Eduardo Cabrera, Ph.D. *Texas Tech University*

El teatro argentino y los derechos humanos durante la década 1973-83

La relación existente entre la realidad socio-histórica y la producción literaria de una época ha quedado evidenciada con el devenir mismo de los tiempos. Esa relación se ha hecho más patente en la creación teatral de períodos en los que ha prevalecido la violencia. En este sentido América Latina cuenta con innumerables ejemplos. En el caso de la República Argentina, la violencia ha pasado a constituir uno de los rasgos esenciales de su modelo cultural. Esa característica, que ha tomado la forma de represión, especialmente en los momentos en que el país estuvo regido por gobiernos autoritarios (es decir, a lo largo de casi toda su historia), no ha permitido el desarrollo de la vida en todo su potencial. De esta manera, y habiéndose distorsionado la rutina humana diaria, se ha concebido una noción de persona muy restringida.

Si bien podemos encontrar un rechazo de ese modelo cultural y una crítica acerba en gran parte de la producción literaria argentina, consideramos que es en el teatro en donde se plasmó ese puesto de ataque con mayor relevancia.

Es precisamente uno de los períodos más violentos de la historia argentina que consideraremos a través de su producción teatral, teniendo presente dos cosas fundamentales: primero, que la etapa que seleccionamos no constituye una época aislada o diferente en cuanto a la "producción de violencia," y segundo, que esa violencia provenía en su mayor parte del aparato estatal o para-estatal[1].

El propósito de este estudio es analizar las implicaciones político-sociales del teatro argentino durante la década 1973-83, examinando especialmente el tratamiento que se le ha dado a las violaciones de los derechos humanos, y de qué instrumentos se valieron los dramaturgos. Para ello, consideramos importante comenzar con una breve alusión a la situación política.

En el año 1976 un golpe de estado encabezado por el Teniente General Rafael Videla estremeció a los argentinos, poniendo fin a un corto período de gobiernos civiles de apenas tres años. La implementación de lo que se conoció posteriormente como "terrorismo de estado," habría de arrojar un saldo de 30.000 *desaparecidos*. Esta metodología, aplicada por sucesivas juntas militares, se llevó a cabo hasta el año 1983. Si bien el período mencionado tiene características peculiares y únicas en la historia argentina, lo consideraremos, en aspectos fundamentales, como una mera continuación de los gobiernos peronistas de 1973 al 76.

La violación de los derechos humanos durante ambas etapas históricas (como también de los gobiernos militares anteriores), habría de reflejarse en la producción teatral del país. Siempre comprometidos con la realidad que les tocara vivir, la mayoría de los dramaturgos argentinos plasmaron en sus obras las diferentes maneras en que las autoridades conculcaron los derechos humanos de sus compatriotas, a costa de arriesgar sus propias vidas. Esto produjo la desaparición forzada de varios dramaturgos (como Paco Urondo, Juan Gelman y Rodolfo Walsh), y el exilio de otros (como Carlos Gené y Griselda Gambaro)[2].

El grotesco, como género favorito de los autores de las obras de esa época, parece ser el medio más adecuado para representar las características de una realidad que también podemos identificar como absolutamente grotesca. La aproximación entre fenómenos opuestos, la mezcla de risa y horror que encontramos en varias obras, la tensión no resuelta o el conflicto no solucionado, son elementos del grotesco que se hallan presentes, coexistiendo, y colaborando con el estado de confusión que se produce en el destinatario.

En algunas obras veremos que la deformación caricaturesca de la realidad provocará la risa distanciada del espectador, quien habrá de volver al horroroso mundo real con una suerte de confusión pero que, al mismo tiempo, le permitirá reflexionar sobre esa realidad. Inclusive podríamos afirmar, como lo haría Brecht, que en esa situación es precisamente el distanciamiento producido por las acciones de tono 'cómico' lo que posibilitará esa capacidad de reflexión[3].

Uno de los rasgos comunes a las obras de esa época es que no presentan profundos análisis psicológicos de los personajes. Por el contrario, encontramos en ellas una marcada correspondencia con las características del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Los dramaturgos argentinos van a privilegiar la acción, caracterizada como una acción inmediata y violenta (como la requerida por Artaud). Y así como Artaud consideraba que las preocupaciones de las masas son mucho más imperiosas e inquietantes que las de cualquier individuo, así también en las obras argentinas encontramos la búsqueda de la generalización (o la tipificación) por sobre la consideración de seres individualizados[4].

En el año 1973, un año muy importante para los argentinos que miraban con esperanzas el advenimiento de la democracia al país, aparecen dos obras de teatro muy importantes: *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky, e *Información para extranjeros*, de Griselda Gambaro. Ambas plantean magistralmente el problema de la tortura. La violencia es llevada al escenario pero de manera sutil, sin caer en el panfleto, utilizando elementos del grotesco. Podemos considerar estas obras como producto de escritores que se colocan en la cima de la intelectualidad latinoamericana. Sin embargo, encontramos un elemento que establece, a nuestro juicio, una polarización entre ambos dramaturgos. Consideramos importante señalar ante todo que la mayoría de las obras de ese período histórico, lejos de ser un 'fiel reflejo' de la realidad, se parcializan, tomando posición desde un lado de las fuerzas en conflicto.

