

Lo instantáneo es la utopía del lenguaje (su formulación genérica es el poema o el cuento) y el *entre* que lo separa de la vida es la melancolía. Elizondo es un escritor melancólico, ruinas y lluvias aparte, dada su facilidad.

Figuraciones, anticipaciones de la muerte, el sexo y la violencia también son instantáneos. Amante verdugo y amada víctima convierten el coito en suplicio. Pero su narración en clave de liturgia los reconvierte en algo sacrificial. La narración del acto físico, violento y erótico, es su sacralización.

Entonces: el arte es, pero no sucede. Está conformado por instantes estáticos y discontinuos, por intermitencias. La historia no lo afecta. El tiempo lo atraviesa, pero el arte no tiene objetivos que cumplir a lo largo del tiempo en la sucesión. Su temporalidad es coagular, cristalizada. El arte es el ancho del tiempo, su densidad, su intensidad, su gordura. La *poiesis*, la *Dichtung*. Las civilizaciones elizondianas son «eternamente momentáneas», pues de ellas nos van quedando unas cuantas obras de arte, o manufacturas que hoy consideramos tales.

Pero si el lenguaje no tiene, como la fotografía, el poder de captar lo único del instante, en cambio tiene el deber de la repetición (recurso retórico elizondiano: la reiteración intermitente como figuración de lo instantáneo, remedio ficticio contra la sucesión). De ahí, la potencia mítica del lenguaje, que la fotografía no tiene, ya que, al captar el instante absolutamente concreto, totalmente puntual, es mera historicidad (nada menos). Sólo el lenguaje puede convertir una imagen en mito, porque la recuenta infinitamente.

7.

El hombre no es libre: teme a la muerte. Libres son los animales. Los hombres somos imperfectos y, a la vez, capaces de ideas, pero ni la imperfección ni la facultad ideal son la libertad. Inventamos religiones antropomórficas pero nuestros dioses son parodias en forma de hombres. Nuestras palabras muestran que el ser de las cosas (que está en el lenguaje) nunca coincide con las cosas mismas.

Entonces: la verdadera experiencia del espacio no es la del filósofo que medita sobre su finitud/ infinitud y

llega al vértigo metafísico, sino el salto del ciervo. A los hombres, de esa plenitud animal, sólo nos quedan unos vestigios que hemos convertido, insaciablemente, en cultura: la danza, el coito y la risa. Son entidades eróticas, porque carecen de *entre*, están llenas de sí mismas.

«Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad» (*El hipogeo secreto*).

Tenemos en escena el trabajo elizondiano del olvido y el recuerdo. Todo libro es una colaboración (confusión) entre ambos. El libro está ya escrito. Desasirse de la confusión y tornarse sujeto, firmarlo y apoderarse de él, es algo apócrifo. Todo escritor lo es, a contar de Salvador Elizondo y aún (supuesto el estatuto) quien esto suscribe. El autor, como el lector, son imágenes del libro, sus ilustraciones. Imágenes sin las cuales el libro no existiría, compuesto de plena e inoperante potencialidad. La escritura es, así, un hipogeo con vestigios de antiguas escrituras, el palimpsesto borgiano. Elizondo busca en sus salas hipóstilas el *Zentrum* y el *Urkreis*, el Centro y el Círculo Primordial. No existen. El andar se hace camino, aunque sea laberinto.

9.

La grafografía, la grafía del grafo, el rizado rizo de la escritura ¿Cuándo se acaba de rizar un rizo, objeto hueco?

10.

«La vida es una enfermedad de la materia y el arte es la expresión de nuestra nostalgia de estados inmutables» (*Cuaderno de escritura*).

