



La realidad como fractura: los años 90 en el teatro argentino

Milena Bracciale Escalada

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Hoy por hoy, todos conocemos las consecuencias que sufrió nuestro país a partir de las transformaciones imperantes en la década del noventa. El neoliberalismo instaurado por el gobierno de Carlos Menem estuvo guiado por tres principios fundamentales: la primacía del mercado sobre el Estado, la apertura de la economía y la privatización del patrimonio estatal y la valorización de la renta financiera.¹ Con el Plan de Convertibilidad, los primeros años de la década menemista fueron para muchos una fiesta. En nombre de la globalización y el primer mundo, el Estado gobernó con grados impensables de corrupción y con la estrategia de la espectacularidad y mediatización de la política. Sin embargo, después de 1995, el desempleo comenzó a incrementarse y a registrar niveles históricos. Las consecuencias de la recesión fueron devastadoras: la desocupación se volvió estructural, se amplió la brecha entre ricos y pobres, se acrecentó la violencia social y la clase media comenzó a achicarse y dio lugar al surgimiento de los *nuevos pobres*. Dentro de este panorama socio-político, nos interesa observar qué rol asumió el teatro en una década caracterizada por el vaciamiento cultural. Específicamente, nos centraremos en dos autores fundamentales para la dramaturgia argentina y que en la década de los noventa ya eran reivindicados por el campo teatral. Nos referimos a Roberto Cossa y a Eduardo Pavlovsky.

Este trabajo surge a partir de una beca de investigación otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata, desde donde se proyecta estudiar varias obras de teatro, de diferentes autores, escritas durante esta década. Aquí,

¹ Véase V.V. A.A., "Latinoamericana. Enciclopedia contemporánea de América Latina y El Caribe"; Buenos Aires, La Página S.A.; 2010, y Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica; 2009.



focalizaremos sólo en dos: *Angelito*² de Roberto Cossa y *Rojos globos rojos*³ de Eduardo Pavlovsky. La comparación resulta interesante por varios aspectos. En primer lugar, siguiendo los aportes de Jorge Dubatti⁴, sabemos que tanto Pavlovsky como Roberto Cossa se consolidaron como escritores de teatro a partir de la década del 60. Dentro de ese período, suele identificarse una clásica división entre *absurdistas* y *realistas*. Tradicionalmente, Cossa es catalogado como *realista* mientras que la producción de Pavlovsky suele ser mencionada como experimental y *absurdistista*. Lo que concluye Dubatti es que, más allá de las diferencias estéticas de estos grupos, ambos coincidían en la función crítica del orden social y político. El hecho de que estos dramaturgos pertenezcan a una misma generación de escritores, pero con particularidades estéticas divergentes, no sólo permite establecer la comparación, sino que también la vuelve interesante: ¿qué ocurrió con su producción dramática treinta años después?, ¿continuaron ejerciendo un tipo de teatro que oficie como resistencia?, ¿sigue siendo operativa la distinción entre *absurdistas* y *realistas* a la luz de este nuevo contexto? Éstas son algunas de las cuestiones que intentaremos responder a partir del análisis de estos dos textos.

En segundo término, tanto *Angelito* como *Rojos globos rojos* son propicios a la comparación puesto que sus tramas están estructuradas a partir de un mismo procedimiento: la metateatralidad. Siguiendo a Pavis⁵, esto significa que estas dos obras constituyen un tipo de teatro cuya problemática está centrada, justamente, en el teatro mismo, y que, por lo tanto, se autorrepresenta, habla de sí mismo. Se trata de obras metacríticas, puesto que uno de los principales motores de su escritura es la reflexión sobre la propia producción del autor en relación con la producción de sus contemporáneos. De esta forma, en palabras textuales de Pavis: "...el trabajo teatral se convierte en una actividad autorreflexiva y lúdica: mezcla

² Roberto Cossa, *Angelito* en "Teatro 4. Angelito. Los Compadritos. Tartufo (adaptación)"; Buenos Aires, De La Flor; 2008; p. 8-131. En las próximas referencias textuales a esta obra se indicará el nombre del autor y el número de página entre paréntesis.

