

Jorge Ricci

Universidad Nacional del Litoral

Momentos del teatro argentino (ensayo breve)

La historia del teatro argentino puede haber comenzado en cualquier acontecimiento inesperado y en cualquier lugar geográfico.

En todo caso, como tantas otras cosas, este comienzo está ligado a la tradición europea.

Dicen algunos que el primer texto dramático del país fue la oda escrita por Antonio Fuentes del Arco en 1717, en Santa Fe de la Veracruz, con el fin de agradecer a Felipe V, Rey de España, por la quita de un impuesto que perjudicaba al puerto de los santafesinos. Dicen otros que lo que se puede rescatar como primer texto dramático patrio es un anónimo, *El amor de la estanciera*, estrenado en el Teatro de la Ranchería en Buenos Aires. Y sostienen, los más, que el discurso del teatro nacional comienza a fluir en las arenas del circo criollo con el *Juan Moreira* instaurado por los Podestá, con palabras de Eduardo Gutiérrez que, a su vez, son supuestas palabras de un oscuro gaucho bonaerense, el auténtico *Moreira*, quien muere en el burdel "La Estrella" de Lobos y es mitificado a la altura del *Fierro* escrito por Hernández.

Entonces, si nos inclinamos por este último criterio, podremos decir que el teatro argentino nace de una profunda paradoja: la historia real de un gaucho apellidado *Moreira*, quien viene a repetir la parábola de una ficción, la del *Fierro* escrito por Hernández.

The history of the argentinian theatre could have begun in any unexpected way and in any geographical place.

In any case, as with many other things, this beginning is linked to the european tradition.

*Some people say that the first dramatic text in the country was the ode written in Santa Fe de la Veracruz in 1717, by Antonio Fuentes del Arco, with the aim of showing gratitud to the King of Spain Felipe V, for the supression of a tax which was detrimental to the ports of the people who lived in Santa Fe. Others say, that what can be recognized as the first national dramatic text is an anonymous piece of work, *El amor de la estanciera*, which was performed for the first time in Buenos Aires in the Teatro de la Ranchería. And most affirm that the discourse of national theatre started flowing in the sands of the creole circus with the Juan Moreyra, established by the Podestás in Eduardo Gutiérrez's words, which in turn, are suggested words of a dark gaucho from Buenos Aires, the authentic Moreira who dies in the brothel "La estrella" in Lobos, and who is mythicized in works such as the *Fierro* written by Hernández.*

*So then, if we opt for this last discernment, we would say that argentinian theater was originated from a deep paradox: the real story of a gaucho named Moreira, that ended up repeating the fiction parable from the *Fierro* written by Hernández.*

Introducción

La historia del teatro argentino puede haber comenzado en cualquier acontecimiento inesperado y en cualquier lugar geográfico.

En todo caso, como tantas otras cosas, este comienzo está ligado a la tradición europea.

Dicen algunos que el primer texto dramático del país fue la oda escrita por Antonio Fuentes del Arco en 1717, en Santa Fe de la Veracruz, con el fin de agradecer a Felipe V, Rey de España, por la quita de un impuesto que perjudicaba al puerto de los santafesinos. Dicen otros que lo que se puede rescatar como primer texto dramático patrio es un anónimo, *El amor de la estanciera*, estrenado en el Teatro de la Ranchería en Buenos Aires. Y sostienen, los más, que el discurso del teatro nacional comienza a fluir en las arenas del circo criollo con el *Juan Moreira* instaurado por los Podestá, con palabras de Eduardo Gutiérrez que, a su vez, son supuestas palabras de un oscuro gaucho bonaerense, el auténtico Moreira, quien muere en el burdel “La Estrella” de Lobos y que es mitificado a la altura del *Fierro* escrito por Hernández.

Entonces, si nos inclinamos por este último criterio, podremos decir que el teatro argentino nace de una profunda paradoja: la historia real de un gaucho apellidado Moreira, quien viene a repetir la parábola de una ficción, la del *Fierro* escrito por Hernández.

A Moreira lo mata el Sargento Chirino y por la espalda. A *Fierro* lo tiene que hacer matar Borges en un pequeño y perfecto relato titulado “El fin”, donde el hermano del negro de la famosa payada viene a cobrarse la deuda y, supuestamente, acaba con la historia de Martín Fierro, que es como decir que acaba con la historia del gaucho rebelde.

La gauchesca, tal vez el género más puro de los argentinos, tiene múltiples formas a través de sus protagonistas: el gaucho valiente, gaucho perseguido, el gaucho trovador, el gaucho humorístico y el gaucho crepuscular que se suicida en “Barranca abajo”, de Florencio Sánchez, porque ya no hay lugar para el criollo.

Después vienen los géneros de la ola inmigratoria, los géneros populares que acompañan a españoles e italianos: el sainete y el grotesco. Una vez en el Río de la Plata, se tornan sainete y grotesco criollo.

La rápida inventiva de esos comediógrafos y dramaturgos, cuyos padres habían bajado de los barcos, va a dar lugar al período más intenso y popular del teatro argentino.

Ahora el protagonista no es el gaucho, porque la escena, la historia y los personajes se instalan en la vida urbana y nacen los prototipos del nuevo país: el criollo, el gallego, el tano, el turco, el ruso y tantos otros. Serán ellos, de lenguaje cocoliche o lunfardesco, los dueños de las historias que transcurren en los conventillos y en tantos otros lugares ciudadanos.

El surgimiento del tango acompaña el derrotero de los géneros más duraderos de la escena nacional. Y de allí que las figuras del tango suelen ser las figuras de aquel teatro nacional. Porque los tangos se estrenan en sainetes y grotescos y los textos de ese teatro se asimilan al lenguaje tanguero. Entonces, el cocoliche y el lunfardo construyen alocadamente la bendita identidad nacional.

De este tiempo nacen otros antihéroes que serán los protagonistas del teatro argentino.

Stéfano será la figura emblemática de toda esta etapa. Escrito por Armando Discépolo, este personaje mayúsculo es extranjero, inmigrante, artista, pobre, fracasado, que habla el cocoliche, viene a hacerse la América y sueña con la ópera que no escribirá nunca porque está lleno de música ajena.

Si Moreira es el gaucho extraído de la llanura bonaerense, Stéfano será la sombra aproximada del padre de los Discépolo, uno de los muchos nuevos argentinos que no pudieron escapar del conventillo.

Hasta aquí, tres géneros (la gauchesca, el sainete y el grotesco) se llevan casi todo el primer siglo de país. Del país que se constituye en 1853.

El teatro, por entonces, sin competencias, era una epidemia popular. Las compañías actuaban de lunes a lunes en matiné, vermouth y noche, y los textos se vendían en kioscos y librerías semana tras semana. Casi todos los argentinos tenían en sus recientes bibliotecas el Cancionero del Tango y la Colección del Teatro Nacional.