Ya dijimos que, a nuestro juicio, la violencia provenía mayormente del aparato estatal o para-estatal. Esto es especialmente cierto en el período comprendido entre los años 76-83. Sin embargo, en los primeros años de la década del 70, estaban en plena actividad los grupos subversivos (Montoneros, ERP, FAR, etc.). Esto es precisamente lo que hace que la obra de Gambaro se constituya en una pieza de singular calibre, pues además de señalar con su dedo acusador a los torturadores-secuestradores que tuvieron en vilo al país por espacio de más de una década, hace participar entre sus personajes a los miembros del grupo izquierdista FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), llegando incluso a dar nombres reales de dirigentes de esta organización.

Por su parte, Pavlovsky, políticamente más radicalizado que su colega, sólo nos ofrece una visión parcializada de la realidad que le tocó vivir. Es importante destacar que su obra literaria había sido prohibida durante los años de las dictaduras militares. Pavlovsky plantea con gran eficacia el proceso del grotesco: parte de una situación deformada cómicamente, y paulatinamente a lo puramente risible le va sumando un contenido inquietante. Al comienzo de la obra, Eduardo llega a un departamento donde viven Beto y Pepe, y conoce a Sara, la encargada del edificio. Ambos tienen un diálogo cómico, en el que utilizan palabras vulgares:

Sara: Esa puertita de ahí tiene un inodoro. Si tiene necesidad úselo. Ahí en el primer cajón tiene papel higiénico.
Eduardo: No, yo voy a hacer pis, no necesito papel (...)

Sara: Haga pis o caca eso es asunto suyo, joven. No tiene necesidad de decirme lo que va a hacer entre esas cuatro paredes. Allí adentro cada cual hace lo que quiere. Bueno sería que uno tuviera que contar las cosas que hace ahí. (15)

Luego, cuando llegan los dos muchachos, se produce otro diálogo cómico, en el que Sara y Pepe sugieren que Eduardo quería abusar de la señora:

Sara:	Fue bastante atrevido conmigo.
Pepe:	¿Así que te la querías hacer a la vieja?
Sara:	Me pidió revistas pornográficas.
Pepe:	¿Te la querías calentar, eh?
Sara:	¡Yo podría ser su madre! ¡Qué porquería!

Posteriormente, la aparición de dos prostitutas, con la consecuente reacción escandalizada de la encargada del edificio, y el juego de los demás personajes con aquellas, vuelve a dar un tono de comicidad a la obra. Sin embargo, ese tono va a contrastar con la terrorífica situación que se produce al ser utilizadas las dos muchachas para la práctica de la tortura. El espectador-lector puede ver cómo el escenario se va transformando en una cámara de tortura. Se produce entonces un violento choque de opuestos: lo cómico con lo terrorífico, siendo esta una combinación típica del grotesco. Y esto pasa súbitamente para el espectador-lector, pues hasta el momento en que comienzan a atar a la cama a una de las prostitutas, el autor no había dado ningún indicio de cuál era el oficio de Beto y Pepe.

La parte del grotesco que tiene que ver con 'lo terrorífico' se ve realzada por el miedo que va penetrando por todos los rincones. Y así como las prostitutas van teniendo cada vez más miedo cuando se dan cuenta de cuál es la verdadera misión que les había sido encomendada, también Beto y Pepe experimentan el mismo sentimiento. Ellos temen correr la misma suerte de un ex-compañero de trabajo que se "suicidó." De la misma forma, la sociedad argentina había sido permeada por el miedo. Cualquiera podía ser candidato a desaparecido, pues todos pasaban a ser sospechosos. Tal el rigor del terrorismo de estado; tal la abstracción de 'jefes' que, como el señor Galíndez, daban órdenes sin ser conocidos por sus interlocutores. Aquél cambio repentino que hace desaparecer las fronteras entre el territorio seguro y el otro donde ya no hay garantías de orden es otra característica del grotesco. Ese grado de máxima distorsión e inseguridad que vemos tanto en la obra de Pavlovsky como en la Argentina de la década que estudiamos, nos permite coincidir con Víctor Hugo en que el grotesco existe en la naturaleza y en el mundo alrededor nuestro[5].

Como dice Philip Thompson, no es accidental el hecho de que el grotesco tienda a prevalecer en sociedades y eras marcadas por luchas, cambios radicales o desorientación[6]. Es esa misma desorientación que hace que uno de los torturadores estudie contabilidad; es la misma distorsión que hace que Sara acepte pasivamente, y como algo muy natural, que los muchachos tomen la tortura como un trabajo más. No es menos grotesco el hecho de que gran parte de la sociedad acepte pasivamente las atroces violaciones a los derechos humanos.

