucede al protagonista de *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik (1935). No se encuentra enfermo, como llegan a suponerlo su madre y su mujer, muy alarmadas; simplemente tiene "fiaca," que es algo parecido, pero mucho más complejo, a la vulgar y castiza "pereza." Es un estado de ánimo, y no hay quien lo convenza para que se levante y vaya a la oficina, como todos los santos días. La actitud, que se repite en los días siguientes, puede aparecer como tonta y caprichosa, molesta y fastidia tremendamente a los directivos de la empresa en la que es un empleado administrativo de escasa categoría; y confunde bastante a sus compañeros de trabajo quienes, suponiendo que tal vez se trate de una protesta reivindicativa, pronto se solidarizan con él. Pero

como el personaje, perfectamente delineado, lo que tiene es simplemente "fiaca," el tiempo y el hambre harán volver todo a su juicio. *La fiaca* es una pieza de desarrollo tragicómico que mantiene por entero su atracción popular.

Talesnik ofrecerá otras producciones como *Cien veces no debo* (1970) y *Los japoneses no esperan* (1973). Nada nuevo aporta durante los años 80.

El segundo autor importante que apareció y se impuso en la séptima década y ha seguido presentando obras singulares hasta estos días es Julio Mauricio (1919). Se inició con *Motivos* (1964), pero la obra que mejor lo define y destaca es *La valija* (1968).

En *La valija*, el protagonista, al regresar un día a su casa temprano de la oficina, descubre que su mujer acaba de engañarlo con un joven vecino. Ella se comporta sin maldad, casi maternal y por lástima hacia quien suponía desamparado y falto de cariño. El marido se da cuenta de pronto que no sólo se encuentra en conflicto profundo con un medio que lo maltrata y lo agobia (el de la oficina con el jefe insoportable), sino también, y el descubrimiento lo anonada, consigo mismo. Como única salida decide preparar la valija para irse de su casa. Pero, ¿hacia dónde ir?, si el infierno lo lleva dentro de su cabeza y de su pecho angustiado, y no sabe, en verdad, cuál es la actitud que corresponde. La tarea del personaje y de su mujer, igualmente confundida por esta situación tan imprevista, será que tomen conciencia de lo que les sucede y luego resuelvan desde sí mismos y no por las presiones exteriores. En una de sus obras, Julio Mauricio coloca unas notas en las que cita a Bertold Brecht cuando expresa que "toda acción arranca de una toma de conciencia," y nuestro autor añade, por su propia cuenta, que "nada hay más revolucionario que las ideas claras." Este es el empeño que trasciende de toda la dramática de Mauricio.

Tras *La valija* que, como *La fiaca* (de Talesnik) recorre la mayoría de los escenarios del mundo, Mauricio siguió estrenando *En la mentira* (1969), *La depresión* (1970), *La puerta* y *Un despido corriente* (ambas en 1972), *Los retratos* (1974) y, luego de largos años de silencio por las razones de censura y violencia que padeciera el país durante casi una década, en 1982 pueden llevarse a escena *El enganche* y *Elvira* (ésta última animada en el Teatro Nacional Cervantes). En ambas siguen apareciendo y desesperándose seres en conflicto que, de la forma más natural, presentan personajes y situaciones tragicómicas que esencializan y configuran el nuevo grotesco.

Entre el sainete o la comedia asainetada y el grotesco

Por la segunda mitad de la séptima década apareció en las carteleras porteñas Oscar Viale (1932), cuya producción colmada de humor satírico y audacias de variado tono no ha dejado de subir a escena hasta el presente.

