

Cómo contar historias en un país que vive en la irrealidad: el teatro argentino

Oswaldo Dragún

Oswaldo Dragún: Argentino. Fundador y presidente del Teatro Abierto de Argentina. En dos oportunidades fue premiado por Casa de las Américas (Cuba). Ha realizado numerosos guiones para cine y televisión. Entre sus obras destacan: "Historias para ser Contadas", "Milagro en el Mercado Viejo", "Amoretta", "Heroico en Buenos Aires".

Desde sus inicios, el teatro argentino, en sus expresiones más válidas, responde a un realismo crítico, tomando en consideración su temática, no su forma de contar historias (estructura narrativa). Y sin pretender formular un determinismo estético, esa forma de contar historias está íntimamente ligada a dos líneas que, con intervalos, se van dando en la historia socio política del país: una línea de equilibrio representada por los escasos gobiernos democráticos, y una línea de desequilibrio, de ruptura, producida por los continuos golpes militares que intentan imponer la irrealidad como norma de vida.

El teatro trabaja con imágenes, no con conceptos. Y las imágenes provocadas por el conflicto entre equilibrio y desequilibrio en la historia socio política argentina, han producido un teatro a través del cual, un desprevenido lector de años venideros podría descubrir con bastante fidelidad la historia viva del país.

Así, el realismo de principios de siglo de **Florencio Sánchez** ("Barranca Abajo", "M'hijo el doctor", "En Familia", etc.) y **Gregorio de Laferrere** ("Las de Barranco", "Locos de Verano", etc.) enmarcado en las estructuras narrativas del realismo tradicional, corresponden a una época de construcción, de ubicación de nuevos sectores sociales, donde el realismo tradicional parece suficiente para reflejar en imágenes coherentes, producidas por la relación de causa efecto, los enfrentamientos surgidos en la joven sociedad argentina.

Desde el primer teatro de la incomunicación...

Aparece entonces un elemento que enriquecerá y conflictuará, al mismo tiempo, el panorama socio político del país: el inmigrante. Españoles, italianos, rusos, polacos, árabes, alemanes, etc., etc., cada uno conservando por largo tiempo su idioma de origen y sus características nacionales diferenciadas, perseguidos por la miseria y las persecuciones políticas, raciales, y religiosas, llegan a la tierra nueva buscan-

do el paraíso prometido por sus muchos dioses. El momento es apropiado. Acaba de llegar al gobierno el presidente Hipólito Yrigoyen, representante de las clases medias, a las cuales los inmigrantes se sienten ligados.

La imagen es potente. Y colorida. Y se traduce sobre los escenarios en el teatro realista-popular de esa época: el **Sainete Argentino**. Primero, heredero del Sainete Español, aporta enseguida características particulares que le hacen calar en profundidad. Sobre aquellos catalanes, madrileños, gallegos, andaluces, del Sainete Español, pendía a pesar de todo la sensación de un ser nacional. Pero eso era imposible para los inmigrantes que arribaron a la Argentina. Religiones distintas, idiomas diferentes, la palabra no tiene para ellos ningún signo de relación. Y el Sainete Argentino (**Alberto Vacarezza, Carlos Mauricio Pacheco**, etc.) llevan al escenario nuestro primer teatro de la incomunicación Pero con un elemento propio que lo caracteriza, y a diferencia de otros teatros de la incomunicación: el optimismo. Porque si bien no los une el idioma, sí los une un hecho subjetivo común: la espera del paraíso prometido. Y lo esperan cantando, porque tienen la seguridad de llegar a él. El Sainete Argentino es un teatro donde sus personajes cantan en patios abiertos, mientras buscan gestos comunes que reemplacen a la palabra en la necesidad del contacto humano. Y bailan. Y esperan.

...Al primer teatro del absurdo

El primer golpe de estado militar, en 1930, rompe el aparente equilibrio de la sociedad argentina. Y si para los nativos significó asomarse por primera vez a la sensación que en nuestro mundo no siempre $2 + 2 = 4$, para el inmigrante la quiebra es objetiva y subjetiva: el paraíso prometido no existe. Lo buscado, no les será otorgado. Su destino, trazado por ellos como una línea recta, empieza a transitar un laberinto al cual deberán acostumbrarse. El largo viaje ha sido en vano. Esa ruptura, esa "tierra de nadie", que se abre ante el inmigrante (y en América Latina - de alguna manera - todos lo somos) entre el "querer" y el "poder", ligada más a su destino que al ejercicio de la propiedad privada, se traduce sobre el escenario en el **Grotesco Argentino**.

