

«histórica de los años veinte»—. Este movimiento nace a partir del ya mencionado Instituto Di Tella y su famoso Centro de Experimentación Audiovisual, dirigido por Roberto Villanueva.<sup>11</sup> Con su aparición comenzó una polémica abierta en el seno de nuestro teatro que trajo resultados beneficiosos para su evolución posterior. Precisamente, promediando 1965, en la sala del Instituto, con dirección de Jorge Petraglia, se iba a estrenar una obra fundamental para la evolución del *absurdo* en nuestro país, *El desatino*, de Griselda Gambaro. A este primer texto de la Gambaro, le seguirían *Viejo Matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968), durante la década. En todos estos textos, como en algunas piezas de Eduardo Pavlovsky, *Somos*, *La espera trágica* (1964), *Robot* (1966), se proponía una primacía de la percepción por sobre la reflexión. Esta textualidad veía, ya en abierto antagonismo con el espectador medio, que el teatro creaba su propia legalidad, y por supuesto, su verosimilitud era *la del género*.

En obras como *El desatino* o *Las paredes*, de la mencionada Griselda Gambaro nos encontramos con el *principio constructivo de la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere, a partir de su ambigüedad*. Su estructura es circular; es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones de su protagonista. La *historia* aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de *acausalidad*, tampoco nos podemos encontrar con una *causalidad explícita*.

En el plano de la *acción* el *sujeto del absurdo argentino del sesenta* aparece como inactivo, recibe *actancias* de los demás y si bien quiere liberarse —del aparato, en *El desatino*; del encierro y la muerte en *Las paredes*— no consigue sortear ninguna prueba por las que se lo hace pasar. No hay *destinador* ni *destinatario* de la *acción* y todos los demás personajes son sus *oponentes*.

Sin embargo, lo que T. Todorov denomina «un discurso sin historia», está lejos de no querer significar, de ser *una mera droga verbal*, tal como se la acusó a la autora en su momento. Si bien propendía a la autonomía total de la obra dramática, si su modelo era lo que Patrice Pavis denomina *el absurdo como principio estructurador*, hay que acordar también que Gambaro no era un mero *epígono* del movimiento europeo y que «... aplica los mismos procedimientos de deformación o absurdización sobre los imaginarios sociales argentinos y sobre las pautas del teatro naturalista».<sup>12</sup> Que la Gambaro transgrede prejuicios, comportamientos y roles sociales anquilosados y otros francamente demenciales de la vida nacional y especialmente de la clase media porteña, quedó muy claro en circunstancias del reestreno de su obra *El campo*. En octubre de 1968, la crítica de Buenos Aires, recibió el estreno de la pieza con frialdad, y concretizó su sentido

<sup>11</sup> Para obtener más datos sobre esta corriente y el Instituto Di Tella, ver Perla Zayas de Lima, «El Teatro Experimental en la Argentina», en *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)* (Buenos Aires, R. Alonso, 1983), pp. 163-214; Oscar Masotta, *El pop-art* (Buenos Aires, Columba, 1967); Oscar Masotta y otros, *Happening* (Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967).

<sup>12</sup> Jorge A. Dubatti en «La poética del absurdo y su diferencia en *El desatino*, de G. Gambaro», *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, II, n.º 3 (octubre de 1987). Este trabajo fue desarrollado en el marco de nuestro seminario «Análisis de la obra dramática y de la obra teatral, a partir del Teatro Argentino Contemporáneo», que dictamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, durante 1986.

refiriéndola a los campos de concentración nazis,<sup>13</sup> como si el tema del autoritarismo y la violencia no fuera, lamentablemente, muy argentino. En julio de 1984, el texto fue concretizado de manera muy distinta por sus receptores. A la luz de los nuevos acontecimientos políticos y sociales ocurridos en el país en los últimos años, la pieza había adquirido un *realista* carácter anticipatorio verdaderamente sobrecogedor. La débil resistencia del protagonista ante el poder despótico, su posterior entrega y absoluta soledad frente a una realidad hostil son una metáfora de fácil lectura para el espectador de 1984.

