

## ***El patio de la Torcaza: Cambio y productividad en el realismo reflexivo de los sesenta en el Río de la Plata***

### **Oswaldo Pellettieri**

El teatro argentino y el uruguayo forman un sistema teatral, el rioplatense.<sup>1</sup> En él, el subsistema realista es una constante desde su mismo inicio.<sup>2</sup> Dentro del repertorio finisecular ya se destacaba su presencia: la prehistoria gauchesca, el realismo "ingenuo" del ciclo del Moreira, el nativismo de Pérez Petit y Martiniano Leguizamón. Con Florencio Sánchez, esta tendencia se va a fundir con el estímulo externo de la estética naturalista creando un microsistema de notable productividad en el Río de la Plata primero y luego en toda Latinoamérica. Llega a ser el modelo del teatro de Discépolo, del Gorostiza de *El puente* (1949) y *El pan de la locura* (1958), y aún es advertible su marca en *Los de la mesa diez* (1957) de Oswaldo Dragún y *Las ranas* (1960) de Mauricio Rosencof.<sup>3</sup>

A fines de la década del cuarenta, comienza en los dos países una modernización de la escena independiente, cuyos emergentes más claros son la maduración estética de las técnicas actorales a partir del intertexto de nuevas formas dramáticas--Miller, Brecht, Williams--y de actuación, con el advenimiento del método Stanislavski a través del psicologismo strasbergiano, el establecimiento de un público avisado--integrado por sectores de la clase media, estudiantes, profesionales--y el surgimiento dentro del campo intelectual de un nuevo tipo de autor--Carlos Gorostiza, Jacobo Langsner, Oswaldo Dragún, Antonio Larreta.

La maduración de este proceso se concreta en los sesenta. En este momento se ha creado ya un nuevo tipo de actor "naturalista" que resulta indispensable para la aparición de lo que nosotros denominamos realismo reflexivo.<sup>4</sup> La comunidad se reconoce en el comportamiento de este actor; su interioridad, su tendencia a la introspección, a la mostración de lo que se llamó "verdad escénica" permiten que este tipo de realismo sea posible en la escena. Se repite una vez más un hecho común en la historia del teatro universal: los casos son muchos pero quizá baste con señalar el de las obras de Chejov antes y después de haber sido puestas por Stanislavski--las nuevas técnicas de actuación dan lugar al nuevo drama.

Nos hemos referido en muchas oportunidades al realismo reflexivo.<sup>5</sup> Lo hemos caracterizado, como una mezcla--con sus luchas, sustituciones, cambios, pero también continuidades--del realismo finisecular con el estímulo externo del realismo de la textualidad de Arthur Miller.

Por supuesto el nuevo microsistema va a tener textos precursores en los cuales los procedimientos a nivel de la intriga van a mezclar el principio constructivo del género viejo con el del género nuevo. Es el caso de la ya mencionada *Las ranas*, en la cual todavía prima el modelo de Sánchez, lo sentimental, lo naturalista, por encima del encuentro personal.

Pero ya en *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac y en *Nuestro fin de semana* (1964) de Roberto Cossa se concreta una nueva poética dentro del realismo del Río de la Plata, la primera fase o versión del realismo reflexivo.<sup>6</sup>

Hay que esperar a la década siguiente para que aparezca de manera sistemática una segunda versión del realismo reflexivo--*Segundo tiempo* (1976) de Ricardo Halac; *La nona* (1977) de Roberto Cossa; hasta textos como *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1982) o *Los compadritos* (1985) del propio Cossa. Esta segunda versión se caracteriza por tomar artificios de otras tendencias estéticas--del sainete, del grotesco criollo, del absurdo, del expresionismo--pero refuncionalizándolos con el fin de hacer más clara la tesis realista. A esta segunda versión la llamamos "realismo crítico."