Aparentemente descendiente del Grotesco Italiano de Pirandello, el Grotesco Argentino, a través de sus grandes autores, **Armando Discepolo** ("Stéfano"), **Defilippis Novoa** ("He visto a Dios"), etc., presenta diferencias fundamentales, heredadas por los actuales autores argentinos (y ese es el objetivo de esta retrospectiva). El conflicto central del Grotesco, es siempre existencial. Pero si en Pirandello se mantiene encerrado en el individuo (un problema de él con él), en el Grotesco Argentino se plantea entre el que trata de realizar su destino humano, móvil, vital, y una estructura político social que intenta inmovilizarlo todo, para mantener como real, un mundo irreal, antiguo y conservador. El personaje del Grotesco Argentino también es el inmigrante, igual que en el Sainete. Pero las diferencias entre ambos géneros (maneras de contar) son fundamentales, como es fundamental la diferencia entre los momentos históricos que los produjeron, y sus "imágenes sociales". El personaje del Grotesco ya no espera el paraíso. Sabe que lo ha perdi-

do. El patio al aire libre del Sainete se transforma en ambiente cerrado, sórdido. Los cantos y bailes del Sainete son ahora monólogos sin coherencia externa, delirios, donde el pasado se mezcla con un presente que se escapa de las manos, como si fuese arena. Toda coherencia se ha roto. Es la ruptura. El desequilibrio. Y la ruptura social lleva escénicamente a la **Deformación**.

Ya la realidad no puede reflejarse partiendo del aparente equilibrio que muestra. Ahora, la realidad debe ser reconstruida con fragmentos inconexos, donde se mezclan pasado, presente, y futuro, pero todo jugado en presente, aquí y ahora. El hombre deja de ser una anécdota. Se transforma en un ser casi cósmico, universal. Su vida pende en el espacio. Líneas muy antiguas, de miles de años, arrasando razas, dioses, mitologías, lo atraviesan. Y siguen después de él, después de haberlo abandonado a su suerte. Y si el Sainete fue nuestro primer teatro de la in-comunicación, el Grotesco es nuestro primer Teatro del Absurdo. Nuestra búsqueda de un destino humano, ha perdido sentido. Pero quien pretenda ver en el Grotesco Argentino (y latinoamericano) un heredero directo del Absurdo europeo o norteamericano, errará el enfoque. Las diferencias son fundamentales. El Absurdo europeo es un género intelectual. El Grotesco Argentino es popular. El Absurdo europeo no tiene héroes. El Grotesco sí. Grotescos, pero héroes. El personaje del Absurdo europeo sabe que el destino humano no tiene sentido. Y racionalmente, deja de luchar. El héroe del Grotesco también ha descubierto lo mismo. Pero irracionalmente, no deja de luchar. Lo que otorga al Grotesco Argentino (y latinoamericano) una vitalidad anarquista, llena de colorido, de pasiones extravertidas de imágenes dibujadas en trazos gruesos, sanguíneas.

El conflicto central

Estos trazos gruesos, imagen gráfica de un mundo fragmentado, desequilibrado, están en los grandes muralistas mexicanos, y están en el teatro mexicano, y venezolano, y brasilero, y sirven de vaso comunicante a todo el teatro latinoamericano, que bajo estas reglas expresivas debe ser analizado, y no con las de otros teatros correspondientes a imágenes producidas por civilizaciones que mal o bien, han cumplido un destino. Porque el conflicto central del teatro argentino (y el latinoamericano) es el de un continente que existe (realidad) y un destino nebuloso, incierto (irrealidad), que a veces se superponen, se mezclan, cambian de roles. Esa tensión producida por lo que se quiere y por lo que se tiene, a nivel de continente más que de individualidad, conduce a un tremendo desequilibrio. Por eso muchas obras del teatro latinoamericano (y argentino) buscan ayuda (y apoyo) en un pasado legendario. En países marcadamente raciales ese pasado está lleno de imágenes religiosas y mitológicas. En un país más indiferenciado racialmente, como Argentina, el pasado es más cercano, pero igualmente mítico. Una ciudad como Buenos Aires se convierte en el escenario en metáfora mítica. Sus calles son líneas rectas, rotundas, a contramano de una realidad fragmentada, incoherente, casi laberíntica. Sus habitantes (el personaje) son seres aparentemente seguros, para quienes la sola posibilidad de la duda parece un complejo de culpa, tratando de explicarse racionalmente la irrealidad en que viven. En busca de apoyo, ne-

gándose a asumir una tierra que se mueve bajo los pies, erigen sistemas. Sistemas de relaciones. Sistemas políticos. Sistemas ideológicos. Sistemas rígidos, inflexibles, incapaces de absorber a quienes los ponen en duda. Sistemas débiles, pero rígidos, productores de generaciones de exiliados internos. Ese es el caldo de cultivo del cual el autor argentino ha extraído sus imágenes. Y esas dos líneas: equilibrio y desequilibrio, apariencia de coherencia y ruptura, le han otorgado una manera de contar historias, una estructura. Porque ese es el problema: como contar historias (para que se noten) en un país que vive en la irrealidad. El autor argentino, aferrándose desesperadamente a su pretendida raíz europea, tiende a racionalizar el mundo en que vive. A rearmar los fragmentos, lógicamente. Porque está intentando rearmarse a sí mismo. Aún sus metáforas, arrastran una carga lógica, y están llenas de explicaciones.

