

Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación

Miguel Angel Giella

El propósito de este trabajo es el de analizar dos momentos, para nosotros cruciales, en la producción teatral argentina. El primero es el que se inaugura con *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac, cuyo antecedente lo encontramos en *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza. Efectivamente, la obra de Gorostiza, estrenada a mediados del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, representa tanto una ruptura con el teatro del momento en términos de concepción dramática y de producción escénica, como así también, la primera manifestación de la "desilusión" con el proyecto populista del peronismo, fenómeno que culminará hacia mediados de la década del '60 debido no sólo al fracaso del peronismo sino al de los nuevos regímenes liberales y al del proyecto neo-liberal del presidente Arturo Frondizi.

Bajo el punto de vista estético y teatral, *Soledad para cuatro* junto con su antecedente, *El puente*, inician la corriente del llamado nuevo realismo, realismo crítico o realismo reflexivo.¹

El segundo momento se centra en la primera muestra de Teatro Abierto 1981, en la que los dos autores que consideramos, Carlos Gorostiza con *El acompañamiento* y Ricardo Halac con *Lejana tierra prometida*, presentan obras en un acto escritas especialmente para ese evento de teatro comunitario y contestario--comunitario por la participación organizada de distintos estamentos de la comunidad teatral bonaerense; y contestatario porque es un teatro de respuesta al arte oficial y a la situación político-económica por la que atravesaba el país.

Veamos ahora los dos primeros textos y entremos en esta cuestión a nivel temático, entendiendo por "núcleo," la idea abstracta que de alguna manera organiza las unidades dramáticas del texto teatral y la escritura del mismo. No es exactamente lo que se entiende por mensaje como tema. A este propósito dice Pavís: "En el sentido tradicional del término, usado cada vez menos en la actualidad, el mensaje de la obra o de su representación sería aquello que los creadores supuestamente quieren decir, el resumen de sus tesis filosóficas o morales."² El empleo que hacemos del concepto núcleo equivaldría a lo que en semántica se entiende por "sema,"³ y por "núcleos secundarios" los

conceptos o ideas subalternos que en el campo de la conceptualización desarrollan y articulan al núcleo. Estos conceptos subalternos están ya más próximos al texto dramático tal como producido en el sentido de que en el ámbito de la significación se plantearán los conflictos dramáticos. Insistimos, pues, que cuando hablamos de "núcleos" y "núcleos satélites" nos movemos en el terreno de las abstracciones como deducidas de situaciones conflictivas dramáticas concretas.

Revisaremos someramente, entonces, las obras del primer momento con el propósito de dar una idea más acabada de las preocupaciones que imperaban en aquella época, tal como se configuran en las estructuras nucleares de dichas obras.

El núcleo que organiza las unidades dramáticas de *El puente* de Carlos Gorostiza es, por ejemplo, el antagonismo y resentimiento entre miembros de una familia y a la vez entre los distintos sectores sociales que habitan en Buenos Aires. Los núcleos satélites que contribuyen a su articulación son concretamente: la descomposición familiar (dada entre los de "la casa"), la solidaridad de los más necesitados (reflejada en los de "la calle"), la frustración política, el antagonismo de clases y los conflictos sociales (huelgas, salarios, desocupación).

En *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, el núcleo dramático es la falta de comunicación y la incompreensión entre los miembros de la clase media argentina. Los núcleos satélites son: la mediocridad moral en la que vive una sociedad, la búsqueda de la identidad, las relaciones padres-hijos, los conflictos sociales, la frustración de los jóvenes, la superficialidad de las relaciones humanas y el disconformismo de una generación.

Si observamos los núcleos dramáticos de estas dos obras podemos deducir que el denominador común que las aglutina es el de la "desilusión" reflejada en la crisis material y espiritual por la que atravesaba en esos años la clase media argentina. El sentimiento de malestar que invadía los sectores medios y bajos argentinos se enuncia en la forma abstracta de la incomunicación, la soledad y la falta de autenticidad.

El segundo momento se centra, como ya hemos dicho, en la primera muestra de Teatro Abierto 1981. Aquí nos concentraremos en un análisis más específico de las dos obras elegidas.