Sin embargo, en plena década del sesenta, contemporáneamente al estreno de textos de la primera versión--como *La pata de la sota* (1967) de Roberto Cossa; *El tobogán* (1970) de J. Langsner--y textos que denominamos de transición--como *Tentempié II* (1968) de Ricardo Halac y *La fiaca* (1967) de Ricardo Talesnik--aparece una variante dentro del microsistema del realismo reflexivo.<sup>7</sup> Se trata de *El patio de la Torcaza* (1967) de Carlos Maggi. La pieza fue estrenada en Montevideo por la Comedia Nacional. Hoy ya es un texto canónico dentro del teatro latinoamericano. Desde *La trastienda* (1958), pasando por *La biblioteca* (1959), *La noche de los ángeles inciertos* (1960) y llegando al texto que nos ocupa, fue impulsando cambios en el principio constructivo de sus textos llegando la parodia ya en *El patio . . .* a ser el rasgo dominante de su textualidad. Es por esto que consideramos a esta pieza como absolutamente productiva para la evolución posterior del microsistema.<sup>8</sup>

El motivo de este trabajo es el de observar el dinamismo de estos tempranos cambios en las convenciones del subsistema teatral del realismo reflexivo y la significación de los mismos en plena década del sesenta. Es por ello que su enfoque se centrará en la comparación de la primera versión del realismo reflexivo con *El patio de la Torcaza*, ejemplo de la temprana segunda versión.

La primera versión del realismo reflexivo--cuyo modelo es para nosotros *Soledad para cuatro* o *Nuestro fin de semana*--puede ser sintetizada de la siguiente forma: el sujeto de estas piezas se pone en acción, a nivel de la estructura profunda, con el fin de buscar su identidad en el seno de una

sociedad que lo insta a crecer pero que lo convierte en su principal opositora cuando intenta hacerlo. El sujeto no consigue superar las pruebas a las que es sometido y sus funciones se agotan en "querer comunicarse," "no poder hacerlo," "aturdirse," "querer actuar," "no conseguirlo," "quebrarse psicológicamente." La acción se relaja, con abundantes secuencias transicionales y frustrados pactos en las contractuales. Sus núcleos de acción se restringen casi siempre a lo verbal. Este modelo textual se cierra con la situación de impotencia de un sujeto que no actúa.

A nivel de la funcionalidad de los procedimientos de la intriga, los creadores del sesenta--entre los que hay que incluir también a Carlos Somigliana y Germán Rozenmacher--se opusieron al modelo realista anterior. Pretendieron superar el mensajismo de Cuzzani, el patetismo de Dragún. Trataron de evitar las explicaciones, los lugares comunes de una serie de convenciones que consideraban automatizadas. Es por ello que ya en sus obras no aparecen los pobres virtuosos ni los ricos corruptos, ni el personaje positivo que tanto critica su autor faro, Arthur Miller en "El drama social del futuro."

Esta primera fase del realismo reflexivo cuestiona las limitaciones del principio constructivo del realismo anterior. Lo hace a partir de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar una tesis realista que consiste en mostrar el fracaso del antihéroe de clase media en un absoluto equilibrio entre causalidad social y responsabilidad individual. En *Soledad para cuatro* y en sus continuadoras, no se encuentra una fidelidad absoluta por la realidad, sino más bien la seguridad de que el dramaturgo crea la ficción y de que la imagen que propone quiere ser un punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.

Asimismo en el plano ideológico--que está implícito siempre en todos los niveles de texto de cualquier obra--el autor realista reflexivo cree en el compromiso que implica la creación. Rechaza la autonomía del arte con relación al contexto social, quiere mostrar al teatro como forma de conocimiento, por ello no duda en marcar la imagen. Formado por los intertextos de la izquierda y de Sartre, cuestiona absolutamente las concepciones de la neovanguardia de los sesenta. La polémica que protagoniza en 1965 con periodistas como Kive Staiff, Ernesto Schóo, creadores como Griselda Gambaro e instituciones como el Instituto Di Tella se inscribe dentro de esta actitud. Es por este motivo que en los textos que estamos analizando hay una ordenación de la realidad tomada en su momento pregnante y en ella se da lo que Todorov denomina "verosimilitud de la opinión común."<sup>9</sup> Descreen de la "verosimilitud del género." Confunden, como suele suceder con los realistas, los supuestos de la época con el verosímil estético.

