

## **El teatro realista y el compromiso de la palabra: Problemáticas de la nueva izquierda**

**Lorena Verzero**

**CONICET-UBA**

[lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

*Éste es el pueblo que está de farra  
y agarra viaje si le dan paz,  
Pero si hay guerra, también agarra  
porque a este pueblo ya no lo paran más.*

Grupo de Autores, *El avión negro*, 1970 (Cossa y otros, 1989: 40).

La nueva izquierda, en sus diferentes vertientes, encontró en los años sesenta desarrollo en todas las series sociales. Un sector del campo teatral realizó un camino intelectual afín a los ensayistas y escritores que encabezaron este proceso, por lo que nos proponemos reflexionar en torno a los debates y dilemas en los que su teatro se vio inmerso.

Abordaremos, entonces, algunas obras representativas de un teatro realista crítico, heredero del Teatro del Pueblo y del Teatro Independiente, que hacia mediados de los años sesenta se hizo eco del proceso de politización social flexibilizando los procedimientos estéticos, subrayando el contenido político de las piezas, e introduciendo temas políticos o sociales en consonancia con los debates teóricos de la nueva izquierda, como la revisión de la historia y las relaciones entre las clases medias y los sectores populares. Abordaremos los debates de ideas en los que estos agentes del campo teatral participaban y que se veían reflejados en sus obras.

El sector crítico de los intelectuales que en los años sesenta realizó una relectura del marxismo a partir, especialmente, de Hegel, Gramsci y Sartre formó parte de la nueva izquierda. El existencialismo sartreano posibilitaba un abordaje de los procesos concretos y una aproximación al sujeto, que aparecía como un vacío teórico del marxismo stalinista (Oscar Terán, 1993: 99). Desde esta perspectiva, se cuestionó duramente a la izquierda tradicional por su incapacidad de inserción a partir de 1945. Consideraban que su visión internacionalista teórica los había llevado a desoír el proceso nacional y, por tanto, a las nuevas lecturas marxistas sumaron una revisión del peronismo como fenómeno nacional que debía ser interpretado a partir de claves específicas. Este momento en la historia del

pensamiento de izquierda en Argentina es referido en 1964 por David Viñas (1994: 69) como “nacionalización de la izquierda”.

En ese ensayo que resultaría medular para el pensamiento posterior, *Literatura argentina y realidad política*, Viñas (1994: 68-77) propone brevemente una organización del pensamiento de izquierda a partir de tres momentos en los que la intelectualidad argentina tomó contacto con Europa. Se construyen, así, tres “viajes”: “el viaje anarquista”, “el viaje de Boedo” y “la nacionalización de la izquierda”.

El primero se extendería entre los últimos años del siglo XIX y la primera guerra mundial, y tendría que ver con los vínculos entre la inmigración y la élite intelectual tradicional que, sumado a otros factores, creó las condiciones para la formación de partidos que formularon la necesidad de un cambio social. El segundo estadio, el “viaje de Boedo”, abarcaría el período entre las dos guerras mundiales que, en términos nacionales se corresponde con los años que van entre los gobiernos de Hipólito Yrigoyen y Perón. Es en este momento que en las artes escénicas se inserta la empresa cultural del Teatro del Pueblo encabezada por Leónidas Barletta, como antecedente del teatro comprometido a la manera de Sartre en la historia del pensamiento de izquierda.

El proceso de “nacionalización de la izquierda” se encuentra bajo la influencia de la reacción ante el neocolonialismo, el fenómeno chino, la revolución cubana y la liberación del tercer mundo. Así, se realiza una inversión de la perspectiva entre desarrollo y subdesarrollo hasta entonces signada por la mirada europea. Esta nueva óptica implica una adecuación de la izquierda a la realidad nacional. En este sentido, si bien Viñas reconoce que la vieja izquierda ha tenido en cuenta los problemas nacionales, su preocupación siempre estuvo “atenuada o penetrada de elementos populistas, nativistas o eclipsada por un internacionalismo abstracto, dos deformaciones que se compaginan con las clásicas ‘tentaciones’ de la izquierda, el oportunismo y el sectarismo” (69). El “viaje de Boedo”, y con él, el Teatro del Pueblo, se vio teñido de rasgos liberales que disolvían la eficacia de la izquierda.

La inversión de la mirada colonialista y la atención a los procesos nacionales volvían imprescindible la historización de las condiciones de existencia. Así, la nueva izquierda encarnó en una estética realista, en oposición a la abstracción del “marxismo estético” anterior (75).

*El avión negro*, del Grupo de Autores (Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Germán Rozenmacher) fue estrenada el 18 de julio de 1970 en el teatro Regina de la ciudad de Buenos Aires con dirección de Héctor Gióvine; escenografía y vestuario de

María Julia Bertotto y Jorge Sarudiansky; y el siguiente elenco: Alberto Busaid, Graciela Martinelli, Sergio Corona, Marta Alessio, Oscar Viale, Ulises Dumont y Julio López.

Esta obra es considerada fundante del teatro paródico a la “historia oficial”, que se desarrolló en Argentina entre finales de la década del sesenta y comienzos de la del setenta. Osvaldo Pellettieri (2003: 251) sitúa esta pieza entre aquellas que conforman la textualidad del “realismo híbrido”, vertiente del realismo reflexivo<sup>1</sup> caracterizada por la incorporación de procedimientos de poéticas teatrales no realistas –como el absurdo o varieté– en función de la clarificación del mensaje y de la probación de una tesis realista. Es decir, se trata de un teatro de ideas, mensajista, de corte social crítico, pero que introduce estrategias no miméticas para la consecución de sus fines, que fundamentalmente consisten en hacer una crítica social como denuncia de la realidad. En 1970, la disponibilidad al cambio de los diversos sectores favorecía la reflexión crítica.

