

# REALISMO ARGENTINO ACTUAL: SUS PERSPECTIVAS

---

Oswaldo Pellettieri

I.

A fines del siglo XIX, con los Podestá, se afianzó la idea de «teatro nacional», denominación que englobó luego a todo su repertorio: piezas gauchescas, el romanticismo tardío (melodrama social y nativismo, la comedia en muchas de sus formas), el sainete y el grotesco criollos. Y lo hizo a partir de una definición descalificante de Florencio Sánchez (1968: 169) en la primera década del siglo: «¡El teatro nacional! Esto de teatro nacional, señores míos es una brillante sofisticación. El teatro no tiene bandera. Es universal. Es humano. A nadie se le ha ocurrido hasta la fecha hablar del teatro nacional inglés o francés o italiano, aunque todos hablemos del inglés Shakespeare o del francés Molière o del italiano Goldoni.»

Para los sectores «cultos» del teatro argentino, este nombre significó un hecho liminar con lo teatral y consideraban «lo popular como algo excluido: lo que no tiene patrimonio o no logra que sea reconocido y conservado» (García Canclini, 1990: 191). El mismo concepto que sostenía Roberto J. Payró a su regreso de Europa cuando afirmaba que él había luchado siempre contra el teatro nacional y que aprobaba su desaparición.

Más tarde, «teatro nacional» pasó a designar al «teatro argentino» en general, pero los géneros mencionados, incluidos dentro de su anterior significado, siguieron siendo los poseedores para este criterio «miserabilista» (Grignon-Passeron, 1992: 18-27) del mal gusto propio de «lo comercial», o en todo caso apareciendo como lo no legítimo, como lo meramente tradicional, lo no moderno. Porque el sistema teatral argentino tomó el camino de la modernidad, el de la mezcla y la apropiación con los distintos estímulos externos europeos y norteamericanos según las épocas.

Los defensores del antiguo teatro nacional siempre estuvieron en franca minoría, al igual que los que creen que el teatro argentino, con matices, lo hacen «lo popular» y «lo culto» mezclándose, «hibridándose», a través de préstamos y apropiaciones mutuas.

Pasados los años, a regañadientes, sectores de la crítica y dirigencia teatral han limitado sus ataques al antiguo teatro nacional en sus manifestaciones públicas, pero no es difícil comprobar que «puertas adentro» siguen pensando de él lo mismo que Sánchez en su época.

Paralelamente, hay autores en nuestro teatro que echaron mano del intertexto del sainete, estilizándolo, utilizándolo para cumplir sus propios fines estéticos, como es el caso de Jacobo Langsner u Óscar Viale, o parodiándolo como Roberto Cossa, es decir, estableciendo una

polémica abierta con él, exponiéndolo, transgrediendo, invirtiendo sus roles (Pellettieri, 1992). Es oportuno aclarar que, en ambos casos, piensan el teatro nacional como algo «ajeno».

Es por todos estos motivos que en su momento (Pellettieri, 1989) no dejó de asombrarnos que una serie de autores, entre los que se destacaron Mauricio Kartun (*El partener*, 1988), Eduardo Rovner (*Y el mundo vendrá*, 1989) y Patricia Zangaro (*Pascua rea*, 1989), decidieran incluir sus textos de manera voluntaria en la tradición del sainete tragicómico con el fin de recrearlo, continuarlo y resemantizarlo desde el realismo, creando de ese modo lo que consideramos como neosainete, muy cerca de la tendencia original. Mantenían con el paratexto una relación simpática, afectiva. Lo pensaban como algo propio.

Al tratar la apertura de nuevas posibilidades del realismo, intentamos mostrar el aporte, valorar la evolución de la dramaturgia de Kartun y Rovner desde la reescritura realista de géneros tradicionales como el sainete y la comedia, y poner de manifiesto un hecho fundamental, especialmente en el caso de Kartun: la concreción de un verdadero proyecto de revisión de la dramaturgia argentina —fundamentalmente el realismo reflexivo— y el intento de no reproducir la ideología del teatro dominante. Se analizará la evolución de estos autores desde *El partener* (1988), de Mauricio Kartun, e *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner; *Con un puñal en las carnes* (1996) y *Desde la lona* (1997), de Mauricio Kartun; *Compañía* (1989) y *Volvió una noche* (1993), de Rovner, hasta *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998), de Kartun.

## II. El partener, un texto singular

El intento del realismo de *El partener* —estrenada el 13 de setiembre de 1988— fue el de vincularse estética e ideológicamente con la segunda versión del sainete tragicómico. Seguramente su autor pensó que esta segunda versión era un modelo absolutamente productivo en el teatro y la cultura argentina posteriores, especialmente luego del redescubrimiento del género ocurrido en la década de los años sesenta (Pellettieri, 1993).

La tragicomedia o sainete tragicómico (Bentley, 1971: 306-323; Pellettieri, 1987: 43-48) implica una concepción dual de la realidad: en su desarrollo se alternan cíclicamente lo cómico y lo patético, la caricatura y la intensificación de lo sentimental en el accionar del protagonista. Su ofuscación llega a la irracionalidad y marca su inestabilidad: no hay relación entre el daño y el efecto terrible que causa ese daño en el personaje (Pellettieri, 1988a; 1990).

El precursor texto de Kartun tuvo la peculiaridad de relacionar los procedimientos realistas<sup>1</sup> con los distintos modelos del sainete tragicómico —el reflexivo, el inmoral y el del autoengaño—.

