

TENDENCIAS DEL TEATRO ARGENTINO ACTUAL

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

En el ámbito teatral de nuestro país, han ocurrido diversos y significativos cambios durante las últimas dos décadas. En efecto, a partir de la posdictadura, en él conviven diferentes propuestas estéticas. Así, a la hora de abordarlo, se hace necesaria su parcelización, correspondiente a su realidad intrínseca:

La complejidad del campo teatral de Buenos Aires de los últimos quince años obliga a manejar primero las partes antes que el todo, rechaza los grandes discursos totalizadores porque "traicionan" la realidad e invita a un discurso provisoria pero necesariamente fragmentario, un discurso histórico del "balbuceo"¹.

Esta diversidad de micropoéticas y microconcepciones estéticas en el teatro actual (la cual en ocasiones se instala incluso dentro de la producción de un mismo autor) ha dado lugar a un fenómeno que se ha denominado de la "multiplicidad"², por la heterogeneidad y falta de unidad de las poéticas de la nueva dramaturgia argentina.

En un intento de caracterizarlo³, podemos distinguir seis nuevos rasgos en el campo teatral argentino actual, provenientes de las nuevas coordenadas del "posmodernismo":

I) el pasaje del teatro de las grandes conceptualizaciones a lo que podríamos denominar un "teatro del balbuceo" debido a la quiebra del pensamiento binario y a la desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras;

2) la representación en el teatro de la cotidianeidad inmediata, proveniente del auge de lo microsocioal, lo microcultural, lo micropolítico y las prácticas del individualismo;

3) la atomización de la unificación anterior de buena parte de los teatrístas argentinos, a causa de la crisis del pensamiento de izquierda;

4) una cartelera donde coexisten los más variados registros de producción, que refleja el fenómeno de la heterogeneidad cultural;

5) la coexistencia de la experimentación de prácticas teatrales inéditas con la recuperación de las prácticas más tradicionales, proveniente del efecto de relativización del sentido temporal y de la coexistencia de tiempos o multitemporalidad; y

6) la aparición en el teatro del simulacro y la virtualidad, debida a la posición ambigua del hombre frente al principio de realidad.

Ahora bien, dentro de la diversidad de poéticas actuales, podemos distinguir dos grandes tendencias centrales": la moderna realista, que continúa fiel a la estética surgida en los años '60 y es hegemónica en lo que al público se refiere, y su opuesta, la de intertextualidad posmoderna, que cuestiona el sistema teatral anterior, que aún no ha logrado un público propio, y por ende tiende a un cierto elitismo, y que se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio:

[...] el teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad: proletarización de la clase media, lumpenización del proletariado, limitación del estado de bienestar, crisis de la sociedad del trabajo, advenización de una intensa instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje dirigido al público⁵.

Con respecto a la tendencia "moderna realista", en este artículo tomamos como ejemplo el teatro de Roberto Cossa de la década del '90. Por su parte, para caracterizar el teatro de "intertextualidad

posmoderna", analizamos una pieza del teatrista Ricardo Bartís.

La vigencia de Roberto Cossa comienza en los años sesenta y continúa actualmente. En efecto, el autor es uno de los principales exponentes de la corriente estética teatral denominada "realismo reflexivo", inaugurada por *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac, y su presencia en el campo teatral actual está señalada por el reestreno de sus obras (por ejemplo, la reposición este año en el Teatro del Pueblo de *De pies y manos*, estrenada en 1984), por la puesta en escena de sus nuevas piezas (así, el estreno de *Años difíciles* en 1997 como integrante del ciclo "Teatro Nuestro", junto a una obra de Carlos Gorostiza y otra de Mauricio Kartun) y por la publicación de su última producción dramática (*Don Pedro dijo no y Lejos de aquí*, ambos textos de 1993, *Viejos conocidos* de 1994 y *Años difíciles* de 1997⁶) en 1999 por Ediciones de la Flor.

El teatro realista al que suscribe Cossa en los '60 representa hechos analógicos con la realidad circundante, utilizando el estilo ilusionista; es decir, se trata de una estética donde la trasposición del referente extratextual se realiza sin opacarlo ni deformarlo: es un teatro que se presenta como referente directo de la realidad. En palabras de Tirri; "puede decirse que el realismo, en tanto método de representación de la realidad, se vale de operadores que -al tiempo que ocultan los procedimientos imitativos- intentan reproducir la lógica y las leyes de los referentes reales"⁷.