Sin embargo, todo esto no fue visto en la década del sesenta. El estreno de *El desatino*, desató la polémica. Como antes, en la década del veinte habían chocado *Florida* —autodenominada vanguardia— y *Boedo* —los realistas, comprometidos con el arte social—, durante la década del sesenta, se enfrentaron los *realistas* con los *absurdistas*. Desde el estreno citado hasta finalizar la década hubo varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas. La situación llegó a un punto crítico en el seno de la revista *Teatro XX*, que dirigía el actual orientador del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff.<sup>14</sup> La revista debía discernir los premios *Teatro XX 1965*. Así lo hizo y resultó galardonada como *la mejor obra de autor argentino contemporáneo*, *El desatino*, de Griselda Gambaro. De inmediato, dos de los jurados, renunciaron a la revista en desacuerdo con la distinción. A partir de allí la polémica se generalizó.

Era la puja estético-ideológica que se ha dado tantas veces en el teatro contemporáneo que señala con tanta propiedad John Gassner:<sup>15</sup> *teatralismo* contra *ilusionismo*.

Al terminar la década, como ocurrió en todo el mundo, el absurdo se disolvió en el *sistema teatral* argentino,<sup>16</sup> comenzó a generarse una síntesis. Podemos dar algunos ejemplos, entre otros, un autor de origen realista como el mencionado Roberto Cossa, presentó en 1980 obras como *El viejo criado*, con evidentes elementos del absurdo, que si bien funcionan para probar una tesis realista, marcan una notable evolución estética en este dramaturgo. Unos años antes, a fines de la década del sesenta, habían aparecido autores como Ricardo Monti —quizás el dramaturgo mejor dotado de las últimas décadas— que por primera vez desde la mencionada polémica, en su obra, *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970), sintetiza lo que luego sería el procedimiento preferido de la producción posterior: *un desarrollo teatralista funcionando para probar una tesis rea-*

<sup>13</sup> Cfr. *El Cronista Comercial* (13-X-68) y *Clarín* (14-X-68).

<sup>14</sup> Para lo concerniente a esta polémica nos remitimos a *Teatro XX*, II, n.º 19 (3-III-66): todo su contenido, especialmente el conflicto por los premios Teatro XX 1965, las renunciaciones al Jurado, por estar en disidencia con el veredicto de Edmundo Eichelbaum y Pedro Espinosa, la respuesta de Kive Staiff y la reseña de Ernesto Schóo a *Los días de Julián Bisbal*, de Roberto Cossa, cuyo título lo dice todo: «Julián Bisbal es una entelequia». Otros trabajos que se pueden consultar con relación a la polémica son «Realismo versus vanguardia», *El Mundo* (3-VII-66), 41 y 44-45; «Realismo vs vanguardia», *El Mundo* (10-VII-66), 41 y 44-45; Pedro Espinosa, «Teatro 67: lo que vendrá», *El Mundo* (12-III-67), 40-41; Ricardo Halac, «Pesquisa en torno de un cadáver que respira», *Argentores*, n.º 1 (otoño 1969), 10-22.

<sup>15</sup> Op. cit.

<sup>16</sup> Ocurrió la segunda de las posibilidades que en plena década del cincuenta arriesgaba Martín Esslin, en *El teatro del absurdo* (Seix Barral, Barcelona, 1966), p. 9: «Es pronto aún para discernir con claridad si el teatro del absurdo se desarrollará como género dramático independiente o si, por el contrario, algunos de sus hallazgos formales y lingüísticos se fundirán en una tradición más amplia, enriqueciendo el vocabulario y los medios expresivos del teatro en general».

*lista*. Esta tendencia se puede apreciar en gran parte de la dramaturgia producida durante la dictadura (1976-1983), especialmente el fenómeno de *Teatro Abierto*, en su primera edición de 1981.

