

Estudio por cohortes sobre tendencias del realismo

Cohort-based study on tendencies in realism

Lucas Rimoldi
CONICET
lrimoldi@yahoo.com
Argentina

Resumen: Este trabajo profundiza en el estudio de un grupo de autores/directores/actores de vanguardia de Argentina. Para ello, y como alternativa de la idea de generación para el estudio de grupos de artistas y su producción, proponemos el empleo del concepto de cohorte (Mason y Wolfinger). Este nos permite no solo caracterizar el mencionado grupo con mayor amplitud y precisión, definirlo mediante un análisis más potente y detallado, sino comprender mecanismos que explican la naturaleza de su creación y su dinámica. Enfocamos la revisitación del realismo dentro de un medio experimentalista utilizando metodologías de recolección y análisis de datos probadamente eficaces. La *Life Span Theory* (Baltes) y el estudio de casos (Flybjerg) nos permiten considerar en nuestra explicación la figura autoral eludiendo el simple biografismo. Abrimos el interrogante acerca de la naturaleza eventual o expansiva de esta tendencia realista y de su correlato con la actualidad del realismo en otras zonas de la literatura argentina.

Palabras clave: Realismo; Cohorte; Curso de vida.

Abstract: This paper studies a group of avant-garde writers/directors/actors from Argentina. For the study of groups of artists and their production and as an alternative to the idea of generation, we propose to use the concept of cohort (Mason and Wolfinger). This allows us not only to describe the mentioned group more fully and accurately, but also to understand mechanisms that explain its production and dynamics. We investigate the revisiting of realism in an experimentalist field, through demonstrably effective methodologies for collecting and analyzing data. Life Span Theory (Baltes) and case studies (Flybjerg) allows us to consider and include the authorial figure in our discussion without resorting to simple biographism. We question the eventual or expanding nature of this realistic tendency and its correlation with the persistence of realism in other areas of Argentine literature.

Keywords: Realism; Cohort; Life Span Theory.

En un sector de la dramaturgia argentina dominante en términos de renovación estética, desde el inicio del siglo XXI, se han consolidado como tendencias fundamentales la colaboración artística y el desarrollo de la gestión escénica. Estas prácticas se basan en creencias y conocimientos de origen diverso y determinan modos de producción específicos, donde las modalidades asociativas ayudan a sostener en el tiempo los vínculos de los artistas entre sí. Según creemos, tanto la preponderancia como los matices que adquiere la gestión definen una posición autoral novedosa, la del artista-gestor, inscripta, según lo muestran estudios sobre jóvenes creativos de México e Inglaterra, en el mercado mundial del trabajo creativo. García Canclini y McRobbie coinciden en señalar que aunque este tipo de artistas puedan no tener una difusión masiva, su incidencia en la vida cultural es relevante pues marcan tendencia (García Canclini, 2012; McRobbie, 2008).

Consideramos de interés observar el efecto cohorte (Mason y Wolfinger, 2001) en un grupo de 20 escritores/directores/actores de entre 35 y 45 años de edad. Pertenecen a la escena alternativa argentina y comienzan a estrenar hacia 2001 con proyección internacional. El concepto de cohorte permite destacar características comunes pero sobre todo reducir la ambigüedad y superar algunas limitaciones del uso más común pero menos definido, en teoría literaria, de la cultura y teatral, de la idea de generación. Según Mason y Wolfinger, una cohorte es un grupo de individuos entrando a un sistema al mismo tiempo, por lo que se supone experimentan acontecimientos específicos que los afectan de manera simultánea¹. Los sujetos nacidos en un mismo lapso suelen responder a los aconteceres sociales y a los estímulos culturales de forma análoga, así "los individuos en una cohorte se presume tienen similitudes debido a las experiencias compartidas que los diferencian de otras cohortes" (2001: 2189; nuestra traducción). La amplitud del intervalo que define la pertenencia a una cohorte depende de la naturaleza del fenómeno estudiado así como de consideraciones analíticas propias de cada caso.

En este estudio utilizamos un diseño flexible y emergente. En la recolección de datos empleamos la entrevista, la entrevista semi-dirigida, y la historia de vida en tanto búsqueda abierta en interacción con los sujetos elegidos. Su análisis fue cualitativo de contenido, y articulado con los conceptos de cohorte, curso de vida, y caso único. La adopción de un enfoque multidireccional fue una elección inicial que tiene sus raíces en nuestros anteriores trabajos, abrió sucesivas opciones conceptuales y permitió crear relaciones entre ellas. Nos llevó a inteligir el realismo y sus variaciones no como producto de un mero

