

Los '80--Gambaro-Monti--y más allá . . .

Mirta Arlt

Con motivo de la entrega del premio Instituto Di Tella¹ en 1988, el entonces aún director del Teatro General San Martín, Kive Staiff, recordaba que Griselda Gambaro, la ganadora, "integra junto con Roberto Cossa y Eduardo Pavlovsky el grupo de dramaturgos consagrados en los años '60."²

Está concluyendo la década del '80 y estos dramaturgos siguen vigentes, en el sentido de que no han sido desplazados por una generación que signifique lo que ellos significaron en la escena argentina de los años '60. De los componentes de esa generación, el que ha logrado mayor éxito fuera de nuestro país, sobre todo en los Estados Unidos, es Eduardo Pavlovsky. Acaso uno de los motivos sea que su obra responde a la imagen de lo que América del Norte considera que es América del Sur: un paradigma de primitivismo irracional, de caudillismo dictatorial, de consecuente aparato represivo y siniestro, y de la desvalorización de la vida del hombre en cuanto persona.

Nosotros hemos elegido para una apreciación de esta década teatral y sus notas sobresalientes a Ricardo Monti y Griselda Gambaro, cuyas similitudes y diferencias conjugan el ritmo de las convenciones de la dramaturgia argentina, tanto en sus técnicas vinculadas con lo estético propiamente dicho como en su temática vinculada con la contextualización histórico-social.

Si bien en los '70 ese contexto implicó un marco de virulencia dictatorial con su secuela de torturas y desventuras propias de esa forma de gobernar, en la década del '80, con el retorno de la democracia, lo esencial del contexto parece ser la indigencia en el orden económico-social y una especie de agotamiento en el orden estético, lo cual no es de extrañar ya que si bien se lo mira la indigencia económico-social siempre trae aparejada la idea de superfluidad de todo lo que no tenga que ver con la supervivencia física, con el instinto de conversación. Así es, "basta la salud" se dice tratando de que no nos llegue la potente voz de aquel sumo indigente shakespeariano: Rey Lear.³

La historia inicial de Monti en las letras conduce a la poesía, la de Griselda a la narrativa. El primero llega al teatro en los '70,⁴ pero a la década del '80 corresponden sus obras *Marathon* (1980), *La cortina de abalorios* (1981) y *Una pasión sudamericana* (1989).

Ricardo Monti y Griselda Gambaro son dramaturgos cuya aparición produjo tanta polémica como interés por parte de la crítica, de los demás dramaturgos, de los estudiosos del teatro argentino y, por momentos, también del público. Hoy se diría que presentan en sus obras los signos del agotamiento de una década que no ha producido epígonos ni reemplazantes, mientras ellos siguen con una temática de arrastre y sin incorporar la problemática del hombre de la democracia indigente.

Sobre su última obra, *Una pasión sudamericana*, Monti comenta:

Comencé a escribirla en 1981. . . . Ya entonces la obra estaba esbozada, sus personajes definidos y su sentido general establecido. . . . Considerando que las primeras imágenes podría datarlas en 1977, la elaboración de este proyecto me llevó, con intermitencias, alrededor de diez años, sin tener en cuenta el tiempo que medió hasta su estreno.⁵

Y a escasas horas del estreno, declaraba en el diario *La Nación*:

La obra habla de una pasión erótica y de la pasión histórica, en cuanto al género es indefinido. Hay abundante mezcla de estilos. El personaje del brigadier es trágico: vive una situación no querida, tiene un destino que asume o autoelige, y hace gala de cierta soberbia y desmesura.⁶

La obra transcurre en los prolegómenos de una batalla entre Rosas y sus contrarios (decimos Rosas porque "El Brigadier" es transparentemente descodificable como Rosas, a quien el revisionismo histórico no considera un tirano), apostados en las cercanías de una estancia que sirve de asiento al Brigadier y sus seguidores. Ahí han traído prisioneros a Camilo O'Gorman y al Sacerdote de quien tendrá un hijo y con quien ha huído.⁷ Estos personajes, a quienes Rosas hace fusilar, son el referente histórico y nunca aparecen a la vista del público. Dice Monte:

Los amantes en mi obra no aparecen en forma directa, sino a través de los locos del Brigadier--bufones que lo entretienen antes de comenzar una batalla. Son ellos los que relatan la historia de Camila. Realismo, expresionismo, no lo tengo en claro. Tampoco me gustaría encasillar el texto.⁸

Prosigue en la nota de *La Nación*:

Es un misterio narrado en cuatro estaciones; el infierno, el mundo, el purgatorio y el paraíso. Aquí la palabra misterio alude tanto al género como al enigma tejido en torno a la historia.⁹

Ahora bien, entre esta obra de Monti y la última de Griselda--*Morgan* (estrenada en 1989) y que se refiera a la figura del célebre pirata, como metáfora del poder arbitrario--se observa una común estructura de comportamiento con respecto a la utilización de las técnicas difundidas en la década del '60 por el absurdismo europeo. Los personajes son símbolos de realidades universalizables, pero también se advierte la continuidad de los rasgos del grotesco criollo en el empleo de la caricatura, con referentes individualizables, y en el apego a una historia de trazado casi lineal y cronológicamente discernible.

En los dos casos (*Una pasión y Morgan*) se han mandado guardar los recursos críticos de *El desatino* (1965), de Griselda, y *Visita*, de Monti. Se han borrado las dicotomías que hasta la década del '70 caracterizaban la contraposición entre los representantes de la estética del teatro social (acorde con la estética del realismo crítico) y los absurdistas: que eran acusados de reaccionarios por los primeros--que a su vez eran conservadores en el sentido de continuadores de un teatro ilusionista, o de "la paradoja de vida"--, que hacían un planteo de contenido según el cual las técnicas del absurdismo eran propias de una metafísica correspondiente a la ideología burguesa del sin sentido de la vida. (Sin que ellos se propusieran un marco teórico y una metodología rigurosa concordaban con los planteos teóricos del realismo crítico.¹⁰)

Hoy los recursos empleados en estas obras de ninguna manera hubieran despertado las ácidas polémicas de los años '60. Hoy la mira de las reflexiones y los planteos se ha corrido y versa sobre la necesidad de lograr un teatro contextualizado y una teatralidad identificable del país, sus hombres, sus relaciones sociales, políticas y económicas. Las técnicas se han universalizado y la simbología más o menos enrarecida o difícil de descodificar concita la participación de un público cada vez más numeroso. Incluso tanto ese público como la crítica están habituados a que los dramaturgos reclamen para sí una poética individual, tal como lo hace Monti cuando se define a sí mismo declarando:

Yo creo que soy un escritor realista. Lo que sucede es que incluyo dentro de la realidad indagada otras zonas que no son las zonas de lo cotidiano, materia esta última de la cual se nutre el naturalismo costumbrista, y me introduzco en una zona interna del individuo, en el laboratorio de ideas de un individuo, en la fábrica de sus sueños. Pero es también una zona de la realidad.¹¹

A su vez Griselda se indigna cuando la crítica define su extracción como absurdista y europea:

A mí, particularmente, el sainete y el grotesco es lo que más me interesa, y cuando yo escucho que hacen análisis de mis obras, y como parámetro usan el teatro del absurdo, siento una especie de retorcimiento. Porque pienso que no influye en mi obra. Pero sí hay ciertos elementos de mi teatro que vienen del grotesco. Es decir la mezcla de lo patético, lo trágico y lo tragicómico que hay en muchas de mis piezas. Eso no sale del teatro del absurdo, eso sale del grotesco.¹²

Es posible que Griselda esté en lo cierto ya que la forma del sainete, como lo especifica Osvaldo Pellettieri, "es una constante dentro del teatro nacional, lo mismo que su evolución, el grotesco criollo."¹³ Y tanto en el sainete como en el grotesco los personajes caen a menudo en la autocompasión (*Stefano, Mateo*), rasgo que se acentúa en las obras del '80 de Griselda y que no aparece nunca en Ionesco o Beckett. Pero en cambio en la simbología y el empleo de códigos de piezas anteriores al '80 (*Las paredes, El desatino* o *Los siameses*) resultan obvias las semejanzas con obras como *Amadeo* o *La lección* de Ionesco: los juegos con el desplazamiento del sentido, los diálogos de sordos, la situación por encima de la historia, el no tener espacio interior para la otredad, el empleo de la paronimia y del objeto-metáfora, como el artefacto que aprisiona el pie de Alfonso en *El desatino*, son recursos de la metodología practicada por el absurdo.