Las limitaciones y falencias de nuestra clase media se muestran en el plano de los procedimientos de la intriga a partir del principio constructivo con un rasgo secundario residual, el costumbrismo. El encuentro personal consiste

en el hecho de que los personajes fracasen en su intento de disimular la verdadera naturaleza de sus sentimientos con relación a los otros personajes de la escena. Se producen así enfrentamientos, momentos de crisis que hacen avanzar la acción. Lo costumbrista se concreta en la mostración de una trivialidad deliberada. Por medio de estos procedimientos se logra el ilusionismo. El espectador se engaña, ve la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. Se encuentra frente a un mundo conocido y los personajes se le presentan como seres parecidos a él, absolutamente referenciales.

Esta suerte de realismo fotográfico se completa con la disminución creciente del movimiento escénico a medida que avanza la intriga, la ausencia de final cerrado y la presencia de la crisis en el comienzo mismo de la acción. Todo esto modulado por una estricta causalidad explícita y por una extraescena realista.

El punto de vista--el ángulo de percepción desde el cual el dramaturgo organiza los materiales de una pieza determinada--se pliega, tal como afirmara Miller, a la idea de que el hombre es lo fundamental. Pero es un hombre tensionado por una realidad hostil. En *Soledad para cuatro* o en *Fin de diciembre*, el fingimiento y la exterioridad son la caparazón imperfecta de personajes reprimidos; en *Nuestro fin de semana*, la aparente amistad y camaradería quedan reducidas a la rutina de los teleteatros, las comilonas y el juego de bochas. Resulta evidente que hasta el asunto del amor se ha tornado ineficaz. En casi ninguna de estas obras se puede encontrar el impulso pasional. Todo ha quedado detenido en el pasado. No queda lugar para la rebeldía. Al volver a leer estos textos da la impresión de que los autores de este período advirtieron que sus personajes se encaminaban hacia un callejón sin salida. El punto de vista por lo tanto es el del drama y se adhiere a esta cita de Miller: "Cuando le muestro por qué un hombre hace lo que hace, quizá lo haga melodramáticamente. En cambio cuando le muestro por qué casi no lo hace, estoy haciendo un drama."<sup>10</sup> Su protagonista es un antihéroe absolutamente empequeñecido con relación al héroe del realismo anterior.

El funcionamiento de los procedimientos señalados significa un referente social y político y al mismo tiempo las censuras de Cossa, Halac y los demás. Este "personaje mediocre," al que nunca le pasa nada, y ése es su drama, trata de ser el reflejo de una sociedad que pone todos los días lo suyo para engañar a sus personajes, que los impulsa a hacer y al mismo tiempo los paraliza.

En suma, en estos autores y en este momento histórico aparece una sociedad, una clase social, la clase media, que no tiene salidas, que no puede aspirar a su realización porque alimenta ideales vulgares del éxito del hombre que se hace solo. Aparece entonces la frustración, la alienación diaria en el trabajo y la mistificación de las relaciones familiares y sociales en un sentido amplio.

En el realismo reflexivo inicial se hace una apelación absolutamente colectiva al receptor. Se desea que abandone la pasividad sentimental del

espectador del realismo anterior, que se identifique con la representación que recibe pero que también pueda sacar conclusiones de ella.

Pasemos a *El patio de la Torcaza*. Se trata, como dijimos, del comienzo de una nueva fase dentro del microsistema, dentro del cual Maggi tiene una potente capacidad para registrar cambios. Trabaja con fórmulas combinatorias a partir de las sugerencias de textos como los mencionados *Soledad para cuatro* y *Nuestro fin de semana*, pero lo hace con absoluta libertad. Sin embargo, quedan en la segunda versión gran cantidad de caracteres y procedimientos ya señalados en la primera:

1. A nivel de la acción: durante gran parte de la obra, la Torcaza (el sujeto) tiene como oponente a la sociedad, busca su identidad y no tiene ayudantes.