¹ El concepto de cohorte se utiliza en diversas disciplinas, por ejemplo en estudios demográficos, médicos o sociológicos, y los autores señalan que por individuos entienden personas pero que también puede tratarse, por caso, de animales, árboles, automóviles o edificios. En similar sentido, por nacimiento no sólo refieren a natalidad, sino asimismo al momento de entrada al sistema en cuestión, en nuestro caso teatral; otro ejemplo sería la fecha en que una tanda de maquinarias es ensamblada.

desplazamiento de rasgos descritos en abstracto, sino como producción de sujetos colocados en entornos específicos, como resultado de la interrelación entre un individuo afectado por circunstancias estrictamente personales, su cohorte y el contexto cultural más amplio. Para desarrollar este enfoque apelamos de manera concurrente a una orientación teórico-metodológica llamada Curso de vida (*Life Span*, Baltes, Linderberger y Staudinger, 2006). Este paradigma investiga el proceso de cambio y transformación al que están sometidos los individuos, bajo el influjo de los eventos históricos y los cambios sociales, políticos, culturales, económicos y demográficos. Entiende que las vidas individuales son construidas, y permite también estudiar agregados poblacionales. Según esta teoría, la trayectoria vital en parte está determinada por circunstancias externas impuestas que se inscriben sin posibilidades de opción alguna, y en parte por elecciones personales que se realizan ante las oportunidades y restricciones propuestas por el contexto. Por ello mismo es compatible con estudio de casos, cohorte y biografía. Aquí utilizamos sus principios para hacer visible la incidencia del curso de vida de estos sujetos en su producción artística, así como ciertas diferencias entre los individuos, diferentes grupos y distintas cohortes.

Los sujetos de nuestra cohorte han experimentado como hecho fundamental el haber atravesado la profunda crisis de carácter social, económico, político, con consecuencias institucionales, hacia la entrada al sistema en 2001, en los inicios de su actividad (crisis que marca precisamente un límite entre cohortes, un cambio). Siguiendo una línea longitudinal, hoy la cohorte como tal está bajo el estímulo de tendencias del mercado del trabajo cultural propias de la globalización (McRobbie, 2008).

La impronta de época se manifiesta en creencias y valores vigentes en el campo artístico. Esta cohorte se define por su rechazo de los fines comerciales, que es una característica histórica del teatro independiente, pero hace propio un subcampo específico de producción pura, como espacio autónomo y vanguardista dentro del cual se busca (re)inventar procedimientos experimentales mediante la investigación conceptual y formal, bajo un principio de incertidumbre y sorpresa propio de ese subcampo.

Dentro de este polo de innovación lo que nos interesa aquí es la vertiente de la escritura de ficción dramática que, revitalizando la estética realista, se ubica en una posición de avanzada. Fuerte tradición en el teatro argentino que se remonta a Roberto J. Payró, Alberto Ghirardo y Florencio Sánchez, en los años 50 y bajo la influencia de Arthur Miller el realismo cobra una identidad densa en el aspecto ideológico abundando a partir de allí en temáticas ligadas a la situación de la clase media, de la izquierda y de los derechos humanos. Dentro de la cohorte, Walter Jakob, Mariana Chaud y Agustín Mendilaharsu se desentienden de esa carga, si bien parecen escribir particularmente para receptores de la clase media intelectual argentina. Desarrollan un realismo sutil, gracioso, con efecto de crónica diaria y cierto aire costumbrista. Coloridos y vivaces, con finales bien logrados, los textos no explotan lo melancólico, lo escabroso, y alejándose de todo *misérabilisme*, hacen primar la cercanía y la calidez. Son obras cultas pero accesibles que evitan la erudición complicada y el exceso de intelectualismo.

Para explicar el retorno al realismo por parte de algunos dramaturgos de esta cohorte, adoptaremos asimismo el enfoque del estudio de casos, el cual implica un proceso de indagación comprehensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés. Este puede ser una persona, un grupo u organización, y hasta un acontecimiento, en función de los intereses y objetivos de cada investigación. Aunque no existen criterios únicos e irrevocables, se trata de una de las metodologías más adecuadas para describir de manera extensiva algún fenómeno social –en este caso artístico– sin un control extremo de las variables intervinientes; presenta una alta validez conceptual, brinda comprensión del proceso, del contexto y de causas y consecuencias (Flyvbjerg, 2011: 314).