La figura central del artista comprometido y la voluntad por conciliar las representaciones de las clases populares existentes en los imaginarios políticos configuraban un mapa de los intelectuales en el que diversos posicionamientos políticos podían confluír.

*El avión negro* condensa esta apertura ideológica, prefigurada desde *Contorno*, en la concurrencia de la heterogénea filiación política de sus autores: mientras que Cossa había estado vinculado al PC (Partido Comunista); Rozenmacher era afín al peronismo; Somigliana, al PS (Partido Socialista) y Talesnik no adscribía a ninguna línea en particular, “entendía la política más como un francotirador”.<sup>2</sup> Este conglomerado de voces encontró una síntesis en *El avión negro*, única pieza escrita en colaboración por el grupo. Esta concurrencia ideológica resultaba posible en ese momento como no había podido ocurrir antes ni volvería a ocurrir después, debido al acercamiento que se producía entre el peronismo y el marxismo, auspiciado por el clima de revisionismo y la ilusión compartida de asociación de la clase media con los trabajadores. Y, tanto la relectura del pasado como las relaciones entre la pequeña burguesía y el proletariado aparecen reflejadas en la obra.

Tiempo antes, en los años sesenta, la producción individual de estos autores había problematizado la cuestión de la clase media, formando parte de lo que Terán (1993: 50) define como “estructura de culpabilización” de la intelectualidad. En el mismo sentido, Carlos

---

<sup>1</sup> Osvaldo Pellettieri (1997) define como “realismo reflexivo” a un teatro realista emergente a comienzos de los años sesenta. Se trata de un teatro de tesis, referencial, que superaba el “realismo ingenuo” anterior. Este último se pretendía mimético de la realidad y estaría representado por autores como Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún y Carlos Gorostiza.

<sup>2</sup> Roberto Cossa, en “Siempre escribo en contra mío”, entrevista realizada por Enrique Arrosagaray, en *Perfil*, 28 de julio de 1998. Versión digital disponible en: <http://www.literatura.org/Cossa/rcperf.html>. Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2010.

Altamirano (2001: 88) delimita la funcionalidad de la tematización de la clase media en la literatura de los años sesenta como “expiación”: “Simultáneamente cómplice y víctima de la brecha que la separaba de la clase salvadora —el proletariado- la pequeña burguesía habrá de hallar en el conjunto de esa literatura también un horizonte y un camino de reconversión”. Así, Cossa escribe *Nuestro fin de semana*, que se estrena en 1964 en el teatro Riobamba, con dirección de Yirair Mossián, y *La pata de la sota*, que se estrena en 1967 en el Teatro ABC, con dirección de Luis Macchi; Rozenmacher estrena su primera obra de teatro, *Requiem para un viernes a la noche* en 1964, en el teatro IFT, con dirección de Yirair Mossián; Carlos Somigliana, *Amarillo* y *Amor de ciudad grande*, en 1965, con dirección de Ariel Allende en el Teatro 35; *La fiaca*, de Talesnik, se estrena en 1967, con dirección de Carlos Gorostiza en el teatro San Telmo.<sup>3</sup>

Así, la literatura dramática no se mantuvo al margen de las profundas críticas a la clase media que -según analiza Terán (1993: 62-64)- eran expresadas por escritores e intelectuales provenientes de las más diversas corrientes ideológicas.<sup>4</sup>

La proliferación de textos (no sólo de índole política o sociológica, sino también literaria) que toman como objeto a la clase media tiene su anclaje en la fuerza política que desplegó este sector en la época. Esta vitalidad, a su vez, encuentra su explicación en la “radicalización ilustrada de amplios sectores de la clase media” (Sergio Olguín - Claudio Zeiger, 1999: 373). La mejora de la calidad educativa, la publicación y circulación de revistas culturales, la politización de los claustros académicos, el incremento de producción y la prosperidad del mercado editorial contribuyeron, por un lado, a la conformación de un espacio de recepción demandante y, por otro, a la reflexión referencial por parte de los intelectuales. La búsqueda de referencialidad se vio impulsada por la penetración de las ciencias sociales (como la sociología o la psicología) en el terreno escriturario y por el auge del realismo en términos estéticos.

---

<sup>3</sup> Pellettieri establece una clasificación interna al mismo de acuerdo a la cual algunas de estas piezas pertenecen al realismo reflexivo en su primera fase, a partir de la cual se sistematizó el modelo (*Nuestro fin de semana*, *La pata de la sota*), y otras forman parte de variantes de ese modelo ortodoxo, entre las que se encuentra el realismo reflexivo existencial (*Amarillo*, *Amor de ciudad grande*, *Requiem para un viernes a la noche*) o el realismo híbrido (*La fiaca*) (Pellettieri, dir. 2003: 251, 270, 280).

<sup>4</sup> Entre los intelectuales que desempeñaron un papel relevante en la historia del pensamiento y, desde distintos lugares, cuestionaron el desenvolvimiento de las capas medias se encuentran: Héctor P. Agosti, *Nación y cultura*, Buenos Aires: Ediciones Procyón, 1959; Ernesto Sabato, “Palabras, palabras, palabras”, en *Sur*, n° 267, noviembre-diciembre, 1960: 38-41; León Rozitchner, *Moral burguesa y revolución*, Buenos Aires: Ediciones Procyón, 1963; Juan José Sebrelli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1964; Arturo Jauretche, *El medio pelo en la sociedad argentina. (Apuntes para una sociología nacional)*, Buenos Aires: Peña Lillio, 1966; Oscar Massotta, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.