2. A nivel de los procedimientos de la intriga, éstos están funcionando con el fin de darle al receptor una ilusión total de realidad: desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la tesis realista, que muestra en este caso las limitaciones de un miembro peculiar de la clase media empobrecida para encontrar su identidad, "personaje mediocre," referencial; estructura superficial concretada en principio-medio-fin; extraescena realista; grandes niveles de prehistoria en el principio de la intriga; un sistema de personajes estructurado a partir de la antítesis de caracteres, graduación de conflictos y paralelismo en las relaciones.

3. A nivel del modo del discurso, estructuración de diálogos que mimetizan la lengua corriente.

4. A nivel de la virtualidad escénica, *El patio de la Torcaza*, como texto dramático, propone por sus didascalias una puesta en escena, una interpretación, una escenografía y una iluminación que quieren presentarse como una continuidad de la realidad del espectador.

Pero junto a ellas ya aparece la versión secundaria con una serie de rasgos distintivos:

1. Cambios en el modelo actancial: a diferencia del sujeto de la primera versión, la Torcaza se desempeña, tiene una gran actividad; además--y esto es muy importante--es el propio destinador de su objeto que consiste en no acatar el mandato social, en lograr salir de la vida canalla. Además, hacia el final, encontrará un ayudante, su hermano Gavilán.

2. También se advierten cambios en la intriga y sus procedimientos. La Torcaza y también su hermano, Gavilán, utilizan el desenmascaramiento de los personajes mediocres que los rodean. Estos hechos intensifican la responsabilidad individual de los protagonistas.

3. Aparición de la causalidad implícita-lógica-temporal: la subordinación causal procede de reglas propias del texto que el espectador debe descifrar.

4. Sin embargo, la invención central de Maggi consiste en la incorporación de procedimientos (sobre todo, la caricatura y personajes del sainete criollo) a los que va a trasgredir reiteradamente con el recurso realista del encuentro personal. De esta manera, consigue que haya un

desplazamiento en todos los niveles del texto, especialmente en el semántico, que va a repercutir en el microsistema del realismo reflexivo.

Es sabido que la forma sainete criollo implica una parodia al costumbrismo. Modulado por su principio constructivo--lo sentimental--y por su rasgo secundario--lo caricaturesco--, en el espacio convencional del patio del sainete, todo confluye sin jerarquías. Todos los registros lingüísticos entran en polémica. Uno de los procedimientos característicos del género a nivel verbal consiste en que los registros de una determinada lengua son agredidos, parodiados por los otros, durante el diálogo teatral. Si bien también es un fenómeno de intertextualidad, la parodia deja de lado toda intención ornamental o de estilización, se produce la polifonía, se entra en relación con lo que dijo el otro y, sobre todo, con "cómo lo dijo." En el discurso de los personajes del sainete hay ausencia de sobreentendidos.<sup>11</sup> Los personajes, en los términos de Voloshinov, tienen un "horizonte espacial común"--la situación topológica--pero están lejos de concretar un "saber común" y una "valoración común" de la realidad. De esta manera es muy común observar que, a una meditación sobre el porvenir de la humanidad, le conteste el chiste más elemental.

Maggi concreta una parodia a la parodia que es el sainete:

mediante la palabra ajena . . . introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena. La segunda voz, al animar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces.<sup>12</sup>

Transgrede la palabra del sainete, entra en polémica abierta con la ideología y los personajes del género. A cada momento interpone una diferencia por contraste, una crítica irónica al texto original--lo que nosotros denominamos el modelo del "sainete como pura fiesta," sobre todo los textos canónicos de Vacareza, como *El conventillo de la Paloma* (1929).<sup>13</sup> Establece con él una lucha lingüística, genérica e ideológica.<sup>14</sup> Así, se produce la inversión de roles y la exposición del texto parodiado. Los personajes de Maggi parecen decirnos, "no somos lo que el sainete decía que éramos. No somos la pareja imposible, el consejero sentimental, el joven cantor enamorado, la buena celestina del conventillo, la madre abnegada; somos entregadores de nuestros hijos al vicio, comedores de raciones que estaban destinadas a los pájaros, secuestradores de viejas con el fin de gastarles el dinero de la pensión, entretenedores de turistas, rufianes, mendigos, prostitutas, esperas eternos del hombre providencial."