Tomaremos los casos de Walter Jakob (Buenos Aires, 1975) y Mariana Chaud (Buenos Aires, 1977) quienes, al igual que otros artistas de esta cohorte, se formaron con Javier Daulte: fueron compañeros en su taller de dramaturgia desde 2003, habiendo antes compartido otros proyectos. Mason y Wolfinger indican que en los estudios por cohorte es de gran interés disponer de información retrospectiva y/o simultánea sobre otras cohortes, teniendo en cuenta este requisito la genealogía señalada importa en tanto Daulte junto a otros dramaturgos canónicos de los 90 como Daniel Veronese, Emilio García Whebi o Alejandro Tantanián, vindicaron en aquel momento una abierta ruptura con el realismo. Ellos establecieron un “arte de inventar ya inventado” (Bourdieu, 1995: 376) signado por el carácter deconstructivo y metateatral de sus obras. Como integrante del grupo *Caraja-ji*, Daulte es uno de los mentores de “la teoría del procedimiento” que postula la renovación de sentidos teatrales mediante la experimentación sobre la forma, y es conocido como director y dramaturgo en el ámbito hispánico desde entonces. De hecho el *Caraja-ji* apareció nucleando un grupo de autores convocados por el teatro oficial para que escribiesen obras “jóvenes”, en un proyecto que finalizó de manera polémica por desavenencias artísticas con los responsables de la programación, maestros de dramaturgia adscriptos al realismo más ortodoxo, en un episodio que desmiente la idea de que el teatro contemporáneo argentino es un espacio de no beligerancia². Al igual que en otros debates históricos en torno del realismo, las diferencias se

² Una de las artistas con mayor reconocimiento de la cohorte, Lola Arias, llega a opinar: “... en este país, el realismo fue durante muchos años la poética del teatro oficial, aquello que encarnaba ideológicamente lo más pacato y perverso del sistema.” (en Pellettieri, 2004: 203).

condensaron en relación a la noción de compromiso: mientras los realistas lo asumían en un teatro contenidista y abiertamente ideologizado, el *Caraja-ji* efectuó un desvío postulando un compromiso con el tratamiento lúdico de la estructura dramática. Rodríguez explica la efectividad de esa operación como parodia a un realismo considerado *demodé* y al que se pretendía desterrar del sistema teatral, efectuada por los autores del “teatro de la desintegración” que emergían disputando las posiciones centrales del campo (56)³. Los dos volúmenes que recogen los textos del *Caraja-ji* recuerdan ese aire de época y los gustos del periodo, en poéticas tendientes a la arreferencialidad, teatralistas y por momentos extremadamente artificiosas. Nos interesa recordar que estos autores, que suscribieron (y fueron identificados con) un teatro de “estados” atento a la fiscalidad del actor, también dejaron como marca de la ficción dramática de ese momento un cuidadoso trabajo con la palabra, del que da fe por ejemplo la obra de Veronese.

Siguiendo esa escuela Chaud y Jakob han escrito textos de tinte absurdista y surrealista, por ejemplo *El alimento del futuro* (Jakob) o *elhecho* (Chaud). En esta última obra, protagonizada por el mismo Jakob, el mayor hallazgo es el personaje de la planta, observadora de la acción a través de una psicología que se revela como la más compleja:

No quiero quedar como una mojigata, pero yo una vez vi un beso y todo lo que seguía después, y no creo que un beso sea algo inocuo. ‘Inocuo’ es una palabra que hace rato no escucho en este territorio. Los besos son algo típico de una especie gastadora. Pero, bueno, son así. Parece que uno no puede escapar de la especie. (A la planta le da risa). (Chaud, 2006: 27).

Dos rasgos característicos de Chaud son el humor sutil y disparatado y la sensibilidad e ingenio con que desarrolla los personajes. Tuvo reconocimiento con *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (2006), un largo diálogo sobre literatura en tiempo real (al estilo de las películas *Before Sunrise* y *Before Sunset* de Richard Linklater) entre cinco personajes, para cuya elaboración ella realizó junto a Jakob una investigación sobre la lectura. Su poética alterna entonces el desconcierto y hasta el disparate con la representación mimética. Su propuesta en *Budín...* marcó un quiebre en la dominancia del experimentalismo en los artistas de su cohorte, y sobre esta experiencia nos dijo la autora:

Una vez que nos metimos a trabajar en una puesta realista, fue llevar eso a fondo hasta el mínimo detalle. Me acuerdo de pensar horrorizada viendo la escenografía: ‘¡Faltan las teclas de los interruptores de luz, esto no se lo va a creer nadie!’ (Entrevista Chaud, inédita).

Jakob y Chaud se han animado a salir de un teatro autorreferencial y antinarrativo, reponiendo al realismo dentro de una agenda de la que parecía firmemente desterrado. Bourdieu y Baltes (1995; 2006) nos ayudan a entender estas alternancias, así como sus causas e implicancias, pero antes nos referiremos a los textos dramáticos para observar sus características realistas.