³ Eduardo Pavlovsky, *Rojos globos rojos* en "Teatro Completo 1"; Buenos Aires, ATUEL, 2003; p. 75-101. En las siguientes referencias a esta obra se indicará el apellido del autor y el número de página entre paréntesis.

⁴ Jorge Dubatti, *El teatro como crítica de la sociedad* en Susana Cella (Ed.), "Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10. La irrupción de la crítica"; Buenos Aires, Emecé, 1999; p. 259-273.

⁵ Patrice Pavis, "Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología"; Buenos Aires, Paidós, 2007; p. 288-290.



alegremente el enunciado (el texto que debe ser dicho, el espectáculo que debe ser montado) con la enunciación (la reflexión sobre el decir)...".⁶

En este punto, resulta importante señalar que *Angelito* se comenzó a escribir en 1986, pero se estrenó recién en 1991. En cambio, la primera versión de *Rojos globos rojos* data de 1994. Esos pocos años de diferencia le dan a Pavlovsky una consciencia más marcada del contexto de la década que la que tenía Cossa en el momento de la producción de su espectáculo. Además, Pavlovsky no sólo escribe, sino que también actúa; por lo tanto, la obra ha sufrido modificaciones a lo largo de sus funciones, a partir de la improvisación de los actores, que fueron rescatadas en 1996 por la editorial Atuel. En este sentido, se observa una primera diferencia en tanto y en cuanto el texto de Cossa es representante de comienzos de la década, mientras que el de Pavlovsky de mediados.

Dentro del procedimiento de metateatralidad, se destacan en ambos textos el uso del humor, la ironía y la parodia. A través de estos procedimientos, ambas obras funcionan como crítica al orden establecido y a la indiferencia de otros tipos de teatro frente a lo que acontece en el contexto socio-político y cultural de la época.

Desde el punto de vista del espacio de representación, tanto *Angelito* como *Rojos globos rojos* eligen un teatro. Coincidentemente, en ambos casos se trata de un espacio teatral marginal. En *Angelito*: "...la escenografía intenta parecerse a un cabaret convencional. Se apagan las luces y se inicia el show" (p. 13). Sin embargo, se trata de un cabaret socialista, el primero que existe y que intenta demostrar claramente su diferencia con respecto a un típico cabaret burgués. En *Rojos Globos Rojos*, el título mismo de la obra refiere a un: "...un teatrillo marginal y precario de un pequeño pueblo de la Provincia de Buenos Aires" (p. 77). Aquí, las butacas donde se ubica el público están distribuidas en forma circular y, cuando los espectadores ingresan, la escena ya ha comenzado. En el espacio escénico, el público observa no sólo el escenario sino también el camarín.

Esta primera elección de un espacio teatral y marginal forma parte de la reflexión que mencionábamos más arriba, a partir de la cual este tipo de teatro se constituye. El teatro es en la década de los 90 un espacio cultural marginalizado,

⁶ Ibidem.



como cualquier otro espacio artístico. En una década en la que lo que prima desde el Estado es el vaciamiento cultural, el teatro carece de importancia y pierde sentido. Pierde legitimación. Asimismo, estos autores que fueron reivindicados en el campo teatral en la década de los 60 y 70, comienzan a perder su lugar de privilegio frente a la eclosión de nuevas generaciones teatrales que irrumpen con temáticas y procedimientos completamente diferentes y nuevos. Por lo tanto, la marginalidad de los teatros que proponen en sus argumentos tanto Cossa como Pavlovsky, funciona como metáfora de la marginalidad del teatro *de arte* en general y de la producción de cada uno de estos autores en particular. Así, dice irónicamente el Cardenal: "¡Este es un teatro de mierda... Si estuviera en el San Martín!" (p. 89).