Dejar de ser un exiliado interno

Después de 13 años de "incoherencia" (1930-43), que producen con **Roberto Arit** y su grotesquiana galería de exiliados internos ("300 Millones", "Saverio el Cruel", etc.) a uno de los más importantes autores argentinos, la realidad parece por fin encaminarse por un sendero más lógico, más "racional". Las clases sociales sumergidas ocupan, con el advenimiento del primer peronismo, un lugar en la vida del país. Y el mismo país - rearmados y reubicados (aparentemente) sus fragmentos sociales - comienza a tener la sensación de "un todo". Las imágenes descansan. Se relajan. Todo es tal como parece ser. En ese momento, a fines de la década del 40, surgen un autor y una obra (**Carlos Gorostiza** y "El Puente") a partir de quienes se inicia una nueva etapa en el teatro argentino. Con "El Puente" y "El Pan de la Locura", de Gorostiza; "Nuestro Fin de Semana" y "Los días de Julián Bisbal" de **Roberto Cossa**, "Soledad para Cuatro" y "Estela de Madrugada" de **Ricardo Halac**, el realismo crítico del teatro argentino refleja la imagen de una realidad, conflictiva sí, pero que aparentemente ha hallado un equilibrio. Su manera de contar historias es detallista, detenida en el desarrollo dramático de la relación "a tal causa, tal efecto". Pero junto a esta manera de contar historias, convive la otra línea narrativa del teatro argentino: la fragmentarista.

Porque de pronto el equilibrio estalla en pedazos. Perón -un militar- es expulsado del poder por mil itares. La izquierda desfila, codo a codo, en una marcha "democrática", junto a los sectores más conservadores. Los estudiantes - revolucionarios pero aún antiperonistas - intercambian flores y besos con damas de la sociedad para quienes la inserción del proletariado en la vida nacional, no es más que un "aluvión zoológico". Nada tiene sentido. La relación causa-efecto ha dejado de existir, atrapada en el laberinto. Los antiguos inmigrantes han dado hijos y nietos. El idioma ya es común a todos. Pero ahora también es común a todos la nebulosa sensación del paraíso perdido. La aparente coherencia ha vuelto a romperse. La tierra de nadie que separa lo que se quiere de lo que se puede, anida tensiones y conflictos lindantes con la locura de una sociedad entera. Las imágenes dramáticas se proyectan sobre un escenario vacío, sin puertas ni ventanas (lugares lógicos para entrar, salir, y mirar hacia afuera) por donde

nuevos exiliados internos pueblan el teatro, vagando en el vacío, buscando un destino cada vez más nebuloso, chocando con la irrealidad que se les impone, no a través de paredes, sino del mismo espacio. Porque ese espacio nos envuelve a todos: ganadores y perdedores, vencedores y vencidos, víctimas y victimarios. Ese es el escenario donde habitan las imágenes dramáticas de **Agustín Cuzzani** ("Una Libra de Carne", "El Centro Forward murió al amanecer"), de **Oswaldo Dragún** ("Historias para ser Contadas", "Milagro en el Mercado Vieno", "Al Perdedor"), de **Ricardo Monti** ("Una Noche con el Señor Magnus e hijos", "Maratón", "Visita"), de **Griselda Gambaro** ("Los Siameses", "Las Paredes", "El Campo"), de **Eduardo Pavlovsky** ("El Señor Galíndez", "Cámaralenta"), etc, etc.

Y ahora sí, ambas líneas convergen. Las estructuras narrativas de las últimas obras de **Gorostiza, Cossa, y Halac**, ya no pretenden aprehender la realidad a través de datos aparentes. Porque el dilema que el autor argentino actual trata de responder es si su país sobrevivirá como nación, si sus mitos y sistemas rígidos y agresivos podrán ser aprehendidos por imágenes totalizadoras que los reubiquen en un espacio común, humano. En definitiva, el autor argentino actual está tratando de reubicarse a sí mismo en ese espacio común. Contarse a sí mismo. Dejar de ser un exiliado interno.