Es claro que también podría sostenerse que tanto Monti como Griselda tienen una común raíz en el esperpento valleinclinés, sobre todo en las piezas de la década del '80 donde hay personajes típicamente esperpentizados.¹⁴ Es difícil deslindar, por ejemplo, el componente de absurdo, esperpento y grotesco en personajes como el peluquero de *Decir sí* en el que cualquier espectador de la época podía descodificar a los integrantes de la patota de los "servicios." En cambio resulta más fácil reconocer en *La malasangre* los recursos empleados para instaurar al personaje del omnímodo, machista, megalómano sometedor argentino, gobernante a lo Tirano Banderas, de larga trayectoria en la historia de América toda. En general los actantes de las obras del '80 representan fuerzas que mantienen luchas de superficie, en el nivel de la historia que se cuenta, y luchas esenciales en el nivel de la acción profunda, donde los personajes tienen un "destinador" de sus conductas de superficie pero dejan traslucir por debajo angustias innominadas, desesperaciones acalladas y miedos desplazados que se manifiestan como búsqueda del poder.

Ahora bien, tanto en *Morgan* como en *Una pasión sudamericana* hay un mundo que está pugnando por dejar de estar sometido. Lo representan los personajes jóvenes que implican futuridad: Dolores (*La malasangre*), la pareja de evadidos (*Una pasión*), María-Sebastián (*Morgan*). Estos personajes están conviviendo con aquellos a los cuales se les terminó el destino y tratan de influirlos a veces o de desgajarse y separarse. Por ejemplo, Dolores repetidas

veces desenmascara y a la vez denuncia a su madre ante ella misma y el espectador. Le dice, "Te golpean de muchas maneras pero ninguna te irrita bastante."

Otra característica común al campo ficcional de Monti y de Gambaro es que sus repartos incluyen cuatro grupos sociales definidos: 1) los que no se someten (fuerza opositora) 2) los aterrorizados (funcionan como satélites de sus opresores) 3) los sometedores (fuerzas propulsoras degradadas dentro de la acción dramática) y 4) los que se autoengañan y tratan de reparar el daño que causa el opresor pero sin que nada cambie (son los depositarios de una arbitrariedad que los hace cómplices). La función satelital cómplice es la más degradada en Monti y está en cambio más bien sentimentalizada en Griselda, en cuyas obras las mujeres sólo dejan de ejercerla cuando son jóvenes y rebeldes como Marís (*Morgan*) que sabe que su sacrificio adquirirá sentido en la reacción de su hijo, Sebastián, que será el parricida continuador de la lucha contra el poder arbitrario.

En Gambaro el símbolo de la represión se repite como la obsesión de un mito personal: siempre hay un poderoso, que puede cantar *Real envido* porque está en un contexto de juego fullero que simboliza el de los caudillos de republiquetas latinoamericanas donde germinan los López, los Porfirio Díaz, los doctores Francia y demás. En la estructura profunda los dominadores de Gambaro siempre responden a la Antígona de Sófocles: siempre hay un Creonte que es enfrentado por la rebelde (Suki, Margarita, Dolores, María). Sin embargo los personajes no llegan a tener jerarquía trágica porque no enfrentan las contradicciones internas propias del personaje trágico. Aquí los tiranos con toda tranquilidad venderían dos veces a su propia hija, como el rey de *Real envido*:

Natan: El erario exhausto.

Rey: Debemos casarla. ¿No te parece?

Natan: Ya la casamos.