A través de la parodia al sainete de Vacareza--crea *El patio* . . . sobre la base de sus textos y lo ubica "cerca de ellas" para que se advierta más su diferencia--Maggi consigue situar a sus personajes (Carrizo, Raúl, Andolina, Pezpita, Gavilán, Churrinche y la propia Filomena, la Torcaza) en una

semántica mucho más crítica de la realidad que la de la primera versión del realismo reflexivo. Estos personajes son absolutamente inoperantes, ya no pueden siquiera pensar el cambio, como ocurría con sus antecesores de *Soledad para cuatro* o *Nuestro fin de semana*. De tanto enmascararse detrás del discurso viejo del sainete para encubrir su propio fracaso existencial y para engañar a los demás, se han tornado inactuales, han quedado congelados en el tiempo. Las triquiñuelas que les servían a sus modelos anteriores para salir del paso precipitan su caída en *El patio* . . .

La inversión de roles y la exposición del texto parodiado son procedimientos que preparan el camino al artificio dominante ya mencionado: la transgresión de la caricatura por medio del encuentro personal. Este se concreta a nivel de la acción a partir de secuencias de desempeño--tanto de la Torcaza como de los demás sujetos del texto--que comienzan como transicionales o referenciales pero luego, en su desenlace, bruscamente se producen cambios en el sujeto que las convierten en pruebas que deben superar. A nivel de la intriga, estas situaciones aparecen concretadas en su primera parte a partir del modelo sentimental o caricaturesco y terminan, también bruscamente, con un cambio en su protagonista que las convierte inmediatamente en encuentros personales. Un ejemplo de lo que decimos es el pasaje en el que, luego de la declaración sentimental de Raúl, aparecen los primeros loros regalados por Pascualito; entonces la Torcaza rompe con el clima anterior, deje de lado el rol de "tierna muchacha de barrio" para aparecer como una mujer calculadora con una muy cercana relación con el referente inmediato:

¡Mamá, mamita! (De ahora en más salvaje y despiadada) Lo conseguí, má, lo conseguí. Yo sabía, mamita. Sabía que iba a poder y al final pude. Tenías razón. Soy tan feliz. Tan feliz, tan feliz. Agarré a Pascualito, mamá. Agarré a Pascualito. (204-205)

Esta parodización del sainete repercute en el nivel verbal de la enunciación inmediata, en las funciones del discurso de los personajes. Estos, muy comunmente, pasan de la función emotiva--la producción de emociones en el mundo representado que instaura en el espectador una actividad perlocutoria--a la función conativa--la palabra del personaje es acción que ordena y persuade--o a la referencial--los personajes hablan sobre sí mismos o sobre los otros, logrando una actividad locutoria o ilocutoria en el espectador. Daremos algunos ejemplos: Carrizo habla con el canario (Gardelito) al que termina comiéndose con polenta:

Esté tranquilo. Esté tranquilo bichito santo y póngase a cantar en la jaulita, cante lindo pichoncito, cante alegre para su viejo tío. Cante, mi hijito, cante, no sea bobito, eh. Vamos. Te digo que

cantes pajarón (le golpea la jaula). Cantá bichito imbécil o te remacho. (210)

Otro caso interesante de este pasaje de funciones en el discurso de los personajes es el de Raúl. Es muy común que comience con declaraciones de amor platónico por la Torcaza que recuerdan el discurso de Gardel en sus películas:

La Torcacita me parece un sueño, la criatura más maravillosa del mundo. Es lo más lindo que puede haber, se está muriendo de delicadeza. Yo que sé. . . No puedo explicarle. (213)

Y lo termine de esta otra manera, absolutamente referencial:

¿Pero qué piensa que estoy buscando con el tanguito ese? ¿O me tomó en serio cuando dije que soy como un pájaro del atardecer? ¡Vamos, viejo! ¡Pajaritos a esta altura de mi vida! ¿No se dio cuenta que hablaba desde allá arriba y ella podía estar oyendo? La primera noche que la Torcaza vuela al altillo es cosa hecha. (213)