Viale es un autor que maneja con destreza los ingredientes precisos y posee el talento requerido para lograr una dramática enteramente popular. *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969), las dos piezas iniciales, se hallan compuestas por "sketchs" coloridos, punzantes, desbordantes de un ingenio

pícaro y bien humorado. En *Chúmbale* (1971), Viale desarrolla por primera vez una trama completa, con personajes del contorno cotidiano actuando en ámbitos populares. Seguirá la línea que personaliza toda su labor, jugando entre lo saineteril o la comedia asainetada y el grotesco, con creaciones como *Encantado de conocerlo* (1978) y *Convivencia* (1979), que era la ampliación dramática de uno de los celebrados "sketchs" de *La pucha*. *Convivencia femenina* (1982) es el mismo texto anterior, con las variantes indispensables para que los papeles, a cargo de actores, fueran interpretados por actrices. Con *Periferia* (también de 1982), subieron a escena enfoques de las orillas ciudadanas, con tramas simples de la vida común en procura de trascendencia. Al año siguiente, 1983, Viale estrenó *Camino negro*, comedia con acciones violentas y trámite áspero, escrita en colaboración con Alberto Alejandro. Con el mismo colaborador, en 1984 presentó *Visitante nocturno*, a la que siguió *Trátala con cariño* (1985), ya bajo su sola responsabilidad.

Como bien lo señalara Osvaldo Pellettieri, Oscar Viale formula un teatro "destinado a divertir y conmovir, busca mostrar personajes de sectores sociales marginados, que difícilmente aparecen en nuestra escena de las últimas décadas." Así es porque, como lo advertiera el propio autor, lo que le interesa en el teatro es "hablar de las víctimas." Esto es, sin duda, uno de sus rasgos principales.

Reflexiones finales

La década de los años '60 fue extraordinaria para la dramática nativa dado que recogía y resumía, a mi parecer, la labor intensa y valiosa cumplida por el movimiento de escenarios independientes. Movimiento que, por motivos que no cabe dilucidar en la circunstancia, se estaba desarticulando y prácticamente quedaría desintegrado--en Buenos Aires, no en el resto del país --al comenzar no más los años '70.

Tan era así que mientras *Soledad para cuatro*, de Halac, se presentó en 1961 en La Máscara, uno de los conjuntos libres pioneros del movimiento, *Nuestro fin de semana* (de Cossa), sería estrenada tres años después por un grupo en "cooperativa" que acababa de formarse. Llamado Teatro de los Jóvenes, empezó a actuar en la salita del Teatro Riobamba capitalino. La aparición de "cooperativas de trabajo"--ya lo era Nuevo Teatro--, ponía en evidencia los intentos para procurar una salida, casi siempre parcial, a los difíciles problemas económicos que se estaban planteando, cada vez con mayor intensidad, en la escena independiente local.

No olvido, en la apreciación de las distintas etapas, que al lado y bregando codo con codo con los nuevos autores--registrados o no--que iban apareciendo y afirmándose, se contó con el aporte sustantivo de creadores de ciclos anteriores, muchos de los cuales han seguido estrenando sus obras hasta estos días.

Lo concreto es que en la década de los años '60 se impuso en realismo crítico, al que se denominó nuevo realismo para diferenciarlo de las flaquezas

propias de cierto costumbrismo urbano superficial, sin calado humano. Realismo crítico--cuyas líneas mayores y trascendentes eran la vanguardia, la experimentación, el nuevo grotesco y el absurdo--produjo la renovación de nuestro teatro.

Importa observar cómo el nuevo realismo de los autores principales (Halac, Cossa, Somigliana) por las búsquedas permanentes en el empeño de llevar a escena y desentrañar aspectos de la realidad socio-política que convulsionaba y perturbaba tan gravemente a nuestro país, más las incidencias de las realizaciones artísticas de avanzada en los distintos planos (la cinematografía neo-realista italiana, el realismo mágico de Thornton Wilder y Arthur Miller, el absurdo de los tablados parisienses, etc.) fue llevando a las formulaciones tragicómicas del nuevo grotesco. Debo añadir, como cierre provisorio, que paralelamente a este proceso empezó a transitarse por las posibilidades de un sainete o una comedia asainetada puesta al día--el caso de Oscar Viale--con la intención, bien manifiesta, de rescatar la atracción y las resonancias populares perdidas, aunque el propósito no siempre se lograra con la misma eficacia.

Buenos Aires