

EL REFERENTE HISTORICO COMO EJE DE UN PERIODO CONFLICTIVO DEL TEATRO ARGENTINO, 1955-1983

Marta Lena Paz

I- Propuestas y alcances del trabajo.

La elección de un determinado período teatral acrecienta por sus características intrínsecas las dificultades que toda periodización supone.

Esta empresa se torna ardua cuando ella implica obviar el mero inventario cronológico, la acumulación farragosa de nombres, títulos, tendencias; lo fundamental radica en establecer, dentro de lo posible, un criterio viable y realista que permita organizar una materia tan heterogénea, dispersa y de difícil encasillamiento.

Aunque no lo descartamos de plano, nos parece que el exclusivo enfoque generacional no es lo suficientemente idóneo para abarcar todas las manifestaciones de una determinada etapa, como la que nos ocupa, a pesar de que en ella estudios y críticos del teatro argentino distinguen las llamadas generaciones del "50", del "60", del "75".

Las pautas que rigen dicha determinación -fechas de nacimiento cercanas, producción en un mismo lapso temporal, rasgos escénicos y semánticos comunes, pertenencia

a un movimiento estético preciso- a veces pueden resultar limitativas al excluir autores y hombres de teatro que las exceden.

Tal vez la "generación del 60" sea la que mayor coherencia presente. A ella pertenecen -según opinión casi unánime de críticos y ensayistas- Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Sergio De Cecco, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher, Oscar Viale. Sin embargo, este último rechaza tal inclusión. "Soy un cazador solitario", asevera. "Tal vez por calendario pertenezca a ella, pero de ninguna manera como un ejercicio cotidiano, por una frecuentación o compromiso de índole alguna con sus integrantes, sus estilos o sus intereses", así responde Viale a la pregunta si se siente fuera o dentro de dicha generación¹.

El tema que desarrollaremos surgió a partir del estudio de una serie de obras teatrales que se relacionan, sin retaceos, con el contexto histórico en el cual se insertan, y cuyo análisis profundo permitió discernir que dicha relación excede la mera circunstancia temporal para transformarse en un criterio no sólo ordenador sino homogeneizante de una materia en apariencia dispar, como podrían ser las primeras piezas de Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana* y otras análogas) y las de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, conceptuadas casi siempre antagónicas.

Esta propuesta lleva implícita, aunque resulte tal vez paradójico, obtener cierta unicidad a través de lo diverso y no de coincidencias supuestas o artificiosas.

El período elegido, 1955-1983, constituye un corte transversal, sincrónico, en la diacronía; a su vez, es imprescindible distinguir el lapso comprendido entre 1955 y 1966, fechas que corresponden a la interrupción por respectivos movimientos militares de dos gobiernos constitucionales de igual signo político (Justicialista), los que también ocurren en 1962 (Frondizi) y 1962 (Illia). El proceso militar y la implantación de la democracia limitan la última etapa de dicho período.

¹ Soy un cazador solitario. Entrevista con Oscar Viale. En: Teatro, revista del Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires, año 3, n° 10, p. 42-54.

Para establecerlo se han privilegiado los acontecimientos históricos sobre las tendencias estéticas, sin que esto manifieste ignorarlas o menoscabar su importancia. Mas, según se verá a continuación, la mayoría de los textos dramáticos sólo logran su legítimo sentido si, como lo sostiene Juan Villegas, el énfasis se apoye "en la dirección de la intertextualidad con el texto social de su tiempo, el texto [se dé] como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia histórica particular y diferenciadora"². Esto implica la presencia de un macrotexto con distintos niveles de historicidad: la del contexto inmediato a la obra, la de dicho contexto dentro de un contexto sincrónico mayor y por último, la inserción de éste en el proceso general de la historia (véase Villegas, art. cit., p. 8).

En las piezas que tratamos predominan la analogía pasado-presente, la problematización del contexto.

II- La actualización del referente histórico.

Un aspecto típico de la producción dramática del período que nos ocupa consiste en la vigencia del teatro histórico, pero que presenta, casi sin excepción, la actualización del referente relativo al mismo³. Por referente se entiende los hechos históricos pretéritos, la conducta de personalida-

² Villegas, Juan, El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas. En: Latin American Theatre Review, n° 18. Kansas, 1984.