La radio y el cine comenzaron a echar sombras sobre el antiguo oficio de las tablas y éste, poco a poco, se transforma en un arte de cofradía.

Ese es el momento cuando nace el teatro independiente, un movimiento de la clase media ilustrada que se interesa por el teatro de arte, y década a década va incorporando a maestros extranjeros que dictan desde sus libros las pautas del teatro que hay que hacer: naturalista, realista, psicologista, simbolista, expresionista, absurdo, de la crueldad, ascético, antropológico, etc. Los nombres de Craig, Antoine, Stanislavsky, Brecht, Artaud, Beckett, Grotowski, Brook, Kantor o Barba, pasan a ser la guía obligada según los criterios estéticos de cada equipo de trabajo.

Estos eternos jóvenes independientes (porque desde entonces el teatro parece "pecado de juventud") serán los que en la década del 50 irán a preguntarle al gran actor Pedro López Lagar con qué depurada metodología había compuesto su espléndido estibador en *Panorama desde el puente* de Arthur Miller; y el experimentado actor con su escuálida respuesta ("Me pongo la gorra y salgo") dividirá las aguas entre un teatro de oficio y un teatro de arte, aunque a veces el arte estaba en el oficio y lo que debía ser arte pasaba a ser mero oficio. Esta anécdota resume la distancia que se crea entre estas dos escuelas: la que se hace en el escenario de los profesionales y la que se hace en los rigurosos cursos formativos de los primeros independientes.

Pero con el tiempo todo se confunde y unos y otros aprenden de la vereda de enfrente.

La imagen inaugural del teatro independiente argentino es la del director socialista Leónidas Barletta tocando la campana en la puerta del Teatro del Pueblo para que el público (como si fuesen alumnos de una escuela) acuda a la sala para ver los fantasmas "arltianos" o la dramaturgia extranjera que llegaba por barco a las librerías de Buenos Aires. Porque el teatro independiente será también, aparte de teatro, un movimiento cultural que abrazará a la clase media ilustrada con espectáculos, charlas, publicaciones, discursos y manifestaciones ante cada injusticia.

Y con aquel teatro de Arlt que difunde Barletta, los antihéroes continuarán de protagónicos (como en la gauchesca, en el sainete y en el grotesco) y el teatro argentino seguirá remando contra la corriente.

Sin embargo, y más allá de los avatares éticos y estéticos de los independientes, los clásicos géneros del teatro nacional (gauchesca, sainete, grotesco, costumbrismo y revista porteña) persistirán en los humildes grupos vocacionales y filodramáticos de pueblos y barriadas y en el teatro comercial de las grandes ciudades. Es decir, entre la década del 50 y la del 70 se produce un fenómeno en el teatro argentino que reemplaza la disyuntiva "vocacional o profesional" por la disyuntiva "lo nuevo independiente o lo viejo comercial". Y esto genera dos teatros marcadamente diferentes: el independiente con su repertorio propio y el otro con su repertorio popular.

En cuanto a los independientes (cultos, universitarios, pudientes), harán del teatro un quehacer didáctico y su público tendrá la obligación de ir paso a paso por el lenguaje y la temática que van fijando los elencos. Así recorrerán los griegos, los romanos, lo medieval, lo isabelino, el teatro de ideas de los últimos siglos y el teatro contemporáneo del siglo veinte. En sus repertorios nunca faltaron un Sófocles o un Shakespeare o un Moliere o un Goldoni o un Ibsen o un Strindberg o un Chejov o un Miller o un Beckett. Hasta que crearon sus propios autores y lo que comenzó con Arlt se extendió a Gorostiza, Dragún, Cuzzani, Lizárraga y otros. Este movimiento independiente, al igual que la reforma universitaria, se difunde por todo el país y alcanza a muchos otros países latinoamericanos. El teatro independiente se forjó en la búsqueda de la libertad de expresión, de opinión y de forma artística. Sus elencos lo probaron todo: naturalismo, realismo, psicologismo, expresionismo, absurdo. Y el resultado fue un movimiento que acabó con el divismo para fortalecer la idea de equipo en el viejo oficio.

La continuación natural de los independientes son los neoindependientes, menos esquemáticos y más eclécticos en sus criterios estéticos. A tal punto que serán capaces de generar una dramaturgia muy vasta que contiene a la Gámbaro junto a Viale, a Cossa como a Pavlovsky, a Monti, a Kartún y a muchísimos más que llegarán a provocar un teatro que avanza hacia la vanguardia pero que también es

capaz de volver la mirada hacia atrás y recuperar todas las formas olvidadas del gran teatro nacional. Lo neo es aquello que, después de muchos años, levanta la veda a los clásicos argentinos y los funde con el teatro universal y con las nuevas propuestas. Entonces, nace un neo sainete, un neo grotesco, un neo teatro popular. Nuevas lecturas sobre Gutiérrez, Discépolo o Cayol se mezclan con nuevas lecturas sobre los clásicos universales. Otro teatro, más abierto, más impertinente que el independiente, se atreve a fundir el teatro arte con el teatro oficio. Este segundo movimiento dejará que sus hacedores vayan y vengan del teatro al cine y del teatro a la televisión. Y sus hacedores serán capaces de trabajar por dinero o de trabajar por amor al arte pero siempre desde una óptica profesional. Tal vez la suma de autoritarismo y populismo por varias décadas haya servido para abrir el espectro de la gente de teatro. Tal vez el estado de crisis permanente haya servido para fortalecer al rico teatro argentino.

Pero los flujos y reflujos del movimiento teatral son permanentes y así como unos olvidaron a otros, los que vinieron después siempre creyeron que con ellos empezaba todo de nuevo. Y algo de eso es lo que hoy está pasando con las denominadas nuevas tendencias. Hay un teatro que por momentos se instaló en la imagen pura y renegó de todo texto, y un teatro que busca instalarse en el texto literario y minucioso para abandonar la costumbre de contar una historia, un teatro con mucho de contar sin contar, de hablar sin dialogar y de componer sin actuar. Un teatro de las nuevas tendencias que tiene derecho a probarlo todo porque en el arte no debe haber límite. Ahora, "cuando baje la marea", como decía un escritor amigo, se verá qué es lo que queda en la superficie. Este nuevo teatro que surge con la democracia en los '80 va sumando nombres y experiencias valiosas como las de Alberto Ure, Laura Yusem, el Sportivo teatral de Ricardo Bartís, La Cochera de Paco Jiménez, el Periférico de Objetos, el Patrón Vázquez y tantos otros. Y una vez más se instala en el teatro argentino la necesidad del equipo por sobre las individualidades. Y si en los '50 fue el Fray Mocho y en los '60 el Nuevo Teatro y después el Equipo Payró, ahora son los equipos de la nueva tendencia los que comienzan a replegarse sobre la creación total que funde el texto literario con el texto espectacular.