Rey: Qué lástima. ¿No podemos casarla otra vez?¹⁵

La repetición de esta temática como metáfora obsesiva pareciera haber agotado la simbología distanciadora en Gambaro que, desde *La malasange* en adelante, resulta obviamente didáctica. En el plano de la historia o de la acción de superficie que llamamos intriga, tanto Monti como Griselda en esta década se han desentendido de los recursos del absurdismo que emplean, o no, libremente junto con otros sistemas para acentuar la denuncia de la ideología burguesa. En este sentido el cambio con respecto a la década de los '60 y '70 en Griselda está no sólo en el plano de la técnica sino en el del contenido que adquiere una connotación fuertemente feminista como ya lo ha hecho notar con todo acierto Diana Taylor:

El teatro de Griselda Gambaro de los '80 sigue estudiando la relación víctima/perseguidor, pero con importantes diferencias que reflejan los cambios en el ambiente socio-político. Por una parte las víctimas se han diferenciado a sí mismas de sus opresores. Aunque sigan siendo tan impotentes como antes frente a la más absoluta brutalidad y necedad, ya no se engañan a sí mismos con lo que les ocurre. Por otra parte las mujeres desempeñan los papeles activos, rebeldes.¹⁶

Es verdad que en las épocas de mayor peligrosidad y persecución política los escritores se vuelven más arguciosos, metafóricos, analógicos, pero éste es un fenómeno tan universal como intemporal. De no ser así Swift habría llegado a Obispo pero no hubiera escrito *Gulliver's Travels* y, en cuanto a los nuestros, Mármol es un caso típico de inspiración estimulada por la represión. Gracias a Rosas y a sus poquitas horas de cadenas escribió *Amalia*, *El cruzado*, y sus *Cantos del peregrino*.

En las piezas de Monti la misma temática tiene una vuelta de tuerca; tanto en *Marathon* como en *Una pasión sudamericana* el Animador, en la primera, y el Brigadier, en la segunda, integran una estructura trágica.

Las dos piezas comienzan con un clima turbulento que las contextualiza ya que reconocemos en ella a nuestra realidad social degradada que viene de lejos. Aquí también aflora la raíz hispánica de aquel Tirano Banderas que carnaliza las dictaduras latinoamericanas y logra la parodia de una realidad de suyo enmascarada por lo caricaturesco de una política sometida, dependiente (la relación Pezuela/Popham en *La cortina de abalorios*,¹⁷ la relación Brigadier/Canning en *Una pasión*). En las tres piezas mencionadas para la década del '80 los personajes están sujetos a una cadena de sometimientos que funciona haciendo de cada uno la víctima y el victimario: como sobreviviente, adaptado es sometedor y como integrante de una realidad en la que está inmerso es sometido. Como lo ha observado con agudeza Previdi Froelich:

La estética de Monti sobresale por su original plasmación de lo grotesco como elemento ideológico. En particular lo que descuella en su teatro es precisamente la máscara como rasgo visualmente grotesco de la ideología burguesa. . . . Si bien presenciamos una evidente ruptura con la construcción tradicional del realismo teatral, el teatro de Monti, a través de sus tergiversaciones de lo verosímil, conceptualiza la realidad como creación de un discurso imperante, en este caso, el blanco es la complaciente burguesía.¹⁸

En efecto, esto aparece como nota sobresaliente en *La cortina* y en *Marathon*. Pero en *Una pasión* ya no es la burguesía sino el caudillo el personaje clave y es muy complejo deslindar sus relaciones y secretos pactos interiores con la

burguesía (por más que él se refiera a ello). En *Marathon*, en cambio, el juego resulta claro porque la metáfora responde a esa complacencia. El espacio funciona como una sinécdoque de la realidad social, donde la degradación está ínsita en la complacencia. El afuera social funciona implícita y explícitamente como espacio/pista y está aposentado en el interior de cada participante y en el mismo Animador. La degradación del adentro es la germinación, en lo individual, de una energía comunicativa, expansiva, proveniente de una serie de círculos concéntricos cada vez de mayor radio y jerarquía, hasta llegar a la esfera de lo ontológico. No se puede saber en verdad dónde ubicar la punta del ovido, quien es el sumo Animador, el que insufla el ánimo y el ánima de la cadena de discursos del poder hasta llegar al de la ferocidad humana. Aquí funciona una especie de Cada-cual de moralidad medieval, que responde a una esencialidad saturada de ideología en la que ese o Cada-cual está atrapado como el pie de Alfonso en *El desatino* de Griselda. Cada-cual una vez, no se sabe cuando, cometió la concesión que lo entrampó, no importa que sea Brigadier, Animador o simple maratonista. Siempre es alguien que trata de compensar su estar atrapado entrando en la cadena de las ferocidades e intentando ser victimario de alguien.