Para comenzar, podemos decir que el núcleo de *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, es la alienación progresiva por la vivencia de un falso mito nacional de un obrero (Tuco) que llega a viejo, totalmente enajenado y aislado del mundo y de la realidad que lo rodea. Los núcleos satélites son: voluntad mimética de un pasado mítico, la alienación contagiosa de falsas ilusiones, la frustración y choque con la realidad y el tango como ilusoria vivencia nacional.

La organización temporal se articula en un presente muy tenso comprimido entre un deseo obsesivo y una intensísima posibilidad inmediata de la realización del deseo. A la tensión del tiempo presente contribuye una larga y frustrante vivencia de un tiempo retrospectivo concentrado en la

inmediatez posible de un tiempo prospectivo en el momento en que Tuco pueda recibir la menor ayuda. El esquema temporal del otro actuante (Sebastián: oponente-ayudante según el momento) se articula con la misma intensidad pero en proceso inverso: desde un tiempo pasado desilusionado llegará a vivir un presente dramático con cara hacia un tiempo futuro de alienación. El tiempo prospectivo condiciona toda la obra para producir un tiempo presente decepcionado e ilusoriamente alienado.

La organización dramática en esta obra es un correlato de la organización temporal. Los actuantes oscilan en situaciones dramáticas divergentes-convergentes que van desde expectativas ilusionadas-desilusionadas a situaciones de enfrentamiento, extremo aislamiento y, finalmente, absoluta identificación en la alienación. Esta organización dramática depende de cómo se vive en el presente la expectativa de un posible pero nunca actual éxito. Es decir, la vivencia de un presente prospectivo condiciona las situaciones dramáticas según un eje de estados anímicos trazado por la tensión ilusión-desilusión.

Por otro lado, el autor se vale del metatexto social y folklórico que curiosamente no refiere al tango como expresión de un sentir popular sino al post-gardelismo que produce conductas miméticas cómicas y alienadas. Efectivamente, la obra no plantea la vivencia de un pueblo basada en el orgullo nacional del mito de Gardel,⁴ sino más bien expresa dramáticamente las circunstancias socio-históricas del post-gardelismo. Queremos decir que el mito de Gardel puede examinarse desde diversas laderas: como figura nacional, mito y síntesis de valores étnicos y nacionales de las que el pueblo se siente orgulloso; como desvío y distracción de otros problemas cruciales de la sociedad argentina, el consabido "pan y circo," algo así de lo que sucedió cuando Argentina ganó el campeonato mundial de fútbol. Pero también, y es de lo que se trata la obra, de que el mito Gardel, su personal manera de interpretar tangos, ha rayado a una altura definitivamente insuperable. Después de Gardel, si alguien quiere cantar un tango, tendrá que hacerlo "gardelianamente." De esta forma, el tango deja de ser expresión folklórica del alma de un pueblo para convertirse en una parodia castrante, por eso Tuco trata de copiar el tango *Viejo Smoking*, de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores, pero según la interpretación de Gardel, los mismos gestos, la misma sonrisa, y hasta el smoking y el moñito. La libertad no se adquiere hasta conseguir el triunfo mediante un modo de cantar tangos al estilo Gardel. Tuco le dirá a Sebastián: "No triunfaste. Y todavía me hablas de libertad."⁵

El título de la obra, *El acompañamiento*, sintetiza toda la acción dramática, su proceso y resultado, y adquiere la connotación ridícula que se acompasa con las ridículas pretensiones del anti-héroe. *El acompañamiento* sólo vincula connotaciones negativas opuestas a la significación positiva del vocablo. Lo que podría haber sido un éxito individual y social si Tuco hubiera sido un artista acompañado por guitarristas profesionales, se traduce en un fracaso para el receptor, con la secuela de que *acompañamiento* intensifica el

resultado frustrante: acompañamiento sí, pero más bien anti-acompañamiento. El héroe llega a ser anti-héroe por una vivencia mimética de un mito nacional vacío como es el postgardelismo. *El acompañamiento*, pues, pone en evidencia un estado colectivo alienado argentino.