Blas Matamoro

Breve historia del teatro argentino

Sólo desde un conocimiento profundo se puede lograr la síntesis. Sin ese hondo conocimiento el discurso se extiende innecesariamente, se hace excesivamente largo, balbuciente y tartamudeante, como construido a saltos y tropicónes, abundando además en demasiadas lagunas. Cuando Baltasar Gracián decía que lo bueno si breve era dos veces bueno se refería implícitamente a que el don de la brevedad es virtud que tan sólo se alcanza desde la sabiduría.

En su *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, libro editado por Girol Books Inc, Ottawa, Ontario (Canadá), Luis Ordaz nos propone y resume, dentro de muy pocas y apretadas páginas, una historia completa, lúcida y verídica del teatro argentino. Esa sensación de totalidad, no obstante la brevedad del texto, nos la ofrece el hecho de que la sustancia dramática informa todos y cada uno de los capítulos en que se divide el libro. Porque no es ni mucho menos una historia al uso, capaz de servir como simple manual, sino una historia crítica en la que el teatro argentino se presenta como problema a resolver y en la que el autor opera no sobre un mundo desaparecido sino sobre un mundo presente y vivo. Es en este sentido en el que el teatro, y en sus más significativas tendencias, se nos aparece como un todo a través de las diferentes fases de su evolución, toda vez que desde sus orígenes hasta la actualidad asistimos a una imbricación obligada y necesaria de todas sus etapas y vicisitudes.

La cita de Bernardo Canal Feijoo, que abre el libro, no puede resultar más significativa: «El gran teatro

no le viene dado a ningún pueblo por dones prometeicos; le sale de las entrañas o no le vale de mucho». Es una cita ésta que da la clave del intento del autor. Porque, con independencia de la objetividad científica propia de un investigador como Luis Ordaz, las páginas de ese libro son páginas críticas, incluso no me importaría decir que viscerales, desde las que el devenir historiográfico del teatro rioplatense es examinado como un *corpus* todavía vivo y actuante. El actual teatro argentino, parece querer decirnos el autor, o sería de esta manera, como es en este momento, si previamente no se hubieran producido toda una serie de acontecimientos políticos y sociales que dieron paso, con sus virtudes y defectos, a la propia personalidad e diosincrasia del pueblo argentino. Desde que aparece el primer autor criollo de que se tiene noticia, Manuel José Lavardén, que estrena en La Ranchería *Siripo*, un drama sobre la conquista, hasta el último nombre citado en el libro, que es el de Ricardo Bartís, autor de *Postales argentinas*, drama que se mueve dentro de un mundo crítico y paródico, el lector tiene la sensación de que Luis Ordaz se ha encarado con la totalidad de la dramaturgia argentina, la cual, no obstante las diferencias de matiz existentes entre los distintos dramas de acuerdo con las épocas en que fueron compuestos, conforman entre todos esa historia del teatro argentino, que se ha producido en paralelo al proceso de la historia política y social y al de la formación del ser nacional pertenecientes a ese país. Pues claro que ya a finales del siglo XVIII se inicia la construcción de esa personalidad nacional. El sainete campesino *El amor de la estanciera*, de autor desconocido, parece ser la primera piedra de un monumento que va a seguir construyendo Luis Ambrosio Morante con *El 25 de mayo o Himno de la libertad*, Juan Bautista Alberdi con *El gigante Amapolas*, pieza en la que se anuncia ya el grotesco que va a ser uno de los componentes característicos del teatro argentino, y el *Juan Moreira*, puesto en escena por los del Circo Podestá, en una adaptación de la novela de Eduardo Gutiérrez, con la que se inicia el drama gauchesco, que se va a cerrar con *Calandria*, de Martiniano Leguizamón.