El sujeto de *El partener*, Nico, como el del sainete del autoengaño, quiere encontrar su lugar en el mundo, lograr su identidad. Hasta el comienzo de la mirada final —luego del abandono de su padre— busca lograr el cariño y el reconocimiento de aquél, ser «el partener». En realidad se autoengaña, de modo tal que cada fracaso en su intento por ser aceptado, se convierte en un verdadero acicate para intentarlo nuevamente. Hasta el momento del anticlímax dramático —en el que logra crecer, superar las limitaciones que le impiden asumir su adultez—, Nico es su más tenaz oponente.

Al mismo tiempo, el personaje de Nico se acerca también al del modelo del sainete reflexivo, porque no consigue salvar las pruebas a la que es sometido para alcanzar su objeto de deseo. Es muy activo, pero ineficaz.

Al cabo, se produce la convencional catástrofe para el protagonista. La miseria en el ámbito privado y público. Sin embargo, Kartun ofrece en el texto un cambio, una lectura diferente de la tradición, que lo salva de caer en el mero epigonismo y lo introduce en el realismo, ya que el desarrollo dramático pasa a probar una tesis social: dota a la pieza de una mirada final que le da un nuevo sentido a la totalidad. En ella el sujeto cambia su objeto de deseo, decide irse con Nydia. Ya no serán «parteners», sino dos iguales, un verdadero dúo. La queja y la autocompasión, que lo acompañaron en el desarrollo de toda la pieza, dan paso a la esperanzada confianza en el futuro.

Del sainete inmoral provienen todos los movimientos del oponente inconsciente al crecimiento de Nico: la figura del padre, Pacheco. Su inestabilidad es total, sus funciones delatan su ambigua moral. En todo momento consigue desempeñarse a voluntad, salvando a fuerza de astucia o malicia todas las pruebas a que es sometido por Nico y Nydia para obtener su cariño o protección.

El principio constructivo de la intriga, junto con el encuentro personal, es lo sentimental (la coincidencia abusiva, la pareja imposible), con tendencia hacia lo patético en el desenlace. Hay que aclarar que lo sentimental patético es una marca del sainete tragicómico en todos sus modelos.

En los restantes procedimientos de la intriga *El partener* se adapta básicamente a la estructura del sainete inmoral, fundamentalmente en la construcción de una verdadera estética de la fealdad.

Por otro lado, y siguiendo con los artificios propios del sainete inmoral, aparece la alternancia entre los intentos y, muchas veces, la concreción de la transgresión al encuentro personal (Bentley, 1971: 71) con procedimientos propios de la caricatura. La pieza comienza como si se tratara de una muestra realista-costumbrista, pero en algunos casos estos encuentros se frustran. Los personajes no logran decirse «la verdad» porque en medio de la confesión más honda aparecen las deformaciones cómicas del diálogo —la parodia al costumbrismo—. El chiste verbal distancia la introspección psicológica propia del realismo. Ya en el desarrollo, este procedimiento (de viejo cuño saineteril), se convierte en escena obligatoria dentro del texto; por lo tanto, el espectador espera que se reitere y esto, efectivamente, ocurre. Incluso en el encuentro personal más ortodoxo del texto y fundamental para su desarrollo, hacia el desenlace, cuando Pacheco abraza a su hijo y ambos se franquean, lo sentimental del encuentro —resuelto a la manera del realismo finisecular, con nostalgia— no impide la irrupción del chiste verbal.

En el transcurso de estos encuentros personales, Nico —el antagonista en cuanto a la trama— hace de su diálogo un módico instrumento de desenmascaramiento de su padre. Esta faceta de los personajes no existió en los orígenes de la tragicomedia. Fue incluida en ella por primera vez dentro del realismo reflexivo de una pieza de Langsner, *Esperando la carroza* (1961), a través del personaje de Susana.

En suma, *El partener*, en franca transición ya hacia la tercera fase del realismo reflexivo, ponía en escena nuevamente procedimientos contra los cuales se alzó la modernización que en-

cerró el mismo realismo reflexivo en los sesenta. Y lo hacía a partir de la convicción de que no sólo los problemas de la clase media debían ser debatidos en la escena y de que esa problemática diversa requería ser encarada desde las textualidades tradicionales argentinas —el teatro nacional—. Kartun trabajó con lo sentimental, con lo feo, con el final feliz. Con lo no moderno. Con los contenidos ocurre otro tanto: *El partener* no se interesa por la diáspora familiar —fundamental en Cossa o Ricardo Halac—, por el contrario, cuando comienza la acción hace tiempo que esos vínculos han sido rotos.

### III. Y el mundo vendrá es también un neosainete

Es una variante del sainete o tragicomedia del autoengaño. Casi la totalidad de la pieza se pliega a las leyes del género cuyo modelo privilegiado es *El movimiento continuo* (1916), de Armando Discépolo, Rafael José de Rosa y Mario Folco, aunque Rovner ofrece en muchos sentidos una lectura realista diferente de la tradición, ubicándose cerca del intento de Kartun.

En la estructura profunda se advierte un cambio, que, por supuesto, repercute en la semántica del texto. El motor de la acción gira alrededor de la honra social. El aparente sujeto, Vicente —un fracasado que ya ni puede defender con aplomo su profesión de mozo de restaurante— empeñado en su afán de salir de la miseria, se autoengaña, cree poder convertirse en un bailarín —«igual que Zorba el griego». Más tarde perfecciona su plan: hará de su casilla en el delta del Tigre, «un restaurante griego internacional» en el que, hipotéticamente, ingenuos turistas dejarán sus dólares, y de su hambrienta familia sus ayudantes en esa nueva «quimera del oro». Este sujeto «ficticio» es muy activo —tanto que su llegada enlaza la trama—. A partir de su entrada, sus funciones —delirar, ensayar, tratar de convencer, lograr consenso, llevar el proyecto adelante— conducen a su familia a la convicción de pasar de una vida de miseria a otra de abundancia u opulencia. De esta manera, y hasta el desenlace, el aparente sujeto consigue que su autoengaño se transmita a sus hijos, Mary y Luis, y al tío Beto.