Con relación a *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, el núcleo dramático es la vida como metáfora de un camino sin sentido que avanza hacia un lugar inalcanzable e inconcreto, guiada por el espejismo individual y colectivo de una absurda promesa nunca formulada. Los núcleos satélites son: la desorientación vital, el camino que no conduce a ninguna parte, el movimiento estático, el ciclo vital vida-muerta y las esperanzas frustradas.

En cuanto a la organización temporal, desde el punto de vista de la caracterización, la presencia en escena de "tres extrañas viejas" presupone un tiempo pre-escénico. Además, se nos añade que "han envejecido de mala vida, de dolor,"⁶ como expresión gestual de una vana esperanza en una tierra prometida. Asimismo, inicialmente, se marcan dos generaciones de "cincuenta" y "treinta" años.

La inacción está marcada por "están largo tiempo acostadas sobre la tierra mirando el cielo infinito" y "pasándose horas quitándose abrojos."⁷ La acentuación hacia la detención del tiempo absoluto viene marcado por las precisiones "interminablemente" y "no tienen absolutamente ningún apuro," "para ellas el tiempo no existe."⁸

Otra tercera generación cuenta con diecinueve años y, otra generación, la cuarta, "embarazada de cuatro meses."⁹

Ciertas marcas textuales permiten suponer que el tiempo dramático comienza a medio día. Ligeras acentuaciones de luz nos llevan progresivamente hacia el atardecer, el anochecer y la noche. Así, el proceso temporal nos va conduciendo desde un tiempo iluminado con posibilidades de encontrar la senda, hacia la noche oscura, externa por un lado, e interiorizada por otro, en el vientre materno de lo que nunca llegará a luz. El tiempo aludido corresponde a un proceso histórico:

1) de una parte extratextual, en la que ciertos beneficios de bienestar material prometían paraísos de tierras prometidas pero cuyo resultado fueron guerras y muerte. En este sentido se alude a la época de Mitre:

Vieja III: Me dijo que iba a pelearse contra Mitre.

Vieja II: ¡No! ¡á favor . . . ! (Mira a la Vieja I, dudando)

Vieja I: A favor de Mitre peleaba el tuyo, Rosa . . . (Se pasa la mano por la frente) Me parece . . . El de Asunta . . . ¿quién sabe?¹⁰

Durante la presidencia de Mitre (1862-68) se produjeron graves enfrentamientos entre tropas leales a Buenos Aires y caudillos establecidos a lo largo del territorio argentino.¹¹ También, a lo largo de su mandato, se inició la Guerra de la Triple Alianza, uno de los más sangrientos conflictos en

la historia del pueblo latinoamericano. La guerra, que comenzó en 1864 entre la Triple Alianza (Brasil, Uruguay y Argentina) y Paraguay, terminó hacia 1870 con la derrota de éste y con casi el total exterminio de su población. Por su parte, el coste de vida de los aliados fue de casi cien mil muertos.

2) tiempo aludido intratextual entre por una parte: viejas cansadas de esperar la "tierra prometida" y jóvenes en proyecto de búsqueda de la misma tierra prometida.

Por lo que, una obra aparentemente atemporal se convierte en un totalizador de la historia humana: en el amanecer del hombre en la historia, en anuncio esperanzador de una tierra prometida, supone un extrañamiento ("extraña tierra prometida"); simultáneamente, la antigüedad del hombre en espera de esa tierra está representada en el texto dramático por las Viejas, el presente de esa misma tierra prometida lo encarnan Gerardo, Ana y Osvaldo, y el futuro por donde correrá la humanidad tras esa promesa, lo representa el niño en el vientre de Ana.

Podríamos decir que la organización dramática es circular en torno al punto fijo de la circunferencia:

Osvaldo: ¡Ana! ¡Ana!

Gerardo: ¿A dónde fue?

Osvaldo: ¿Qué sé yo? . . . Igual, muy lejos no puede ir. Cuando uno está perdido termina dando vueltas alrededor del mismo lugar.¹²

Tal es así, que una lectura atenta del texto permite deducir que en esta obra no hay entradas ni salidas y queda a la función de la luz el papel de señalar el lugar exacto dentro del círculo donde se desarrolla la acción, pero, sin que la ausencia de la luz suponga cambio de lugar, pues, se trata más bien de una simultaneidad dramática en la que un grupo actúa y el otro es testigo y viceversa, o, interactúan ambos grupos.