La pequeña burguesía nacional que, como ocurrió en otros países latinoamericanos, se había originado como un eslabón en las relaciones con el capital extranjero, era denunciada por su hipocresía, su mediocridad, imitación, cinismo y temor. Conceptos provenientes del marxismo y su relectura gramsciana posibilitaron una visión crítica de este sector social que, por definición, se encuentra en un terreno en el que se combinan la búsqueda de conservación de un capital (material y simbólico) heredado y la pretensión de ascenso social, para lo cual debe mantener negociaciones constantes con las clases bajas (obreros, desclasados, marginados) y las dominantes (sectores empresariales, élite y burguesía terratenientes). A medida que avanza la década del sesenta, ese equilibrio de fuerzas se revela precario y la intelectualidad pone de manifiesto los problemas de su clase como modo de purgar las faltas y, a la vez, proyectar un camino de rectificación.

De esta manera, si Julio Cortázar había publicado “Casa tomada” en 1951 (1994: 9-18), Rozenmacher da a conocer “Cabecita negra” en 1962 (1971: 32-38), un cuento que ha sido interpretado como la inversión de aquel texto paradigmático de la etapa antiperonista del autor de *Rayuela*.

En los años cuarenta y cincuenta el ingreso de las clases populares a la ciudad a través de las migraciones internas y su apropiación de espacios simbólicos hasta entonces ocupados por la clase media era interpretado por ésta como un ejercicio de violencia (Andrés Avellaneda, 1983: 32-33). El nuevo sujeto social ingresa al imaginario como una amenaza al orden establecido, como un siniestro peligro que irrumpe en el desarrollo de la ciudad desestabilizando los espacios ocupados por las clases medias. Y así es definido por la literatura: se trata de los “monstruos” –como los denomina Ana María Zubieta (en Zubieta, comp. 1999: 89-99)- que compone Cortázar, vulgares, incontrolables, salvajes, sin rostro y, alegóricamente, peronistas, que invaden la estabilidad de lo familiar, se instalan en la casa y se quedan con todo.

En el cuento de Rozenmacher, ya no irrumpe del aluvión indistinguible de los años peronistas, aquí los “cabecitas negras”, están identificados, poseen rostro y cuerpo. Ejercen la violencia y lo hacen como un modo de hacer justicia.

En “Cabecita negra”, la apelación a la ironía como recurso estético invierte la construcción de la dicotomía civilización y barbarie (Susana Rosano, 2003: 16): los atributos con los que se define a las clases bajas (desorden, griterío, agresión, ordinariedad, etcétera) son despojados de sus connotaciones negativas, mientras que el espacio de la barbarie es ocupado por la clase media en su doble moral, oportunismo, individualismo, petulancia,

etcétera. La estructura de sentimiento de la clase media que la intelectualidad de los años sesenta cuestionaba es revelada en este texto a través de la voz del narrador que describe en un discurso indirecto el fluir de conciencia y la vida del señor Lanari, el sujeto de clase media tipificado:

En este país donde uno aprovechaba cualquier oportunidad para joder a los demás y pasarla bien a costillas ajenas había que tener mucho cuidado para conservar la dignidad (1971: 32).

Había tenido que aplastar muchas cabezas para sobrevivir porque si no, hubieran hecho lo mismo con él (1971: 33).

[...] [el señor Lanari] se dijo que así eran estos negros, qué se iba a hacer, la vida era dura, sonrió, sacando cien pesos y se los puso arrollados en el gollete de la botella pensando vagamente en la caridad. Se sintió satisfecho. Se quedó mirándola, con las manos en los bolsillos, despreciándola despacio (1971: 34).

Venga a mi casa, señor agente. [...] –gimió casi, manso y adúlón, quejumbroso, sabiendo que estaba en manos del otro sin tener ni siquiera un diputado para que sacara la cara por él y lo defendiera (1971: 35-36).

El señor Lanari, sin saber por qué, le mostró la biblioteca abarrotada con los mejores libros. Nunca había podido hacer tiempo para leerlos pero estaban allí. [...] Pero ¿de qué libros podría hablar con este negro? (1971: 36-37).

Distanciándose de los elementos fantásticos que sostienen el relato cortazariano, Rozenmacher apela a la construcción de personajes y situaciones referenciales. Sin embargo, hay en su texto un enrarecimiento de la atmósfera que no está dado por la amenaza que representan los “cabecitas negras”, sino por la dualidad de conciencia del señor Lanari. Así, en los años sesenta, la otredad ya no se sitúa en la invasión, sino en los pliegues de la moral de clase media. Por tanto, también el espacio armónico que habita este sector revela su falsedad, poniendo de manifiesto las tensiones sociales.<sup>5</sup>

El teatro realista de años sesenta, por su parte, perseguía crear efectos de realidad, por lo que limitó la implementación de procedimientos teatralistas, análogos a los elementos

---

<sup>5</sup> Para un estudio de la obra dramática de Rozenmacher, ver: Perla Zayas de Lima, 1989.

fantásticos o ficcionales en literatura. Por otra parte, este teatro pone en escena a las clases medias, postergando la incorporación de los sectores populares -y, consecuentemente, el tratamiento de los vínculos entre ambas clases sociales-, hasta fines de los sesenta/principios de los setenta.