Sólo en el desenlace se detendrá la actividad de Vicente, y esto será de improviso, luego del fracaso de su plan. Después de que el catamarán lleno de turistas pasa sin detenerse en la isla, ante el estupor de la familia torpemente disfrazada de griego, cambia radicalmente el desarrollo de la tragicomedia.

En efecto, de simple oponente pasivo al descabellado proyecto de su marido, Rosa se convierte en sujeto de la pieza. Termina con el antiguo plan e instaura otro de acuerdo con la honra social: ofrecerán el espectáculo, pero sin postizos ni ropajes extraños, para la gente del lugar. La lancha colectivo se detiene y el nuevo proyecto triunfa. En la mirada final «comienzan a esbozarse sonrisas en la boca de todos». Mediante un cambio total de rumbo en cuanto a la acción, el oponente se convierte en sujeto, destinado por el sentido común, y el hasta ese momento sujeto se convierte en ayudante del nuevo proyecto.

Las funciones de este nuevo sujeto —Rosa— son razonar con sentido común, no ser escuchada, observar el desastre, decidirse a actuar, acabar con el engaño generalizado, vivir de acuerdo con su situación.

Estos hechos de la acción se refractan en el nivel de los procedimientos de la intriga de manera distinta. En una relación muy parecida con el sainete inmoral se encuentra la ya mencionada *El partener*, de Mauricio Kartun. El sujeto de la acción no es el protagonista en el nivel de los procedimientos de la estructura superficial.

El protagonista de la intriga es Vicente, quien como en la tradición del género, anima y ficcionaliza el movimiento de la intriga, que depende de su «inestabilidad patética», que modula la dualidad propia de la tragicomedia. Esa inestabilidad y las ansias de su familia por escalar en la vida social consiguen arrastrar a todos a la posibilidad de la utopía. A partir de esta situación se construye el artificio central del texto: la alternancia cíclica de lo cómico y lo patético a partir de la reiteración. Esto connota la base semántica del género: en *Y el mundo vendrá* los personajes están expuestos a «una de cal y otra de arena», según el dicho popular.



Rápido nocturno, aire de foxtrot, de Mauricio Kartun.  
Direcció: Laura Yusem. Teatre San Martín de Buenos Aires, 1998.  
A la foto Alicia Zanca i Jorge Suárez.

Vicente es dueño de una personalidad dual: seduce a los personajes de la escena, pero es vulnerable, ridículo para los integrantes de la platea que lo perciben en todo momento (al igual que el lector) como un personaje fracasado —un actor presente en nuestro sistema teatral desde Florencio Sánchez—. Su aparente aplomo deja ver una absoluta desarmonía con el medio, y cuando Rosa lo suplanta en el manejo de la acción es despojado de la dualidad y pasa a ser percibido como ridículo, no sólo por la platea sino también por la escena.

El rasgo secundario de la tragicomedia del autoengaño está bien manejado. Los procedimientos realistas estallan, se destruyen a cada instante. Lo cómico inmediato —el chiste verbal— transgrede los encuentros personales, cuestiona abiertamente la verosimilitud de la opinión común y se instala en lo verosímil del género. Sólo en el desenlace se concreta un encuentro personal a la manera realista, durante el cual Rosa desenmascara el autoengaño y el engaño colectivo postulando la tesis realista de la pieza: «vivir con lo nuestro». Es uno sólo, pero fundamental y suficiente como para introducir al texto dentro de la segunda fase del realismo reflexivo.

#### **IV. Como un puñal en las carnes, Desde la lona y Rápido nocturno, aire de foxtrot. De la transición al equilibrio funcional**

En *Como un puñal en las carnes* —un monólogo aún no estrenado ya dentro de la tercera fase del realismo reflexivo (Kartun, 1996: 103-113)— podemos señalar una serie de rasgos obligatorios dentro de la poética de la tragicomedia: alternancia de lo cómico y lo patético, inestabilidad del protagonista (Monterito, un contador de clase media) que no puede dominar su «locura de amor» por Sandrita (la sirvienta de la casa). Durante el desarrollo del relato en primera persona y hasta el desenlace, no puede salvar las pruebas a las que es sometido; se produce, entonces, la catástrofe que sume al personaje en la miseria existencial en el ámbito público y privado, mediante la utilización del principio constructivo de lo sentimental y el encuentro personal realista, y el feísmo propio del sainete inmoral.

Trabaja también con algunas reglas opcionales del modelo, entre ellas el autoengaño como procedimiento fundamental que implica semánticamente un pasaje de la miseria a la felicidad y un retorno de la felicidad a la miseria.