Recordemos que Jakobson postuló al realismo como una corriente artística cuyo objetivo es “reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud” (en Lukacs, 1982: 160). En ella el tipo de relación entre signo y referente responde a la búsqueda de la mimesis, intentando dar cuenta de una realidad verificable, según el principio de “verosimilitud o ilusión referencial” y “efecto de verdad” que enunciara Barthes. Según este autor lo verosímil es epocal y caracteriza las obras que no entran en conflicto con lo que el receptor cree posible en base a la tradición, el canon, la mayoría, la doxa (en Lukacs, 1982: 146). El realismo posee una explícita causalidad lógico temporal. En este aspecto las obras realistas de Chaud y Jakob desarrollan intrigas lineales y poseen estructura clásica, la lógica de concatenación de las acciones se funda en el verosímil causalista y la fábula refleja las suposiciones lógicas y referenciales del mundo que el receptor tiene por conocido. Los textos están plenos de referentes verificables respecto de su contenido real, por ejemplo en *La Edad de Oro* de Jakob y Mendilaharsu, los datos de la trayectoria musical de Peter Hammill o los realementos topológicos que ubican la acción dramática en la ciudad de Mar del Plata. La espacialidad y la temporalidad de la ficción se construyen con descripciones minuciosas y precisas y se evitan los quiebres; características todas fácilmente comprobables en las tres obras de Jakob publicadas bajo el título *Las ballenas de Agosto* (2015). Este sistema referencial y mimético con estabilidad lógica y coherencia del punto de vista abarca asimismo la definición del carácter en la construcción de los personajes, cuya personalidad se caracteriza y desarrolla. La idea de personaje como entidad extraescritural refuerza este rasgo otorgando un matiz especial, en opinión de Jakob:

Por ejemplo, a mí la idea de que los personajes existen más allá de la obra, de que parezcan tener una vida más allá del procedimiento narrativo que habitan me encanta, ¡incluso fijate que en *Budín inglés* y *Los talentos* la tenían! ¡Y el teatro de los 90 se la pasó atacando la idea de personaje! La gente que ha padecido cierto realismo

³ Sin embargo Daulte, interrogándose respecto de qué es lo más real en teatro a propósito de su obra de tinte absurdista y titulada significativamente *Gore*, decía: “[Se presenta la disyuntiva al pasar de] un teatro alegórico, de contenido ‘comprometido’, a un teatro paródico, pero en el medio no hay nada. Ninguna de estas dos formas me termina de interesar, creo que son refritos de cosas ya pasadas” (Rodríguez, 2001: 57).

malo ve esto como conservador. En la zona en que yo me muevo todavía hay algo de rechazo al realismo, mientras que nosotros encontramos allí una vitalidad (Rimoldi, 2013: 151).

Jakob construye sus personajes absorbiendo elementos biográficos, no ficcionales, por ejemplo en obras como *La Edad de Oro* o *Muñeca negra*; hay un vínculo con la corriente del teatro documental y, más local y específicamente, con el concepto de biodrama. En el ciclo de ese nombre participó la gran mayoría de los integrantes de la cohorte; a diferencia de ellos ni Jakob ni Chaud se dedican a erosionar el carácter ficcional de los personajes, por ejemplo jugando con los límites entre ficción y realidad. La inclusión de materiales no estéticos y la investigación dramaturgica a partir de variables no dramáticas emparenta *Biodramas* con otros ciclos como *Proyecto Museos*, *Conferencias performáticas* y *Confesionario*. En el caso de *ProyectoManual*, curado por Matías Umpierrez para el Centro Cultural Ricardo Rojas y con ediciones en 2011, 2012 y 2013, se trata de un ciclo en el que los artistas, especialmente convocados, elijen un manual de instrucciones para integrarlo en una dramaturgia. En 2011 Jakob y Chaud fueron parte de la edición, para la cual Chaud escribió *El horticultor autosuficiente* y Jakob, en colaboración con Mendilaharzu, *La Edad de Oro*.

El horticultor autosuficiente partió de la *Guía práctica ilustrada para el horticultor autosuficiente* de John Seymour, best seller de los años 70. La fábula presenta una joven profesional recientemente separada que se queda sola en su casa de campo y decide hacer una huerta orgánica, para lo cual consulta y comenta el manual de Seymour, desde la siembra a la cosecha. Un jardinero la ayuda y la acompaña, y al mismo tiempo que la huerta, van cultivando entre ellos una relación afectiva. La prolijidad de los diálogos y el armonioso ensamble de las escenas resultaron en un nivel estético que Chaud ya había alcanzado en *Budín inglés*.