La década del 90 significa también un cambio político trascendental a nivel internacional, tras la caída de la Unión Soviética. Este hecho es motivo de reflexión en estas dos obras de teatro. En el caso de *Angelito*, la escena representa un ensayo general, la noche anterior a la inauguración del cabaret. Paródicamente, los personajes son Responsable, Dogma, Custodia, Constante, entre otros. En general, no hay acuerdos frente a la posibilidad de éxito de una propuesta semejante, pero Responsable, preocupado por las exigencias del Partido, sostiene:

Les vamos a demostrar
que aquí también
hay cambios
y que estamos
a la altura de los hechos (p. 19).

Sin embargo, las posibilidades del cabaret se siguen poniendo en duda, por lo cual aparece el primer gran interrogante: "¿Qué podemos contar?/ ¿De qué podemos hablar?" (p. 28). Así, nuevamente a través de la metáfora, la obra cuestiona el rol del teatro en el contexto actual: "¿Qué pasa con la cultura / cuando la paga el City Bank?" (p. 28). Cuestionarse acerca de qué lugar ocupa la izquierda en este nuevo panorama, y de qué rol le queda al arte y, específicamente al teatro, en este nuevo marco, es una constante que reaparece en los dos textos. Desde el comienzo, el Cardenal afirma en *Rojos globos rojos*:



Hoy, colocado en la época en que todo parece vestirse de algún simulacro, estamos entrando, y hay que saberlo, en una magnífica hipoteca de todo lo que es acontecimiento artístico, acontecimiento cultural, el país con todo (p.77).

Ante este nuevo contexto, el teatro debe transformarse para poder seguir existiendo. Las dos obras coinciden en la presentación de un personaje protagónico alrededor del cual se erige la trama. En los dos casos, se trata de un actor de alrededor de 60 años. La edad representa la inevitable decrepitud de los años pero, por otro lado, la experiencia de vida. Se trata de Angelito en la obra homónima de Cossa y del Cardenal en el texto de Pavlovsky.

Ninguna de las dos obras presenta una estructura tradicional. *Angelito* está escrita en verso, con rimas que estimulan el humor y lo ridículo de la situación. Dentro de los parlamentos de los personajes se intercalan canciones al estilo brechtiano: la canción del artista socialista, la de los prejuicios, la del hombre de clase media, etc. A través del humor, la parodia y la ironía los parlamentos cuestionan, por un lado, la actitud del hombre consumista que acepta sin miramientos el nuevo régimen neoliberal; pero, por otro, lo obsoleto que resultan muchos de los postulados de un Partido que en tales condiciones se refleja anacrónico:

Lustra: ...Al amor no hay quien se resista.
¿O no se puede agarrar una teta
y ser un buen comunista?
(Griterío de varias mujeres)
Dogma: ¡Dijo teta!... Voz del Tribunal:
El Partido no tiene prejuicios...
Pero no puede permitir los vicios.
Así es, compañeros, la moral socialista (p. 69 y 75).

El juego dialógico de preguntas y respuestas breves le da al texto un dinamismo fluido que a la vez que seduce al lector/espectador, permite con precisión sintetizar las ideas principales. De esta forma, los personajes disputan sus ideologías antitética y rítmicamente, como puede apreciarse en el siguiente fragmento, aludiendo metafóricamente al propio texto de Cossa:



Lustra: ¿Quién me hace sentir
que soy un egoísta?
¡El comunista!
Angelito: ¿Y quién dijo
que el mundo está bien
como está hecho?
¡El satisfecho!" (p. 56).

Las apelaciones al público son constantes y las autorreferencias también, así, cuando Dogma es interrogado por Responsable acerca de qué le gustaría ver en el cine, afirma: "Una de esas películas polacas/que bromean con la crisis del socialismo" (p. 128).