Ahora bien, el realismo de Cossa y de su generación es "reflexivo", pues se opone, superándolo, al realismo ingenuo acrítico, que reduplica la realidad sin reelaborarla, y al realismo épico que escapa a la referencialidad inmediata utilizando signos simbólicos y señalando explícitamente el artificio teatral. En cambio, el realismo reflexivo, variable del realismo psicologista moderno, presenta su imagen como índice de la realidad socio-histórica, tiene su anclaje en la ideología de su tiempo, e intenta probar una tesis realista o social marcada por la responsabilidad individual y la causalidad social⁸. En líneas generales, podemos describir la corriente realista de la década del '60 como aquella estética que, si bien hace del escenario un espejo en el cual se refleja la sociedad espectadora y da testi-

monio de la realidad social y política a través de sus obras, no cabe duda de que "trabaja con una selección de los hechos significativos aportados por la percepción y dicha selección implica subjetividad en desmedro de la pretendida objetividad del realismo ingenuo"⁹. En síntesis, para la generación de Cossa, lo fundamental es el discurso, es decir, el sentido de lo que se dice, pues el teatro es considerado un hecho didáctico básicamente testimonial y un instrumento político en épocas de dictadura, y la representación de la tesis puesta en juego se vale de procedimientos realistas tales como el respeto por la cuarta pared (que hace de la escena un mundo cerrado), el principio constructivo del encuentro personal, el personaje referencial, el modelo lineal de principio, medio y fin, la extraescena como continuación de la realidad social del espectador, etc.

Así, en las piezas que Cossa escribió en los años '60, como por ejemplo *Nuestro fin de semana* (1964) y *Los días de Julián Bisbal* (1966), encontramos una estética costumbrista donde los aspectos de la vida cotidiana se representan de manera transparente, sin deformación, mediatizados sólo por la mimesis poética propia del género. Se testimonian en ellas las vivencias de la clase media argentina y, especialmente, sus frustraciones. Estas obras están vertebradas por una intriga mínima y hay una constante de precisión y minuciosidad en la reproducción de la realidad cotidiana. Además, la crítica del texto a esa clase media argentina sin compromiso histórico ni político es explícita.

Ahora bien, ya en los '70, el dramaturgo encara con determinación la inclusión de procedimientos provenientes de otras poéticas diferentes del realismo en la configuración de sus textos. Así con *El avión negro* (1970) del "Grupo de Autores" integrado por Roberto Cossa, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher y Carlos Somigliana, comienza un proceso de cambio en la estética de Cossa" quien en la desmitificación que hace de la realidad adscribe a un grotesco renovado o "neogrotesco": "*El avión negro* cobra su identidad con el grotesco. Si realismo es selección de datos significativos de la realidad, grotesco es exacerbación de esos datos hasta la exasperación"¹¹. Es decir que, siempre dentro del canon realista que exige un desarro-

lio dramático destinado a probar una determinada tesis social, esta pieza lo hace con artificios teatraüistas provenientes de otras estéticas (el saünete y el grotesco criollos, el absurdo y el expresionismo, señala Pellettieri¹²). El grotesco inaugurado con *El avión negro* llega a su culminación con *La nona* (1977), donde la visión crítica de la realidad se realiza a través de un humor que en su "crescendo" va cambiando de signo hasta volverse trágico: "el humor absurdo y negro, el fin de fiesta entenebrecido y la caricaturización lograda con procedimientos propios del absurdo teatral" . La utilización de humor es una innovación importante en la estética de Cossa. En efecto, en las obras de la década anterior no emplea este recurso, pues el realismo del '60 se identifica con un "teatro serio" que otorga "una débil importancia estética al humor, al que considera como un recurso 'fácil', casi demagógico"¹⁴. Además, la figura de la abuela que come sin pausa y que provoca la ruina tota! de la familia, su literal aniquilación, pone en juego elementos más propios del teatro del absurdo que del realismo formal. Así, *La nona* es manifestación del intercambio de procedimientos entre la neovanguardia absurdista (la otra corriente estética surgida en los '60) y el realismo reflexivo.