Hacia 1970, cuando la progresiva politización del arte y la vida cotidiana activa reposicionamientos estéticos e ideológicos, el campo teatral, en términos generales, buscó desarrollar formas que incidieran cada vez más directamente sobre el contexto. Los dramaturgos realistas lo hicieron afianzando su finalidad didáctica, profundizando su tendencia contenidista e incorporando procedimientos de otros géneros teatrales.

Además, en el marco del clima revisionista de la nueva izquierda, sus obras propusieron revisiones de la historia nacional, a través de las cuales se articulaba su finalidad didáctica.

En este sentido, *El avión negro* es la primera pieza de teatro de arte en la que el peronismo aparece tematizado y, junto a él, los sectores populares y sus vínculos con las clases medias. El protagonista del teatro realista ya no es la clase media, como en los años anteriores, sino las problemáticas intersectoriales, y esto se resuelve estéticamente a través de la combinación de elementos realistas con otros provenientes de géneros populares.

De esta manera, en *El avión negro* se apela a procedimientos propios del realismo (como el encuentro personal<sup>6</sup> o un sistema de personajes maniqueo), y se incorporan elementos de géneros teatralistas (aquellos que exhiben el artificio en oposición a la búsqueda de reflejo de la realidad) o de aquellos considerados “menores”. Todas estas estrategias, sin embargo, aparecen subordinadas al mensaje que se intenta transmitir. Así, la estructura de la pieza en *sketchs* (característica en teatro del género revisteril o del varieté), junto con procedimientos como el equívoco verbal (propio del vodevil) y la inclusión de la Murga como personaje central, o la exageración expresionista que “incluye la búsqueda del efecto patético” (Pellettieri, 1997: 225), operan en función del contenido o del mensaje. En este sentido, Pellettieri (1997: 224) afirma: “La marcha de la Murga culmina con un efecto mensajista muy poderoso, de corte teatralista pero de contenido referencial. [...] Para el texto, la denominada clase obrera avanza de manera irrefrenable en la transparente metáfora del final abierto”.

Las lecturas canónicas de la obra observan, así, que a través del personaje de la Murga se concibe el regreso de Perón como una salida posible, con el consecuente triunfo de la clase

---

<sup>6</sup> Procedimiento central en el teatro realista que consiste en la confrontación discursiva de dos o más personajes que revelan su modo de concebir cuestiones trascendentes que hasta el momento permanecían opacadas para los demás.

obrero. Ahora bien, la mirada desde la cual se construye el mundo popular tanto en este texto como en los que se inscriben en la misma línea, representa el punto de vista de la *intelligenza*, con lo cual, la victoria de los sectores populares es una nueva forma de expresión de la mala conciencia de la clase media intelectual.

Esto se comprueba en *El avión negro* en la exhibición de la Murga, que termina desplegando una versión pintoresquista de la masa peronista. Esta figura, finalmente, revela las imágenes de las clases medias y del proletariado que subyacen al posicionamiento ideológico del texto: un público de clase media intelectual y progresista al que se dirige la pieza, esperando que se identifique simpáticamente con los acontecimientos narrados en las viñetas; y, unas clases bajas que no participan de este hecho cultural más que a través de la representación que se hace de ellas. En este sentido, la sala en la que se estrenó la obra constituye un punto de referencia en términos de recepción: el teatro Regina, emplazado en la calle Santa Fe, es un teatro comercial, representativo de un circuito teatral legitimado entre las clases medias e intelectuales. En consonancia con esta visión de mundo, la construcción del personaje de la Murga se efectúa a partir de los parámetros ideológicos del grupo de autores y de su público.

Ahora bien, la Murga sufre un proceso de cambio a lo largo de la obra: si bien se parte de una imagen que la vincula con la lucha del proletariado, defendida en el Cordobazo y con miras a la revolución social, se termina bosquejando esa masa imposible de domesticar, ya representada por la literatura una y hasta dos décadas atrás.

En este sentido, las canciones presentadas por la Murga en el comienzo de la obra despliegan, por un lado, el hartazgo y la creencia en la posibilidad de liberación del pueblo y, por otro, su disposición a la lucha:

Hoy salimos a decir  
que callar no es estar mudos,  
que una cosa es ser pacientes  
y otra cosa es ser boludo (Cossa, Somigliana, Rozenmacher, Talesnik, 1989: 29).

Mientras que en la última de las canciones se evidencia un tono amenazador y violento, más propio del “aluvión zoológico”<sup>7</sup> que de la clase obrera digna que los metatextos y las lecturas posteriores han hecho de esta pieza:

---

<sup>7</sup> “Aluvión zoológico” es una expresión discriminadora nacida de la oposición al peronismo de los años cuarenta y cincuenta para designar a las masas populares que migraban desde el interior del país hacia la capital. El



Y chupe, chupe, chupe  
no deje de chupar.  
Los palos que nos pegan  
los tienen que pagar.

Preparen las maderas,  
la nafta, el alquitrán,  
que a todo el Barrio Norte  
lo vamos a incendiar.

El Jockey Club primero,  
después el Plaza Hotel.  
Será una cruz de fuego  
Callao y Santa Fe.

[...] Y vayan concentrando  
en la Avenida Alvear  
a todas las pitucas  
que vamos a voltear (Cossa, Somigliana, Rozenmacher, Talesnik, 1989: 59).