Cabe preguntarse ahora, ¿qué reacción puede experimentar el receptor de tanta violencia, de situaciones radicalmente cambiantes u opuestas? Creemos que el impacto de esas imágenes grotescas en el destinatario será de un repentino shock. Fácil es imaginar que ante eso el público queda preso de una actitud ambivalente, de confusión. "¿Cómo pude haberme reído?" -Podría

preguntarse un espectador. Sin embargo creemos que aun en ese estado de confusión (o tal vez gracias al mismo), la utilización de tantas y tan variadas escenas cómicas permiten el distanciamiento (como diría Brecht), y por lo tanto la reflexión sobre lo que nos quiere transmitir el autor.

Hemos señalado que el miedo juega un rol fundamental en las obras que estamos considerando. Podemos agregar que, en la obra de Pavlovsky, existe un juego de continuidad en el fluir de ese sentimiento, o dicho de otra manera, un juego de "doble vía." Los tres torturadores (Pepe, Beto y Eduardo) son, al mismo tiempo, opresores y oprimidos. Ellos deben cumplir las órdenes de su jefe como rígidas marionetas (deshumanización típica del grotesco), so pena de perder la vida si un 'error' es cometido. De esta manera, vemos que la agresión o la crueldad es llevada a cabo de una manera absolutamente ritualizada.

Ese mismo ritual podemos observar en *Información para extranjeros*, obra en la que un torturador emplea diversos métodos de tortura a una muchacha que mantiene secuestrada. La autora emplea el juego, recurso muy utilizado por los escritores vanguardistas, como instrumento que pone en marcha los mecanismos de destrucción. Otra vez vemos que el grotesco se asocia con una realidad que ha dejado de ser segura. La reificación de la muchacha, es decir, su transformación de persona a cosa, nos remite directamente a la consideración de la violación de derechos humanos como violaciones de lesa humanidad. Dicho de otra manera, podemos establecer que a la muchacha se le impide la posibilidad de constituirse como persona, porque, como expresa Charles Taylor, "I become a person and remain one only as an interlocutor."[7] Y es evidente que la muchacha llega a perder esa posibilidad de sentirse y expresarse como un interlocutor. De acuerdo con la concepción de Taylor podemos señalar que ese personaje no sólo ha perdido la capacidad de hacer planes o de realizar elecciones, sino que además llega a ser incapaz de 'elaborar' en un 'espacio público.' Y si consideramos, como Taylor, al espacio público como un estándar común que tenemos con nuestros interlocutores (además del espacio abierto sin obstáculos), comprobamos que la muchacha y el torturador no lo comparten. El diálogo entre ellos llega a ser confuso, ambiguo, de doble sentido, y, en definitiva, absurdo. De forma tal que si entendemos que el lenguaje nos constituye como personas, el personaje que no puede hacer utilización del mismo en forma 'normal,' experimentará una distorsión en su imagen de sí mismo como persona.

Si observamos al personaje del torturador, comprendemos que, según la conceptualización de Kayser, la autora envía su mirada penetrando a través de la falta de naturalidad y de los disfraces hacia la naturaleza genuina del hombre, su forma 'primigenia.' Kayser dice que podría pensarse que la revelación de lo animal dentro del hombre aumentara el efecto de distanciamiento y con ello la impresión macabra [8].

De lo antes expresado podemos sacar dos conclusiones. En primer lugar, con respecto a la naturaleza misma de los personajes, observamos que estos son arquetipos y, como ya señalamos, están desprovistos de una psicología determinada. En segundo lugar, esto último más lo destacado por Kayser, coinciden en la intención del grotesco de dirigirse más al nivel emocional del destinatario que a su intelecto.

Si el miedo es el sentimiento predominante en los personajes torturados de la obra de Gambaro, paralelamente, la ironía es lo que podemos encontrar prevaleciendo en el personaje del torturador. A partir de los diálogos y de la información que recibimos a través del "hablante básico," deducimos que la muchacha ha sido sometida a períodos de inmersión total en una bañera[9]. Gambaro va a utilizar la ironía en el personaje del torturador. Este le dice a la muchacha:

Hombre: ¿Por qué no te secaste? Mojás el
piso. No quedás tan linda con el
pelo mojado. ¿Te teñís el pelo?
(72)

Al mismo tiempo, el torturador le ofrece una pistola; este ofrecimiento se va a repetir constantemente:

Hombre: Agarrala, no muerde. No apretés
el gatillo, eso sí. Aunque... (...) Si
apretás todo termina. ¿Tenés
novio? (73)

Y luego insiste en la conveniencia de dar un par de disparos "seguros," para no sufrir. Por otra parte, a la muchacha no se le permite ir al baño ni tomar agua. Aquí se agudiza la ironía.