En los '80, Cossa recurrirá también a la parodia, por ejemplo a la parodia del saünete en *Los compadritos* (1985), estableciendo una polémica abierta con él, transgrediendo e ínvirtiendo sus roles: "La pieza se estructura alrededor de la parodia a la parodia, que de por sí significó siempre el saünete criollo. Se transgrede la palabra del saünete, se entra en polémica abierta con la ideología y los personajes del género"¹⁵. En general, los textos de Cossa producidos en los '80, como *El viejo criado* (1980), *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1983) o *De pies y manos* (1984), son transparentes, aunque metafóricos, para un público que tiene el mismo referente extratextual que el autor: instauran una metáfora de la realidad de fácil decodificación para el público argentino.

Con *Angelito* (1991) se abre la producción del dramaturgo en los '90. Vale destacar aquí que el comienzo del proceso creativo de la pieza data de 1986¹⁶ y que, por ende, en sentido cronológico el texto está más cerca de su obra perteneciente a los '80, la que va de

El viejo criado (1980) a *El Sur y después* (1987), que a su creación propiamente de la última década. Sin embargo, al ser terminada en 1990 y estrenada en 1991, Cossa fue consciente de que en los '90 ya no era posible transmitir un mensaje desde una estética realista pura: "por este motivo hay una cantidad de poéticas que se entrecruzan: la revista porteña, el teatro brechtiano, el realismo socialista, el melodrama, la creación colectiva"¹⁷.

Diferente es lo que ocurre con los textos que conforman el corpus específico de este trabajo, *Don Pedro dijo no* y *Lejos de aquí*, ambos de 1993, *Viejos conocidos* de 1994 y *Años difíciles* de 1997: en ellos no sólo se afirma la necesidad de que el texto pruebe una tesis realista, sino que también se evidencia una vuelta a los procedimientos y temáticas de la etapa más canónica de Cossa. En estas obras, tal como veremos a continuación, la tesis realista cierra el sentido y las cuatro presentan una visión cuestionadora y didáctica sobre la vida social argentina a través de un desarrollo coherente y una teatralidad visible, postulados obligatorios del realismo reflexivo.

Don Pedro dijo no, estrenada en enero de 1993 como parte del espectáculo "La Salvación Eterna", presenta en una única escena los últimos instantes de vida de un octogenario agonizante. Un espacio de tipo costumbrista, el dormitorio de Don Pedro, una linealidad temporal sin cortes, tres personajes "tipos", que encarnan dos instituciones básicas de la sociedad, la familia y la Iglesia, y un humor casi desahogado, son los elementos con que el dramaturgo configura este texto brevísimo de innegable eficacia dramática. La pieza cuestiona de manera satírica a la familia burguesa y al concepto católico de la culpa: Don Pedro (representación del hombre probo desde el punto de vista de los códigos sociales imperantes), su Hija (encarnación del amor filial) y el Sacerdote (representante del discurso de la Iglesia) entablan un diálogo sumamente ágil en donde se evidencia la frustración de Don Pedro por haber respetado la moral imperante en vez de seguir sus deseos. Así, en el momento de los últimos auxilios que la religión (el Sacerdote) ofrece al moribundo, Don Pedro sólo se arrepiente "De no haberle tocado las tetas a Leticia"¹⁸ y de haber

frustrado sus inclinaciones por respetar los mandatos de la sociedad, quedándose en "este pueblo de mierda" para ser un oscuro Jefe de Correos. Impostado en un absoluto tono humorístico, que no deja resquicio a! dolor propio del referente real al que alude (la muerte), el texto plantea la tesis del realismo reflexivo de la responsabilidad individual ante la causalidad social y desnuda la cobardía subyacente a muchas elecciones vitales del hombre común.