Es importante observar que la estructura realista-tragicómica de la pieza se intensifica en su irracionalidad e inestabilidad por la inclusión de procedimientos del «mundo sentimental» que la voz narrativa extrae directamente del carrieguismo de la primera letra del tango de Pascual Contursi y con sus remanencias, ya que «como un puñal en las carnes» es un verso de «Pasional», tango de Jorge Caldara y Mario Soto, letra de la década de los años cincuenta. De modo tal que priman la nostalgia irracional por la pareja imposible, la autocompasión por la vida que «se ha ido», el asincronismo buscado de lo que Monterito visualiza como la coincidencia abusiva y el espectador-lector, en cambio, como «cosas de la vida». Se podría decir que, como Contursi, Kartun trabaja con «Simplicidad, síntesis en la narración, profunda subjetividad, tono apelativo. Todo esto connota su finalidad: identificar simpáticamente y conmover al receptor» (Pellettieri, 1988b: 8).

La novedad fundamental que aporta *Como un puñal en las carnes* al teatro de Kartun es que estas reglas obligatorias y opcionales de la tragicomedia y su intensificación a partir de la poética del tango canción, alternan en algún momento, y en otro están limitadas, por los artificios realistas, es decir, que operan en sentido exactamente contrario a lo que ocurría en *El partener* (véase nota 1). Los encuentros personales —en los tres actos: con el cuidador del baño en la estación de Dolores, con los compañeros de oficina y con el mozo del restaurante— embragan la «locura de amor» en un universo en el que el patetismo del drama del protagonista se socializa merced a la gradación de conflictos, que primero da cuenta de los prolegómenos, luego de la caída en la «locura de amor», y finalmente, de las consecuencias de esa locura que hacen terminar al protagonista «bajo la mesa de una cantina», ya de vuelta al infierno de la vida miserable del matrimonio, la oficina y sus «diversiones». Los artificios realistas muestran cómo la sociedad convierte el drama privado en público: Monterito, o mejor el contador Ramella, «debe pagar» la tregua de felicidad que vivió con «la negrita Sandrita», porque esa relación entra en conflicto con las estructuras que los criterios sociales juzgan «aceptables».² En el desenlace, el empequeñecimiento del protagonista se hace feroz, y su referencialidad realista es muy intensa.

Kartun intenta de este modo superar las limitaciones «modernas» de la segunda fase del realismo reflexivo, más allá de los textos epigonales de la tercera fase, tratando de crear un realismo que cumpla con una tarea de renovación dentro de ella.

La ausencia de final feliz en *Como un puñal en las carnes*, la reaparición de un desenlace oscuro para el protagonista, limita el sentido renovador del texto. De esta manera reaparece la tesis realista propia de textos como *Estela de madrugada* (1965), de Ricardo Halac, o *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik: no hay salidas para la clase media.

El cambio hacia la tercera fase creativa del realismo reflexivo y su apertura a nuevas formas expresivas se aprecia más claramente en *Desde la lona* —estrenada en agosto de 1997 en el Ciclo Teatro Nuestro—. En medio de un universo muy similar al de *Como un puñal en las carnes*, en el que lo realista limita y alterna con procedimientos tragicómicos del «teatro nacional», es dable observar tres intensificaciones fundamentales:

1) Intensificación de la relación del texto con la serie social: los perdedores y su pérdida se embragan en la realidad tenebrosa del orden neoconservador populista del gobierno menemista: Bautista,<sup>3</sup> el protagonista que vive en absoluta desarmonía con el presente del país como «cuentapropista», Don Justo (maestro y profesor) y Romano (marginado). En el pueblo de Maquinista Pi —un héroe de barro—, Kartun ha plasmado el microcosmos de nuestro país envejecido tempranamente. En este pueblo todo ha sido vaciado, sólo queda el cascarón, casi todos se han mudado a Médanos —otro pueblo, pero con más suerte—. En nombre de la modernización, Pitusa —personaje extraído del sainete inmoral, una adaptada social— «la villana» del texto, reemplaza la biblioteca por varias mesas de *pool* y quema los libros, no conoce los títulos de ninguno de ellos y afirma con tranquilidad que el libro «tuvo su racha» pero ya pasó. Se ocupa de las labores de las autoridades que están en el otro pueblo —del presidente del club, del cura— y discrimina de una manera brutal al diferente, el personaje de Romano.<sup>4</sup>

2) Se incluye, como *El partener*, pero amplificado, un final esperanzado en las potencialidades vitales de los marginados y desplazados de esta sociedad.

3) La estilización del habla vulgar. Si bien esta estilización no estaba ausente en los textos anteriores, en *Desde la lona* concreta una recreación muy sutil de la lengua vulgar, del habla de la gente «que quiere hablar bien», según afirmaba Jorge Luis Borges. Pero para definir mejor esta forma verbal, que se basa en elipsis de verbos, preposiciones y artículos de la oración, quizá debamos decir que se acerca a la palabra discepoliana en la que «cada personaje expresa una densa polifonía, un áspero mundo de razones que chocan con las de los demás y contra las propias» (Pellettieri, 1987: 53-54). Es lo que Cerretani (1959) afirma cuando nos habla del «balbuceo»:

Es una búsqueda alucinante para la expresión de dolor y el hallazgo de voces inéditas inventadas (...). Su sustancia última radica en la falta de logros, en un padecimiento muy argentino, inculco, donde el verbo exacto, el ademán preciso son suplantados por la búsqueda desesperante del verbo exacto y el ademán preciso.

*Rápido nocturno, aire de foxtrot*, su primera pieza larga desde *El partener*, es una puesta en limpio de los intentos anteriores, busca nuevos caminos para la tercera versión del realismo reflexivo que se pueden sintetizar de esta manera:

1) Moderniza su estética. A diferencia de los textos anteriores podemos encontrarnos con varias tramas; la principal, con su triángulo amoroso; la «zona de imágenes y recuerdos que creará fuera de toda realidad el paso de cada tren», las introspecciones que tienen el fin de darle variedad a la pieza aportando datos para la historia y mostrando una época del país, y la del «loco de las barreras» que puebla la extraescena y llega mediatizado a la escena, amplificando el rol de «villano» de Cardone, el oponente victorioso hasta el desenlace.