En su análisis de los monstruos y los animales domesticables a través de los cuales la literatura ha representado a las clases populares, Martín Kohan (1999: 78-79) analiza la figura del aluvión zoológico como “manada popular” que avanza. El elemento que hace irrefrenable al malón es su carácter colectivo. En tanto tropel, esta manada popular es imposible de enlazar o rodear. Así, la Murga que atraviesa los diferentes espacios en *El avión negro* posee una carga de violencia que, en su carácter animal, intimida y estremece. La Murga aparece como una turba excitada por la toma del poder que puede no dejar nada a su paso.

Así, el triunfo de la clase obrera no está ligado a la conquista de derechos sociales, sino a la “fiesta” que el nuevo advenimiento del peronismo al poder representaría para ellos. El concepto de “fiesta” popular, en términos de carnavalización, construye una caricaturización del pueblo, más funcional a los intereses de la pequeña burguesía que a los

---

primero en pronunciar dicha frase fue el diputado nacional por la Unión Cívica Radical (partido históricamente opuesto al peronismo) Ernesto Sanmartino, en la Cámara de Diputados en 1947. Esta expresión adquiere una connotación similar a la de “cabecitas negras”, que alude a la tez morena que distingue a los descendientes de razas locales, en general pertenecientes a las clases bajas y políticamente asociados al peronismo.

sectores populares. Estas operaciones oblicuas no hacen más que disolver las distancias existentes entre la mirada de sentido común proveniente del antiperonismo y el punto de vista de los sectores progresistas.

Con el personaje de la Murga ingresa a una obra de teatro culto una de las figuras claves desde la teoría de Mijail Bajtin (1994) en adelante para la definición de la cultura popular. La figura del carnaval, asociada a los ciclos naturales, posee una capacidad destructora y regeneradora al mismo tiempo. El rito del carnaval es el tiempo del exceso, de la materialidad de los cuerpos, de la inversión de las reglas establecidas. Ahora bien, a pesar de que esto es lo que intentaría mostrar *El avión negro* (o lo que se ha interpretado), en su lugar, termina exponiendo una remisión a un caos institucional bajo la forma de un espectáculo educativo.

Si el hilo conductor de la obra es la Murga, que atraviesa diversos espacios interrumpiendo cada una de las pequeñas diégesis, *El avión negro* se exhibe como el tiempo del carnaval, tiempo efímero en que la inversión de los órdenes está contemplada. El carnaval canaliza el impulso revolucionario reduciéndolo a lo cómico: la carnavalización de la vida – sostiene Umberto Eco (en Eco - V. V. Ivanov - Mónica Rector, 1989: 12)-, lo ridículo, lo chistoso, son instrumentos de control social. Si bien Eco (1989: 12) reconoce el aporte de Bajtin en cuanto a la manifestación del carnaval como un impulso hacia la liberación o la subversión, cuestiona el carácter *real* de posibilidad de esa liberación. En este sentido, si *El avión negro* representa el tiempo del carnaval, no estamos frente a la posibilidad de revolución, sino más bien, ante su contrario, la reafirmación de la dominación: en el tiempo de la puesta en escena, la inversión de los vectores de dominación es posible. Luego, los espectadores del teatro Regina regresarán a su cotidianeidad, marcada por la consigna “Luche y vuelve”, por el “Fantasma” del General y el “avión negro”, tal como lo expresa la obra, pero verán limitada la posibilidad de trasponer la experiencia estética a la *praxis* vital.

A diferencia de lo que ocurre con *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, que es tomada por Bajtin para el estudio de las culturas populares por tratarse de una obra que pertenece a la cultura elevada pero está construida de acuerdo a los parámetros de la cultura baja, *El avión negro* pretende seguir la lógica de los discursos populares pero posee matrices constitutivas de los discursos de la clase media intelectual. En este sentido, los textos producidos por murgas porteñas a comienzos de los años setenta carecen de la violencia explícita que se le asigna al discurso de la Murga en *El avión negro*. En los referentes textuales reales es más fuerte el

componente humorístico y predomina la tematización de su propia situación, más que las referencias a las clases dominantes.<sup>8</sup>

En los años setenta la nueva izquierda debía repensar sus vínculos con la clase obrera, pero esto no consiste solamente en la operación de introducir personajes referenciales modelados por un lenguaje vulgar o de representar escenas relevantes para la historia del proletariado. Un enfoque de este tipo reproduce las estructuras sociales, legitimando el lugar del intelectual como representante del saber y transmisor de “la verdad”. Las expresiones teatrales realistas que pusieron en escena los vínculos entre las clases bajas y las medias con frecuencia hacen caso omiso a la necesidad de un cambio de enfoque –tal como ocurre en manifestaciones de izquierda en otras disciplinas. Con ello, se corre el riesgo de terminar plasmando una imagen de los sectores populares que puede asimilarse a la construida por los intelectuales antiperonistas de los años cuarenta y cincuenta. De esta manera,

el pueblo resulta ser, en todos los casos, objeto: objeto de las investigaciones, objeto de la representación y objeto de contraste. Queriéndose hacer un teatro desde la perspectiva del pueblo, se termina haciendo un teatro desde la atopía de los grupos intelectuales puestos al servicio de una adhesión religiosa a los postulados del socialismo (Gustavo Geirola, 2000: 256).

En continuidad con la estética de *El avión negro*, tanto *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, de Ricardo Monti (1971)<sup>9</sup> como *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve (1972)<sup>10</sup>, llevan a cabo una revisión de la historia nacional con una finalidad didáctica y caracterizada por el predominio de lo paródico.