Casi otro siglo de teatro ha tenido la Argentina desde los primeros independientes hasta las nuevas tendencias de estos días. Y de esos últimos grupos suelen salir autores, directores, actores, escenógrafos, músicos e iluminadores que deslumbran en el país y en el extranjero.

Hace un tiempo, en el último Festival Internacional de Buenos Aires, nos decía el director de la Casa de América en Madrid que el teatro más sorprendente –por sus actores– que él había encontrado andando por el mundo era el de los rusos y el de los argentinos. Esta anécdota habla claramente del respeto que genera nuestro teatro en todo el mundo por su creatividad y por la capacidad que tiene para ser creativo en las peores condiciones políticas, económicas y culturales.

El teatro argentino, por otra parte, aunque en gran medida hoy sea una cuestión de cofradía, nutre al mejor cine y a la mejor televisión del país. Buenos Aires y los grandes centros teatrales del interior tienen un público y un teatro que asombra a europeos y a americanos. El teatro nacional es un gran producto de exportación desaprovechado, una gran empresa cultural que crece y se perfecciona a pesar de los malos gobiernos.

En cuanto al teatro en Santa Fe, uno de los grandes centros del país, su suerte ha estado atada a Buenos Aires por mucho tiempo y la mayoría de los momentos del teatro porteño ha tenido su pálida réplica en las provincias. Nosotros, en Santa Fe, conocimos los filodramáticos, los radioteatros, los independientes, los neo y las nuevas tendencias que seguían las pautas que marcaba Buenos Aires. Y hubo mucha imitación en todo eso, pero también hubo algunas creaciones originales y rescatables que son los mejores mojonos del teatro santafesino.

El teatro de Santa Fe ha dado al país su talento. Aquí escribió Mateo Booz su *Noche de Corpus*, Carlos Carlino *La biunda*, Ernesto Frers *En el andén*. Aquí se gestaron grupos valiosos como el Teatro de los 21 de los Catania, el Teatro de Arte de Paolantonio, el Grupo 67 de De Petre. Y aquí, semana tras semana, mucha gente trabaja en un movimiento teatral que sigue brindando espectáculos contra toda lógica. Aquí se paga por hacer teatro. Y que esto suceda es otro milagro de este país tan loco.

La gauchesca

La gauchesca nace con el designio de tener que ser el género nacional por excelencia.

Martín Fierro, desde Lugones, pasa a ser el poema nacional. *Juan Moreira*, con la versión de los Podestá, el inicio del teatro nacional. Y el protagonista de todas estas historias, un gaucho vago y mal entretenido, la esencia del ser nacional.

La gauchesca es poesía, canción, narrativa y teatro. Esa suma alimenta la condición de género emblemático.

Sin embargo, al igual que los géneros posteriores, sus rastros se pierden en la literatura universal. Y la gauchesca, épica o lírica según lo que cuente y cómo lo cuente, dejará entrever rasgos románticos, rasgos barrocos y rasgos de aquello que es profundamente clásico.

El gaucho, héroe y antihéroe al mismo tiempo, se presta para la epopeya, para la tragedia y para el drama.

Fierro o Moreira, como cualquier criollo en desgracia, sellan el destino oscuro del hombre argentino. Su suerte será la suerte de los que vengan después en tono asainetado, grotesco, arltiano, realista o absurdo. Y sus antagonistas (Chirino, el Negro de la payada, Sardetti, el viejo Vizcacha, el alcalde mayor, el gringo que agoniza en el charco o el cuerudo) serán las formas inconclusas y deformadas de

ese hombre del país que se nos mitifica en la desolación de Fierro, en el coraje de Moreira o en la sabiduría de Don Segundo Sombra.

La figura del gaucho será la forma irremediable de la nación primitiva, rural, virgen. Y la gauchesca, el costado poético de esa historia nacional que se fue haciendo en batallas y entreveros.

El gaucho "vago y mal entretenido" será nuestro símbolo de libertad e independencia.

Fierro, Moreira, Vega, Sombra, Don Zoilo, el lobizón y hasta Bairoletto, conforman una cadena que parece interminable y que cruza la historia y la literatura argentina como el componente más genuino de lo que somos o de lo que deseamos ser. El criollo perseguido es nuestro Hamlet, nuestro Quijote, nuestro Dante.

El tiempo nos ha arrastrado a las ciudades pero cuando necesitamos reencontrarnos con nuestra supuesta esencia vemos al gaucho solitario en medio de esa inmensa llanura.

Borges, el más universal de nuestros escritores, no pudo escapar de los arrabales que llevan al campo y encontró en el malevo al gaucho tardío.

La gauchesca, por cierto, ha entrado en la historia argentina como la forma más certera que nos devuelve el espejo empañado de la identidad nacional.

Por eso, tal vez, en los momentos más difíciles de este extraño oficio de ser argentinos, siempre hay un verso de Hernández que nos dice todo. Y la gauchesca se tornó tan fuerte en este país reciente que hasta el cocoliche se imaginó criollo.

Siempre, en todo estadio del teatro nuestro, se retorna a la gauchesca y aunque se lo haga con aires de humorada, la cosa, tarde o temprano, se vuelve metáfora.

Porque la estructura dramática, la métrica y tantas otras cosas que hay en el género de la gauchesca pueden venir de otras literaturas, pero hay algo que es intransferible: el personaje y su paisaje.

Moreira o Fierro o cualquier otro gaucho de la llanura argentina del siglo XIX o de siglos anteriores será el sello de la gauchesca, y la gauchesca como género en sí desaparecerá con esos criollos nómades y perseguidos; pero cada vez que nos enfrentemos con un hombre de pueblo que es hijo de la injusticia, nos retrotraeremos al mundo de la gauchesca y veremos Moreiras en el cadáver del Che o en los cuerpos baleados de guerrilleros y de piqueteros.

Esto hace que el género gaucho se torne nuestro clásico por antonomasia, el último espejo donde se refleja la turbia figura de lo nuestro.

*¿Qué fue de tanto animoso?
¿Qué fue de tanto bizarro?
A todos los tapó el tiempo,
a todos los tapó el barro.
Juan Muraña se olvidó*

*del cadenero y del carro
y ya no sé si Moreira
murió en Lobos o en Navarro.
Jorge Luis Borges*

Juan Moreira
Del Folletín al teatro

Algunos datos para contribuir a su lectura.

Primer Acto.

Escena 1: Síntesis pedagógica de la tragedia del gaucho Juan Moreira. Una historia simple como todo lo trágico. La historia del traidor y del héroe.

Escena 2: La payada que explica la suerte que correrá el traidor, Sardetti. Una escena de boliche y el primer paso trágico: Moreira mata a Sardetti. Aquí ya se plantea al criollo enfrentado con la autoridad (el alcalde) y el inmigrante (Sardetti).

Escena 3: La autoridad persigue a Moreira y destruye sus afectos: el hijo, la mujer, el tata, el rancho.