Así, la obra se organiza en una simultaneidad de presencias y acciones, y esta simultaneidad viene a significar lo que la caracterización de los personajes, lo co-presencia de cuatro generaciones y la temporalidad ya habían indicado: la totalidad de la historia de la humanidad en búsqueda de la tierra prometida. El mismo texto dramático apoya nuestra lectura. En efecto: el texto escenifica el mito bíblico de la tierra prometida. Numerosas marcas textuales así lo confirman: la existencia sentida de una promesa, la manzana bíblica, el mito de Abel, el de la mujer de Lot, tierra donde mana leche y miel—orientación evidentemente prospectiva, opuesta al mito de la añoranza de esa tierra prometida de la canción de Alfredo Le Pera y Carlos Gardel, "Lejana tierra mía," retrospectiva, y el centro, es decir, el hombre, en la glosa de Walt Whitman¹³ que desarrolla el hormiguero humano encerrado en sí mismo en un movimiento circular sin sentido, e intensificando la suerte humana, la famosa sentencia de Terencio: "Nada humano me es extraño."¹⁴

Reiteremos, pues, la organización circular y atemporal del curso de la acción dramática.

Dentro de la ambigüedad de toda obra artística, la pieza alude en concreto a la realidad argentina histórica y actual: la mención de Mitre como símbolo de promesas que condujeron a un caos y la velada alusión a las madres argentinas, enlutadas y en búsqueda de su hijo inocente "Abel" o al menos de sus huesos. También, tanto por el lenguaje (castellano-italiano) o por la onomástica ("Escorzo, Francisco, Benavidez, Carlos, Zanaya, Miguel, Efevalo, Amadeo, Biuché, Jacques, Katloff, Isaac, Paletti, Federico . . .") o por el origen étnico, se orienta la significación en el sentido profundo de la obra, pues, el inmigrante es un ser extrañado de su propia tierra, y en esta dirección tanto se puede aludir a la inmigración como a la emigración que cualquier dictadura política puede producir. Así se explicarían las connotaciones derivadas de la canción "Lejana tierra mía," de Le Pera-Gardel. En un nivel más profundo, la obra engloba también a una humanidad "des-terrada" psicológicamente por la búsqueda de una "tierra prometida" o de cualquier paraíso ofrecido por religiones o sistemas.

Después de nuestro análisis, creemos que el título sintetiza todo el mensaje. "Tierra prometida" reproduce exactamente el mito bíblico; "lejana," apunta a algo inalcanzable que es en realidad la esencia de la obra. Ahora bien, el título de la canción de La Pera-Gardel es en parte el mismo título que tiene que ver con una tierra que por la lejanía se ha perdido. En realidad, el autor jugó con dos enunciados:

TIERRA PROMETIDA + LEJANA TIERRA MÍA
=
LEJANA TIERRA PROMETIDA

para denunciar el radical des-tierro del ser humano por un espejismo de inútil esperanza.

Examinando los núcleos dramáticos de estas dos obras podemos concluir que el denominador común que las une es el de la alienación que sufren los grupos actuantes respectivos--la carencia de identidad del individuo dentro de su propio grupo y la llamada a la libertad de la persona humana individual y colectivamente. Ahora bien, en su conjunto constituyen un abanico de diferentes causas históricas o actuales de la carencia de identidad del pueblo argentino.

En *El acompañamiento* la alienación se nos presenta como proceso de someterse a falsos horizontes de esperanza. Es el mito de Gardel elevado a la categoría nacional de valor. En *Lejana tierra prometida*, la alienación supone la renuncia a la propia liberación por una huida hacia una posible pero ilusoria situación nueva que libere de la falta de libertad de la que carece en el propio país--es decir, la alienación por huida de la realidad y falta de coraje para enfrentarla. La temporalidad es doble: realidad actual que repetirá la

realidad histórica. Las alusiones políticas a la inmediatez de hechos reales, las madres de los "desaparecidos," refuerzan poderosamente las denuncias a los hechos graves que se estaban viviendo en el momento.