Lejos de aquí, también estrenada en 1993, y escrita en colaboración con Mauricio Kartun, retoma, con poquísimas variantes, la temática y los recursos de *Gris de ausencia* (1981)²⁰. Las coincidencias se observan en todos los niveles de análisis: ambos textos determinan como espacio escénico una casa de comida argentina en una ciudad extranjera ("Trattoria La Argentina", en Roma, en *Gris de ausencia*, y el parador "Pampas argentinas", en Madrid, en *Lejos de aquí*), organizan la acción dramática a partir de una situación de alienación debida a un proceso de desarraigo, remiten a un tiempo pasado evocado constantemente con nostalgia (el Buenos Aires de casi veinte años atrás), textualizan el desencuentro, la frustración de los proyectos de vida, los conflictos generacionales y los problemas que plantea el lenguaje, devenido causa o símbolo de incomunicación, y se cierran con la representación de la angustia del personaje que no puede volver al lugar evocado y cuyo desarraigo no tiene solución (los parlamentos, de idéntico patetismo, del Abuelo en *Gris de ausencia* y de Lorenzo en *Lejos de aquí*). Quizás las variantes más importantes que presenta *Lejos de aquí* con respecto a *Gris de ausencia* sean la eliminación de todo recurso humorístico y la exacerbación de la angustia existencial. En efecto, en ambas piezas el núcleo temático es la búsqueda de la identidad perdida a causa del desarraigo, pero si en *Gris de ausencia* la representación del dolor así provocado se realizaba con cierta ternura y humor, provocando la empatía con el personaje sufriente, en *Lejos de aquí* no hay concesiones: la desolación es total. De esta manera. *Lejos de aquí* puede leerse como una profundización de los planteos de *Gris de ausencia*.

Viejos conocidos, de 1994, es un texto surgido *aposteriori* de una creación dramática colectiva, técnica creativa ya utilizada por

Cossa en *El Sur y después*, de 1987. En ambos casos se trata de textos producidos a partir de las imágenes propuestas por un grupo de actores, tal como lo explícita el dramaturgo en sus respectivos prólogos²¹. Asimismo, ambos textos juegan con el motivo del viaje en tren y textualizan aspectos del referente sociopolítico: en este sentido, en *El Sur y después* es el subdesarrollo y la dependencia económica el plano de la realidad elegido, mientras que en *Viejos conocidos* se representa la represión y el terror de "El proceso". Así como *Lejos de aquí* puede leerse como una profundización de planteos de un texto anterior. *Viejos conocidos*, en nuestra opinión, es un perfeccionamiento de técnicas creativas y de procedimientos de representación ya presentes en la producción anterior de Cossa. Nos referimos a la ya mencionada creación del texto a partir del trabajo actoral y a las técnicas de quiebre del espacio teatral realista convencional (el lugar íntimo, las clásicas cuatro paredes), pues en *Viejos conocidos* la acción transcurre en un tren en movimiento.

Finalmente, con respecto al texto de 1997, *Años difíciles*, vuelve a aparecer aquí la combinación de realismo reflexivo con elementos del teatro de lo absurdo, dando por resultado el tipo de grotesco que encontramos en *La nona*. La innovación más importante se da en el nivel temático; el dramaturgo plantea la incomunicación producida en el seno de la vida familiar por la intrusión de los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión, y la instauración, por parte de ellos, de una realidad paralela.

En síntesis, el teatro de los '90 de Roberto Cossa es una reafirmación y una profundización de su estética anterior, que lo muestra como un dramaturgo que maneja con total madurez los recursos propios del género, capaz de experimentar libremente con ellos sin desviarse de la línea estético-ideológica que eligiera hace años.

Su poética sigue siendo la del realismo reflexivo, dentro de la cual se ha consagrado como uno de los mayores dramaturgos de nuestro país, y su tesis de fondo, aplicable tanto a su obra anterior como a la actual, es la que explicitara en diálogo con Pellettieri: "Creo que hay dos posibilidades: o que el hombre encuentre sociedades solida-

rias, formas de vida realmente civilizadas, o que se destruya totalmente"²²

Con respecto a la otra tendencia mencionada del teatro argentino actual, la de "intertextualidad posmoderna", ella puede, a su vez, dividirse en dos corrientes: por un lado, el teatro de resistencia, que surge de un cruce entre el pasado y la actualidad posmoderna y así recupera, aunque refuncionalizándolos, algunos procedimientos propios del realismo; y, por el otro, el teatro de desintegración, continuidad estético-ideológica del teatro del absurdo de los '60, que adhiere principalmente a una estética del nihilismo, a una destrucción de la representación mimética y a una auterreferencialidad del texto dramático.