Escena 4: El campo desolado y la reflexión del gaucho solitario. El amigo Julián Andrade como mensajero de las desgracias. La decisión de Moreira de enfrentar a la autoridad (Don Francisco que es el rostro de la justicia ciega) que lo está esperando en sus propias tierras. Segundo paso trágico: Moreira mata a Don Francisco.

169 { ricci

Segundo Acto.

Escena 1: Nace el mito. Moreira enfrenta y vence a cinco bandidos para salvarle la vida al Dr. Marañón, un político justo y culto.

Escena 2: Casa de Marañón. Moreira explica al hombre sabio su sino trágico. Marañón no logra convencerlo de que sea uno más. Moreira ya está atado a su condición de mito.

Escena 3: Jiménez, otro traidor, se ha quedado con Vicenta, la mujer de Moreira, haciéndole creer que éste ha muerto. Escena humanizada del mito porque no puede vengarse de Jiménez, no puede quedarse con su hijo y no puede perdonar a su mujer. Desde ahora sólo le queda la dura tarea de construir la leyenda del invencible. Tercer paso trágico, sin muertes pero con pérdidas terribles.

Escena 4: Va al Juzgado de Paz a enfrentar a "los justicias" y a encontrar alivio en la muerte. Pero ya es héroe trágico, su calvario es matar y no poder morir. Cuarto paso trágico.

Escena 5: Otra pulpería: el lugar donde crece el mito. La pelea con Navarro, el triunfo inevitable de Moreira y el respeto de Navarro, casi un Cruz para Moreira.

Escena 6: Una escena muda del último paso trágico de Moreira. La última pelea feroz en el prostíbulo "La Estrella" y el último traidor, Chirino, que lo ajusticia por

la espalda (ante esto Moreira le dice simplemente: “¡justicia tenías que ser!”). La muerte de Moreira es la imagen más pura del mito.

El discurso criollista

Adolfo Prieto establece similitudes y diferencias entre el Fierro y el Moreira:

El mismo esquema dramático.

Diferencias de lenguajes. Hernández es poética criolla y Gutiérrez es periodístico culto.

Fierro es levemente anacrónico (1872) y Moreira ya es anticuado (1879).

El escenario del Fierro es el pasado y el de Moreira es el presente.

Fierro es poesía. Moreira es folletín y teatro.

Fierro es un hombre común. Moreira es un héroe mítico.

El Fierro refleja un mundo campesino existente y el Moreira refleja un mundo campesino en disolución.

El sainete

Según Tulio Carella, historiador del teatro argentino, el sainete tiene un origen incierto, pero hay antecedentes probables y remotos que vienen de distintas épocas del teatro universal.

El antecedente primero, dice Carella, se dio en Roma y fue “la atelana” (farsa originaria de Atella, ciudad toscana del Imperio). La atelana mezcla groseras caricaturas, burdas pavadas, imitaciones grotescas y dichos y bailes equívocos y obscenos. Tiene intriga y desenlace. Son personajes dados, sobre una urdimbre dada, donde el atelano improvisa cediendo a la inspiración del momento. Pero esto dura poco tiempo porque el arte latino prefiere al mimo.

Estos son vergonzosos espectáculos donde se alterna el libertinaje con la crueldad para un público insensibilizado en el ocaso del imperio.

La farsa (lo burdo, lo sainetesco) reaparece en la edad media como versión degenerada del teatro litúrgico medieval. Las distintas farsas (moral, litúrgica, de la muerte) van de Francia a España y en el tránsito lo cómico se torna reflexión.

Ejemplo de un pasaje de farsa medieval:

Angel: —¡Eh, padre eterno! ¿No tenéis vergüenza? Dormís como un borracho y tu hijo ha muerto.

Padre eterno: —¿Cómo? ¿Ha muerto?

Angel: —Os lo aseguro bajo palabra de honor.

Padre eterno: —¡Lléveme “el diablo” si sabía nada de eso!

Lo que va a ser el sainete, según Carella, es breve y procáz... y puede denominarse coloquio, auto, paso, entremés... Todos son géneros que preceden al sainete.

El sainete y sus parientes cercanos conforman el otro teatro, el teatro popular de todos los tiempos, la cara "grotesca" de las culturas. El sainete será el género chico.

La palabra "sain" quiere decir gordura, grosura y propiamente que resulta del sebo, del engordar artificial. El diminutivo "sainete" conserva el significado alimencio: "Bocado delicioso y gustoso, y traslaticamente lo que aviva y realiza el significado de alguna cosa, especial adorno de los vestidos, y también, por fin, pieza dramática breve y jocosa", según el Diccionario. "Obra cómica de escasa duración" será la definición definitiva de sainete. Y el sainete, como todo género chico, será género bastardo.

Pero bien dice Juan de Valera: "No hay género chico y género grande. Hay género discreto y género tonto. Un sainete divertido y chistoso enriquece mucho más la literatura que varios dramas y tragedias cansadoras".

Y nuestro gran sainetero, Alberto Vacarezza, lo dice con gracia y con poesía:

*El que se atreva a decir
que no hay arte en un sainete,
no sabe dónde se mete
ni por dónde ha de salir.*

Y yo diría que esta cuarteta de Vacarezza es una síntesis metafórica del espíritu y de la estructura del sainete.

Otro género popular de la época y de España será la zarzuela, que viene a ser el sainete musical. La zarzuela, según Carella, aparece en 1629 con *La selva del amor* de Lope de Vega.

El país joven, la Argentina de la ola inmigratoria, necesitado de una rápida cultura propia, de una identidad nacional, se alimenta del género chico para lograr todo esto en velocidad. Sainetes al por mayor será la consecuencia de esa Argentina inmigrante. Y a través del sainete nacerá el tango, tal vez, porque es otra forma contundente de ser argentino. El tango y el sainete serán la conciencia de ser distintos aunque se haya bajado de los barcos.

El teatro es espejo de la vida y en esta etapa, más que nunca, el pueblo sube al escenario. El sainete refleja, entonces, la vida diaria y ciudadana.

Con el tiempo, esto parece no cambiar, porque el sainete sigue vigente o persiste en géneros más actuales.

Dice, entonces, Carella:

El arte pocas veces es popular y lo popular pocas veces es arte: el arte se desdobra. Con la risa el sainete borra las desigualdades sociales y mentales y crea un lazo de unión que sólo el tiempo hubiera hecho efectivo.

Según Bosch el teatro erudito argentino de esos tiempos imita o traduce el teatro europeo; en cambio, el teatro de los saineteros es eminentemente nacional.

El buen teatro breve tendrá los siete elementos que reclamaba Aristóteles: fábula, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo, composición y música.

Y a diferencia del clásico sainete europeo, el sainete criollo admite una nota trágica.

El sainete tiene una idiosincrasia eruptiva que impone en cierto modo el acto puro.

El empuje dramático escueto, como arrancado de la existencia, es un rasgo esencial del sainete.