En su estructura de superficie *Una pasión* tiene un prólogo y un largo acto único donde la estructura semantizada, según las propias palabras de Monti, "es un misterio" en la doble acepción de género y de contenido. Ese acto único está dividido--virtualmente, porque ello no se detecta en una lectura desaprensiva--en el infierno, el purgatorio y el paraíso, que son especies de intermedios armados por la comparsa de locoísmo e introducen, entre citas poéticas y lenguaje crudo, esas categorías de connotación religiosa mediante el recurso de teatro dentro del teatro, que carnaliza el coro (griego) pues mientras el discurso verbal llega a gran calidad poemática los códigos visuales parodian, distancian la verbalización. El Brigadier, el sumo victimario, va alcanzando dimensión trágica mediante el ingreso al momento del reconocimiento, de la anagnorisis aristotélica, instancia que lo convierte en partícipe de una maravillosa metamorfosis e integrante de una maratón que le lleva a la estatura trágica del que sabe que:

. . . el mundo no es más que una red infinita de pequeñas cobardías. Y acá la red se rompió. (breve pausa) Qué ironía, Flores que yo con mi valentía sea el representante de la cobardía general. Que yo cometa este acto atroz para que mañana todo ese hato de borregos respire aliviado y mande a sus hijas a misa sin el temor de que un cura les salga detrás del altar con la pija en la mano. Para que mañana toda esa chusma, toda esa gentuza que sólo quiere vivir comfortable, *comme il faut*, que no arriesga el cuero por ninguna libertad. . . . Para que esa ralea innoble, que se caga de miedo ante la furia y el desorden del amor, se babosee sobre el amor mascarado,

y escriban versitos sentimentales y lancen una lagrimita por los desdichados amantes.

La pieza escrita concluye con la entrada del Edecán trayendo al niño recién nacido de Camilo al que hay que proteger y abrigar, y el Brigadier le da su poncho. Pero en la puesta dirigida por el autor el brigadier toma al niño en sus brazos. El cordero y el victimario están unidos; los dos son partícipes ya de una cadena de maratón al infinito.

La profundidad y la calidad poética, sobre todo, de los últimos parlamentos del Brigadier hacen que la inclemencia para pensarse a sí mismo compense en parte al espectador por la morosidad de una pieza que pese a sus valores resulta por demás tediosa, sobre todo por un ritmo de gran situación retardataria y el abuso de códigos reiterados que operan como estímulos monótonos, sobre todo para el espectador urbano y sus expectativas con respecto al espectáculo teatral.

En opinión de Monti, opinión en la que probablemente se incluya a sí mismo:

El teatro que vino después, una vez establecida la democracia, realmente no respondió a las expectativas de lo que se esperaba que pudiera ser un teatro sin censura . . . hubo un proceso de desarticulación de la crítica. Sumado a esto, la situación económica hizo entrar, junto a otros factores, al teatro en una crisis de talentos, entre otras.¹⁹

Ante la observación del contorno esto es verdad y engloba tanto al teatro de Gambaro como al de Monti que continúan con la reiteración de una temática fatigada, mientras que aún no han aparecido los dramaturgos representativos en profundidad de la problemática que acucia al espectador de hoy en nuestra democracia indigente--que, a no dudar, es un espectador difícil ya que está condicionado por el auge de la televisión, la publicidad y los programas populares, lo cual implica una poética de desafío.