Es que estos personajes--puramente sentimentales al comienzo--terminan por establecer las condiciones del diálogo, especialmente la Torcaza, quien a partir del primer acto determina quién interroga, quién puede ordenar y ser obedecido. (258-275)

Como se puede observar, la parodia ha reemplazado al encuentro personal como principio constructivo de la segunda versión del realismo reflexivo. Este hecho trae además una serie de novedades que se afirmarán definitivamente en la década siguiente en las piezas canónicas de esta segunda fase del realismo reflexivo. En *La nona* (1977) y *El viejo criado* (1980), de Roberto Cossa, estas novedades incluyen el humor absurdo y negro, el fin de fiesta entenebrecido y la caricaturización lograda con procedimientos propios del absurdo teatral.

Estos cambios de funciones le dan más profundidad a *El patio de la Torcaza* y amplifican la crítica de la tesis realista. Ya no es sólo una clase social puesta sobre la picota, sino el país entero. No hay necesidad de forzar la interpretación para advertir en los habitantes del conventillo de la pieza de Maggi relaciones directas con el contexto social y con los que manejaron o manejan con impericia nuestros países en momentos de crisis. El discurso de Carrizo es paradigmático. Dice, por ejemplo: ". . . hay que refinanciar la deuda" (218), cuando no hay que comer; "Pobrecito mi cantor. La primera víctima de la cruzada por la recuperación nacional" (219), cuando se ha comido a su canario; y cuando la cosa se pone peor insiste con sus eufemismos "Ahora si viene la ayuda exterior, no hay problemas" (220) o "Ese es el único problema que tenemos. Los demás son planteamientos." (237)



Esta amplificación de la tesis realista produce mayor distanciamiento en el receptor, impide lo que Jauss denomina identificación asociativa o compasiva, y concreta una identificación irónica ante el héroe desaparecido.

Estos cambios "explican cómo y qué constituye un sistema." Caben ahora las preguntas: ¿Por qué cambia? ¿Qué significa este cambio?<sup>15</sup> ¿Por qué aparece tan tempranamente la segunda versión del realismo reflexivo?

Está claro que la primera versión o fase sólo se puede entender poniéndola en contacto con el contexto social rioplatense a partir de la crisis de una clase media que a principios de los sesenta observaba que había un techo para su ascenso y advertía sus primeros fracasos como clase dirigente.<sup>16</sup> Pero en 1967, en Argentina y especialmente en Uruguay, no se podía negar una profundización de la crisis que ya aparece "como momento de verdad," como una situación angustiosa en la "que el sistema duda entre el aferrarse a lo que determina como constituyente de su superficie, su espacio vital actual y su emergencia evolutiva, cargada de esperanzas y de amenazas, que hace posible la liberación de sus energías y los gérmenes del espacio vital."<sup>17</sup>

Tal como afirma Germán W. Rama, sólo en la última parte de la década la crisis uruguaya se presentó con toda su crudeza: "La sociedad uruguaya y en especial sus clases medias y obreras y sus grupos intelectuales y políticos sufrieron la crisis de identidad, ante la cual hubo una serie de respuestas."<sup>18</sup> La más directa fue que creció el interés por el país, se creó entonces un nuevo tipo de demanda cultural "por cuanto se buscó respuesta y explicación a los problemas que padecían."<sup>19</sup>

Se observa que la crisis trajo cambios en los gustos de la audiencia teatral rioplatense, aún en la Argentina que vivía también una crisis que sólo se vería en toda su crudeza en la década siguiente. Esto dio como resultado que en 1967 las piezas que se encuadraban dentro de la primera versión del realismo reflexivo comenzaron a dejar de estar, poco a poco, en el horizonte de expectativa de la audiencia. El fracaso de público y de crítica de *La pata de la sota* de Roberto Cossa lo prueba, lo mismo que el éxito de *La fiaca* de Ricardo Talesnik, un texto de transición todavía dentro de la primera fase, pero con novedades interesantes en lo relativo a la producción de efectos humorísticos.