El hiperrealismo, y en especial un puntillismo milimétrico característico del proceso de rodaje y edición de una película, confirieron a las puestas de esos dos textos un acabado cinematográfico que las emparenta con la estética de Federico León. Y el tono de ambas obras de Chaud, además de su estructura de larga conversación, recuerda el cine de Eric Rohmer⁴. Tal cuidadoso trabajo con los sistemas de la puesta donde lo plástico adquiere relevancia y otorga una suerte de “filmicidad”, en absoluto implica una “desliteraturización” de la dramaturgia. Tanto Chaud como Jakob y Mendilaharzu hacen un teatro de puro diálogo, y elaboran la palabra dramática atentos a la calidad del texto en tanto literatura. Sin perder frescura, pueden apelar a discursos e imaginarios muy heterogéneos. Por ejemplo, el análisis de la trayectoria musical de Hammill en *La Edad de Oro* o el debate en *Budín inglés* sobre la obra de Proust ejemplifican la utilización de sofisticados intertextos tanto como la reflexión sobre diferentes expresiones artísticas.

Jakob y Mendilaharzu partieron del manual *Exhibidor para comercio Mueblemar. La Edad de Oro* versa sobre la pasión del coleccionismo, sobre cómo puede mermar o desaparecer por los avatares de la vida haciendo que las colecciones pierdan sentido o se desintegren. Pero también sobre las siempre “nuevas generaciones de coleccionistas ávidas de nutrirse de lo que las anteriores dejan y devolverle su vida y su aura” (del programa de mano). En una Mar del Plata actual, un joven flechado por los discos de vinilo -en especial los de Peter Hammill- llega al local de un veterano decidido a desprenderse de su tesoro, como parte de un proceso de maduración personal en el que lo acompaña su amigo de toda la vida (personaje interpretado por Jakob en las reposiciones del espectáculo; la identificación del autor/actor y el personaje se acerca a la escala 1-1). La llegada del joven y su novia es también la de una versión remozada —tal vez mejorada— del pasado de los veteranos.

En esta obra el manual para armar el mueble se integra en la dramaturgia como parte de la estructura de la acción y es ubicado dentro del universo del cual les interesaba hablar a los autores; de hecho constituye una parte central puesto que al ser Julián el único personaje capaz de seguir las instrucciones para montar el exhibidor, la guía de instrucciones se convierte en un motivo que complementa al del coleccionismo de vinilos para representar el flujo de entendimiento que se logra entre los miembros de ambas generaciones, uno de los aspectos que producen la sensación de calidez y optimismo que impregna la obra. Varias de estas cuestiones pueden observarse en el siguiente pasaje del texto dramático:

HORACIO: A ver si nos tranquilizamos un poco.

VÍCTOR: Andá, andá.

HORACIO: ¿Vas a poder terminar vos solo el mueble? Tenemos que ver si sirve, hacer el cálculo y encargar los otros.

VÍCTOR: ¿Y qué soy yo, un inútil? ¿No puedo armar el mueble?

Pausa.

HORACIO: Víctor. Nosotros estamos empezando algo nuevo acá. Juntos. Algo nuestro, algo importante. Toda esta discusión de recién no fue por plata. Vos sabés que la plata la vamos a

⁴ León, quien con 150 personas en escena en *Multitudes* trabajó la posibilidad característica del cine de hacer mover grandes masas de gente, dice: “Taking studio arrangements into live performance. Unlike a mystique of the spontaneous where milimetric is lost. [...] That’s type of infection I’m looking for.”. (León, 2005: 12 y 352).

hacer nosotros dos, con lo nuestro. Así que terminala con estas boludeces. Estás enganchado con boludeces del pasado. Te estás aferrando a lo que deberías estar despejando (*señala los discos*). Date cuenta. Pensalo.

VÍCTOR: Lo voy a tener en cuenta, Horacio.

HORACIO: Tenelo en cuenta, amigo.

VÍCTOR: Lo voy a tener en cuenta.

Víctor va hacia el manual de instrucciones. Comienza a estudiarlo, dándole la espalda a Horacio. Horacio lo observa un momento. Luego sale. Víctor sigue concentrado en el manual. Sin dejarlo, se acerca al mueble en proceso de armado. Intenta comprender qué debe hacer. Parece angustiarse. Mira a su alrededor. Destruye violentamente el manual. Tira los pedazos al suelo y los pisotea. Parece tranquilizarse un poco. Va hacia la batea donde están los importados de Hammill. Toma Ph7. Lo aprieta entre sus brazos. Comienza a sonar Time for a change. Víctor permanece en silencio (Jakob y Mendilaharsu, 2014: 74).