Muchacha: Tengo sed.
Guía: Después meás y te mojás más.
Muchacha: Tengo sed.
Guía: ¿No hay agua? En el otro
cuarto hay una bañadera llena.
Muchacha: ¡No! ¡No, maldita sea!
Guía: ¿No digo? ¿Quién entiende a las
mujeres? Género difícil. (89)

Posteriormente el 'guía' le hará las mismas preguntas en forma reiterada, mientras que la muchacha va quedando sin fuerzas para responder verbalmente. Aquél repite la no existencia de un novio con el objeto de, mediante esa noción abstracta que no se corresponde con un ser real, quitar una posible apoyatura en algo concreto. De este modo se intenta acentuar la sensación de aislamiento en la víctima.

A pesar de que en los personajes de los torturadores los motivos se repiten, la utilización de diversos tonos emocionales (agresividad-'ternura'- ironía- etc.) y la falta de consistencia de lo expresado con respecto a la intención, no permiten la formación de respuestas útiles o mecanismos de defensa por parte de la muchacha. De esta manera, el grotesco se asocia con una realidad que ha dejado de ser segura.

Otra obra en la que el grotesco se configura nítidamente es *La nona* (1977), de Roberto Cossa. Esta fue una de las pocas obras con un contenido de denuncia concreto que apareció durante el período de 1976-80, es decir antes de la realización de "Teatro Abierto." La protagonista de esta obra, una viejita que devora cuanto pan u otro alimento tiene al alcance de su mano, va a representar una metáfora de los mecanismos económicos del neoliberalismo, que habrían de determinar la crisis del país tanto a nivel económico como social. A medida que la nona va comiendo todo cuanto puede, los miembros de su familia, impotentes para alcanzar una solución adecuada ante el desequilibrio económico que aquella produce, van encontrando distintas formas de muertes inesperadas. Carmelo, el jefe de la familia, intenta encontrar un remedio a la situación por medio de soluciones absolutamente grotescas: enviar a la viejita a hacer cobranzas, prostituirla, dejarla abandonada, casarla con el vecino quiosquero, conseguirle una jubilación, etc. Y ello después de ver que todo lo conseguido con el esfuerzo realizado a lo largo de toda su vida va desapareciendo rápidamente. La tensión no resuelta entre la risa y el

horror va a producir efectos grotescos. Todas las situaciones cómicas producidas por las 'aventuras' de la nona, van a contrastar fuertemente con la desaparición paulatina de su familia. En definitiva, lo primero va a contrastar especialmente con el verdadero significado de la alegoría de la obra, pues precisamente en esa época los argentinos veían desaparecer el fruto de su vida entera y por consiguiente todas sus aspiraciones de llevar una vida normal. En *La nona*, la exageración en la caracterización de los personajes y de las acciones, como también la falta de resolución del conflicto, constituyen elementos típicos del grotesco.

Otra obra típicamente grotesca del período que analizamos es *El viejo criado* (1979) también de Roberto Cossa. Esta es una verdadera sátira social, una metáfora teatral porteña cuya intertextualidad se da con un tango: "La casita de mis viejos," de Enrique Cadícamo (letra) y Juan Carlos Cobián (música). La obra se desarrolla en dos planos convergentes. En uno, Alsina, un supuesto intelectual, y Balmaceda, un boxeador poco instruído, comparten infinitos partidos de "truco" (típico juego de cartas argentino). En el otro plano, Carlitos e Ivonne surgen de la mitología del tango (Carlos: deseo de identificarse con Gardel; Ivonne: correspondencia con el nombre de otro tango de Cadícamo, "Madame Ivonne"). Ni unos ni otros son capaces de participar de la realidad. Al considerar a Gardel como un mito, podremos analizar de qué manera sirve esa figura a los propósitos del autor, preguntarnos entonces cuál es la función del mito gardeleano dentro de la obra, y hasta qué punto el mismo le es útil al personaje mismo de Carlitos. Este, que trata de escribir su propio tango durante toda la obra, comienza su discurso cantando "Mi Buenos Aires querido" y "El cantor de Buenos Aires." De esta manera, intenta no solamente identificarse con Gardel sino llegar a convertirse en el mito mismo. Ese personaje se esfuerza por recuperar un pasado que nunca existió en la realidad, aunque sí tuvo lugar en las páginas de los tangos. De esta manera, el autor nos hace reír con la imaginación de personajes que rayan con lo absurdo. Sin embargo, esa nostalgia por un Buenos Aires irreal, ese intento de alejarse de la realidad que oprime y desgasta, ese anclarse en un mito, y por último, el triste darse cuenta de lo irreal de los propios objetivos, mueven al destinatario emocionalmente hacia el polo opuesto de la imagen externa.