³ Aparte de las obras citadas en el transcurso del trabajo se pueden citar, entre otras, Facundo en la ciudadela, 1956, de Vicente Barbieri; El límite, 1959, de Alberto de Zavaglia; La muerte del Chacho, 1960, de Rodolfo Kusch; Las siete muertes del General, 1964, de Agustín Pérez Pardella; Hay que matar a Martín Güemes, 1965; San Martín, 1966, de Erwins Rubens; Pacto para una memoria, 1968 de Adolfo Casablanca y Carlos Serrano; Lisandro, 1983, de David Viñas; El sillico de alivio, 1971 pero estrenada en 1985, de Bernardo Carey; Lavalle, historia de una estatua, 1983, de Carlos Somigliana; Dorrego, publicada en 1974 pero estrenada en 1985; La bronca, 1965, Naranjas amargas para mamá, 1965, La roña, 1981, de María Cristina Verrier, publicadas en 1985.

des relevantes alejados cronológicamente en el tiempo.

En los textos del teatro histórico el nivel de las acciones -esto es, la disposición de los hechos como se van sucediendo, al contrario del nivel de la historia o fábula que ordena los sucesos causal y temporalmente- dispone en primera instancia de un correlato objetivo inalterable que le otorga el referente elegido. Esto posibilita, sobre todo en el nivel de las acciones, grandes variaciones, en especial cuando la intencionalidad expresa del autor apunta a revelar, mediante la elección de personajes y situaciones del pasado, la realidad histórica coetánea con respecto al dramaturgo y al espectador, con el superobjetivo de lograr la clarificación del momento histórico contemporáneo.

El correlato de ese referente originario puede ser proporcionado por la lectura de textos y ensayos específicos, documentos, etc., como lo ratifican las dos primeras obras de Osvaldo Dragún.

La peste viene de Melos, estrenada en 1956 y escrita dos años antes, fue inspirada por un hecho de la historia de Latinoamérica: en 1954 una invasión desde la frontera de Honduras encabezada por el Coronel Castillo Armas derrocó al gobierno del Coronel Jacobo Arbens, quien había iniciado una amplia reforma agraria, al expropiar y repartir entre los campesinos 7.488.00 hectáreas pertenecientes a la United Fruit Company; una de las primeras medidas de Castillo Armas al asumir la presidencia consistió en devolver a la citada compañía de capital norteamericano las tierras expropiadas.

Un episodio de *La Guerra del Pelopóneso* de Tucídides, la destrucción de la pequeña Melos por el poderoso Imperio Ateniense, le brindó el flagrante paralelismo histórico entre ambas situaciones. "Es la decadencia de Atenas [explicita Dragún], todo ese diálogo de Melos, entre los generales atenienses y los defensores de Melos era tan moderno, tan actual y tenía tanto que ver con la invasión de Guatemala [...] que ese diálogo de Tucídides está casi textualmente en la obra"⁴.

4 Entrevista realizada por Miguel Angel Giella a Dragún. Figura como prólogo a la edición de las obras: Al violador y Hoy se comen al flaco, Canadá, Girol,

Y más adelante esclarece aún más el presupuesto ideológico: "La peste viene de Melos encaraba no solamente la agresión de un imperio sobre un pequeño estado, sino además la traición de la burguesía nacional"; ésta prefería aliarse -según Dragún- al imperio que asegura su estatus y no permitir que los esclavos sigan con las armas porque esto provocaría un cambio de sociedad impredecible (véase art. cit., p. 45).

Análogo es el enfoque de *Tupac Amaru*, 1959, la segunda pieza de este autor. El referente textual y el hecho histórico coinciden, pues la lectura del libro homónimo de Broneslao Levin motivó la pieza, cuyo transfondo ideológico es análogo al de la anterior: la traición de la burguesía hispanoamericana -los criollos hijos de españoles- que si también querían independizarse de España deseaban tener ellos el gobierno y no arriesgarlo en manos de las grandes masas de incas comandadas por Tupac Amaru (véase art. cit., p. 45).

Por el contrario, muy diferente es el pensamiento que genera *Tungasuka*, 1963, de Bernardo Canal Feijóo: América se expresa a través del grito intempestivo de libertad que iguala a todos sus hijos en la rebeldía: a Tupac seguirá Silverio Leguizamón⁵.