2) Mantiene y profundiza la estilización del habla popular a través de procedimientos como el de la vulgaridad premeditada, el anacronismo buscado y las «certezas de la doxa».

3) Muestra a sectores populares marginales en el ámbito festival de su vida —el baile, las relaciones sexuales, sus chistes, su música—. En este sentido, hay que destacar el marco de la «orquesta de todos los ritmos» de Enrique Rodríguez y su cantor Armando Moreno. Ella da clima al texto; es más, pensamos que sólo desde la «estética» de Rodríguez alcanza a entenderse qué pasa y por qué pasa lo que ocurre entre los tres personajes.

4) Lo más importante es que ha logrado un equilibrio, una hibridez entre lo moderno (el realismo) y lo tradicional (el teatro tragicómico de cuño nacional) que en las piezas previas se limitaban y alternaban mutuamente. Ha concretado un verdadero cruce de opuestos, una verdadera mezcla bizarra a través de apropiaciones y préstamos mutuos. Los dos principios constructivos que luchaban por imponerse (lo sentimental, el encuentro personal) se funden en *Rápido nocturno...*, construyendo una clara inflexión en nuestro teatro realista hacia la causalidad social con justicia poética en el desenlace. Este hecho implica la aparición de lo que podríamos denominar drama social y tragicomedia a la vez: la tragicomedia con tesis realista o el realismo con el *gestus* social popular del siglo y el desparpajo, la «caricatura popular» (Pellettieri, 1994: 170-171).

Es que el encuentro personal sentimental posibilita la justicia poética del desenlace, ya que vuelve a unir a Chapita y Norma. Se ha cumplido el ciclo de la tragicomedia: de la miseria a la

felicidad y de la felicidad a la miseria en el pasado, y la posibilidad de pasar de la miseria a la felicidad que se vislumbra en el desenlace.

El revisionismo de Kartun sobre nuestro pasado teatral se intensifica, entonces, en *Rápido nocturno...*; en su introducción y desarrollo sigue puntualmente, especialmente con relación a Chapita, las reglas obligatorias de la tragicomedia del autoengaño: el sujeto no puede soportar el peso de su realidad y vive en otro mundo o «ve» el mundo de acuerdo con sus expectativas. Pero en el desenlace y la mirada final el texto toma un desvío: intensifica los cambios que se hallaban sólo insinuados en textos como *El partener* e *Y el mundo vendrá*.

Establece una variante «correctiva» en la historia del género con relación a los textos anteriores. Obras como *Don Chicho*, *El movimiento continuo*, *Los disfrazados* y los mencionados textos de Rovner, Zangaro y el propio Kartun, llegaron a mostrar las flagrantes contradicciones de la sociedad oficial a través de la exposición del universo de los marginales, pero *Rápido nocturno...* afirma algo más: sin un autoengaño creativo que permita identificarse con el otro, sin una cuota de utopía, no hay esperanzas de una vida mejor para nuestro pueblo.

Kartun selecciona del capital cultural de los argentinos los personajes que compatibiliza con lo que él visualiza como problemas de la vida argentina: la identidad perdida o en trance de perderse, la búsqueda de lo propio, la distinción entre lo nuestro y lo ajeno, la presunción de que la verdadera identidad pasa por los sectores populares, actualmente marginados.

Viendo *Rápido nocturno...* se nos plantea nuevamente uno de los caracteres fundamentales del hecho teatral que señala Miller (1959: 95): el teatro como hecho social, «como el modo de enfocar bajo especie dramática la cuestión de cómo debe vivir el hombre», que trasciende lo individual y lo privado.

Chapita y Norma alientan una ilusión que nadie les puede arrebatarse; la utopía de terrenito en *El Porvenir*, en el que «podrán empezar de nuevo». *Rápido nocturno...* no sólo expone la situación social de los protagonistas, sino que ahonda el análisis de su ámbito festival de vida, su marco existencial, «para descubrir sus verdaderas necesidades». Los personajes padecen nuestra historia y luchan en ella. Sus astucias ingenuas, su capacidad de amar, permiten a quienes no pudieron ni pueden cambiar la historia, manejarse en ella, preservar una pequeña esperanza.

Desde estéticas muy distintas, Kartun se acerca a la semántica de Ricardo Monti en textos como *Una pasión sudamericana* (1989): aquí está todo por hacerse. Para el país «...Dios no terminó de soplar. La creación está en el horno», como afirmaba el Brigadier en la pieza de Monti. Tanto para uno como para otro autor, la identidad individual se concreta siempre en la identidad nacional, pero para Kartun esa identidad pasa por los sectores más pobres y marginados.

## V.

En los últimos años, y preocupado tanto como Kartun por encontrar nuevos caminos para el realismo,<sup>5</sup> Rovner produjo un nuevo tipo de texto que se adapta totalmente a su ideología estética. Piezas como *Compañía* (1989) y *Volvió una noche* (1990), que desde la reescritura de la comedia satírica y su transgresión, la farsa cómica, implican serios intentos de dejar de lado la segunda fase del realismo reflexivo e incluirse en la tercera fase de la tendencia. Los procedimientos de la comedia y la farsa expresan absolutamente su entusiasmo, su simpatía por los vínculos humanos, por la búsqueda de los verdaderos afectos y la crítica a la costumbre como forma de vida.

