

elementos mencionados tienen un carácter estructurador, lo mismo que el vendedor callejero de *La pucha*. En *Los compadritos*, la búsqueda del artificio aparece en el discurso mismo de la obra, en esa especie de «teatro dentro del teatro» que desarrolla la familia de Carmelo, «montando espectáculos distintos» a lo largo de la acción con fines de supervivencia. Estos cambios constantes de «puesta en escena» comienzan por la misma apariencia del recreo, según lo que recomienden las circunstancias.

3. En el *sainete criollo*, conviven sin entenderse, cada uno en su jerga, porteños y extranjeros, enfrascados en una evidente confusión idiomática y por ende, conceptual. Los extranjeros que aparecen en *Los compadritos*, guardan bastante relación con sus antepasados, el comandante Steiner, ingenuo, torpe, fanfarrón, se acerca al Marcos Figueiras de nuestro primer sainete, *El amor de la estanciera*. Al mismo tiempo, la vivacidad, la capacidad de adaptación del cabo Rudolf Krankel, tiene su correspondencia con la larga serie de avispados italianos de las obras de Vacarezza.

4. Tendencia a lo sentimental. Especialmente en las mencionadas obras de Viale. El ejemplo más claro que se puede aportar es «Fábula de la bolsa del pan», de *La pucha*.

5. La tendencia del *sainete criollo* a mostrar tipos propios de la ciudad se ve también muy clara en las obras de Viale y Cossa.

Enumeremos ahora los elementos de las obras actuales que delatan una nueva «mirada», el otorgamiento de una nueva *función estética* a las piezas:

1. Hay una utilización conceptualmente distinta del artificio. Tanto Cossa como Viale toman la deformación caricaturesca de la realidad no como fin en sí misma. Este procedimiento es un medio para poner de manifiesto lo inactual, lo mítico de ciertas actitudes. La caricaturización de la amistad, un valor intocable en la tradición del sainete, llena de sentido un momento histórico de crisis en *La pucha* —«Juan que reía» y «Convivencia»—, dejando ver la intolerancia y el ocultamiento. Por su parte en *Los compadritos*, la caricatura del comerciante, que es Carmelo, nos deja ver la decadencia moral de la clase media en un amplio período de nuestra historia, el individualismo que puede acarrear una disgregación definitiva.

2. El humor deformante engloba a todos los actores, incluidos los personajes argentinos protagónicos. Estos, en el *sainete criollo*, eran los prototipos de las buenas costumbres, no eran risibles sus actitudes y a veces al final de la pieza estaba a su cargo la moralización. Paradigma de esta deformación generalizada en los personajes de Viale es «Un velorio out», en *El grito pelado*, en el cual, los personajes extranjeros (Camila), los porteños (Cholo) y hasta el propio muerto participan de la grotesca situación. En *Los compadritos*, la parodia, la caricatura del guapo, El Morocho Aldao, un personaje que hubiera sido prestigioso con su mismo discurso en un sainete criollo, resulta ridículo en otro contexto.

3. La conclusión de la caracterización anterior es que, la sátira, la parodia, la crítica social en los casos que nos ocupan, van dirigidas también a las formas estereotipadas del propio *sainete criollo* que delatan concepciones culturales equivocadas del grupo social que le dio origen.

4. La novedad del humor absurdo y negro como un elemento más para criticar la realidad, es un aporte de este tipo de piezas a nuestra tradición teatral concretada alre-

dedor del sainete. Esta técnica se advierte en «Velocidad y resistencia», en *La pucha*, una historia basada en la virtual destrucción del hijo por parte de su padre o en «Esta villa mía», de *El grito pelado*, con la institucionalización de las villas miseria. Por otra parte, el *teatralismo* del absurdo y el *teatralismo* del sainete se entrecruzan constantemente en *Los compadritos*. Es el caso de una larga secuencia de la *escena VI* en la que nos encontramos con la sorpresa primero y luego la desazón del personaje del comandante Steiner, al comprobar, por medio de las palabras del oportunista profesor Giménez Bazán, que la realidad política argentina es inclasificable desde el punto de vista lógico. La izquierda y la derecha se confunden, la realidad y sus apariencias se parecen hasta la desmesura. Como la terrible pareja que forman Carmelo y Rosa —que cambia el aspecto del recreo y de su hija según los avatares de la política y de la marcha de los negocios—, la realidad argentina de estos años terribles se metamorfosea, «se disfraza de», hasta tener un aspecto monstruoso, absurdo, por lo irracional de su desarrollo.