Recapitulando, y como decíamos al principio de este trabajo, el momento--que se inaugura con *Soledad para cuatro*, cuyo precedente inmediato lo encontramos en *El puente*, y que se enunciaba en la forma abstracta de la incomunicación, la soledad y la falta de autenticidad--se ha convertido en las obras del segundo momento (*El acompañamiento*, *Lejana tierra prometida*) en la completa alienación de los miembros de una sociedad y en el más profundo cisma entre estado, sociedad e individuo que se diera en este siglo en la Argentina.

Por lo aquí dicho, sería válido preguntarse a qué se debió esta radicalización en la visión de los dramaturgos de la sociedad argentina. Creemos que los años transcurridos entre el estreno de *Soledad para cuatro* (1961) y Teatro Abierto 1981--y más aún, entre *El puente* (1949) y Teatro Abierto 1981--encontraron a un pueblo devastado por una acuciante situación político-económica. Efectivamente, la década del '70 pone su marca, por decirlo de alguna manera, en esa sociedad. Si bien Argentina hasta ese momento había vivido épocas de mayor o menor esplendor, nunca se había enfrentado a una crisis tan profunda de sus instituciones. La caída del gobierno peronista por el golpe militar de 1976 será el detonante final de un estado caótico generalizado a todos los estratos sociales. El asedio desde el poder al ciudadano medio adquirirá cuotas insospechadas en la historia del país. Se produce un gran desgaste de la sociedad debido, entre otros, al deterioro económico, la desocupación, los asesinatos, los "desaparecidos," las torturas, el bloqueo a la cultura, el exilio interno, el exilio externo y la censura. Argentina vivió durante todos esos años un terrorismo de estado nunca igualado antes. Es indudable que, en el caso del dramaturgo, éste se vio obligado a modificar su discurso dramático.

Observamos, pues, a través de las dos obras de Teatro Abierto 1981, por un lado, un especial empleo del lenguaje elusivo de la realidad concreta argentina y la alusión más o menos críptica de la misma, a la vez que ambas se caracterizan por la economía expresiva; y por otro, que, en su afán de capturar e integrar a una realidad social en permanente cataclismo, estos dramaturgos se han visto obligados a utilizar y reanalizar un vasto repertorio de formas, lo que ha dado a este teatro su dinamismo y su relevancia peculiar.

Carleton University
Ottawa, Canadá

Notas

1. Osvaldo Pellettieri, en su "Estudio preliminar" a Robert Cossa, *La pata de la sota, Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (Buenos Aires: Editorial Abril [Clásicos Huemul], 1985) 8, dice:

La generación del '60 a la que pertenece Cossa no fue la excepción a la regla, ni su antecedente inmediato, el teatro de Carlos Gorostiza, influidos especialmente por Arthur Miller, los componentes de la citada generación abrazaron el realismo, como verdadera herramienta para captar la realidad. Es por eso que, para fijar mejor a nuestro autor y a las obras que nos ocupan en su contexto histórico, vamos a trazar un cuadro de la pieza precursora del realismo crítico, *El puente*, de Carlos Gorostiza y su época.

Pellettieri agrega más adelante:

Desde el punto de vista estético y teatral, *El puente* trajo una imagen realista—hoy podríamos decir que elementalmente realista—y por lo tanto valiosa de la vida de los hombres y las mujeres de la ciudad en un momento tan cambiante y controvertido de la historia de la nación. El advenimiento del peronismo al poder había producido notables cambios en la vida del país—positivos y negativos—; entre estos últimos había exacerbado el antagonismo y el resentimiento entre los distintos sectores sociales que, por otra parte, siempre estuvo muy marcado en la vida de relación del argentino. Es por ello que el público se vio retratado en las imágenes que proponía Gorostiza, se identificó en algún aspecto con uno de los dos bandos que se enfrentan en la obra: "los de la calle" y "los de la casa." . . . Nos hemos detenido en la década anterior a la aparición de las obras de Cossa, porque pensamos que éstas son explicables en gran medida por el proceso que comienza con *El puente*. En efecto, la importancia de la primera obra de Gorostiza y de la obra posterior—especialmente *El pan de la locura* (1958) y *Los prójimos* (1966)—para el teatro realista de la Argentina de los últimos treinta años, es fundamental. Obras como *Soledad para cuatro* (1961) . . . *Nuestro fin de semana* (1964) . . . denotan una deuda con la temática que Gorostiza desarrolló en *El puente* y con la estética realista que propusieron a fines de la década del 40 Tennessee Williams y especialmente Arthur Miller. (15-18)

2. Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*. Traducción de Fernando de Toro (Barcelona: Editorial Paidós, 1983) 307.

3. "Cada unidad de significado o lexema puede ser descompuesta en unidades o rasgos semánticos fundamentales llamados semas; . . . El sema principal o nuclear permanece invariable en todos los lexemas que se realizan." En Angelo Marchese y Joaquín Forredellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1986) 364.

4. Javier Barreiro dice, refiriéndose al mito Gardel: "Cuando al fenómeno Gardel se le aplica el socorrido marbete de mito no se está cayendo en una de las hiperbolizaciones tan al uso en un tiempo en el que escasean tanto los pretextos como la fe que sostenga la creencia en cualquier excelitud. . . . En la Argentina, en retroceso, los dos mitos femeninos—Nuestra Señora de Luján y Eva Perón—la figura de Gardel se mantienen incólumes. No es este el lugar adecuado para buscar en las entrañas de la cuestión, sí para decir que él inventó la forma definitiva de cantar el tango, protagonizó su evolución y con su muerte comenzó la época elegiaca y de retrotraimiento. Hay centenares de libros escritos sobre él, más que de cualquier otro cantor popular de la historia. También hay un diccionario y decenas de sociólogos argentinos y uruguayos se han deshecho el magín buscando explicaciones al fenómeno de su pervivencia. En vano. Es más fácil: hay que escucharlo. Aquello no tiene nada que ver con ningún otro cantor pese a que la edad de sus grabaciones oscile entre dos y tres cuartos de siglo. Es imposible escuchar sin desdén cualquier versión de un tango ya grabado por Gardel.

Como señaló Raúl Oscar Abdala, el mito no reside en que a Gardel se le crea el mejor, sino en que no se ve posibilidad alguna de que en el futuro haya alguien igual. Abdala relaciona este fenómeno con la necesidad del porteño—falta de entusiasmo y confortablemente instalado en el escepticismo—de dejarse arder en el fuego de la idolatría." En *El tango hasta Gardel* (Zaragoza: Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1986) 57.

5. *Teatro Abierto 1981, 21 estrenos argentinos* (Buenos Aires: Teatro Abierto, agosto 1981) 128.

6. *Teatro Abierto* 144.

7. *Teatro Abierto* 145.

8. *Teatro Abierto* 145.

9. *Teatro Abierto* 143.

10. *Teatro Abierto* 143.

11. Ernesto Palacio, *Historia de la Argentina 1515-1976* (Buenos Aires: Abeledo-Perrot, undécima edición, abril de 1979) 515: "La presidencia de Mitre llegaba a su fin en medio de un cuadro de desastre total. La guerra del Paraguay seguía en pie, sin perspectivas de solución próxima, y el interior en estado de rebelión, con estallidos esporádicos, sólo aplacado por la presencia de los batallones porteños distribuidos estratégicamente. Para peor, la ciudad de Buenos Aires sufría una epidemia de cólera, que se atribuía a la infección de las aguas por los cadáveres arrojados a los ríos Paraguay y Paraná. . . . En dicha presidencia se habían producido 117 revoluciones y 91 combates, en los que habían muerto 7728 ciudadanos. A ello había que agregar, naturalmente, las víctimas de la guerra del Paraguay y las de la epidemia, consecuencia de la guerra. Como 'frutos de una gran política,' eran por cierto impresionantes."

12. *Teatro Abierto* 149.

13. *Teatro Abierto* 150.

14. *Teatro Abierto* 151.

15. *Teatro Abierto* 147.