El teatro de Rovner expresa un «mundo sentimental» en el que se critican con simpatía conductas sociales. Entonces, qué mejor que la comedia y su transgresión para sintetizar esta semántica vital e inmediata.

La comedia es una textualidad importante dentro del sistema teatral argentino desde el origen mismo de su dramaturgia, pero que en los últimos treinta años se convirtió en una textualidad desplazada. La eficacia estética de *Compañía* prueba que este prejuicio del denominado «teatro serio» tiene poca proyección histórica.

La estructura superficial de la intriga muestra la alternancia de la comedia satírica y su transgresión.

1) El comienzo y el enlace de *Compañía*, hasta la llegada de Magda, se manejan con las pautas de la comedia satírica.

2) Durante el desarrollo —desde la llegada de Magda hasta su salida de escena— se transgrede la comedia satírica con procedimientos propios de la farsa.

3) La mirada final, a partir del regreso de Magda, se acerca a la pieza didáctica. La tesis realista implica un anhelo humanístico de Rovner presente en todas sus piezas. La transgresión social simpática es posible en ese final abierto. La síntesis textual propone una superación de la tesis y la antítesis.

En este momento de crisis del sistema teatral argentino, en el que asistimos al surgimiento de nuevas textualidades, Rovner maneja los elementos de la intriga de distintas poéticas con una habilidad que le permite resemantizarlos. El análisis de la estructura superficial en las tres instancias mencionadas nos permite observar las soluciones novedosas que propone.

El comienzo y el enlace se incluyen dentro de los procedimientos típicos de la comedia satírica. El antecedente intertextual más cercano es la obra de Julio Mauricio, especialmente *La valija* (1968). Éste se sintetiza en un desarrollo dramático que tiene como objetivo la comprobación de una tesis realista, que propone desarticular la costumbre en la vida de un integrante de la clase media porteña. Esa costumbre, esa rutina, sólo se rompe en la obra de Mauricio mediante la voluntad del protagonista, que reacciona ante la crisis en que lo sumerge el adulterio de su mujer.

En la primera parte de *Compañía*, Osvaldo, un cincuentón acostumbrado a vivir sin complicaciones, y por lo mismo, sin emociones, llega de la calle, y en un extenso encuentro personal le cuenta a Ana, su mujer, que ha conocido a otra mujer, Magda, y que esa tarde ha hecho el amor con ella. El autor maneja la gradación de conflictos en la reacción de Ana, que termi-

na echándolo de la casa. Estos procedimientos realistas son acompañados por otros del mismo cuño que embragan la escena en el Buenos Aires actual, tales como el mundo cerrado de la escena, los personajes referenciales, los niveles de prehistoria y el método biográfico de presentación de personajes y la extraescena que es absoluta continuación del universo físico e ideológico de personajes y espectadores.

Estos anacronismos funcionan en esta parte del texto con el fin de mostrar a Osvaldo como un transgresor del orden burgués, enfrentado al «sentido común» de Ana, de acuerdo con la norma semántica de la comedia satírica. Sobre el armazón realista se monta la estructura del género «simpático», que adquiere una fuerte verosimilitud que Todorov denomina de «la opinión común». La comedia satírica pretende provocar la risa reflexiva a partir de la exageración de ciertos rasgos en el matrimonio, operaciones de magnificación —en las reacciones de ella—, y de minificación —la tranquilidad con que él asume el problema creado—, el uso del equívoco, los juegos con el sentido de las palabras.



*El partener, de Mauricio Kartun. Direcció: Omar Grasso.  
A la foto Lito Cruz. Teatro Lorange, 1988.*

El artificio cómico que estructura el texto, su principio constructivo, es la denominada «incongruencia de los personajes», la acción inesperada, totalmente contraria a lo que se espera de su carácter —el caso de Osvaldo y su anécdota amorosa—. Se descubre así que detrás de la modorra de la costumbre a Osvaldo le fascina vivir, es erótico, apasionado, lúcido. Contra las apariencias, resulta un personaje complejo.

Ya en esta parte del texto se produce una transgresión del enfrentamiento del «héroe cómico» con la «heroína virtuosa». Este cuestionamiento de la tradición hace que el espectador se identifique compasivamente con el «héroe imperfecto» (cotidiano), que inspira —según Jauss— interés moral, solidaridad.

En la segunda parte del texto la antítesis hace que la pieza pase de lo probable a lo posible. Se produce la entrada de Magda y con ella una verdadera vuelta de tuerca de Rovner. Produce el efecto de una fuerte colisión, una verdadera implosión entre los personajes. Ya tenemos la amplificación y la intensificación del conflicto. La intriga fluctúa entre el hiperrealismo y la contaminación genérica. A partir de ese momento, rige la ley del más fuerte, del que, poseedor de la aguja, amenaza al otro.

El predominio es alternativo y permite conocer a fondo al que detecta momentáneamente el poder. Cuando está en manos de Ana amenaza a Osvaldo y Magda, y agrede de palabra a la segunda. Cuando lo poseen Osvaldo y Magda amordazan a Ana, le atan las manos y los pies, la amenazan con la aguja que le quitaron a fin de «convencerla» para que acepte su compañía.