De este intercambio de elementos participó también el teatro de Griselda Gambaro. Desde *Nada que ver* (1972) a *Del sol naciente* (1983), se puede advertir una mayor transparencia en la metáfora, debido a la inclusión de elementos *ilusionistas* en sus textos.

Junto a las textualidades *realista reflexiva* y *absurdistas*, a fines de la década del sesenta —y coincidiendo con la reubicación dentro de nuestro *sistema teatral* de autores como Armando Discépolo—<sup>17</sup> reaparece la forma *sainete*, una constante dentro del teatro nacional lo mismo que su evolución, el *grotesco criollo*.<sup>18</sup> En efecto, estos géneros germinales de la tradición teatral argentina, presentes siempre en el *horizonte de expectativa* del receptor, *marcan* la textualidad de piezas como *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969), de Oscar Viale; *Amoreta* (1964), de Osvaldo Dragún; *Segundo tiempo* (1976), de Ricardo Halac, y últimamente en *La nona* (1977) y *Los compadritos* (1985), de Roberto Cossa. Por supuesto que no se trata de sainetes, sin embargo —en el marco de una lectura distinta, del otorgamiento de una nueva *función estética*—,<sup>19</sup> han reaparecido algunas de sus características y artificios fundamentales.

Analizaremos primero los elementos comunes entre el *sainete criollo* y las obras actuales dentro de su intertexto y luego la *diferencia*, resultado de una nueva lectura.<sup>20</sup>

A nivel de la *intriga* podemos observar algunas coincidencias:

1. En ambos tipos de obra hay coincidencia en la deformación de la realidad que tiene como principal artificio el humor, en la caricaturización del costumbrismo. Su carácter no representativo de lo fáctico, su intención de «mostrar» la convención teatral, como ya dijimos «lo irreal» del teatro, los acerca.

2. El resultado de lo que antes dijimos es la búsqueda del espectáculo, la primacía de la música y de las canciones que se advierte en las obras de Viale, en las cuales los

<sup>17</sup> En 1969, la editorial Jorge Alvarez publica las Obras Escogidas, de Armando Discépolo, con un prólogo de David Viñas. Este crítico realiza una nueva lectura de la obra del autor de Mateo, ligándola a la serie social. Discépolo muere dos años después, luego se reestrena Cremona —el 24 de mayo de 1971— en el Teatro Municipal General San Martín. Ya en ese momento es un autor canónico para el campo intelectual. Es de hacer notar que Discépolo es autor de sainetes y el creador del grotesco criollo.

<sup>18</sup> Nos hemos ocupado del tema en nuestra ponencia a las 2das. Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, organizadas por ACITA —Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina—, desarrolladas en octubre de 1985, «Presencia del sainete en el Teatro Argentino de las últimas décadas». Publicado luego en Latin American Theatre Review, 20/1 (fall 1986), 70-71.

<sup>19</sup> Este concepto lo ha desarrollado últimamente Y. Lotman, en Estructura del texto artístico (Madrid, Ed. Itsmo, 1970). La función estética de un texto se puede caracterizar desde dos puntos de vista: por la presentación de determinadas estructuras y por un conjunto de receptores que le asignen un determinado valor. Lotman agrega que si existe una distancia temporal entre el texto y sus receptores, éstos pueden ignorar la presencia de esa función estética, tal como la percibieron los contemporáneos. Del mismo modo, los nuevos receptores pueden atribuir función estética a determinadas estructuras que no eran percibidas por los receptores contemporáneos.

<sup>20</sup> Tomaremos como modelo para la comparación a *La pucha* y *El grito pelado*, de Oscar Viale y a *Los Compadritos*, de Roberto Cossa, por considerarlas paradigmáticas de esta tendencia y porque además entrelazan el período germinal —la década del sesenta—, en el caso de las piezas de Viale, y la actualidad representada por la obra de Cossa.