Como vemos, en estas obras el desarrollo de los diálogos se adecua a los principios de la comunicación según las máximas conversacionales enunciadas por Grice: emisor y receptor se refieren a la misma realidad y modelo de mundo, y su bagaje de información sobre el pasado tanto como sus predicciones sobre el futuro son similares. Aquí no hay fruición por el desbaratamiento de la comunicación como sucede en el grueso de las dramaturgias de las últimas dos décadas, por el contrario, se afirma un sentido de entendimiento, colaboración y superación a través de una elaboración común.

Mencionamos al principio que en el aspecto ideológico hay una puesta al día del realismo pues ya no hay consignas, moraleja, ni afán pedagógico. El sistema referencial no apunta al horizonte social sino a lo subjetivo. Y con acento en temáticas ligadas a los procesos de colaboración. La idea de colaboración intergeneracional también es central en *Capitán*, cuyo personaje principal es un dramaturgo que se resiste al paso del tiempo y es ayudado por un grupo de jóvenes artistas entre los que está su hijo a estrenar un nuevo espectáculo, haciendo viable una producción que lo revaloriza ante sí mismo. Si estamos hablando con sentido diacrónico de transformaciones en la tradición, es entendiéndola como un conjunto vasto de creencias estéticas, imágenes y mitos fundantes, figuras recurrentes, representaciones socialmente compartidas, y también ideologemas, mediante los cuales una sociedad rememora, piensa y produce su identidad y praxis artísticas.

Este depuramiento probablemente se logra luego de pasar por la experimentación, si podemos pensar en un realismo “posvanguardista” ni ingenuo ni iniciático, resulta tanto del abanico de experiencias estéticas que estos autores han transitado, como de la labor efectuada por los dramaturgos rupturistas de los 90. Citamos nuevamente a Jakob:

Por otro lado, recuerdo que era una época en que todos estaban peleados con el naturalismo, por cierto temor a estilos que se usan mucho en televisión y que se consideraban desprestigiados. No veía un teatro realista y de cuarta pared, que es el que yo terminé haciendo. A mí eso no me gustaba. No entendía por qué no veían posibilidades en la cuarta pared y en una actuación menos extrañada (la palabra “extrañar” estaba muy de moda a comienzos de 2000); para mí eso era el cine, que era mejor que el teatro y el teatro también podía recurrir a eso de una manera renovada e interesante. Y después lo fuimos logrando... Sin nunca creer que el teatro debía reflejar la realidad (la generación anterior había roto ya ese mandato). (Rimoldi, 2013: 150).

Las divergencias de estos autores respecto de la tradición del realismo, y las variaciones dentro de su trayectoria, implican simultáneamente en un tercer nivel otro aporte, en tanto contrastan con las poéticas de opacidad semántica y tono pesimista dominantes en el teatro independiente durante las últimas dos décadas. Bajo esa inflexión la mayoría de los autores coetáneos a ellos ensaya la desestabilización, ruptura y hasta denegación de numerosos aspectos de la convención teatral. El retorno a una estética convencional como el realismo y su *aggiornamento* en un medio donde prima su rechazo es entonces en un punto una novedad. ¿Hay algo de contradicción –o al menos de difícil tipificación– si en determinados textos y proyectos generados dentro de una zona de vanguardia, se explotan tradiciones largamente asentadas en nuestro sistema y de las cuales dicha zona reniega?

Tres perspectivas nos ayudan a dar respuesta a la pregunta recién planteada, desde diferentes ángulos; primero, considerando con Bourdieu que aquellos artistas que tienen más capital –simbólico, de consagración, social o económico– pueden tomar decisiones más libres y arriesgadas y dirigirse por lo tanto a donde hay menos saturación y menos competencia: en este caso optar por el realismo cuando pocos lo hacen. Las diferencias en términos de capital se traducen en diferencias o desfases temporales, haciendo que los más enterados abandonen las posiciones en declive o amenazadas mientras que los que tienen mal sentido se dirigen a ellas (Bourdieu, 1995: 379, 387, 389).

Apelando a un enfoque relacional compartido por numerosos teóricos de la literatura se hace visible otra dimensión interviniente, que atañe no sólo a las posiciones de los artistas dentro de su campo, sino a las variaciones en el uso del término realismo dentro de la historia literaria, afectadas por medios y técnicas que cambian o se renuevan (Kohan, 2005: 2; Gramuglio, 2002: 15 y 23; Fischer-Lichte, 1999: 17-22 y 272; Schaeffer, 1988: 172; Fowler, 1982: 46; Fokkema, 1974: 255 y 259). Al respecto resume Casanova: “The variations in the use of the term ‘realism’ involved two aspects: the state of the literary field (at the

moment in question, but being always the product of a long and specific history) and the disposition of the particular mediator” (2005: 218). El realismo como categoría genérica (y corpus de obras bajo ella englobadas) depende de los marcos que la comunidad interpretativa asocia a ese concepto, dejándose por lo tanto comprender y describir en relación a su momento histórico social; por ejemplo:

[...] el curioso fenómeno que observaba hace algunos años el dramaturgo Máximo Soto en el sentido de que piezas como *Babilonia* de Armando Discépolo, que cincuenta o sesenta años atrás eran consideradas realistas porque reflejaban fielmente las costumbres y el ordenamiento social de la época, parecieran pertenecer ahora al teatro del absurdo y que, por el contrario, los horrores de la reciente historia argentina hubieran tornado casi realistas obras como *El campo* de Griselda Gambaro, que en 1968 fue considerada epítome de la vanguardia (Fernández, 1992: 52).