En *Amarillo*, 1965, de Carlos Somigliana, la historia romana ha proporcionado íntegra la fábula o historia de la obra.

La acción se sitúa en 123 A. C. y sigue casi al pie de la letra la trayectoria de Cayo Greco; el nivel de las acciones -el enfrentamiento con los patricios (entiéndase oligarquía en su significación actual) que defienden sus riquezas sobre el hambre y los derechos de los plebeyos (el pueblo) la posesión de la tierra, el trabajo, la indecisión del protagonista- se organizan a través de una apoyatura ideológica. Como

⁵ En la edición de *Tugasuka*, el autor expresa: "Pero es algo más, [se refiere a la rebelión de Tupac Amaru] esencialmente más que eso: un hecho único, y está, no en un principio de nunca acabar como es el de toda lucha por la libertad, sino "al fin" de algo que hace exclusivamente a la historia americana: cierra atrozmente una parábola de tres siglos. Tras él adviene otro turno: el de las independencias nacionales". Buenos Aires, Argentores, 1968.

eje tensor del conflicto el *amarillo* patentiza la ambición del oro y la pasión de la envidia con sus correspondientes intrigantes, traidores y obsecuentes. El crítico Fernández de Anca conceptúa a la obra "una alegoría del Peronismo"⁶.

Pero tal vez la historia argentina sea la que más facilite la confrontación analógica entre pasado y presente; los textos que la abordan ofrecen visiones del mundo que responden al pensamiento de sus respectivos autores que a su vez suponen una conciencia colectiva.

En este nivel se inscribe, entre muchas otras, la *Trilogía de Mayo*, 1960, de Andrés Lizarraga, quien establece con claridad su opción por la línea revolucionaria de Mayo (Castelli, Moreno) y que contrasta con la conservadora.

Para ello selecciona la figura de Castelli, *Tres jueces para un largo silencio*; evoca a Juana Azurduy, *Santa Juana de América*, y recrea los duros avatares que la contrarrevolución española desató en dicha región a partir de 1813.

No es casual que esta trilogía se haya estrenado en 1960, año conmemorativo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. En dicho año se da a conocer también *El octavo día*, de Alberto de Zavalía; de una intencionalidad diferente de las que alientan las piezas ya vistas, constituye una exaltación del descubrimiento del Nuevo Mundo pues -según su óptica- América es el baluarte y custodia de los valores occidentales.

La confrontación analógica entre pasado y presente, su sentido esencial, no radica tanto en reconstruir lo fáctico sino en captar lo que podríamos llamar "el clima de época": lo refractario al totalitarismo, al golpe de estado, a la censura, a la indecisión ideológica⁷.

6 Referencia en el artículo Un nuevo lenguaje dramático de Antonio Rodríguez de Anca. En: Teatro, revista del Teatro General San Martín, año 3, n° 10, p. 29.

7 Véase Sigamos con balances y confesiones, que antecede a las piezas, y en el cual el propio autor expresa conceptos -no exentos de humor- acerca del momento actual. Enumera, entre las desgracias que lo rodean, un vecino ex-bancario que "acude a avisarme que el próximo viernes los militares darán un golpe de estado". Además le avisan que en un canal le han rechazado

III- *Crítica y reflexión del contexto contemporáneo.*

Es dable observar que a partir de 1965 y tal vez hasta 1975, en especial entre 1969 y 1974, la mayor proporción de textos se imbrican profundamente en el pasado reciente y sobre todo en el contexto socio-histórico inmediato: el golpe militar de 1930 que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen y el período posterior; el prolongado exilio del General Juan Domingo Perón; las situaciones de estallidos sociales, como el Cordobazo, la revolución cubana.

La granada, 1965, y *La batalla* (sin estrenar, publicada en 1966), ambas de Roldfo Walsh, en primera instancia constituyen una sátira farsesca de ciertos aspectos de la vida militar y de los dictadores latinoamericanos, pero también ese juego de situaciones absurdas e inverosímiles a cargo de personajes fantoches pero fácilmente reconocibles en modelos reales, poseen implícitos elementos de reflexión sobre la condición humana y sus relaciones con un mundo no siempre inteligible.