Monti (1973) ha explicitado la crítica a la clase media que perseguía con su obra, dispuesta para un público burgués que debía enfrentarse a sus miserias y adoptar una posición activa. Existe en esto una continuidad con los cuestionamientos a la clase presentes en la literatura y el pensamiento de años anteriores.

---

<sup>8</sup> Para una historia de la murga porteña en este período, ver: Coco Romero, 2006: 186-202.

<sup>9</sup> El título completo de la obra es: *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Se estrenó el 25 de octubre en el Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan, escenografía y vestuario de Carlos Cytrynowsky, y el siguiente elenco: Alfredo Allende, Francisco Armas, David Di Napoli, Berta Drechsler, Felisa Dzeny, Olga Ferreiro, Aida Laib, Roberto Megías, Mario Otero, Derli Prada y Alberto Segado.

<sup>10</sup> Se estrenó el 9 de abril, en el Teatro de la Fábula, con dirección de Julio Tahier, vestuario del Teatro de la Fábula, música de Miguel Ángel Rondano, iluminación y sonido de Jorge Keuro, asesoramiento coral de Alexia de Prat Gay, fotografía y grabación de Roberto Papini, y el siguiente elenco: Carmen Platero, Rubén Santagada, Guillermo Renzi, Rubén Zotta.

En las piezas de Monti y Esteve no hay un protagonismo de las clases populares, que sólo aparecen en el lugar del oprimido y no son caricaturizadas como ocurre en *El avión negro*. Sin embargo, se continúa proyectando una mirada idealizada de las clases bajas, su conciencia de clase y su potencial revolucionario. Las miradas finales de estas obras exponen una posición de liderazgo de la izquierda en la que resuenan los antiguos postulados de Leónidas Barletta:

(Los niños rompen el corralito, levantan las tablas, convertidas en carteles donde se leen los siguientes lemas: El derecho de vivir no se mendiga, se toma; Los que tienen miedo estarán con nosotros si nos mantenemos firmes; No me liberen: yo me basto para ello; No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal, y avanza sobre la platea cantando ‘Canción del poder joven’) (Esteve, 1992: 50).

- Hay que elegir.
- Escuchen...
- ¡¿Pero nadie hace nada!?
- Este partido deben jugarlo todos.
- Hasta los perseguidos.
- Y encarcelados
- Y torturados.
- Y asesinados.
- Somos 24 millones de jugadores.
- Uno tiene que cambiarse a uno mismo, y después cambiar el mundo.
- [...]
- Escuchen, lo importante es resistir” (Monti, 1972: 51-52).

Así como la literatura tematizó las relaciones entre las clases medias y las bajas en los años sesenta, el teatro lo hizo tiempo después. La transformación de las condiciones de existencia entre comienzos de los sesenta y comienzos de los setenta, sin embargo, requería una revisión del rol social del intelectual para que se efectivizara el desplazamiento de la crítica desde el espectáculo a la vida. Mientras que a comienzos de los sesenta la figura del intelectual sartreano colaboraba en la creación de un sistema de reflexión basado en la producción y recepción de textualidades comprometidas con la palabra, hacia los setenta esa masa crítica ya forjada requería una transformación del compromiso en una forma que desbordara los límites de la obra extendiéndose a lo cotidiano.

El teatro realista reflexivo de intertexto político satisfizo, entonces, las necesidades culturales y políticas de un sector de clase media. Sin embargo, el estatuto mismo de este tipo de arte limita su continuidad en la *praxis* cotidiana. La dificultad de integración de la experiencia estética a la vida constituye una problemática del arte burgués que en este contexto de creciente borramiento de los límites entre arte y vida queda particularmente expuesta.

Al analizar las funciones del arte en la sociedad burguesa, Peter Bürger (1997: 48) apela a la noción de “cultura afirmativa” propuesta por Herbert Marcuse y afirma: “La carencia de continuidad [entre arte y vida] no es idéntica a la carencia de función [...], sino que señala una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica”. Esto ocurre debido a que la potencia crítica del arte afirma un carácter idealizador que reduce las posibilidades de materializar la protesta. Así, este tipo de arte encuentra su funcionalidad como catalizador de insatisfacciones sociales.

Continuando con su intención de historizar el concepto de arte de vanguardia, Bürger (1997: 101) sostiene que “la objetivación artística de la autocomprensión de la propia clase es genuinamente burguesa”. Para ello, el arte burgués se apropia de la obra de arte a través de un sistema de producción y de recepción individuales. El espacio de recepción del realismo reflexivo confirma la inmersión individual a partir de la cual el espectador ve su vida reflejada en la obra, pero la transposición de esa experiencia a la *praxis* vital se ve limitada por el mismo contenido crítico, que opera idealizando la realidad. Por otra parte, la sustentación de la categoría autoral es el elemento mediante el cual se verifica el modo de producción individual. Si bien el teatro realista reflexivo es un teatro de autor, la escritura en colaboración de *El avión negro* extiende un lazo hacia un modo de producción cuya experiencia extrema se da con la creación colectiva y la caída de la categoría de autoría dramática, que pondrán en práctica de manera contundente los grupos de teatro militante<sup>11</sup>.