Como lectores-espectadores nos reímos de lo ridículo que es Carlitos y de lo absurdas que son sus utópicas intenciones, pero al mismo tiempo nos damos cuenta que ese personaje intenta desesperadamente evadirse de una situación social que no le permite sentirse verdaderamente 'persona.' De la misma utopía participa Ivonne, su eterna compañera. También Balmaceda y Alsina viven abstraídos totalmente de la realidad que los rodea pero de la que no 'pueden' participar. El colmo de la evasión de la realidad lo encontramos en la última escena. Mientras el sonido de las sirenas de los coches de policía van in crescendo, y a pesar de que incluso 'un patrullero estaciona frente al bar,' Alcina y Balmaceda continúan jugando al truco con total indiferencia. La disociación de la realidad es total en el último diálogo:

> Balmaceda: No creo que pueda tomar el ómnibus.
> Alsina: ¿Por qué?
> Balmaceda: Empezó a nevar otra vez. (Cuelga la gorra en el perchero y va a sentarse frente a Alsina. Este reparte las barajas).
> Alsina: ¡Qué hermoso! ¡Cómo me gusta Buenos Aires cuando nieva! (Las luces van ecreciendo lentamente. Las sirenas inundan toda la escena. El juego de truco recomienza.) (55)

En Buenos Aires, ciudad en la que se sitúa la acción no cae nieve; de manera que la distorsión de la realidad les permite volver a comenzar una nueva partida de truco. Queda así establecida la crítica sobre la indiferencia de la población frente a lo que estaba ocurriendo, y esto de una manera absolutamente grotesca.

Es de destacar que, a pesar de esa especie de psicosis generalizada, hay un elemento de la realidad que los personajes de *El viejo criado* son capaces de captar con claridad:

> Alsina: ¿Qué pasa que hay tanta gente en la calle?
> Balmaceda: Dicen que somos campeones del mundo.
> Alsina: Algún día tendríamos que ir a ver un partido.
> Balmaceda: Cuando quieras. (62-63)

Se trata del mundial de fútbol que tuvo como sede a la Argentina en el año 1978. El gobierno de facto pretendía, con la organización de ese evento, crear una falsa imagen del país ante el mundo, con el objeto de ocultar las violaciones a los derechos humanos. Lamentablemente, como vemos en la obra de Cossa, muchas personas del mismo pueblo argentino cayeron en la trampa mitificando el campeonato, y festejaron como si nada malo hubiera estado pasando en el país.

En la misma obra se dibuja también una magistral correspondencia entre los tríos de tango y la Junta Militar (igualmente formada por tres miembros). El personaje "gardeleano" es el que insiste en la necesidad de mantener a los tríos:

> Carlitos: ¡Pero qué ha pasado con los tríos en este país! ¡Díganme, señores, qué ha pasado con los tríos! (...) Me niego a creer que los tríos desaparezcan. Rechazo la posibilidad de que nos quedemos sin tríos. ¡Adónde vamos a ir a parar, señores! (46)

Y ante la propuesta de Balmaceda, de formar ellos mismos un trío, la respuesta de Carlitos es:

> Carlitos: No es fácil. Se han intentado formar muchos tríos famosos, ustedes lo saben mejor que yo. Pero la mayoría ha fracasado.
> Alsina: ¿Por qué fracasan?
> Carlitos: Por improvisación. Se juntan tres muchachos y creen que por el solo hecho de juntarse... ¡Y no! No hay sentido de equipo, no hay ideología y claro... No duran más que dos o tres años. (46-47)

Eso es precisamente lo que pasaba con los miembros de la Junta Militar. Y los problemas no se limitaban a ellos mismos sino que también había serias discrepancias entre los miembros de las mismas fuerzas armadas (especialmente entre oficiales de alto rango del ejército).

Hemos visto entonces, que el personaje de Carlitos apuntaba también a otra mitificación: el de las Juntas Militares del pasado que, supuestamente, contaban con una unidad ideológica. Y una vez más puede producir risa o cierto sentimiento agradable el pensar en la formación de tríos de muchachos 'tangueros,' pero si unimos esto a la desagradable sensación que puede experimentar casi cualquier persona al considerar la formación de juntas militares en el gobierno, se produce un choque de opuestos de carácter absolutamente grotesco.

En el año 1980 apareció una obra que habría de tener gran resonancia en la Argentina: Marathón, de Ricardo Monti. El argumento se basa en un concurso de baile que tiene lugar en el Buenos Aires de los años 30. Es una metáfora de la Argentina que permite discernir algunas de las características de la situación socio-política por la que atravesaba el país durante la época del 'proceso.' Es una obra totalmente simbólica, de la cual extraemos, para los propósitos del presente estudio, algunos conceptos vertidos por el personaje del guardaespaldas:

> La victoria es el orden. Esta tierra está podrida. Hay que cauterizarla a fondo. América bellaquea, hay que sofrenarla. La quietud es mi sueño, un vasto cementerio. (...) No es cuestión de que el derecho esté de nuestra parte, sino únicamente la victoria. Al vencedor no se le pedirán explicaciones. La ejecución tiene que ser brutal y sin miramientos. Hay que reprimir toda actitud sentimental. Todos los que han meditado sobre el orden de este mundo saben que su puntal es sólo el éxito de los que mejor utilizan su fuerza. (108)

Evidentemente hay una correspondencia significativa con el discurso oficial. La represión libre de toda explicación por provenir de los vencedores de una 'guerra,' era la política implementada por el gobierno terrorista. Como sabemos, para la época del 'proceso' (1976-83), la confrontación con los grupos subversivos había prácticamente concluído, estableciéndose una nueva confrontación: estado versus pueblo. Ello lleva a una 'victoria' de parte del gobierno de facto que, como dice el guardaespaldas, radica en el orden: pero un orden que estaba garantizado por lo que se ha dado en llamar "la paz de los cementerios."