En tercer lugar tenemos en cuenta el interés cada vez mayor de las ciencias sociales en general por las interconexiones entre los grandes cambios sociales, los efectos de cohorte en el medio ambiente próximo al sujeto que la integra, y los cambios individuales, para entender este dinamismo específico dentro de la cohorte en cuestión. Consideramos la tensión existente entre el bagaje acumulado y compartido a través de una historia común y aquello que los individuos aportan, ya que cada sujeto en el intercambio introduce un sello personal, de alguna forma remodela lo que recibe. A la concepción de lo teatral dominante en esta cohorte, la práctica la reproduce, pero también la transforma, vinculando la tradición y la inercia del pasado con el presente y la novedad. Según Schaeffer este aspecto dinámico de la genericidad se corresponde precisamente con el hecho de que ésta no deja de ser un conjunto de reglas psicológicamente interiorizadas (Schaeffer, 1988: 161).

Baltes, principal portavoz del marco de referencia de tipo contextual y dialéctico *Life Span* y como cabeza del Grupo de Berlín, destaca que el curso de vida de una persona es afectado por un sistema de tres tipos de influencias de cambio: 1) factores normativos relativos a la edad; 2) factores normativos relativos a la historia o cohorte; 3) factores no normativos idiosincrásicos (Baltes et al., 2006). Nos interesa remarcar como los factores del tercer tipo influyen en la producción de estos artistas. Desde este enfoque, la revalidación del realismo dentro de esta cohorte experimentalista, es resultado del tercer tipo de factores. Ampliando esta idea, el aporte individual podría afectar el proceso de desarrollo de la cohorte, por ejemplo a través de obras que generan un efecto transformador en sus principios estéticos vigentes. Dos de esos factores no normativos idiosincrásicos relevantes y comunes en el curso de vida de ambos individuos seleccionados en nuestro estudio de caso son: 1) la marca en su historia de uno de sus maestros (Daulte), y 2) su formación y experiencia en el ámbito cinematográfico. Otros datos recogidos nos muestran que ambos alcanzaron estudios superiores (terciario completo Jakob y universitario incompleto Chaud) en el área de arte y humanidades, no poseen otra profesión y tienen en sus familias antecedentes artísticos ligados a la plástica.

Ya señalamos como la influencia que viene del cine ayuda a imprimir un sello personal al realismo con efecto de crónica diaria, como parte de una transformación en sus usos de tal poética. No se trata en este caso de la búsqueda de modos de representación novedosos como pudo producirse en las primeras épocas de impacto del cine en otras artes (tampoco de la incorporación de mecanismos de intermedialidad, como en ciertas obras de Lola Arias o Federico León). En Chaud atañe a cierta tersura visual, en Jakob y Mendilaharsu a una mirada-“ventana al mundo” que repone la perspectiva del efecto realista. Jakob remonta a sus comienzos su convicción, en un momento impactante y pleno de intercambio de ideas:

Para empezar, lo que notaba es que realmente había experimentación, libertad y un terreno muy fértil para probar todo tipo de cosas. Me encanta ver obras, películas... El teatro y el cine tienen muchas cosas en común: la actuación y digamos la dramaturgia, que produce efectos narrativos y poéticos también similares. Yo cuando veía teatro veía encuadres, puntos de vista, cantidad de recursos cinematográficos. Veía y veo esas analogías... A mí me interesa la idea del teatro como ventana al mundo, una idea que se usa mucho en el cine y me pasa algo similar con la literatura... En mi caso todo esto está absolutamente relacionado con el cine, con un tipo de cine. (Rimoldi, 2013: 150-151).

Ellos parten del conocimiento de las convenciones que generan el efecto de realidad en el cine narrativo y su capacidad, que imitan, de producir una suerte de doble de lo real. Hay algo de la vuelta a la destreza narrativa que no se vuelve conservador ni reaccionario. La voluntad narrativa, junto a la desideologización, son los dos rasgos fundamentales en la rehabilitación del realismo que llevan adelante.