Y todos estos conceptos de Carella sobre el sainete tienen su punto culminante en este texto de Vacarezza que dice su personaje Serpentina en la obra *La comparsa se despide*:

*Un patio, un conventillo
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana ... telón.*

172 {texturas 3-3

Y según el mismo Serpentina hay que cumplir con los siguientes requisitos:

*Debe el sainete tener,
rellenando el armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.*

También, dice Carella, Carlos De Paoli ofrece una mirada poética sobre el sainete:

*Me procuro primero un compadrito,
un ruso, un francés, un cocoliche,
una vieja chismosa, un garabito,
un conventillo, una calle y un boliche.
con todos estos elementos y una mina
que las va de cascarrieta y coquetea,*

*que se cree gran señora y es una rea,
un taita que la afila y un obrero
que atrás de ella con el taita la camina
y se chala por el paica y es cabrero,
ya con esto tiene basta el sainetero.*

Buenos Aires era un gran conventillo y toda la ciudad el escenario del sainete.

Así como la gauchesca fue dueña del campo y de sus ámbitos, el sainete se apropió de los lugares públicos de la ciudad que crecía día a día, y habrá que esperar al grotesco para meternos en la intimidad de las cuatro paredes.

Para mí el sainete tiene el humor desfachatado y juvenil de mis años en el barrio, y el grotesco la socarrona ironía trágica que aprendí en los bares del centro.

El conventillo (la casa de inquilinato) será el infierno donde se cocinan los sainetes y los grotescos. Y el sainete tendrá sus prototipos: personajes que expresan rasgos étnicos, nacionales y sociales. El trazo grueso de un tipo.

Acaso el cocoliche, dice Carella, sea el primer tipo que se concrete con caracteres propios, intransferibles. Y Ezequiel Martínez Estrada agrega: "El cocoliche señaló con su mueca grotesca a la dramaturgia nacional, hasta el punto de constituir en el sainete el argumento y la gracia."

En el sainete criollo el extranjero pasa a ser el antagonista ideal. Al respecto sostiene Borges:

En el sainete criollo, los tipos del gallego y el gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados, lo cual importaría una dignidad, son imisorios, momentáneos y nadie. Se agitan vanamente, la seriedad fundamental de morir les está negada. Esa fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo con tosca precisión. "Eso" para el pueblo es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal.

Esto que dice Borges tiene absoluta vigencia en la mirada actual sobre los orientales y los latinoamericanos que han venido en los últimos tiempos. Mirada mezquina, defensiva, esquemática.

El sainete criollo es nuestra comedia del arte y su idioma un toma y daca con el lenguaje popular. Pero muchos lo vieron excesivo. El tema es discutible como en el tango. Como todo teatro popular, el lenguaje del sainete fue una gran ensalada.

Según Tulio Carella, los abusos idiomáticos del sainete sirvieron para: 1) La creación de una literatura ciudadana y 2) para que los escritores estudien la lengua.

Digamos que en el idioma sainetero la vida y el arte se imitan mutuamente.

El actor será parte esencial de ese teatro espejo: Florencio Parravicini fue el actor por excelencia del género chico. "Hace reír sin hablar y cuando habla la gente se enferma de risa" dice una actriz sobre "Parra".

El sainete tiene una gran época de autores como Cayol, Pacheco, Novión, Dis-cépolo, Pico, Vacarezza.

Luis Ordaz criticó la fábrica de sainetes que se genera a pedido de divos y empresarios. Pero este teatro por encargo tuvo sus joyas.

El sainete morirá con su tiempo histórico y su última forma acabará siendo el grotesco.

Los disfrazados

Aproximación a su contenido:

Ámbito: Patio de conventillo pulcro.

Escena 1: Remedo de la gauchesca con gauchos de carnaval.

Escena 2: La cuestión dramática: todos estamos disfrazados.

Escena 3: El engaño amoroso es el disfraz que mueve la historia.

Escena 4: Aparición del prototipo cocoliche.

Escena 5: Los antagonistas del protagonista.

Escena 6: El contexto político.

Escena 7: La confesión del protagonista. El extranjero como víctima.

Escenas 8, 9, 10 y 11: Cruces de historias.

Grotesco

Dice Luis Ordaz que el vocablo “grotesco” procede de *crypta* (del latín) y éste de *kripté* (del griego) y el término equivale a “bóveda subterránea”. Por lo tanto, podemos decir, según Ordaz, que esa “interioridad” se refiere a las manifestaciones más inquietantes del nuevo teatro: el grotesco.

El antecedente directo del grotesco criollo será el grotesco italiano, tan cultivado por el gran siciliano Luigi Pirandello.

Éste es un género teatral donde “bajo una faz enmascarada palpita la tragedia del ser”. A tal punto es así, que uno de los primeros grotescos, escrito por el italiano Luigi Chiarelli en 1916, se titula *La máscara y el rostro*.

Esa ambigüedad, esa esquizofrenia entre lo cierto y lo aparente, se me ocurre, es la imagen más rotunda del grotesco. Porque el grotesco es como la imagen de un hombre bajo el agua donde tal vez llora pero parece reír.

Pirandello definirá al grotesco por el Quijote. Porque el personaje de Cervantes es un personaje paradigmático que a través de lo propiamente cómico nos muestra el sentimiento de lo contrario.

La fusión, no la alternativa, la fusión de lo cómico con lo trágico produce lo tragicómico. Y lo tragicómico es la raíz del grotesco. Esta raíz que, al decir de Carlos Mauricio Pacheco, ya estaba instalada en el sainete criollo.

Es decir, que los argentinos tomamos dos géneros prototípicos de dos pueblos (el sainete español y el grotesco italiano) y los fusionamos con el contrario: al sainete lo tornamos trágico y al grotesco, disparatado. Por eso, *Los disfrazados* puede ser la forma ingenua de *Stéfano*.

Este proceso nos llevará a "auténticos antihéroes dramáticos" como Stéfano, Relojero, Mateo o El organito, por citar sólo la obra de Armando Discépolo.

Discépolo, grotesco él mismo, vive 83 años (1887-1971) para escribir sólo durante 24 años (1910-1934). Sus grotescos son la base del grotesco argentino. "Y el propio Armando Discépolo es dueño de un aire grotesco", dice Don Luis Ordaz. Como también podríamos decirlo de su hermano Enrique Santos, creador de tantos tangos grotescos como *Chorra*, *Soy un Arlequin* y *Cambalache*. Don Armando ama la dramática "verista" de los italianos. Ese verismo dará al cine el neorealismo y al teatro, piezas inigualables como *Seis personajes en busca de un autor*, donde Pirandello se atreve a hacer subir al escenario al hombre de la calle, al mero público. Las obras de Discépolo como las de Pirandello acaban por dibujar la realidad social y política de su tiempo. Los personajes discépolianos son la versión más descarnada de los diversos inmigrantes que iban poblando Buenos Aires.