No obstante, quienes van a penetrar más profundamente en el retrato de la sociedad que se va formando, sobre todo en Buenos Aires, van a ser Florencio Sánchez y Armando Discépolo. La inmigración que se produce entre 1880 y 1930, españoles (gallegos), italianos (tanos), sirios (turcos) y judíos (rusos), da lugar, aparte de a idiomas, dialectos, jergas y al consiguiente malhablar, a toda una serie de sainetes que retratan la vida de esos inmigrantes dentro de los *conventillos* en los que la convivencia plantea curiosos enfrentamientos entre las gentes. Aunque uruguayo de nacimiento, Florencio Sánchez es uno de los dramaturgos que cala más hondamente en ese mundo, que viene caracterizado por la comedia costumbrista urbana. En cuanto a Armando Discépolo opera con la máxima inteligencia dentro del «grotesco criollo argentino», que de algún modo prolonga el grotesco pirandelliano y el verismo de Chiarelli, pero son tan originales y suyos los sainetes porteños que presenta, que no queda otro remedio que aceptar como propia la fórmula desde la que retrata a esa sociedad que se estaba gestando como consecuencia de esa masiva influencia de inmigrantes todavía por integrar.

Con todo, y sin excluir la posible y determinante influencia de ese teatro, son los capítulos referidos al Teatro Independiente, que se inicia con Barletta en 1931 al crear el Teatro del Pueblo, los que dan testimonio de un mayor y palpitante movimiento dramático, que va a dar paso sin duda a todo cuanto de original y maravilloso puede ofrecer hoy por hoy el teatro argentino. A la inauguración del Teatro del Pueblo le siguieron enseguida la fundación de «Juan B. Justo», «La máscara», «La cortina», «Tinglado», «Espondeo», «Fray Mocho», «Nuevo Teatro», etc. La vitalidad de todo ese movimiento escénico era tan enorme, que es precisamente de esos pequeños teatros independientes de donde van a salir los autores, actores, directores y escenógrafos que impulsarán con su imaginación y creatividad el actual arte dramático.

Era ése, el de los Teatros Independientes, un movimiento que luchaba encarnizadamente contra el divismo y que vivía de espaldas a las taquillas, esas

fauces voraces e insaciables según la terminología lorquiana. Yo conocí a muchas gentes de esos teatros, los cuales, contrariamente a lo que ocurría en España con la censura y la autorización de determinadas obras sólo por una sesión, actuaban diariamente y podían competir casi en igualdad de condiciones con las empresas comerciales y vencerlas en el favor de los públicos. A Alejandra Boero y Pedro Asquini, directores del «Nuevo Teatro», los conocí en sus mejores momentos. Habían adquirido en propiedad una sala, que tuvieron que vender y perdieron tan pronto llegaron los momentos difíciles. Pero, a pesar de todos los pesares, gracias a ese movimiento original y embrionario, aparecieron autores de la talla de Roberto Arlt, uno de los grandes renovadores del teatro argentino, Osvaldo Dragún, a quien le concedimos el Premio Casa de las Américas por *Heroica de Buenos Aires*, en cuyo fallo interviene y con bastante fortuna yo mismo, Carlos Gorostiza, Agustín Cuzzani, Andrés Lizarraga, Atilio Betti, Julio Mauricio, Juan Carlos Ferrari, Roberto Cossa, etc.

Como decía al comienzo de esta nota, únicamente desde la sabiduría y el hondo conocimiento de la materia es posible construir esta sintética y viva historia del teatro argentino. La dedicación de Luis Ordaz a estas tareas ensayísticas, críticas e historiográficas del teatro, le viene ya de muy lejos. Ha sido éste además un campo en el que ha obtenido el reconocimiento de muchos compañeros investigadores del tema, para quienes son insustituibles toda una serie de libros publicados por parte de este autor. De entre ellos destaco *Armando Discépolo, Breve historia del teatro argentino*, *Carlos Gorostiza, El drama rural*, *El teatro argentino*, *El teatro en el Río de la Plata* y *Florencio Sánchez*.

Se comprenderá, pues, que Luis Ordaz, que ha investigado, vivido y publicado muchas páginas sobre la cuestión, haya podido componer esta síntesis histórica sobre el teatro argentino.

José María de Quinto