TEATRO ABIERTO

UNA ISLA DE LIBRE CREACION

Año 1981. Después de 6 años de dictadura militar, la sociedad argentina es una sociedad reprimida, amedrentada (excepto las heroicas "Madres de Plaza de Mayo") e inmovilizada. Desaparecidos, falta total de libertad de expresión, censura, listas negras, exiliados internos y externos. En medio de ese panorama, un grupo de autores argentinos elabora las bases de Teatro Abierto ("... el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos" -Latin American Theatre Review) que formula públicamente a principios de 1981: "**... Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino ... Porque pretendemos ejercitar nuestro derecho a la libertad de opinión ... Porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle**". Basándose en estos simples principios se lanzó un llamamiento a toda la gente de teatro de Buenos Aires. ¿Con qué objetivo? Agruparnos, en un clima de agresión donde todo tendía a la dispersión, al aislamiento. Y movilizar culturalmente al país a través del teatro, llevando al escenario una temática que no estaba en ningún medio de comunicación, aunque sí en la realidad que vivíamos. El resultado fue el nucleamiento de 21 autores, 21 directores, y más de 250 actores, que sin cobrar un centavo (elemento que la necesidad impuso para hacer posible esa producción masiva, a los precios más bajos) estrenaron, en el plazo de dos meses, 21 espectáculos que fueron un mosaico alucinante de la terrible realidad que el país soportaba.

La reacción militar no se hizo esperar, y a la semana del estreno, el Teatro del Picadero, donde se realizaba el evento, fue incendiado por elementos paramilitares. Pero ya era tarde. Al día siguiente del incendio se ofrecieron a Teatro Abierto 17 salas de las más importantes de Buenos Aires, y una semana después, Teatro Abierto volvía a levantar el telón ante una sala repleta de espectadores (más de 800 personas), espectáculo que se repitió durante cada una de las funciones. Ese fervor popular fue un hecho nuevo y fundamental: la "complicidad" popular, transformando un hecho estético en acontecimiento político y social. Desde ese momento, **Teatro Abierto** fue de todos. A partir de la aparición de Teatro Abierto, todo el país cultural se movilizó. Inmediatamente surgieron **Danza Abierta, Libro Abierto, Música Abierta, Poesía Abierta**, y por último **Cine Abierto**. Curioso hecho: en medio de una represión cerrada, **el país cultural decidió declarar a Argentina, PAIS ABIERTO**. No sé si en otro país se ha dado alguna vez el caso de que el despertar político de una sociedad diera comienzo por el arte y la cultura. En 1981, en la República Argentina, fue así.

En 1982, Teatro Abierto lanza su segundo ciclo. Pero como el movimiento ya pertenecía a todos, la apertura es grande. Se estrenaron en dos salas, durante dos meses, 48 espectáculos. Participaron 48 autores, 48 directores, 800 actores, 48 escenógrafos, 30 músicos, coreógrafos, plásticos, colaboradores (ya habían nacido en todo Buenos Aires los "Círculos de Amigos de Teatro Abierto"). Y en septiembre de 1983 se realizará, un mes antes de las elecciones presidenciales, el nuevo ciclo, que consistirá en 35 obras cortas a través de las cuales el teatro argentino propondrá una revisión de estos últimos ocho años trágicos.

Teatro Abierto es un movimiento, lo que significa que se proyecta. Y no solamente proyectó para los muchos miles de sus espectadores una visión de su realidad. Dio también la certeza que, en una sociedad atacada por la especulación económica y la corrupción, era posible la ética, la generosidad, a través de los muchos teatristas que durante largos meses trabajaron sin cobrar un centavo (y en el movimiento participa la gente más conocida del teatro argentino) considerando que en momento de crisis colectivas el artista debe ser ejemplo ético de su colectividad.

¿Cuál es el futuro de Teatro Abierto? Es posible que al cambiar la realidad socio política del país cambien los objetivos más obvios. Pero los integrantes de Teatro Abierto, descubrimos otros, importantes para nosotros como creadores. Al trabajar durante uno o dos meses por año en un agrupamiento de iguales, sin ninguna presión empresarial, comercial, o de competitividad, hallamos también nuestra mayor libertad expresiva. Y al mismo tiempo pudimos ofrecerle esta tierra de cultivo a nuevos autores, directores y actores, en un país que nunca ha elaborado una poética cultural, y donde el teatro no recibe el menor apoyo. Creo que este será el objetivo válido, sea cual sea el futuro del país: **una "isla" de libre creación, donde puedan convivir todas las tendencias estéticas, sociales y políticas, en medio de una sociedad rígida y sistematizada.**