De este modo, comprobamos que las relaciones entre arte y vida a comienzos de los años setenta requerían una reversión de los sistemas de producción y recepción para hacer efectivo el cambio en los órdenes sociales que los diferentes posicionamientos de izquierda consideraban necesarios. Si el teatro era una herramienta para el cambio social –tal como creían los diferentes sectores de izquierda, desde la izquierda tradicional hasta la nueva izquierda y los sectores más radicalizados-, lo sería en la puesta en ejercicio de una transformación de los sistemas de producción y recepción. En este sentido, las opciones a

---

<sup>11</sup> Sobre teatro militante, ver Lorena Verzero, 2009.

tomar se extendían desde continuar desarrollando un arte crítico dentro de los marcos legitimados, desarrollar de un arte militante que combinara la experiencia cultural con la política, o abandonar la práctica cultural para abocarse a la lucha política y/o armada.

Así, tanto en el ámbito teatral como en otras disciplinas artísticas, se pone en práctica un arte realista que va quedando distanciado de la realidad socio-política. Un realismo que cae en su propia trampa: la representación de la realidad –en esta época ya modulada por procedimientos no realistas, para satisfacer a un público demandante– que genera la sensación de estar operando sobre ella y que, aunque no produce efectos concretos sobre el estado de cosas vigentes, deja a las conciencias –tanto de los artistas como del público– tranquilas. “Las zonas socialmente críticas de las obras de arte –apunta Adorno reflexionando sobre la relación entre arte y sociedad, 1983: 311– son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social. Contra eso precisamente reacciona la ira”. El realismo crítico y comprometido de aquellos años no supo descubrir el velo de falsedad que encubría a la realidad. En términos de Adorno, no llegó a tocar las fibras del dolor que despiertan violencia.

Con el respaldo que le da la centralidad que su teatro ha conseguido –sobre todo, a principio de los años ochenta, pero a lo largo de muchos años más–, y en defensa del ideal sesentista, Cossa (en Luis Araújo, 2004: 84) ha afirmado en una entrevista hace pocos años:

Rodolfo Walsh decía hablando de los movimientos guerrilleros que “no hay que confundir la vanguardia con la patrulla perdida”. La verdadera vanguardia no es la guerrilla que anda sola dando vueltas por la selva, sino la que tiene la gente detrás, la que marca el camino, la que descubre cosas a quienes quieren avanzar y les permite dar un paso adelante. La diferencia está en que hay que tener gente detrás, siguiendo el camino que la vanguardia abre. Patrullas perdidas hay muchas.

El comprobable éxito del teatro realista –que siempre entendió el compromiso en términos sartreanos– hacia fines de los setenta y principios de los ochenta y que, en ese sentido, “tenía la gente detrás” y “marcó el camino”, es índice del interés de la clase media de verse reflejada especularmente, de ver las propias posturas ratificadas en escena a través de la implementación de recursos estilísticos que permiten lecturas evasivas. Su éxito y su continuidad como estética dominante pronosticaban la escasez de relatos sobre los setenta que seguiría en los años inmediatamente posteriores.

A partir de 1976 las posibilidades de producción artística se vieron limitadas. La vertiente más experimental se vio disuelta, y los artistas e intelectuales vinculados al proceso revolucionario iniciaron una diáspora. En términos esquemáticos, la viabilidad de desarrollo artístico se redujo al arte de entretenimiento, comercial, cómplice por acción u omisión; y el arte que autodenominó y fue reconocido como “comprometido”, que –como dice Tavarovsky en relación a la literatura– no es más que compromiso pasteurizado, “política literaria del café con leche” (2004: 9). El éxito del arte pasteurizado marcaba el rumbo de la hipermetropía social con respecto a los años previos.

En este sentido, en el mencionada “Carta del Teatro de la Campana” que los “realistas” hacen circular en 1989, describen su recorrido a lo largo de las décadas anteriores. En esas líneas, resulta particularmente llamativa la elisión de los primeros años setenta:

Participamos en el movimiento de teatros independientes en las décadas del 50 y 60; estuvimos a la hora de los laureles y padecimos con su decadencia; gozamos con los años dorados de los sesenta y fuimos víctimas de la dictadura de Onganía; tuvimos el privilegio de integrar Teatro Abierto, el mayor desafío que la cultura organizada lanzó desde adentro del país a la dictadura genocida (en Marina Pianca, 1990: 375).

El relato de su historia posee una elipsis entre “la dictadura de Onganía” y 1981, año en que tuvo lugar el primer ciclo de Teatro Abierto.<sup>12</sup> Se omite el tiempo de la politización; tiempo del acceso al poder del peronismo y de su crisis política; de la radicalización del pensamiento y la acción; de la formación, apogeo y conflictividad de las organizaciones armadas; el tiempo de las disputas por el poder más fervorosas de la historia argentina de las últimas décadas. No hay en el texto indicios que remitan a esos años oblicuamente, no hay alusiones de ningún tipo que permitan al lector completar ese hiato.

Aun cuando la carta circuló en el marco de un sistema democrático consolidado, las voces representativas del teatro crítico y hegemónico en el momento de producción de la carta mantienen silencio sobre esos años. Esta operación puede interpretarse en dos sentidos: por un lado, respecto del espacio de recepción concreto de la carta y, por otro, en cuanto a la mirada los primeros setentas de la sociedad en su conjunto. En el primer sentido, el grupo de lectores potenciales de la carta estaba integrado por personalidades del ambiente artístico, “amigos o compatriotas” que residían en el país o “en el exterior” (en cuyo caso no se hace alusión a los

---

<sup>12</sup> Los textos dramáticos presentados en el ciclo de 1981 se encuentran publicados en VV.AA., 1998. Miguel Ángel Giella (1991) realizó el primer estudio sistemático de Teatro Abierto (1981-1985).