Ahora bien, en este panorama heterogéneo de la escena argentina actual, el dramaturgo y director Ricardo Bartís (de cuya poética teatral se ha dicho que es "una de las más poderosas y personales en el contexto de los creadores del teatro argentino de la postdictadura"²³) es parte, dentro del teatro de intertextualidad posmoderna, del teatro de resistencia que cuestiona la cultura oficial y que propone la reelaboración de imágenes y de textualidades del pasado. Así, en la producción de Bartís anterior a *El pecado que no se puede nombrar* ya encontramos otras adaptaciones de textos canónicos, por ejemplo su *Harnlet* de 1991, adaptación del texto de Shakespeare, y su *Muñeca*, de 1994, adaptación de la pieza de Armando Discépolo.

Bartís posee, además, otra característica propia de la nueva escena: la de ser un "teatrista", es decir, un creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (sea el de dramaturgo o director, o actor o escenógrafo, etc.), sino que reúne varios de los oficios que tienen que ver con el hecho teatral, especialmente en su caso los de dramaturgo y director.

En efecto, *El pecado que no se puede nombrar* responde a lo que se denomina "dramaturgia de dirección". Es decir, superando el concepto tradicional de que la dramaturgia es sólo aquella producida por escritores de gabinete, se reconocen hoy otras formas de producción de textos dramáticos y/o espectaculares: de autor, de actor, de director y de grupo. Por "dramaturgia de dirección", específicamente.

se entiende aquella generada por el director cuando diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior²⁴. Algunas de las operaciones textuales fundamentales del trabajo de adaptación son los cortes, los agregados y las reescrituras, y estas últimas incluyen la recontextualización cultural, el cambio de poética, el cambio de tono o ritmo, las estilizaciones, etc.

*La pieza teatral El pecado que no se puede nombrar*²⁵ fue estrenada en septiembre de 1998 en Buenos Aires. Está basada, tal como lo aclaraba el programa de mano, en textos de Roberto Arlt. En efecto, Bartís realiza una reelaboración morfotemática de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (novelas unidas y originariamente por ser la segunda la continuación de la primera): su pieza es una de las numerosas manifestaciones que durante la década de 1990 demuestran la vigencia de Arlt en la literatura argentina. En efecto, a partir de 1992, a la reedición de muchas de sus obras y de bibliografía ya clásica sobre las raismas²⁶ se sumaron la aparición de importantes estudios nuevos sobre Arlt, la adaptación escénica de su narrativa²⁷ y su presencia en la novela *El escriba* de Pedro Orgambide. Esta multiplicidad de manifestaciones artísticas es una señal concreta de la importancia de Arlt en nuestra cultura de los noventa.

La adaptación de Bartís del texto-fuente de Arlt fue tanto genérica (de la novela al teatro) como poética (por las modificaciones estilísticas que realizó):

En *El pecado que no se puede nombrar* Bartís tomó las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* para someterlas a una profunda reelaboración morfo-temática, de acuerdo con las claves de su poética de dirección. Construyó una actualización interpretativa del universo arltiano a partir de la condensación narrativa y de la reinscripción de motivos y fragmentos discursivos en una "nueva forma"²⁸.

En efecto, Bartís realizó un trabajo de profunda reescritura del texto arltiano, pues, si bien los textos de Arlt fueron respetados en su

dimensión verbal original en el sentido de que Bartís no incluyó una sola línea que no perteneciera a Arlt, los reubicó en otras situaciones dialogales, en otros contextos, y, quizás lo más interesante de destacar, colocó textos que en las novelas pertenecían a un solo personaje en varios caracteres de su pieza teatral. Así, por ejemplo, frases originariamente pronunciadas por Remo Erdosain se encuentran, en *El pecado que no se puede nombrar*, en boca de casi todos sus personajes. El efecto producido es el de potenciar la alienación de! Erdosain arltiano, pues en la pieza teatral su discurso se encuentra atomizado, ya no le pertenece, sino que está en los otros, él es él y los otros. De esta manera, Bartís acentúa el tono de angustia que rodea, subyace y penetra a Erdosain por la repetición especular de su discurso por parte del resto de los personajes. No es casual que la pieza termine con un tiroteo generalizado, repitiendo así *ad infinitum* el crimen del Erdosain de *Los lanzallamas*. Bartís logra de esta manera una pieza teatral de "estado" o de "intensidad" cuyo tono predominante es el de la angustia.