Por último y obedeciendo a la captación intuitiva que supone premisas que luego la investigación (no la abducción) habrá de corroborar o descartar, diría que la obra de Gambaro por un lado tiene origen efectivamente en el grotesco y el sainete--como ella lo reclama. Pero va más allá en sus planteos, y entonces recurre a elementos simbólicos que resultaban demasiado crípticos en los '60. Ella, como uno de sus personajes sometidos que no se hubiera atrevido a la ruptura, se sintió apoyada por el ejemplo europeo que la respaldó y la estimuló, lo cual es perfectamente legítimo en el proceso literario y dramático (e histórico). Entonces, pese a que sería lógico investigar la intertextualidad por la línea de Valle Inclán, Alberdi, Jarry, no es de extrañar que inicialmente sus piezas se ubicaran dentro del absurdismo. Lo cierto es que el público que ya la había aceptado ahora se siente defraudado ante el

didactismo de la última década. En el caso de Monti, el descubrimiento de los mundos interiores que le inspiraron *Magnus & hijos* y *Visita* parecerían responder a una ejercitación vinculada con el psicoanálisis sugeridor del lenguaje de aquellas dos primeras piezas, un lenguaje sorprendente y suscitador de la imaginación adormilada por la cotidianidad.

Pese a que el balance de la década no resulta alentador desde esta perspectiva, es de esperar que nuestro teatro cuente a su favor con esa ley no escrita que decreta la necesidad absoluta de lo superfluo, tal como afirmaba Lear, y que ello renovará nuestra escena con la aparición de nuevas propuestas.

Universidad de Buenos Aires

Notas

1. En 1985 el Instituto creó un premio anual de cuatro mil dólares para que fuera entregado en forma rotativa, anualmente, a las disciplinas de Artes Visuales, Música y Teatro.
2. Década de la creación y funcionamiento del Instituto Di Tella.
3. *Rey Lear*, II.4: "... no hay que razonar sobre la necesidad! ... No concedidas a la naturaleza más de lo que ella exige y la vida del hombre será de tan bajo valor como la de las bestias."
4. *Una noche con el señor Magnus & hijos* (1970), *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971), *Visita* (1977).
5. Declaraciones de Monti en la programa del T. Gral S. Martin 9/11/89.
6. 9/11/89.
7. El episodio ha sido llevado a la novela por Enrique Molina y adaptado al cine por M. L. Bemberg.
8. *La Nación*. 9/11/89.
9. *La Nación*. 9/11/89.
10. Georg Lukacs, por ejemplo, plantea el problema de la estética del absurdo en *Significación actual del realismo crítico* (México: Ed. Era, 1963) página 47: "... este mundo disperso y, con él la dispersión del hombre mismo, es precisamente la profunda intención ideológico-artística del vanguardismo."
11. Perla Zayas de Lima, *Diccionario de autores teatrales argentinos* (Buenos Aires: R. Alonso, 1981) 121.
12. Entrevista a Gambaro, en Griselda Gambaro, *Nada que ver. Sucede lo que pasa* (Ottawa: Girol Books, 1983).
13. Osvaldo Pellettieri, "El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad," en *Teatro argentino de los '60* (Buenos Aires: Corregidor, 1989). Asimismo remitimos a ese artículo para las concomitancias y diferencias entre el sainete y el grotesco en la dramaturgia de Cossa y de Viale pertenecientes a los '80.
14. *Decir sí* (1981), *La malasangre* (1982), *Real envido* (1983), *Del sol naciente* (1984), *Puesta en claro* (1986), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989).
15. *Real envido* (Buenos Aires: La Flor) 47.
16. Diana Taylor: "Paradigmas de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro" en *En busca de una imagen* (Ottawa, Canada: Girol Books, 1989) 17-18.
17. Pieza estrenada en el primer Teatro Abierto en 1981.

18. Roberto Previdi Froelich: "Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* de Ricardo Monti" en *Latin American Theatre Review* 23/1 (Fall 1989).

19. "Un teatro de reflexión," entrevista de Osvaldo Pellettieri en *La Escena Latinoamericana*, no. 2 (agosto 1989) 75.



Periferia de Oscar Viale.