La idea fija era retratar la realidad. Y la realidad de ese nuevo país que llega a tener más extranjeros que nativos está en el grotesco.

"Ahora no será el patio del conventillo como en el sainete, sino la oscura intimidad de una pieza de inquilinato donde toda una familia vive más horror que el que hay en una novela de Dostoievski", dice Ezequiel Martínez Estrada.

El colmo del grotesco pueda encontrarse en ciertos pasajes de los grotescos discépolianos y, muy especialmente, en la última escena del *Stéfano*, cuando el músico fracasado se enfrenta con Pastore, su mediocre discípulo. Allí, Stéfano cree que va a desenmascarar al traidor y acaba encontrándose con un hombre fiel y solidario. Ellos serán un juego de espejos empañados donde no se reflejan por culpa de sus propios fracasos. Y allí está lo esquizofrénico, lo equívoco del mejor grotesco: el bruto será la sabiduría y el sabio apenas la torpeza.

Pero si seguimos hilando fino tendremos que caer en una anécdota del oficio. Se cuenta que el actor Carlos Muñoz no lograba expresar un texto clave del *Stéfano*, aquel que le dice el músico a su mujer Margarita: "Mira esta mano que yo soñaba cubrir de bryante (se la besa)... con olor a alcaucile"; entonces, Don Armando, quien dirigía esa puesta en escena en 1965 en el Teatro Cervantes, le dice al confundido Muñoz que allí pueca todo el grotesco: en la fusión del brillante con el alcaucile.

Los grandes grotescos argentinos son historias sobre oscuros fracasos.

El grotesco como el tango es la forma más propicia para el espíritu escéptico, socarrón e inestable del argentino.

Lo argentino es grotesco. La historia nacional es un gran friso grotesco. De allí que este género haya quedado para siempre y sobrevuele todo el otro teatro

posterior, de allí que el *Stéfano* sea nuestro *Hamlet*. Ese ser o no ser que está lleno de música, pero de espantosa música ajena. Y el *Stéfano* tuvo su actor apropiado, Luis Arata, un rostro hecho para el grotesco. Los divos de esa época marcaban los géneros de entonces: un buen sainete estaba ligado a la picardía escénica de Florencio Parravicini como la gauchesca a José Podestá, el drama rural a Pablo Podestá, y el grotesco a ese cara de goma que fue Arata, un actor que a los treinta años pudo ser viejo y componer a los grandes protagonistas discepolianos.

Stéfano

Análisis breve

1- La trama de *Stéfano* se puede sintetizar como el relato de un fracaso. A modo de coro griego, sus padres anticipan la vida tormentosa del hijo y nos preparan para el arribo de un ser fracasado. Cuando éste entra a escena ya sabemos que vamos a presenciar la caída de un ídolo (el hijo diferente, el marido artista, el padre ejemplar y el maestro generoso). “¿Quién ha muerto?”, son las primeras palabras de Stéfano y la respuesta, no dicha, está en el aire: “El que ha muerto sos vos, Stéfano”, parece decirle el autor desde la imagen creada.

2- Desde allí hasta el final de la escena con Pastore, el discípulo, Stéfano, irá acumulando pruebas de su fracaso en el fracaso que le reflejan los otros, los otros que pasan a ser el espejo donde Stéfano se mira caer de modo irremediable: los padres que han perdido la Italia profunda para “ver llover libras esterilinas sobre Buenos Aires”; Margarita que no tiene la mano enjoyada sino abraza por el fuerte olor a alcaucil; Neca que no encuentra el punto preciso para que su sopa alegre a ese padre anoréxico de derrota; Radamés que sostiene la ilusión paterna como una bandera destrozada por el viento de lo real, y Pastore que en su “iñorancia” es capaz de develar el mayor secreto: que el fracaso de Stéfano se esconde en el propio Stéfano aunque se refleje en los otros. Porque como dijo el poeta Ezra Pound “cada uno es responsable de su rostro” y como dijo Jean Paul Sartre “el infierno son los otros”.

3- El epílogo que inserta Discépolo en esa historia que acaba con la partida de Pastore vale como anticipo de un oscuro futuro, siendo un oscuro relato, tan oscuro como la forma teatral de dicho epílogo. Es decir, este aire dantesco del epílogo es la forma futura de contar del autor, es la forma que encontraremos en su último grotesco, *Cremona*.

4- Paradojal es el derrotero del propio Armando Discépolo, porque este autor, en pleno éxito a los 50 años, se llama a silencio como su Stéfano. ¿Qué pasó con Discépolo? ¿Estaba lleno de música ajena como Stéfano o la fuerza arrasante de ese puñado de grotescos le hizo sentir que ya había dicho todo? Discépolo cierra su ciclo autoral pero continúa dirigiendo teatro hasta su muerte a los 83 años. Raro, ¿no? Un gran autor mudo que perfecciona desde la dirección escénica sus historias o las ajenas.

5- Lo cierto es que *Stéfano* se ha transformado con el tiempo en la obra capital de un gran autor, y así como *Hamlet* es sinónimo de Shakespeare y de teatro isabelino y *La gaviota* es sinónimo de Chejov y de teatro naturalista, *Stéfano* es sinónimo de Discépolo y de grotesco criollo.

Lo arltiano

Es inevitable que el teatro de Arlt se haya emparentado con su narrativa. Porque Arlt es, ante todo, un narrador. Un narrador que llega al teatro impulsado por Leónidas Barletta, quien supo ver en la narrativa arltiana la impronta dramática. Y entonces lo teatraliza llevando a escena "El humillado", un capítulo de *Los siete locos*. Ante la experiencia, Arlt se entusiasma y escribe para el Teatro del Pueblo *Trescientos millones* y *Saverio, el cruel*. Dos parodias arltianas que, a su vez, parodian a la dramaturgia universal y a la propia narrativa arltiana; algo que muchos años después hará Witold Gombrowicz con *Ivonne, princesa de Borgoña*. Y sin llegar a ser estrictamente un dramaturgo, Arlt (como después Gombrowicz) suma al teatro argentino algunas formas escénicas inesperadas para la época. La potentosa imaginación arltiana, que ya había instalado un discurso inclasificable dentro de la narrativa nacional, hace algo similar en el teatro, y lo suyo no es sainete ni grotesco ni comedia ni drama convencional como se daba entonces; es algo que escapa a los géneros, algo que como *El gigante amapolas* de Juan Bautista Alberdi tendrá que esperar mucho tiempo para que se lo clasifique como vanguardia.

Oscar Masotta, en *Sexo y traición de Roberto Arlt*, dice:

La obra de Arlt es el estertor de una época donde lo que se sabe de la vida se mezcla con la vida, donde el conocimiento no se separa de la existencia, donde la confusión y el equívoco comienzan a tener un valor de verdad.