Según la *Life Span* las vidas se influyen de forma interdependiente y recíproca, por eso es natural que artistas que hacen realismo puedan afectar el trabajo de otros. ¿En qué medida modificaron la cohorte? No creemos que hayan cambiado su tono general experimentalista, pero sí que su labor lo ha matizado. Un futuro estudio longitudinal de la cohorte permitiría precisar el alcance de ese efecto transformador.

Además al ser artistas reconocidos su impacto trasciende la cohorte. En una división tradicional por géneros, frente a la poesía, y sobre todo, la narrativa, la crítica literaria argentina suele relegar y hasta desconocer el lugar de la literatura dramática. Sin embargo viene admitiendo, muchas veces *off the*

record, que de allí provienen algunos de los exponentes más renovadores en el arte argentino de las últimas décadas (por caso, Veronese, Spregelburd, Tolcachir). Es en este sentido que integrantes de esta cohorte como Arias, Chaud y Jakob vienen a nutrir la literatura dramática argentina. También otras expresiones artísticas, por ejemplo la productora cinematográfica El Pampero Cine de Mariano Llinás declara que su mayor influjo es, junto al rock de los años 80, el trabajo de los artistas de esta cohorte. Hay una interesante contaminación entre cine-teatro-literatura, por ejemplo en la experimentación con el narrador/voz en *off* en sus películas.

El realismo cotidiano de Jakob y Chaud, ¿concuera con las características que reviste el realismo en narrativa? ¿Con cuáles? Concuera el declive de la visión del realismo como enemigo de un arte literario renovador según la posición establecida por Borges y convertida en lugar común. Sin embargo dentro del canon en narrativa hay graves dificultades en encontrar ejemplos modélicos, lo que lleva a recurrir a expresiones como “realismo críptico” (Kohan, 2005) en referencia a Aira, Saer o Chejfec, porque sus textos finalmente socavan las características genéricas distintivas; mientras que la tendencia realista de la cohorte sí las reviste. Otra diferencia es que la narrativa argentina reciente suele derivar o ampliar su sistema referencial hacia la violencia y lo marginal, mientras que estos dramaturgos optan precisamente por depurar esos componentes. Su dinamismo genérico entonces no se produce por desvío sino por transformación: narrativización y desideologización.

Bibliografía

Baltes, Paul, Ulman Lindenberger y Ursula Staudinger. “Life Span Theory in Developmental Psychology”. En W. Damon y R. M. Lerner (eds.), *Handbook of Child Psychology: Vol. 1. Theoretical models of human development*. New York: Wiley, 2006: 569-664.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Casanova, Pascale. “Literature as a World”. *New Left Review*, n. 31, 2005: 71-90.

Chaud, Mariana. “elhecho”. En Carolina Balbi et al., *Teatro vivo*, Buenos Aires: Teatro Vivo, 2006.

Fernández, Gerardo. *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid, FCE: 1992.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arcos, 1999.

Flyvbjerg, Bent. “Case Study”. En Norman Denzin e Yvonna Lincoln (eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, California: Sage, 2011: 301-316.

Fokkema, Douwe. “The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evaluation”. *Neophilologus*, LVIII, n. 3, 1974.

Fowler, Alaistar. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

García Canclini, Néstor (coord.). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Gramuglio, Ma. Teresa (dir.). *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Jakob, Walter. *Las ballenas de Agosto*. Buenos Aires, Pánico el Pánico, 2015.

Jakob, Walter y Agustín Mendilaharsu. “La Edad de Oro”. En AAVV *Panorama teatral*. Buenos Aires: Interzona, 2014: 31-96.

Kohan, Martín. “Significación actual del realismo críptico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 12, 2005: s/p.

León, Federico. *Registers*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Lukacs, George et al. *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.

Mason, William y Wolfinger, Nicholas. “Cohort Analysis”. En Neil Smelser y Paul Baltes (eds.) *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Amsterdam: Elsevier Science, 2001: 2189-2194. Disponible en <http://papers.ccpr.ucla.edu/papers/PWP-CCPR-2001-005/PWP-CCPR-2001-005.pdf>

Mc robbie, Ángela. “The ‘Losangelization’ of London”. 2008, disponible en www.eipcp.net

Pavis, Patrice. "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico". *Teatro XXI*, n. 11, 2000: 6.

Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Teatro argentino y crisis 2001-2003*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Rimoldi, Lucas. "Escritura en colaboración y revitalización del realismo. Entrevista con Walter Jakob". *Latin American Theatre Review*, n. 47.1, 2013: 145-154.

Rodríguez, Martín. "Inmanencia y referente". *Teatro XXI*, VII, n. 13, 2001: 55-57.

Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". En Miguel Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos, 1988.