motivos por los que esas personas vivían fuera del país), y cuyo compromiso con la historia pasada vuelve a revelarse discursivo. La omisión construye un *nosotros* en el que se crea un espacio de silencio compartido. Por otro lado, este procedimiento elíptico representa el silencio que en la mayoría de los sectores sociales se hizo durante largos años sobre los primeros años setenta. Los acercamientos a esa historia que se llevaron a cabo en los años ochenta provienen mayormente de los protagonistas de los hechos, entre los cuales los teatristas comprometidos de los años sesenta –a juzgar por su significativa omisión- no se reconocen parte. La producción de trabajos de memoria (en sus diversas formas, desde el reconocimiento hasta la rememoración o la evocación)<sup>13</sup> que conciben ese pasado como un momento histórico comenzó a darse sistemáticamente a partir de la segunda mitad de los años noventa.<sup>14</sup> En las producciones culturales realizadas en las últimas décadas es posible observar que también brindan testimonio quienes atestiguaron el desarrollo de los acontecimientos aun cuando no los han protagonizado e, incluso, quienes tienen otros tipos de vínculos con ese pasado (como la generación de los “hijos”).

Es así como en un marco socio-político en el que los diversos modos de reconstrucción de la historia reciente proliferan desde distintos sectores, nos es posible también volver a leer los textos y las obras que ocupan un lugar central e indiscutido en el ámbito teatral. A la luz de los nuevos discursos es posible también resignificarlos.

## Bibliografía

ADORNO, Theodor. 1983 [1970]. *Teoría estética*. Buenos Aires: Ediciones Orbis.

ALTAMIRANO, Carlos. 2001. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

---

<sup>13</sup> Respecto de este tema, se recomienda ver: Elizabeth Jelín, 2002.

<sup>14</sup> Hemos desarrollado algunas aproximaciones a los modos de reconstrucción de los años setenta en el cine y teatro de las últimas décadas. Entre ellas, se encuentran: Verzero, 2010. “Testimonio, ficción y (re)presentación: La escena como espacio para la reparación del daño”, en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, Segunda época, año VI, n° 5, enero. Buenos Aires: 34-39. Verzero, 2009. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, en Feld, Claudia – Jessica Stites Mor (comp.). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós: 181-217. Verzero, 2008. “Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual”, en *Actas de las III Jornadas Archivo y Memoria*. CSIC (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas) / Archivo Histórico Ferroviario (Fundación de los Ferrocarriles Españoles). Madrid, 21-22 de febrero. [http://www.archivoymemoria.com/jornada\\_03/comunicaciones\\_03.htm](http://www.archivoymemoria.com/jornada_03/comunicaciones_03.htm) > [http://www.archivoymemoria.com/jornada\\_03/docu\\_03/3J\\_Comunicacion\\_22\\_Lorena%20Verzero.pdf](http://www.archivoymemoria.com/jornada_03/docu_03/3J_Comunicacion_22_Lorena%20Verzero.pdf), febrero 2008. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2009.



- ARAÚJO, Luis. 2004. “Roberto Cossa en Madrid: La metáfora no envejece”, en *Primer Acto*, n° 306, diciembre: 79-85.
- AVELLANEDA, Andrés. 1983. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BAJTIN, Mijail. 1994 [1965]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- BÜRGER, Peter. 1997 [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CORTÁZAR, Julio. 1994 [1951]. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- COSSA, Roberto – Carlos SOMIGLIANA – Germán ROZENMACHER – Ricardo TALESNIK. 1989 [1970]. *El avión negro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ECO, Umberto – V. V. IVANOV – Mónica RECTOR. 1989 [1984]. *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- ESTEVE, Patricio. 1992 [1972]. *La gran histeria nacional*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- GEIROLA, Gustavo, 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine: Ediciones de Gestos.
- GIELLA, Miguel Ángel. 1991. *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor.
- JELÍN, Elizabeth. 2002 [2001]. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- KOHAN, Martín. 1999. “Los animales domésticos”, en Ana María Zubieta (comp.), *Letrados iletrados*. Buenos Aires: Eudeba: 77-87.
- MONTI, Ricardo. 1972. *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* Buenos Aires: Talía.
- \_\_\_\_\_. 1973. “A una platea de culpables”, en Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla: 190-191.
- OLGUÍN, Sergio – Claudio ZEIGER. 1999. “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, en Jitrik, Noé-Cella, Susana. (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 10: *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé: 377-402.
- PELLETTIERI, Osvaldo. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. (dir.). 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- PIANCA, Marina. 1990. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental. 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

- ROMERO, Coco. 2006. *La murga porteña: Historia de un viaje en colectivo*. Buenos Aires: Atuel.
- ROSANO, Susana. 2003. “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: Literatura y sujeto popular”, en *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 1, n° 1: 7-25.
- ROZENMACHER, Germán. 1971 [1962 a 1968]. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- TAVAROVSKY, Damián. 2004. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- TERÁN, Oscar. 1993 [1991]. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- VERZERO, Lorena. 2009. *Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: El teatro militante como emergente del proceso socio-político*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: Inédita.
- VIÑAS, David. 1994 [1964]. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VV. AA. 1998 [1991]. *Teatro Abierto 1981*. Vol. II. Buenos Aires: Corregidor.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. 1989. “Germán Rozenmacher: Un caballero en busca del ‘aôr’”, en Osvaldo Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los '60 –polémica, continuidad y ruptura-*. Buenos Aires: Corregidor: 121-143.
- ZUBIETA, Ana María (comp.). 1999. *Letrados iletrados*. Buenos Aires: Eudeba.