Estos hechos nos delatan que el principio constructivo del encuentro personal se había automatizado, estaba perdiendo su batalla con el nuevo principio constructivo de la parodia, no era el más apto para mostrar las deformaciones sociales y económicas que se sufrían en el Río de la Plata.<sup>20</sup>

Sin duda, *El patio de la Torcaza* respondía al nuevo reclamo ideológico de nuestro público. Trataba de buscar el origen, daba una interpretación de un desastre social inédito en nuestros países.

Como afirmara Angel Rama, en ese momento "el teatro descubre el absurdo nacional."<sup>21</sup>

## Notas

1. Cfr. J. Tinianov, en "Sobre la evolución literaria," incluido en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Buenos Aires: Signos, 1970) compilador J. Todorov; Claudio Guillén, en "On the Object of Literary Change," en *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton UP, 1971); Juan Villegas, *Teoría de historia literaria y poesía lírica* (Ottawa: Girol Books, 1984); Fernando de Toro, *Semiótica del teatro* (Buenos Aires: Galerna, 1987) 181-214; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad* (Buenos Aires: Hachette, 1983) 15-32; Ana Pizarro, "Introducción," a *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Ceal, 1985) 13-67, han coincidido en sostener la rigidez de los sistemas literarios o teatrales. Estos determinan qué es considerado en un momento de la historia como literario o teatral, qué es posible estrenar, qué géneros, qué temas, qué ideologías.

Para establecer la periodización denominamos sistema teatral a lo que Fernando de Toro llama "supersistema," es decir "un sistema comprensivo." El concepto de sistema es sumamente amplio, ya que abarca un grupo de países, un país, una región.

2. El concepto de subsistema es para nosotros lo que Fernando de Toro denomina "macrosistema": "divisiones internas" dentro del sistema, cortes, cambios en los distintos niveles de los textos—acción, procedimientos de la intriga, el aspecto verbal y espectacular y el aspecto semántico—en su circulación o en su recepción.

3. Cfr. con nuestro trabajo "La primera época del teatro de Armando Discépolo," en *Obra dramática de Armando Discépolo* (Buenos Aires: Eudeba, 1987) 23-71.

4. A esta tendencia, como a otras dentro del subsistema teatral realista, la denominamos microsistema. Incluye manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dramáticos y teatrales dentro de dicho subsistema, tales como el realismo de Florencio Sánchez, el realismo nativista, etc.

5. Cfr. "El realismo en el teatro argentino de los años sesenta," *Revista Espacio* 1.1 (septiembre 1986): 99-113; "Estudio preliminar," al *Teatro* de Roberto Cossa (Buenos Aires: abril 1985): 5-59; "Ricardo Halac y sus veinticinco años de realismo," *Latin American Theatre Review* 20.2 (Spring 1987): 85-93; "El teatro de Ricardo Halac" (I), en *Teatro I*, de Ricardo Halac (Buenos Aires: Corregidor, 1987) 13-49; "El teatro argentino actual (1960-1987)," *Cuadernos Hispanoamericanos* 459 (Madrid, septiembre 1988): 157-166; "El teatro de Eduardo Rovner," en *Teatro*, de Eduardo Rovner (Buenos Aires: Corregidor, 1980) 7-44; "Palabra e ideología en el realismo rioplatense (1960-1989)," *Espacio* 4.6-7 (abril 1990); *Teatro argentino de los '60: Polémica, continuidad y ruptura* (Buenos Aires: Corregidor, 1990); "Teatral independiente: Utopía, continuidad y ruptura," *Espacio* 8 (noviembre 1990); y gran parte de mi tesis de doctorado, *El teatro argentino actual (1950-1980)*.