Por su parte, *Rojos globos rojos* se construye prácticamente a través del monólogo del Cardenal, que habla constantemente con el público e interactúa con dos bailarinas tailandesas que realizan breves interpolaciones textuales dentro del eje del discurso del protagonista. Se trata de un fluir textual al parecer incongruente, dándose lugar a un collage de temáticas por momentos inconexas entre sí. Irónicamente, el Cardenal afirma: "...esto no es teatro... no hay estructura, no hay texto. Los personajes se deshacen..." (p. 88-89). Del mismo modo, apela al público: "¿... estás cansado de tanto discurso innecesario?" (p. 90). De esta forma, observamos cómo el texto es metacrítico, en tanto y en cuanto habla de sí mismo. Sin embargo, dentro de ese fluir al parecer *innecesario* e incongruente de tanto texto, aparecen las nociones centrales del teatro que Pavlovsky está erigiendo. La fragmentación y la acumulación se relacionan con la idea clave que sostiene este texto:

Yo quisiera que me contaran la historia de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos y tartamudeces de la noche. Quiero que me cuenten la historia en tartamudo... Nos hemos pasado una vida contando historias... Yo quisiera contarte ahora la historia de mis ambigüedades, de mi desesperación, de mi angustia... digamos de una vez por todas la verdad, que vivimos cagados de terror de entender bastante poco... (p. 79-80)

De esta manera, la obra plantea la abolición de las certezas, de las totalizaciones. En este contexto, la esperanza y la utopía se resquebrajan. La crítica

al neoliberalismo es constante e irónica. Así, afirma Pipi, una de las bailarinas tailandesas:

Era un país curioso, la mayoría de la gente inteligente dependía de un grupo de idiotas... Pero lo más asombroso de todo es que los inteligentes... comprendieron que la única manera de progresar en esa comarca era transformarse poco a poco en idiotas. La idiotización de la comarca llegó lenta e inexorablemente... (p. 81).

Y por si la referencia a nuestro país no había quedado explícitamente clara, más adelante se afirma: "El problema nuestro es el cambio. Nosotros tenemos un peso, un dólar, y esto hasta el 3948, esto es definitivo..." (p. 99). Irónicamente, a través de la hipérbole, Pavlovsky plantea la *idiotez* de creer en un modelo económico insostenible en el tiempo, que arrastrará inexorablemente al país a consecuencias devastadoras.

Sin embargo, tanto *Angelito* como *Rojos globos rojos* no se contentan con la crítica y la desesperación, es decir, no presentan un final escéptico, sino que, por el contrario, se construyen como espacios alternativos y subjetivos de resistencia. Resultan insostenibles las grandes teorías; han caído las grandes Historias, pero sin embargo, desde el arte se puede continuar resistiendo. Hacia el final del texto de Cossa, los personajes abandonan el cabaret, pues han echado a Angelito, ya que su exceso de imaginación no se corresponde con los idearios del Partido. Esta limitación conduce a todos a retirarse, pero en la última escena, subrepticamente, Responsable se enamora y da pie a la canción final, cuyo estribillo afirma:

Ay, compañero...
la Revolución, qué tema.
Ese sueño de la igualdad,
del amor y la justicia,
la poesía y la belleza.
¿Alguien sabe cómo empieza?" (p. 130).

De la misma manera, leemos en *Rojos globos rojos*:

...acá y sólo acá, Cholo, podemos soñar la libertad... nosotros queremos postergar la medida de la abolición de la cultura, seguir haciendo teatro... A mí no me van a privatizar la alegría ni la pasión ni las ganas...

Todo no se puede entregar, hermano... hacer teatro acá es mi manera de resistir, mi única manera de resistir... (p. 90, 91 y 100).