Y en otro pasaje, el análisis de Masotta que data de mediados de la década del 60, nos dice que en tiempos de Arlt, entre el 20 y el 30, tanto este autor como los surrealistas podían creer en el poder violento de las palabras ("Un cross a la mandíbula" buscaba Arlt con su escritura), así como en el 60 se cree en la fuerza de las ideas. Pero hoy, a fines del siglo veinte, tal vez lo de Arlt haya recuperado su vigencia o, por lo menos, sigue inquietando. Por eso Masotta se ve obligado a interrogarse:

¿Qué hay en lo que ha escrito este hombre trabajado por problemas que hoy pretendemos dejar de lado que logra en cambio conmovernos? ¿Cuál es el sentido de ese horroroso con el que Arlt ha plagado sus libros y que nos sacude al contacto más leve con cualquiera de sus páginas? ¿Cuáles son esas pocas experiencias fundamentales que encrespan la obra de Roberto Arlt? ¿Se trata de experiencias meramente metafísicas sin

contenido social o en Arlt lo metafísico y lo social se sostienen y compenetran? ¿Cuál es el origen y la estructura de lo que sería lícito llamar el realismo metafísico de Roberto Arlt?

Y, más adelante, Masotta nos dice:

Toda obra no es más que un movimiento vertiginoso de idas y vueltas, una dialéctica viva entre profundidad y mundo... Y describir esa dialéctica en Arlt es el mejor modo de acercarnos a la comprensión de su obra.

Entonces, aquí es donde Masotta se pregunta sobre aquello que nos atañe: Si hay relación entre la narrativa y el teatro de Arlt:

*¿Pero no debiéramos, en cambio, separar sus novelas de sus obras de teatro? Como no sería difícil demostrar, existe entre unas y otras una relación de evolución; la obra de Arlt pareciera evolucionar de la novela al teatro, y esto, tal vez por razones no solamente internas de la obra, sino que dependen de su relación con el lector. Es como si Arlt hubiese sentido a medida que pasaba de *El juguete rabioso* a *Los siete locos*, para llegar casi exhausto como novelista a *El amor brujo*—la más débil de sus novelas— la necesidad imperiosa de transformar al lector en espectador. Es como si Astier, Erdosain, Balder, fueran muy poco novelísticos y como si el propio Arlt los hubiera sentido así. A lo largo de la obra de Arlt vemos operarse una especie de metamorfosis del personaje central y de la atmósfera de ficción que lo rodea. A partir de Astier hasta llegar al mantequero loco de Saverio, el cruel, hay una clara línea de un desarrollo regresivo que lleva de lo serio a lo burlesco, y que culmina en una atmósfera enrarecida donde se afianza el tema de los trastrueques de la personalidad. La punta de burlesco y de comedia que tiñe la seriedad de la vida de Astier se convierte en comedia real, y la extraña y silenciosa personalidad de Erdosain se trueca en el mantequero que hace de actor dentro de una obra de teatro. ¿Pero no será que hay algo de permanente en esos cambios y que no existen mayores diferencias entre Erdosain y Saverio, y que uno y otro no son otra cosa que modos distintos, escogidos por el autor, para expresar un mismo grupo de significaciones como una misma melodía trasladada a tonos diferentes, una misma estructura cuyo sentido no ha cambiado al cambiar el sustrato, se llame éste novela, cuento o teatro?*

Pero más allá de estas interesantes reflexiones de Masotta sobre el Arlt narrador y el Arlt dramaturgo, lo cierto es que en el resto de su intenso y pequeño libro sólo ejemplifica con las novelas y los cuentos.

Yo creo que el teatro de Arlt no alcanza la fuerza expresiva de su narrativa. Como creo también que sólo el dueño de semejante lenguaje pudo internarse en el texto dramático y generar piezas inesperadas para el teatro de su época.

Ahora, si hay que buscar un puente entre novela y teatro arltiano, ese puente es el cuento y de todos los cuentos, *El Jorobadito*. ¿Por qué? Porque El Jorobadito es un personaje de una gran teatralidad, que condensa todo el mal y todo lo teatral. Y la historia que lo presenta está cargada de verdaderas situaciones dramáticas: en el café y bar donde se conocen el relator y Rigoletto, en la casa de la novia del relator, en la cena familiar y la aparición insólita de Rigoletto para pedir la prueba de amor para su amigo.

No por casualidad este cuento ha sido teatralizado varias veces y la fuerza de esta historia radica en el suceso extraordinario que está graficado por la parábola de pedir un beso para un contrahecho con la intención de dinamitar una relación amorosa. Aquí parecen juntarse todas las historias de amores contrariados que tan intensamente viven los personajes arltianos. Y este cuento refleja el título del libro de Masotta: *Sexo y traición en Roberto Arlt*.

El discurso singular de Arlt se basa en un lenguaje intransferible. Aquel que lea una de sus tantas historias se transformará inmediatamente en cómplice de esa moral arltiana. Y esto es lo que pasa claramente con esa pareja desaparecida que conforman el relator y el corcovado: dos caras de una misma moneda, dos marginales de esa clase media hipócrita que es el blanco preferido de Arlt.

Volviendo a Masotta, podemos decir con él que los personajes protagónicos de Arlt son como personajes estáticos, como seres condenados a ser lo que son. Y sus condimentos principales son la humillación, el silencio y el cinismo frente a una sociedad imperfecta. Los personajes de Arlt, dice Masotta, conforman una contrasociedad; y ellos permanecen casi siempre vueltos sobre sí mismos.

Retornemos al teatro y, muy especialmente, a *Saverio*, *el cruel* y a *Trescientos millones*. Saverio, el mantequero y Sofía, la sirvienta, viven en el silencio, se sumergen en el sueño y actúan en su mundo interior.

Con respecto a Roberto Arlt, Masotta dice también:

Arlt es uno de esos autores que hablan abundantemente para negarse a hablar clara y expresamente, y es como si él mismo fuera uno de sus personajes.

Con respecto a las historias que Arlt nos cuenta, dice Masotta:

Se opera así del lado del lector una de esas "síntesis pasivas", como dicen los fenomenólogos, que no prueban nada porque están hechas de ideas contradictorias.

De allí que toda la obra de Arlt fue tan cuestionada por la izquierda como por la derecha del país teatral. Arlt fue un autor incómodo para todos y, con el tiempo, se volvió un clásico obligado.

Por último, sería bueno decir que la casualidad que hizo que Arlt escribiera teatro fue como una bendición para el teatro argentino, porque después de esas obras arltianas nada resultó igual y el teatro nacional saltó de los saineteros y grotescos a los independientes.