Con la obra de Monti volvemos a hacer referencia al tema que predomina no sólo en el teatro sino también en la realidad misma de la Argentina. Las cinco parejas que bailan incesantemente, son 'controladas' por un animador, personaje este que se correspondería con los torturadores de las obras consideradas anteriormente. Ese animador reina, a la manera de un dios terrible, desde una tarima (o púlpito), y su poder despótico se mantiene bajo la promesa de un premio desconocido. A medida que los bailarines se van agotando se van agrediendo mutuamente, su personalidad se va desintegrando, y van quedando reducidos a meras marionetas impulsadas y manejadas por un misterioso poder superior y autoritario. Ese trato humillante de opresor a oprimido era el mismo que experimentaba el pueblo argentino de parte de los dictadores. La obra de Monti deja así una sensación de movimiento constante, en el que todos (personajes, espectadores-pueblo) se hallan inmersos sin poder escapar. Esa impotencia producida por la falta de resolución del conflicto es, sin duda, una marca del género grotesco.

En plena época del gobierno militar surge un movimiento que habría de significar uno de los hechos más notables de la escena argentina: "Teatro Abierto." Fue un movimiento contestatario, de respuesta y protesta ante la situación socio-política por la que atravesaba la Argentina. Participaron del mismo un gran número de artistas argentinos, entre ellos muchos dramaturgos que escribieron obras especialmente para cada ciclo, sin ningún tipo de discriminación ideológica ni estética. "Teatro Abierto" fue financiado con el aporte de dos instituciones: Argentores (Asociación Argentina de Autores de Teatro) y la Asociación Argentina de Actores. Este movimiento se llevó a cabo desde 1981 hasta 1985, pero con el advenimiento de la democracia en el año 1983 habría de perder fuerza, debido a que ya no existía el enemigo común que había sido el núcleo aglutinador de artistas. Luego de haber soportado tantos años de represión, y al no haber podido ver casi ningún espectáculo que se relacionara con la situación social ni ninguna otra manifestación de la cultura (especialmente entre los años

1976-80), los argentinos acogieron con gran entusiasmo el proyecto elaborado por un grupo numeroso de artistas.

El ciclo 1981 contó solamente con la participación de los dramaturgos 'elegidos,' es decir, aquellos que se habían constituído en una elite cerrada. En cambio, en 1982 se produjo una verdadera democratización y 'nacionalización' del movimiento, permitiendo que otros autores no conocidos participaran del mismo. De esta manera, gracias a la realización de un concurso literario de selección para "Teatro Abierto," muchos nuevos escritores y del interior del país pudieron tener una oportunidad de integrar su trabajo con el grupo de dramaturgos 'dominante.' El éxito alcanzado en los dos primeros años (1981-82) determinó no solo la gran afluencia de público al teatro, sino también la preocupación de las autoridades.

De las obras de "Teatro Abierto" consideramos que una de las que plantean en forma más directa la temática de la violación de los derechos humanos en la época de la dictadura militar es *El oficial primero* (1982) de Carlos Somigliana. Esta obra va a constituir un documento concreto y elocuente de la metodología empleada por los gobiernos de facto argentinos: la desaparición forzada de personas. *El oficial primero* denuncia la colaboración de la justicia en la violación de los derechos humanos por parte de la dictadura militar. La obra tiene lugar en un sombrío despacho de un tribunal, donde se desempeña un funcionario autoritario. Este tiene a su cargo determinar la suerte de miles de casos de hábeas corpus ('una garantía de libertad individual para amparar prácticamente a las personas detenidas sin orden legal de autoridad competente' (111)). La atmósfera lúgubre que crea Somigliana se ve realzada por los cadáveres que se encuentran diseminados por toda la oficina (el armario, el perchero, el techo, etc.). Pudimos ver que en las representaciones de esta obra los cadáveres cobraban 'vida'; sus movimientos daban un toque grotesco a la obra, y realzaban el impacto de la misma en el destinatario.

Lo sobrenatural como uno de los elementos más característicos del grotesco es destacado por Kayser, quien cita como ejemplo una obra de Wedekind, *Despertar de primavera*, en la que los efectos grotescos están dados por un difunto que "avanza pesadamente por encima de las tumbas, con la cabeza bajo el brazo," y conversa con su amigo vivo y con el 'señor embozado'[10].

En *El oficial primero* una tímida empleada, que en su primer día de trabajo comienza a ponerse al tanto de la gravedad de los hechos que debería convalidar con su presencia, cambia su actitud pasiva cuando ve que su jefe rechazará un hábeas corpus sin siquiera detenerse a examinarlo. Contra sus preguntas el autor pone en franco contraste la ironía del oficial primero. Es precisamente esa ironía la que va a dar un toque de humor a la situación dramática, pero sin constituir una situación de comicidad.