Como se observa a partir de los fragmentos precedentes, las dos obras cuestionan el orden socio-político y cultural imperante, parodian los grandes discursos y ofrecen una visión alternativa y desde la marginalidad. Propician interrogantes, cuestionamientos y, aunque no puedan ofrecer respuestas unívocas ni totalizantes, afirman la posibilidad de la resistencia desde el arte. En este sentido, se construyen como relatos de identidad cultural, pues *traducen* estéticamente el contexto al que se refieren. El teatro se erige, así, como un *murmullo*, como un *baluceo*, como *decires tartamudos* que discuten lo establecido, que se cuelan por los intersticios de la versión oficial de la Historia, que molestan, que hacen ruido. Ése es, en definitiva, su propósito.

Ambas obras eligen la metateatralidad, el humor y la ironía. Plantean su marginación metafóricamente a partir del lugar que ocupa tanto el cabaret como el teatro "Globos Rojos" dentro de su contexto. La obra de Pavlovsky finaliza en los momentos previos a la realización de una función para la cual se han vendido sólo tres entradas; pese a esto, el espectáculo continúa. El teatro funciona, de este modo, como una estrategia para darle sentido a la existencia. De esta forma, hemos podido observar cómo dos autores colocados tradicionalmente en vertientes estéticas opuestas, coinciden en la década del noventa en la elección de ciertos postulados fundamentales.

Ninguna de las dos obras puede ser encuadrada estrictamente como *realista* o como *absurdistas*. Ambas, hacen uso de pluralidad de recursos y géneros con el fin de erigir una crítica y oficiar como resistencia. En el caso de Cossa, por ejemplo, hallamos las canciones y los coros al estilo brechtiano, las referencias al realismo socialista, la creación colectiva, la revista, el sainete, el cabaret, pero siempre con la intencionalidad de promover una tesis. Hay una deconstrucción del realismo ortodoxo y tradicional, pues en el nuevo contexto éste resulta inoperante. En el caso de Pavlovsky, si bien subyacen algunas referencias al teatro del absurdo y hay un planteamiento de crisis de tipo existencial y universal del individuo, lo cierto es que la reivindicación de la tradición popular (las referencias a Luis Arata, Pepe Arias, Dringue Farías, Laferrére) y el vínculo con el contexto inmediato (las



menciones a los porteños, a Soriano, a Alterio, a Lito Cruz, etc.), lo alejan de esa línea. Asimismo, el texto se construye como monólogo, pero también se recitan poemas; hay coreografías musicales; textos en inglés; etc. En ambos casos hay, entonces, una pluralidad de discursos que dan cuenta de la necesidad de una nueva estética frente a una nueva realidad.

Tres preguntas nos planteamos al comienzo de estas páginas. Acerca de la producción dramática de estos autores treinta años después, podemos afirmar que no sólo sigue en pie, sino que además busca nuevos caminos para abrirse paso ante la eclosión de los nuevos estilos, que son mencionados irónicamente por el Cardenal en el texto de Pavlovsky: el teatro de vanguardia, la performance, el "andergrún" (p. 95). Tal como ocurría en los años 60 y 70, sus producciones se relacionan directamente con el contexto histórico del que forman parte y se construyen críticamente en relación con él. En este sentido, sigue siendo un *teatro de ideas*, comprometido, que todavía tiene algo para decir. A partir de aquí, la antigua distinción entre *absurdistas* y *realistas* pierde operatividad, al menos en función de los dos textos aquí analizados.

milena_bracciale@yahoo.com

Abstract:

In this text, we analyze two Argentine plays of the Nineties: Roberto Cossa's *Angelito* and Eduardo Pavlovsky's *Rojos globos rojos*. In both texts, there is a particular point of view of the Argentine history which is built by the use of mainly one scenic resource: "self-referentiality" or "meta-theatricality". Humour has a very important function within this strategy, and it is produced basically through irony, hyperbole and parody. We are interested in studying what notions of art in general and of theater in particular underly in these two plays, and also what relation can be established between them and their social and historical context of production.

Palabras clave: Década del 90 – Argentina – *Angelito- Rojas globos rojos-* Cossa – Pavlovsky - metaficción

Key words: Nineties – Argentine – *Angelito- Rojas globos rojos-* Cossa – Pavlovsky – metafiction