El supuesto vínculo que se perfilara en la primera parte se convierte en una situación de violencia, de falta de respeto por el otro. Esto termina con la salida de escena de Magda, quien antes de irse dice un parlamento que se puede identificar con la voz del autor:

Decime vos... ¿hace cuánto que no le preguntás qué sos para él, además de esas cosas?... (Ana no contesta.) ¿Te das cuenta?... ¡Una se pasa casi toda una vida sin oír ni sentir lo que más quisiera! ¿Cómo se puede aguantar? (Muy angustiada, a los dos;) Queremos estar acompañados... ¿Pero acompañados de qué? ¡De cosas... de nadie! ¡Eso!! ¡De nadie!! ¡Sí al final... cada uno de nosotros está solo! ¿O no?... ¡Cada uno vive pendiente de lo que quiere y al otro que lo parta un rayo!... Pero, díganme... ¿No es un destino horrible morir así, solos... como hongos? (Ana y Osvaldo la miran, conmovidos.) Perdónenme... me voy... (Se limpia unas lágrimas.) (Rovner, 1994: 179)

La farsa lo tiñe todo. El texto adquiere un creciente grado de simbolización. Este grupo de burgueses que buscaba compañía se convierte en el ancestral triángulo amoroso fracasado.

El principio constructivo sigue siendo el de la «incongruencia de los personajes», pero aparece exacerbado. La acción inesperada, con pocos puntos de contacto con el aparente carácter de los personajes, prácticamente sustituye la realidad escénica anterior. Carga de sentido pesimista los hechos cómicos y los encuentros personales. Los defectos de los protagonistas se agrandan y quedan desengañados unos de otros. La vergüenza propia y ajena puebla la escena. A la transgresión inicial le sigue este proceso de develamiento, de desenmascaramiento múltiple, de burla a la vida social y a sus errores y lugares comunes. Dentro de este esquema, el espectador-lector vuelve a reconocerse, y este reconocimiento produce ahora una risa distanciada, que escruta las debilidades de la condición humana.

La síntesis o mirada final implica una reintegración del trío a la escena, y se reafirma la necesidad vital de la compañía para la existencia cumplida del hombre. La racionalización, la pausa, permite a cada personaje la reconciliación con los otros. La atenuación de la intensidad fársica, propia de la mirada final, es aprovechada para mostrar la reintegración grupal a la tolerancia.

La «explicación» de este final, la tesis realista, se corresponde con la visión de mundo de la textualidad de Rovner, esta vez felizmente concretada: para vivir plenamente debemos hacerlo solidariamente con los demás. En esta fluida relación, encontraremos nuestra verdadera trascendencia. Rovner parece querer decir que sólo dándonos a los otros afirmaremos nuestra subjetividad. Esta tesis se valoriza a extremos de ser «una bandera de lucha» porque la afirma en un momento en que en la Argentina, desde el poder y desde los formadores de opinión, se propone un cerrado y empobrecedor individualismo, un ataque suicida a la solidaridad social.

Esta situación hace que el cuestionamiento «simpático» de *Compañía* adquiera un sentido profundo al ligarlo al contexto social argentino y mundial.

## VI. Conclusión

De lo afirmado pareciera desprenderse que el camino que eligió Kartun para superar las limitaciones del realismo reflexivo es el más apto de entre los varios que se han intentado (textos de Patricia Zangaro, Eduardo Rovner, Lucía Laragione y el propio Roberto Cossa), ya que posibilitaría la maduración de un realismo que, siendo social y moderno, acepte la hibridación con el viejo «teatro nacional» y cuestione la ideología del teatro dominante. Sin embargo, es en el circuito de la circulación y recepción en el que flaquea el intento de Kartun. Sus personajes buscan la identificación simpática con el público, y esto no es posible en la actual estructura de nuestro «teatro de arte», en el cual el autor milita activamente, porque el destinatario natural de ese mensaje es la crítica y el público de clase media que lo cuestiona por su «mal gusto» o porque «no lo entiende».<sup>6</sup>

El cambio que propone Kartun muere, o por lo menos se resiente antes de constituirse como programa estético-ideológico. Textos como *Rápido nocturno...*, que podrían ser de protesta «antiintelectuales y provocadores», testimonios, historia estética y existencial de nuestro pueblo, en muchos casos se convierten en muestras de pintoresquismo por obra de una recepción que se identifica irónicamente con los personajes, estableciendo una distancia que los vuelve «poco verosímiles». Porque el público y la crítica de nuestro «teatro de arte», con excepciones, desde su ideología «miserabilista», enfoca a la cultura popular como un simple eco de la «cultura culta», y basados en esa concepción creen que Kartun señala caprichosamente «la excelencia de lo vulgar».<sup>7</sup>

El teatro de Kartun está «mal ubicado» dentro del teatro de arte de Buenos Aires; debería representarse ante el público que el autor poetiza, con actores y directores más cercanos a nuestro arte popular y en lugares no convencionales.

El teatro de Rovner y su adscripción a la comedia conviven mejor con los receptores del teatro porteño actual. Su misma comicidad disimula mejor, para el público de clase media, su vertical cuestionamiento social que «contiene juicios tan severos que a no ser por los disconformes, la pieza podría ser descripta como una enérgica acusación o una revelación conmovedora» (Bentley, 1971: 274). Más allá de la supuesta frivolidad del género, Rovner concreta un teatro social. En su obra la denominada «convención de la alegría» se halla siempre en peligro, y esa es su mayor virtud, la de enfrentar la desesperación, la culpa y la ansiedad con un humor transparente