> Empleada: (Hojeando el expediente, primero con displiscencia y luego con creciente inquietud) Pero, señor... ¿Usted cree...? ¿Que con esos informes es suficiente?
> Oficial 1: (Despectivamente festivo) ¿Y qué sugiere? ¿Que le preguntemos también a los exploradores de Don Bosco? (113)

Y a partir de ahí todas las contestaciones del oficial son tan absurdas que provocan la risa del espectador. Pero no es una risa de comedia, es una risa ambigua, confusa, pues contrasta con la situación terrible que se plantea en la obra y es descubierta por la empleada. Como era de esperar, el climax se produce cuando la empleada y el oficial se confrontan violentamente, lo que determina que la primera sea forzada a dejar la oficina y pase a formar parte de los expedientes que tiene a su cargo el que iba a ser su jefe. El último parlamento del oficial primero es fiel resumen de las características esenciales de la totalidad de la obra:

Oficial 1: ¡Sáquela de aquí...! ¡No quiero verla nunca más...! (El ordenanza y el oficial la arrastran hacia la salida mientras la chica grita y se resiste con energía. En el forcejeo, se abren las puertas del armario y caen un par de cadáveres: aparece el que está escondido detrás de la biblioteca; el sobretodo que aparentemente estaba colgado en el perchero gira y resulta ser otro cadáver; alguno más cae del techo. Finalmente, el ordenanza arrastra a la chica fuera del despacho. El viejo vuelve hacia su escritorio, jadeante, arreglándose la ropa.) Siempre dije que las mujeres no sirven para trabajar en Tribunales... Descaradas... Aprovechadoras... Histéricas... Ah, la justicia no es lo que era antes... (Casi maquinalmente, se toma uno de los cafés que están encima del escritorio.) Qué milagro... Hoy el café le ha salido bastante bien a este animal... (Se sienta en su chirriante sillón giratorio. Ve el otro café, vacila apenas y finalmente se lo toma también.) Bueno... Ahora tendré que seguir yo solo con todo esto... (Levanta otro delgado expediente de la pila y lee la carátula.) "Vera, Cecilia. Hábeas Corpus." (116)

El comentario del oficial sobre el café y su ordenanza, la tranquilidad con que inicia un nuevo expediente, son elementos que conjugados con el significado siniestro de las acciones, constituyen una mezcla de rasgos heterogéneos típicos del grotesco.

El mismo autor, Somigliana, escribió también para "Teatro Abierto" otra obra singular: *El nuevo mundo* (1981). En esta farsa la acción transcurre en una imaginaria capital sudamericana, hacia 1815. El Marqués de Sade llega a América y se encuentra con su antigua amante. Esta es, ahora, la amante y protegida de un ministro. La obra plantea temas directamente relacionados con la situación político-social de la Argentina del 'proceso'. Pero en esta ocasión Somigliana pondrá más énfasis en el aspecto cómico del grotesco. El personaje del ministro, que a la postre se confesará discípulo del marqués, y con gran conocimiento de su doctrina (es un verdadero experto), le echa en cara a su maestro la omisión del más terrible de los pecados: la hipocresía.

Ministro: ¡Usted!... ¡Usted que se jacta de haber agotado todos los vicios, de haber cometido todos los pecados, ha omitido el más terrible, el que más podría ofender a ese Dios al que tanto dice odiar...

Marqués: (Reaccionando) ¡No le permito, señor! ¡Usted me ofende! ¿Cuál es el pecado?

Ministro: (Vociferando) ¡La hipocresía! ¡Abomine usted de los mandamientos de Dios, si quiere, pero vaya a misa todos los domingos!... ¡Fornique y adultere pero exalte la santidad de la familia!... ¡Extermine a los pobres pero hágalo en nombre del bienestar futuro!...

Marqués: (Rompiendo a llorar) ¡Tiene usted razón! ¡Tiene usted razón!... (198)

Es evidente que todo lo que sugiere el ministro es lo que hacían los miembros de la junta militar y sus funcionarios. Y una vez más Somigliana hace referencia directa a los desaparecidos:

Marqués: (...) ¿Tampoco hay locos?

Ministro: Bueno, sí, algunos... Alguno que otro.

Marqués: ¿Y qué hacen con ellos?

Ministro: (Encogiéndose de hombros) No sé... Desaparecen... (Breve pausa) Pero usted no debe preocuparse ... La locura es una enfermedad que sólo afecta a los o positores... (199)

Sin embargo, cabe destacar que "opositores" eran considerados por la dictadura militar no sólo los que participaban en actividades políticas sino prácticamente todo el pueblo argentino.

Una vez más hemos visto la combinación de lo risible con lo terrorífico. Si bien en esta última obra lo cómico prevalece, es evidente que esto choca con la terrible realidad argentina. Aquí también el público se encuentra en un estado de confusión que le dificulta decidirse entre reír o llorar.