En *Se acabó la diversión*, 1967, de Juan Carlos Gené, se aprehende el clima entre eufórico e idealista provocado por el deslumbramiento que la revolución cubana producía, en especial del 60 al 70, sobre un sector de jóvenes intelectuales.

El título se tomó de la canción homónima de Carlos Puebla, muy en boga en aquellos años. Gené confiesa que no escribió la obra con la finalidad política consciente de revelar la mediocridad, más aún, la inescrupulosidad y el oportunismo que a veces suelen encubrirse bajo la ficticia adhesión a principios y teorías revolucionarias. Juan, barbudo, melenudo, con anteojos, con boina militar, con un "look" a lo Allan Ginsberg, seudo partidario acérrimo de Fidel Castro y, por añadidura, mal poeta, editor de revistas inexistentes, explota estas supuestas condiciones a costa de su hermano Manolo; tal vez éste comparta realmente sus ideas, pero

un libro porque sospechan que el autor no es muy afecto del estilo de vida occidental y cristiano. En: Teatro de Andrés Lizarraga, Buenos Aires, Quetzal, 1962.

arrastra siempre su malogrado intento de graduarse como sociólogo en la Facultad de Filosofía y Letras, de lo cual es responsable Juan, a quien intenta embaucar con la historia de una brillante militancia en Cuba, en la cual le espera un cargo directivo en las campañas de educación popular. Pero ante la negativa de Manolo de darle el dinero para el fingido viaje -en realidad lo necesita para cubrir una estafalo amenaza con denunciar en la repartición pública en que trabaja Manolo, sus inclinaciones políticas.

Nos hemos extendido un tanto en lo argumental porque no sólo se desmitifica una falacia, agravada más por su connotación, sino que en un nivel de significaciones más profundas el texto es otro enfoque, cruel y descarnado, de un tema de largo arraigo en nuestra dramaturgia y que en la década del 60 alcanza especial importancia: la frustración y el fracaso del hombre argentino (confróntese el teatro de Cossa, Dragún, Talesnik) pero las problematizadas circunstancias del contexto lo tornan más aún patético y sin apertura inmediata.

Por esto, el protagonista de *¡Chumbale!*, 1971, de Oscar Viale -no en vano la pieza es un grotesco- padece inerme no sólo el acoso del ámbito familiar sino también la falta de una identidad política coherente ocasionada por las escasas posibilidades para desarrollarla, pues los sucesivos golpes de estado no ofrecían, por cierto, las mínimas garantías ni el clima apropiado.

Alrededor de dicha fecha, 1971, se intensifica la preocupación de los dramaturgos y hombres de teatro por el contexto inmediato, lo que casi remite a una revisión de la historia argentina reciente. Las piezas, pues, presentan casi todas un rasgo semántico común: la representación de un mundo construido según férreas pautas y al que la parodia, el humor negro, la crítica implacable y corrosiva, el grotesco deformante le restan toda solemnidad y engolamiento.

Tal, *El avión negro*, 1971, de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. Registra con deliberada exageración que linda en lo caricaturesco las dispares reacciones de la sociedad argentina ante un supuesto regreso a la Argentina del General Perón. El planteo

de la pieza se diferencia del de las anteriores, pues el referente se apoya no en un hecho concreto sino en la especulación teórica de que tal retorno nunca se produciría, lo que convierte a la obra en una visión fantasmagórica de una realidad concreta.

La gran histeria nacional, 1972, de Patricio Esteve, propone una cabalgata humorística de urticante intención crítica lograda a través de lo que significan las canciones populares, las cuales abarcan desde el tango *Muñeca brava*, hasta *Los muchachos peronistas*, pasando por el *God Save the Kingy* la canción escolar *Dulce patria...*

La locura como método de represión, ya que permite distinguir los normales de los que no lo son, es el eje sobre el cual *Ceremonia al pie del Obelisco* 1971, de Walter Operto, dispone los principales hechos de nuestra historia reciente entre 1930 y 1970.

A partir de 1976 los textos dramáticos se van metamorfoseando en inusitadas metáforas acerca del poder y sus secuelas que van a alcanzar sus picos más altos en los ciclos de Teatro Abierto, en los realizados en 1981 y 1982. Al azar, citamos *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac, sobre un tema tabú por aquellos años: los desaparecidos.

