

sociedad de consumo. Las tensiones sociales y políticas que los jaquearon, sólo estallaron rotundamente durante el gobierno militar que asumiera luego del golpe de Estado de 1966, a partir del «cordobazo» y de la aparición de la guerrilla.

En este clima político comienza la década. Casi enseguida se aprecian en el campo intelectual, una serie de hechos que muestran nuestra primera aseveración:

Aparición de la contracultura juvenil.

Auge de las nuevas carreras en la Universidad, especialmente en la Facultad de Filosofía y Letras, como Psicología y Sociología.

Primero, apogeo de la literatura, especialmente de la narrativa, a partir de premisas existencialistas y de total referencialidad político-social. Después, el denominado *boom* de la literatura latinoamericana, con la consolidación de narradores como Cortázar, Marechal, Sábato, Viñas, y la aparición de otros, como Germán Rozenmacher, Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh.

Auge de las editoriales, que encabeza EUDEBA, Editorial de la Universidad de Buenos Aires. Se había fundado en 1959, y sus ediciones populares batían recors de venta.

En agosto de 1963, comienza a funcionar el Instituto Di Tella, en cuyo seno se van a concretar las principales obras de la denominada *post-vanguardia del 60*, en el plano de la plástica y el teatro.

A mediados de la década, quizá por la fuerza de las críticas y los premios obtenidos por Jorge Luis Borges en el plano internacional, la crítica canoniza definitivamente su obra y se convierte en *modelo* para los escritores jóvenes.

El teatro no podía escapar a este clima y también se moderniza aceleradamente. En ese momento convivían en el *sistema teatral*, tres *subsistemas* distintos: el *Comercial*, el *Independiente* y el *Oficial*. El *subsistema Independiente*,¹ es el que nos interesa; había cambiado su relación con el poder político, luego de la caída del gobierno de Perón,² y con el mercado. Ya se asistía a una profesionalización creciente de los actores del denominado *Teatro Independiente*, que siempre habían mantenido —desde la aparición de esta corriente, en 1930— una actitud equidistante con el teatro comercial.

Por otro lado, también se pueden apreciar una serie de hechos que mostraban una tendencia al cambio:

La afirmación de actores egresados del Conservatorio Nacional, que luego harían una brillante carrera en nuestro teatro: Alfredo Alcón, Inda Ledesma, Violeta Antier, entre otros.

Afianzamiento de actores aparecidos en el seno del teatro independiente: Héctor Alterio, Alejandra Boero, Óscar Ferrigno, entre otros.

Aparición de un grupo de directores que iban a protagonizar las décadas posteriores, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo.

¹ Para profundizar los caracteres y elencos del Teatro Independiente, ver José Marial, *El Teatro Independiente* (Buenos Aires, Alpe, 1955); Luis Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires, Leviatán, 1957) y Enrique Agilda, *El alma del Teatro Independiente* (Buenos Aires, Intercop, 1960).

² El Teatro Independiente había estado enfrentado ideológicamente con el peronismo —derrocado en 1955— y en la década del sesenta no tenía oponente político a la vista.

Surgimiento de *nuevas instituciones mediadoras*, encargadas de imponer, difundir, legitimar productos teatrales dentro del *campo intelectual*. Especialmente nuevas revistas como *Primera Plana* —verdadera punta de lanza para los espectáculos de vanguardia del Di Tella—³ y *Teatro XX* —dirigida por el actual orientador del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff—. Estas revistas se agregaban a la pionera en la década, *Talia*, fundada en 1960 y dirigida por Emilio A. Stevanovitch, que también dirigía un programa de radio, *Semanario Teatral del Aire* y una colección de obras teatrales, también llamada *Talia*. La colección había comenzado a aparecer en 1957 y lo continuó haciendo durante más de dos décadas, hasta 1979.

Todas estas revistas establecieron premios, que durante la década fueron legitimadores de nuevas figuras dentro del panorama teatral porteño.

En el plano de la dramaturgia los años sesenta también fueron de modernización. Tanto es así que podemos decir que más de veinte años después, continuamos dentro de su atmósfera estético-ideológica. Seguramente, es por ese motivo que todavía los principales exponentes de la década —Roberto Cossa, Ricardo Halac, Griselda Gambaro— siguen ocupando el centro del *campo intelectual* correspondiente al teatro en nuestro país.

Creemos que es conveniente describir brevemente, las dos tendencias de la literatura dramática de la década. Creemos que sólo así se podrá entender la actualidad de nuestra escena.

Por un lado, con *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, apareció lo que nosotros denominamos, *realismo reflexivo*.⁴ En la obra mencionada, como en el teatro posterior de la década del mismo autor (*Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*, 1965); de Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, 1964; *Los días de Julián Bisbal*, 1966 y *La pata de la sota*, 1967); de Carlos Somigliana (*Amarillo*, 1965 y *Amor de ciudad grande*, 1965); de Germán Rozenmacher (*Requiem para un viernes a la noche*, 1964),⁵ entre otros, se puede apreciar una marcada *intertextualidad* con los dramas de Arthur Miller, verdadero *autor faro*⁶ para este núcleo de autores. Esta tendencia realista pudo ser concretada en el *texto espectacular*, debido a la consolidación, en la práctica escénica y en la preparación de actores, del *método Stanislavski*, herramienta apta para llevar a escena los textos de Halac y sus continuadores.