## NOTAS

1. El mundo cerrado de la cuarta pared, el principio constructivo del encuentro personal, el personaje referencial, el modelo lineal de principio, medio y fin, la extraescena como continuación de la realidad social del espectador, la relajación del artificio de la intriga, la antítesis en la presentación y el carácter de los personajes, la gradación de conflictos, el paralelismo en las relaciones, el empequeñecimiento de los personajes hasta niveles intensos, están modulados y limitados por los artificios melodramáticos y saineteros. Asimismo, es realista el modelo de la acción: Nico y Nydia buscan su identidad destinados por su propia convicción, su oponente es su padre, Pacheco, que representa a la sociedad corrupta.
2. Es interesante señalar la relación muy cercana del universo teatral de Kartun con el narrativo de Mario Benedetti en textos como *La tregua* (1960), *Gracias por el fuego* (1984) y los cuentos de *Montevideanos* (1959).
3. En Bautista reaparece en el teatro argentino el personaje que habla con su instrumento de trabajo, en este caso su camión, Marciano, como lo hiciera con su caballo don Miguel de *Mateo* (1923), de Armando Discépolo. En su camión Bedford, Bautista encuentra un ayudante que no puede ayudarlo y un llamado «confesor». En Bautista se vuelve a dar, como antes en *Giácómo* (1925) de Discépolo, De Rosa y Folco, y en *Como un puñal en las carnes*, la pasión otoñal por una mujer joven, La Nena, que termina con una gran decepción.
4. Terán (1999:14) señala los caracteres de la cultura menemista de esta manera: «El pragmatismo en este terreno designa la creencia en que el criterio valorativo de las conductas reside en sus efectos prácticos, pero agrega que para que estas conductas resulten exitosas, es menester que los actores se plieguen sin fisuras ni distancias a las condiciones consideradas "reales". En este sentido, el menemismo fusiona una vieja herencia pragmática fundacional del peronismo con un componente ideológico de la revolución conservadora. Esta última sostiene el carácter inexorable del curso social, encerrado a su vez en la jaula de hierro de la economía. De tal modo se racionalizan aquellas decisiones que implican graves costos sociales mediante la réplica permanente de que se trata de la única opción posible, frente a la cual no se reconoce ninguna alternativa válida. Así, el menemismo denominará como "romántico" cuando no riesgoso para la gobernabilidad, todo lo no que se ajuste a esta concepción de la realidad».
5. En este sentido, a las búsquedas de Rovner hay que agregar la que denominó «Tetralogía de las sombras»: *Sócrates, el encantador de almas, La mosca blanca, Tinieblas de un escritor enamorado y El otro*

y su sombra, tentativas por concretar textos dentro de la tercera fase del realismo reflexivo de intertexto moderno.

6. Paradigmas de esta actitud son las críticas de Nina Cortese (*Ámbito Financiero*, 29-10-98) y Olga Cosentino (*Clarín*, 30-10-98): «Costumbres argentinas. Mauricio Kartun brilla en la recreación de la década del cincuenta, pero su obra se queda allí».

7. No es nuevo que la calidad de los textos de Kartun no está acompañada por el aporte del público. En este sentido es conveniente recordar lo dicho en su momento por Willy Wullich, jefe de producción de *El partener* (Pellettieri, 1990: 169): «El público de teatro es un público más bien intelectual, que busca textos de mucho peso o si no textos totalmente frívolos. Yo creo que si el hombre de pueblo tuviera un mayor acceso al teatro, aunque no hubiera visto muchas obras antes, se sentiría identificado con *El partener*. Lo que pasa es que no sé cómo se hace para traer a ese hombre de la calle al teatro. Creo que piensa, desgraciadamente, que todo esto le es ajeno, que es aburrido y por lo tanto no viene. Y los intelectuales del teatro tienen problemas con esa pieza. Entonces está pasando con este espectáculo que no tiene público a quien dirigirse, y si lo tiene aparece como un poco estrecho, limitado...»

## BIBLIOGRAFÍA

BENTLEY, Erik. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós, 1971.

CERRETANI, Arturo. «El grotesco criollo y sus intérpretes», en *Lyra* (1959), XVIII, n. 174-176.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

GRIGNON, C.; PASSERON, J. C. *Lo culto y lo popular*. Madrid: La Piqueta, 1992.

KARTUN, Mauricio. «Como un puñal en las carnes», en *Teatro XXI*, II, n. 2 (otoño del 1996): 103-113.

PELLETTIERI, Osvaldo. «La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)», en Armando Discépolo, *Obra Completa*, vol. I. Buenos Aires: Eudeba, 1987. P. 23-68.

— «Armando Discépolo, entre el grotesco italiano y el grotesco criollo», en *Latin American Theatre Review*, 22/1 (Fall, 1988a). P. 55-71.

— «Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango», en *Relieve*, Revista de la Universidad de Mar del Plata, I, n. 11 (1988b). P. 2-14.

— «El partener, la tragicomedia de la impostura y el desamparo», en Mauricio Kartun, *El partener*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1989. P. 49-67.

— *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1990.

— «Los modelos del teatro popular argentino en las primeras décadas del siglo y su productividad en el sistema teatral abierto en los sesenta», en ROJAS, M. A. y ROSTER, P. (ed.), *De la colonia a la posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1992. P. 119-131.

— «Mauricio Kartun: entre el realismo y el neosainete», en KARTUN, Mauricio. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1993. P. 9-31.

— *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1994.

ROVNER, Eduardo. *Teatro I*. Buenos Aires: de la Flor, 1994.

SÁNCHEZ, Florencio. «El teatro nacional», en *Obras Completas*, T. I. Buenos Aires: Schapire, 1968. P. 168-173.

TERÁN, Óscar. «Los 90: una cultura bizarra», en *Clarín Zona* (17 de noviembre de 1999). P.