6. Ya J. Tinianov, en *Avanguardia e tradizione* (Bari: Dedalo, 1968) y en "Sobre la evolución literaria" señala las tres etapas de la evolución literaria. Muestra primero que el principio constructivo automatizado confronta con un nuevo principio constructivo contrapuesto. En un segundo momento, el nuevo principio constructivo busca aplicaciones más amplias, se extiende a un grupo grande de fenómenos—el imperialismo del principio constructivo. El tercer momento marca la automatización del principio constructivo y la aparición de uno nuevo. Algo parecido manifiesta Alastair Fowler en "The Life and Death of Literary Forms," en *New Literary History* 2.2 (Winter 1971): 202-212, quien a partir de la noción de género y de cambio genérico, establece el cambio, la evolución y la transformación de un género en tres fases: en la primera fase se constituye el género; en la segunda, una versión secundaria de aquél se desarrolla y en la tercera se emplea este tipo secundario en una forma completamente nueva, operando una reversión total de la forma primaria. En el plano de los estudios teatrales, Fernando de Toro, en "Reflexiones para una historia literaria," *Gestos* 1.1 (abril 1986): 109, prácticamente coincide con Tinianov y con Fowler: "La pertinencia puede determinarse en textos que inician un nuevo momento (sistema), que establecen un sistema, luego obras que estandarizan y extienden el sistema, lo canonizan, y finalmente, obras que agotan el sistema conduciendo a su reemplazo."

7. Nos hemos referido a estos textos de transición en "Ricardo Halac. Los textos de transición (1965-1968)," en *Teatro II*, de Ricardo Halac (Buenos Aires: Corregidor, 1990) 19-44, y "Una puesta de transición y una interpretación teatralista," *La Escena Latinoamericana* 4 (julio 1990): 62-69.

8. La edición que utilizamos es la de *Las llamadas y otras obras* (Montevideo: Ceal, 1968) 183-242.

9. En su *Poética* (Buenos Aires: Losada, 1975) 41-44.

10. En "Sobre la naturaleza de la tragedia," *Talia* (39-40): 18.

11. Valentín Volosinov en "El discurso en la vida y el discurso en la poesía," incluido en Mikhail Bajtin, *Le principe dialogique* (París: Seuil, 1981) T. Todorov (compilador), afirma que en todo enunciado hay dos partes: una actualizada, lo que decimos; y otra sobreentendida, lo callado. Precisamente, esta última implica un saber común y una valoración común de la realidad que posibilita la comunicación. El sobreentendido existe porque existe un núcleo de condiciones de vida comunes.

12. M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoevski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986) 270.

13. Para un estudio más detenido del tema, nos remitimos a nuestros trabajos "Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)" en *Obra dramática de Armando Discépolo* (Buenos Aires: Eudeba-Galería, 1990) 21-74, y "Los modelos del teatro popular argentino de las primeras décadas del siglo y su productividad en el sistema teatral abierto en los '60." Ponencia leída en el 2º Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano, junio 1990, The Catholic University of America, Washington.

14. Cfr. T. Hutcheon, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie," *Poétique* 46 (1981).

15. Cfr. Fernando de Toro, "Reflexiones para la historia literaria y del teatral latinoamericano" 110-115. Antes lo habían afirmado J. Tinianov y Roman Jakobson en "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos," en *Antología del formalismo ruso* (Ceal 1971), al aclarar la relación dialéctica entre literatura y sociedad.

16. Cfr. con los diferentes trabajos sobre la crisis de las dos márgenes del Río de la Plata: Ricardo Gallo, *Balbín, Frondizi y la división del radicalismo* (Buenos Aires: Ed. de Belgrano, 1983); Robert A. Potash, *El ejército y la política en la Argentina (1945-1962)* (Buenos Aires: Sudamérica, 1981) 366-501; Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (Buenos Aires: Alianza, 1986) 431-436 y 437-438; Enrique Iglesias, *Estudio económico del Uruguay, evoluciones, perspectivas* (Montevideo, 1963) y Germán Rama, *La democracia en Uruguay* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987), entre otros.

17. André Béjin-Edgard Morin, *Communications*, Revue 25, "Las notion de crise," Introduction (1976).

18. Germán Rama, *La democracia en Uruguay* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987) 95.

19. Angel Rama, *La generación crítica* (Montevideo: Arca, 1972) 182.

20. Es interesante ver como Tinianov en *Avanguardia e tradizione* señala que la parodia cumple dos funciones que respaldan lo que decimos: por un lado, es índice de que un procedimiento se ha gastado, se automatizó, y por otro, pone de manifiesto que se está pasando a otro sistema.

21. Angel Rama 191.