³ Fue un semanario que abrió camino a otros —Confirmado, Análisis, Panorama—. Se caracterizó por acercarse a la actitud periodística de órganos como L'Express, con opinión en política, sociedad, cultura, etc. Apareció desde el 13 de noviembre de 1962 al 4 de agosto de 1969, cuando fue clausurado por el gobierno militar de la denominada Revolución Argentina, orientado por Juan Carlos Onganía.

⁴ Hemos estudiado el tema en Estudio preliminar al Teatro de Roberto Cossa (Buenos Aires, Clásicos Huelmul, 1985), pp. 5-54; «El realismo en el teatro argentino de los años sesenta», Espacio de Crítica e Investigación Teatral, I, n.º 1 (septiembre 1986), pp. 99-113 y «El teatro de Ricardo Halac», en Teatro, de Ricardo Halac (Buenos Aires, Corregidor, 1987).

⁵ Todas dadas a conocer dentro del subsistema del Teatro Independiente.

⁶ Son aquellos autores a quienes se cita, cuyos textos crean otros textos y que según Bourdieu contribuyen a dotar de «legitimidad cultural» a sus continuadores dentro del campo intelectual. («Campo intelectual y proyecto creador», en Problemas del estructuralismo [México, Siglo XXI, 1967], p. 163.) Roberto Cossa lo reconoce con relación a los textos de Miller: «[...] tanto me apasionó La muerte de un viajante que una vez por simple ejercicio trasladé sus parlamentos al lenguaje porteño» (Sin firma, «El fin de semana que duró cuatro años», Primera Plana [26-V-64], p. 14).

El *realismo reflexivo* supera al *realismo ingenuo* —corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética—. Lo hace a partir de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la *tesis realista*, que consiste en la pretensión de Miller de lograr el equilibrio entre «causalidad social y responsabilidad individual». ⁷ Este tipo de realismo quiere ser el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.

En estos autores ya no hay una fidelidad absoluta por «la realidad», sino la seguridad de que el dramaturgo *crea* el objeto. Son conscientes del compromiso social que implica el teatro como práctica del mismo tipo y por lo tanto, *marcan* la imagen. No confían en el hecho de que *de por sí* la imagen teatral significa. Creen que el teatro debe *ordenar* la realidad, tomarla en su momento pregnante. En ellos se da lo que T. Todorov denomina la *verosimilitud de la opinión común* ⁸ que, por supuesto le pone límites a la recreación de la realidad. Las limitaciones, falencias y mitos de nuestra clase media de la década del sesenta, se muestran a partir del *principio constructivo del encuentro personal*. Por medio de este procedimiento dramático estos autores logran que el espectador *se engañe* y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir del manejo de una *trivialidad deliberada*, destinada a producir un efecto dramático. En el plano de la *intriga* nos encontramos con el antihéroe. Lo que Philippe Hamon llama *personaje referencial*, ⁹ que se caracteriza por dar una fuerte sensación de realidad a medida que se entrama la *intriga*, con una disminución del movimiento escénico, la ausencia de *final cerrado* y la presencia de la crisis en el comienzo mismo de las piezas. Estos procedimientos están sustentados en una estricta causalidad y una *extraescena* realista.

En el plano de la *acción*, el *sujeto* del *realismo reflexivo* sale de su inacción con el fin de lograr su identidad. La sociedad le ha dado esta misión, pero paradójicamente es ella misma su principal oponente. En esta contradicción está basada la ideología de estos autores: este esquema a nivel de la *intriga* muestra una amarga *tesis realista*, a partir de la mostración del *personaje mediocre*, *al que nunca le pasa nada*. Este personaje alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este mismo período. Aparentemente, este *personaje mediocre* no es más que un reflejo de una sociedad que pone todos los días lo suyo con el fin de engañar a sus componentes —especialmente a los jóvenes—. Los impulsa a *ser alguien*, *a competir* y al mismo tiempo los inmoviliza con su individualismo.

Por otro lado, durante 1965, terminaría de modernizarse el *sistema teatral* argentino, con una *marca* que continuaría hasta hoy. Esto ocurriría con la aparición dentro de nuestro *campo intelectual*, de la denominada *neovanguardia del sesenta* —preferimos con Peter Burguer, ¹⁰ dejar el término vanguardia para la que designa, con acierto,

⁷ «Miller divide su obra entre casualidad social y responsabilidad individual», dice John Gassner en *The theatre in our times*, New York, Crown Publishers Inc., 1963, p. 347.

⁸ T. Todorov en *Poética* (Buenos Aires, Losada, 1975), pp. 41-44.

⁹ En «*Pour un statut semiologique du personnage*», en *Poétique du recit* (París, Editions du Seuil, 1977).

¹⁰ En *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis, University of Minnesota, 1984).