También en "Teatro Abierto" de 1981, Ricardo Halac estrenó Lejana tierra prometida. En esta obra los espíritus de tres 'viejas' son representaciones de madres que constituyen una alusión a las madres de los 'desaparecidos.' No es casual que Halac haya utilizado el grotesco como su género de elección, no solo por lo grotesca de la realidad que le tocó vivir sino también porque era el género que él más sentía. El autor mismo se refiere al grotesco con estas palabras:

> La risa abre al espectador, lo relaja, le hace bajar la guardia, en ese momento, una verdad contundente le da de lleno en el cuerpo y lo obliga a encogerse de nuevo, tal vez a llorar. Ese es el grotesco[11].

Podemos encontrar muchas alusiones a la realidad argentina en la obra de Halac, especialmente con respecto a los desaparecidos. Por ejemplo, una de las 'viejas' dice: "Los hombres vienen y van... No hacen caso a lo que una les dice... Y un día aparecen otros y se los llevan..." (131)

Contrariamente a la obra mencionada antes, en ésta predomina lo dramático, aunque siempre con toques de humor que le da el tono grotesco. Los reclamos para que se haga justicia, los miles de muertos que encuentran diseminados por todas partes, concomitantemente con los sentimientos de nostalgia y la esperanza eterna de las 'viejas,' otorgan el aspecto emocional y cruel del teatro de la crueldad. Sin embargo, podríamos ver en todo esto otro intento de mitificación, en este caso de las madres mismas. Tal vez podríamos, por extensión, llegar a considerar la mitificación misma de las "Madres de Plaza de Mayo." O bien podríamos circunscribirnos a las madres de los desaparecidos, lo que era muy fácil para los espectadores de la época en que se representaba esta obra en Buenos Aires.

Para concluír, hemos visto cómo los dramaturgos argentinos utilizaron como su género de preferencia al grotesco, y hemos corroborado que ello se correspondía perfectamente con la realidad socio-política de la Argentina de la década 1973-83. En nuestro análisis hemos observado también que, a excepción de la obra de Gambaro Información para extranjeros, las demás obras consideradas no han representado imparcialmente esa realidad. Sin embargo, y a pesar de esto último, esos dramaturgos han logrado, con sus producciones, tener un fuerte impacto al menos en una parte importante del público argentino. Y, como señalamos, eso lo han realizado a costa de arriesgar sus propias vidas.-

Notas

1. Para un análisis sobre la violencia en la Argentina consultar *Examen de la violencia argentina.*
2. Una amplia descripción de este tema se desarrolla en "El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada" de Olga Cosentino. *Latin American Theatre Review*, (Kansas: The University of Kansas, 1991): Spring (24/2) 31-39.
3. Un análisis del concepto de "distanciamiento" y otras técnicas brechtianas se encuentra en *Brecht on Theatre*, de John Willet.
4. Sobre las características del Teatro de la Crueldad ver la obra de Antonin Artaud *El teatro y su doble.*
5. Para la concepción de Víctor Hugo sobre el grotesco puede consultarse *Préface de Cromwell.*

6. Una descripción completa sobre las características del grotesco puede encontrarse en la obra de Philip Thompson *The Grotesque*.
7. Una de las obras más completas sobre el grotesco es la de Kayser *The Grotesque in Art and Literature*.
8. Charles Taylor, *Sources of the self: the making of the modern identity* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989).
9. Concepto utilizado por Juan Villegas.
10. Kayser, 157.
11. Ver la obra de Miguel Giella, et. al, *7 dramaturgos argentinos*.

Bibliografía

Armando, Rose Marie. *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Unión Carbide, 1985.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México: Litográfica Cultural, 1983.

Clark, John R. *The Modern Satiric Grotesque*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.

Cosentino, Olga. "El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada." *Latin American Theatre Review*. Kansas: The University of Kansas, 1991. Spring (24/2) 31-39.

Cossa, Roberto. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.

Escobar, Justo, Velázquez, Sebastián. *Examen de la violencia argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Esteve, Patricio. "1980-1981, La prehistoria de Teatro Abierto." *Latin American Theatre Review*. Kansas: The University of Kansas, 1991. Spring (24/2) 59-68.

Gambaro, Griselda. *Teatro 1, 2, 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984, 1987, 1989.

Giella, Miguel A., Roster, Peter, Urbina, Leandro, eds. *7 dramaturgos argentinos*. Ottawa: Girol, 1983.

Guest, Iain. *Behind the Disappearances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Hugo, Víctor. *Preface de Cromwell*. Canada: Larousse, 1972.

Kayser. *The Grotesque in Art and Literature*. Gloucester: Peter Smith, 1968.

Mazziotti, Nora, ed. *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

Ordaz, Luis, ed. *Teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor, 1981.

Pavlovsky, Eduardo. *El señor Galíndez*. Buenos Aires: Búsqueda, 1986.

Pellettieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.

Taylor, Charles. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol, 1991.

Willet, John, ed. *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1964.