Los independientes

A partir de la década del 30 en Buenos Aires y de las décadas del 40 o del 50 en otras ciudades del país, se produce un movimiento teatral que hereda el espíritu vocacional de los filodramáticos y el espíritu contestatario de las agrupaciones anarquistas. Este movimiento se denominó Independiente porque no dependía ni de lo comercial ni de lo institucional, era absolutamente libre en su organización y repertorio. Es más, como bien dice Roberto Cossa en su charla con los alumnos de Lito Cruz:

En el teatro independiente la máxima era hacer teatro de arte y por amor al arte. Era pecado cobrar y hasta era pecado figurar en los programas, notas y críticas periodísticas; eran artistas anónimos con un fuerte espíritu de equipo, eran grupos de jóvenes que tenían una fuerte formación universitaria, eran un teatro que venía del mundo de la enseñanza y que tenía una impronta pedagógica para con su público; y van a ser ellos los que incorporan al teatro argentino la constante de un permanente aprendizaje en el oficio.

180 {texturas 3-3}

Desde entonces, los nombres de ciertos teóricos del teatro contemporáneo (como Constantín Stanislavsky, Antonín Artaud, Bertold Brecht, Peter Brook y Jerzy Grotowski) se transformaron en moneda corriente de público, crítica y grupos del movimiento independiente.

Los independientes pasaron a ser, entonces, una verdadera bisagra del teatro argentino. Porque hasta entonces el teatro se dividía entre profesionales y vocacionales; y, desde entonces, se dividió en teatro de arte o teatro comercial. Teatro vivo y teatro muerto, al decir de Peter Brook.

Por supuesto que, a través de las diversas décadas del siglo 20, las conductas de los que aún pueden ser denominados independientes fueron variando y se fueron adaptando a los tiempos, pero, de todos modos, hay algo que se mantuvo siempre vigente: el criterio estético.

El independiente es aquel que sostiene la apuesta creativa (ética y estética) por sobre todos los otros avatares del oficio. Y esto ha dado origen en la Argentina a un

teatro valioso que es admirado en todas partes. Barletta y su Teatro del Pueblo, Asquini y su Nuevo Teatro, Heddy Crilla y el Teatro La Máscara, Ferrigno y el Fray Mocho, Lovero y los Independientes, el Grupo Lobo en el Instituto Di Tella, etc., van marcando un derrotero que se basa en el buen teatro de equipo, el teatro que no está en las salas comerciales ni en las salas oficiales, un teatro que se atreverá a producir hechos artísticos que no dependen ni de la taquilla, ni de la crítica, ni de los apoyos gubernamentales, un teatro que se sostiene en el tiempo y que pasa de mano en mano como la joya más preciada de una experiencia colectiva de creación artística.

América Latina y España han calcado con suma seriedad las pautas de este movimiento independiente, de este movimiento genuino que nació sin padrinos, a fuerza de imaginación y coraje.

Nosotros, los argentinos, a través de los independientes, hemos generado un teatro que alcanza las alturas de las grandes escuelas internacionales. Y algunos de sus hacedores se han destacado vivamente en diversas capitales del espectáculo. Un ejemplo es la fuerte presencia de los argentinos en París: Lavelli, García, Marini, Arias, Copi. Otro son los argentinos que han iniciado movimientos en países latinoamericanos como Gimenez en Caracas, Fanny Mickey en Bogotá, Aristides Vargas en Quito, etc.

Aun hoy, y a pesar de todas las crisis, la gente de teatro de cualquier lugar del mundo sigue asombrándose de nuestro teatro.

Los neoindependientes

En la década del 70 o del 80, se cambia de denominación y los independientes pasan a ser neos. ¿Qué significa este cambio? ¿Por qué lo vocacional empieza a ser ganado por lo profesional (especialmente en Buenos Aires)? Creo que por una necesidad de vivir del teatro y de acrecentar los logros estéticos. Estos neos serán más estéticos que éticos. Y son los neos los que destierran a la cosa dogmática e imponen una búsqueda estética más intensa.

Los autores de los neos son Tito Cossa, Ricardo Monti, Griselda Gambaro, Tato Pavslovski, Mauricio Kartún y otros.

Lo que sí desaparece es el equipo, el grupo independiente, y aparecen las cooperativas y los elencos profesionales.

Esta época es teatralmente mucho más rica que la anterior, los montajes son más valiosos, los actores son más completos y los equipos más profesionales.

De ellos heredaremos la vanguardia que crea nuevos espacios y nuevas formas de la escritura teatral. Aparecen las creaciones colectivas y los espacios no convencionales.

Las nuevas tendencias

Toda generación mata a sus padres. Las nuevas tendencias de Buenos Aires salieron de los talleres de maestros como Monti, Kartún, Kogan, Ure, Bartís y otros. Las nuevas tendencias pivotan entre el teatro de la imagen y las nuevas formas del texto dramático. Cuentan pero de un modo nuevo. Cuentan de manera oscura, indescifrable. En unos años, tal vez, se tornen claros, demasiado claros y entonces vendrán otros a ocupar sus lugares rebeldes. En estos años, fueron surgiendo los autores de la nueva tendencia: Federico León, Daniel Veronese, Rafael Spregelburg, Javier Daulte y otros.

Se puede destacar, entre las nuevas tendencias, el surgimiento de un grupo de dramaturgos, el Grupo Caraja-ji del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, y muchos otros que como Daniel Veronese, Rafael Spregelburg y Federico León conforman sus propios equipos de trabajo (Periférico de Objetos, Patrón Vázquez, etc). Y, poco a poco, esta nueva generación autoral se apropia de los espacios no convencionales del teatro en Buenos Aires y en algunos centros importantes del resto del país.

En un próximo trabajo agotaremos el análisis de esta nueva corriente que surge en la Argentina de fines del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

- Braun, E. (1986): *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Galerna, Buenos Aires.
- Carella, T. (1957): *El sainete criollo* (antología). Hachette, Buenos Aires.
- Colección Carajaji (1996): Libros del Rojas. Autores jóvenes. Ediciones Centro Cultural Rojas, Buenos Aires.
- Dubatti, J. (1999): *El teatro laberinto*. Atuel, Buenos Aires.
- Masotta, O. (1965): *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires.
- Ordaz, L. (1992): *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Girol Books Inc., Canadá.
- Ordaz, L. (1999): *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.
- Pellettieri, O. (2002): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Vol. II: "La emancipación cultural (1884-1930)". Galerna, Buenos Aires.
- (2002): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Vol. V: "El teatro actual (1976- 1998)". Galerna, Buenos Aires.
- (1991): *Cien años de teatro argentino*. Galerna, Buenos Aires.
- Revista *Funámbulos*. Dirección Ana Durán, años 2001 y 2002, nos. 17 y 18, "Sobre el neorrealismo y la dramaturgia de escena", Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.
- Revista *Picadero*. Dirección Carlos Pacheco, año 2001, nro. 5, "El nuevo teatro". Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Revista *XXI*. Dirección Pellettieri O., año 2003, nro. 16. GETEA-UBA, Buenos Aires.
- Tirri, M. (1973): *Realismo y teatro argentino*. Ediciones La Bastilla, Buenos Aires.