IV- Conclusiones

Este intento de identificar un principio rector, las distintas magnitudes del referente histórico, para organizar un período teatral tan caótico y complejo como el elegido, es probable que adolezca de cierto reduccionismo aunque tal vez su único mérito radique en una tentativa que hasta el momento no creemos que se haya concretado.

En consecuencia, y para no limitarse a la simple enunciación de textos, es imprescindible puntualizar algunas perspectivas críticas que tal periodización ofrece.

El juego dialéctico pasado-presente no sólo favorece el ensanchamiento del campo semántico no sólo del drama histórico, sino posibilita infinidad de soluciones escénicas a nivel de espectáculo, (diapositivas, música, cintas grabadas),

ya que en la construcción dramática del corpus analizado tienen cabida el teatro de estructura tradicional, la disposición por cuadros que permite el salto rápido de la acción, la comedia musical, el grotesco, la tragicomedia, la farsa, las formas de la épica brechtiana.

Del mismo modo, los despectivos discursos textual y escénico, los del autor y el director, pueden llegar a alcanzar insospechadas plurisignificaciones. El discurso textual, por ejemplo, yuxtapone a veces fragmentos o frases de discursos políticos, documentos, partes y comunicados militares, artículos periodísticos, con estructuras lingüísticas ficcionales.

La división irreductible que se ha querido fijar de un modo tajante entre "realismo" y "vanguardia" no lo es tanto si se parte de un enfoque historicista que los remita al contexto en vez de adoptar pautas exclusivamente estéticas, sin que suponga ignorarlas.

En la década del 60 al 70 dicha dicotomía se patentiza con claridad, pero quizá resulte significativo el hecho de que Griselda Gambaro, Alberto Adellach, Eduardo Pavlovsky sean conceptuados como los primeros avances del vanguardismo en el teatro argentino.

La primera recuerda la irritación que le provocaron las críticas en las cuales la asociaban con todo lo europeo (Kafka, Ionesco), sin advertir "las coordenadas que hablaban de lo argentino. Supongo que en mí con más disfraz que en otros autores, pero mis experiencias son *los datos de la realidad argentina*" (el subrayado es nuestro)⁸. Esto no impide que sus planteos dramáticos excedan la simple transmisión del contexto pues atraviesa lo merante empírico para internarse en sus connotaciones profundas: el abuso del poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo a asumir la responsabilidad, la violencia⁹.

Pavlovsky reconoce que Beckett y Pinter influyen

⁸ Crear pese a todo. Mesa redonda con Griselda Gambaro, Roberto Cossa, y Ricardo Monti. En: Teatro, revista del Teatro Municipal General San Martín, p. 6.

⁹ Giella, Miguel Angel, Entrevista con Eduardo Pavlovsky. En: Latin American Theatre Review. Kansas, n° 19/1, 1985.

en su forma expresiva, pero el contenido es latinoamericano.

Por otra parte el estudio del lenguaje coloquial, vulgar, el de la calle, con giros localistas que utilizan todos los autores de ese período puede constituir un elemento fundamental para nivelar dicotomías que en vez de considerarse antagónicas resultan identificatorias.

Oscar Viale declara que su intención es abandonar el realismo, pero le interesa conservar el lenguaje común, el de todos los días, como puente de unión con *el público*.

Las últimas palabras de Viale sugieren también otra propuesta importante para encarar una teoría de la comunicación en dicho período: la función del receptor-espectador-lector.

En síntesis: el criterio formulado de proponer el referente histórico como eje estructural de un determinado período consiente a través de sus múltiples proyecciones y de una interacción constante de diacronía y sincronía elaborar un sistema coherente de relaciones analógicas, lo cual admitiría ampliar los límites del teatro argentino para insertarlo en el latinoamericano sin recurrir a criterios artificiales. Pero éste sería ya otro problema, muy complejo y de difícil resolución, por los riesgos que implica toda periodización.

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFIA

TSCHUDI, Lilian. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1972.

VILLEGAS, Juan. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Canadá, 1982.

LENA PAZ, Marta Argentina. "Tragedia, historia y símbolo en *Tunqasuka* de Bernardo Canal Feijóo". En: *Megafón*, año 8, n° 15. Buenos Aires, p. 79.