5. En las obras de Viale y Cossa, no aparece la *fiesta*, lo lúdico, lo desinteresado. Si bien en las piezas del primero hay música y canciones, éstas están sirviendo al amargo sentido ya enunciado. Lo lúdico había caracterizado al sainete criollo desde las primeras obras de Trejo y Soria hasta las de Vacarezza.

El motivo de la desaparición se ve muy claro. Los personajes del *sainete criollo*, eran en general, risibles, pero aun los más ridículos alcanzaban una suerte de módica dignidad humana en el plano de lo sentimental y hasta de lo patético. Recuérdese al personaje de *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, el cornudo don Pietro que miraba «l'humo». En el caso de *Los compadritos*, los personajes de la obra, especialmente Carmelo y su mujer, y todos en general, son ridículos sin salvación. No saben festejar porque no saben reír. Su estúpida *picardía* les ha restado la alegría, la ingenuidad necesaria para estar de fiesta. A las taras de una sociedad y de una cultura equivocadas, agregan las de su propia pequeñez.

Cossa y Viale parecen querer decir —uno en la década del sesenta y otro desde la actual— que para sus personajes, extraídos en su mayoría de nuestra clase media, hay pocas esperanzas de salvación. Las formas autoritarias de convivencia los poseen y ven la vida en términos absolutamente materialistas. Viven desvinculados de la realidad, ajenos al cambio mundial.

En síntesis, por distintos caminos —el *realismo reflexivo*, el *absurdo* y la intertextualidad con el *grotesco* y el *sainete criollo*— el *sistema teatral* originado en la década del sesenta y que llega hasta hoy entre nosotros, se caracteriza semánticamente por querer significar una crítica intensa a nuestros mitos sociales y políticos, a nuestras formas equivocadas de convivencia, especialmente las propias de la clase media. Esta clase —como ocurre en la mayor parte del mundo— es la receptora obligada del teatro que se produce.

Como dijimos al principio, desde la década del sesenta hasta aquí no ha habido cortes en nuestro *sistema teatral*. Esto no quiere decir que los mejores autores que van a estrenar en el setenta —Julio Ardiles Gray, Patricio Esteve, Eugenio Grifero, Óscar Viale, el mencionado Ricardo Monti, Mauricio Kartum, Roma Mahieu, Julio Mauricio, Pacho O'Donnell, Carlos País, Roberto Perinelli, Aída Bornik— y los que estrenaron más cercanamente —Juan Carlos Badillo, Leonardo Moledo, Jorge D'Elía, Eduardo Rov-

ner, Eduardo del Prado, Jorge Huertas, Hebe Serebriski, Diana Raznovich, Eduardo Gudiño Kieffer, Máximo Soto y Carlos Vitorello, entre otros— sean meros epígonos o que no los separen entre sí, diversos puntos de vista sobre la creación teatral. Tampoco, que nuestro teatro haya estado ajeno a los cambios sociales,²¹ al fenómeno del advenimiento de la democracia en 1973 o al período tenebroso del denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), al cual fue respuesta muy clara la aparición de *Teatro Abierto*, durante 1981.²²

Lo que deseamos afirmar es que el actual es un período de transición en nuestro teatro y en nuestra sociedad y que los autores argentinos están buscando una síntesis entre lo valioso de nuestra tradición teatral y las textualidades que aparecieron en nuestro *sistema teatral* en la germinal década del sesenta.

Oswaldo Pellettieri

«El meridiano intelectual de Hispanoamérica»: polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria*

La identidad cultural de Iberoamérica en lo que respecta a su literatura es un tema que participa tanto de un interés intrínseco como de la vastedad de sus ramificaciones.

La búsqueda de la identidad cultural ha sido patente entre los escritores hispanoamericanos a partir del siglo XIX, aunque ya desde los inicios de la época virreinal puede observarse lo que podría llamarse «identidad criolla», como sentimiento diferenciador respecto de la metrópoli con la que, por otro lado, se sentían unidos por fuertes lazos.

Lo cierto es que con la nueva división política, fruto de las guerras de independencia, se origina en Hispanoamérica una urgente necesidad de afirmación, visible en todos

²¹ Ésta ha sido la característica distintiva de nuestro teatro de todos los tiempos, ser una suerte de parlamento, de entidad clave para el debate de los temas nacionales.

²² Para consultar las obras del primer Teatro Abierto, ver Teatro Abierto 1981 (Buenos Aires, Teatro Abierto, 1981).