Asimismo, Bartís realizó una concentración narrativa que implicó privilegiar sólo algunos de los núcleos temáticos originales: condensó la vasta intriga de las dos novelas en un núcleo central, el de la célula revolucionaria que construye un plan para tomar el poder. Alrededor de este núcleo hizo girar los temas de la relación hombre-mujer, especialmente en su aspecto sexual, en el mismo registro de culpa y sordidez de la fuente arltiana; el de la búsqueda de lo trascendente, respetando aquí el tono místico-paródico de la historia del Ergueta de Arlt; y el del crimen, el cual se constiuye en un *leitmotiv* obsesivo de la pieza, tal y como era una obsesión para el Erdosain de Arlt.

En solo cinco escenas y con siete personajes cuyos nombres nunca conocemos a través del texto espectacular y que en las didascalias del texto dramático aparecen sólo con una inicial que corresponde al nombre o al apellido del actor que encarna cada personaje, Bartís logró la plasmación en su pieza de muchos de los aspectos clave del universo arltiano; el sufrimiento, la frustración, la locura, la humillación, la culpa y la soledad.

Asimismo, el mundo femenino degradado de las novelas de Arlt se encuentra en la pieza de Bartís potenciado a su máxima expresión: no hay personajes femeninos en la pieza y, a la hora de crear el prostíbulo del cual provendrá el dinero para hacer la revolución, son los propios integrantes de la célula los que, disfrazados de mujer, harán las veces de pupilas.

La violencia y el envilecimiento que caracterizan a los personajes de Arlt se encuentran en la pieza de Bartís representados sin máscaras, o, mejor dicho, dentro de la estética del simulacro, los personajes son, ellos mismos, máscaras violentas, perdidas y desesperadas bajo las cuales no hay nada, son simulacros de personas. Asimismo, en un nivel formal, la violencia está dada por el hecho de que Bartís ha "violentado" el texto-fuente de Arlt, en el sentido de que no se ha dejado llevar por la repetición mecánica de textos ya canónicos de nuestra literatura, como lo son *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, sino que los ha manipulado con total libertad, extrayendo así de ellos una mayor, o diferente, significación.

Al final de la pieza hay una bajada de sentido explícita, la cual acerca el teatro de Bartís al viejo teatro político de décadas anteriores, donde el mensaje ideológico era el eje estructurante del texto. En efecto, el último parlamento explícita el título de la obra y es una toma de posición ideológica con respecto a estos tiempos actuales de pérdida de ideales y utopías:

M - Perder un sueño es como perder una fortuna, qué digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado decirse: 'Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana'. Esa es la verdad, mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos²⁹.

Sin embargo, el sentido de *El pecado que no se puede nombrar* no es uno, el del duelo por la muerte del pensamiento utópico que se explícita con este parlamento final, el duelo por haber perdido los

sueños y la capacidad de engendrar utopías, sino que se trata de un sentido ambiguo, múltiple y oblicuo, tal como sucede en las tendencias más actuales del teatro argentino, y, en algunos casos, un tanto hermético a la hora de su decodificación. A pesar de ello, la incomunicación entre los personajes, que más que dialogar monologan porque cada uno se encuentra encerrado dentro de sus propias obsesiones y de sus propios recuerdos, y la consiguiente desesperación y angustia que dicha situación produce, puede leerse como metáfora teatral de nuestros tiempos massmediáticos donde, a fuerza de estar hipercomunicados, paradójicamente estamos más solos que nunca.

Así, Bartís, con *El pecado que no se puede nombrar* ha logrado tender un puente entre el mundo arltiano y nuestra contemporaneidad, entre los argentinos de los años '30 y nuestro fin de siglo:

Bartís realizó una operación tan difícil como meritoria: transformó lo arltiano en una forma inédita que funciona como metáfora epistemológica de nuestras nuevas condiciones de estar en el mundo, de percibir y concebir la realidad³⁰.

De esta manera, la angustia, el fracaso y la desesperación que en Arlt provenían de su estar ante un orden social opresor e incierto, en Bartís se recontextualizan ante la perplejidad del fin de siglo. Así, por ejemplo, la imposibilidad de definir su política por parte del Astrólogo en *Los siete locos* encuentra su equiparación en la desorientación ideológica actual.

En conclusión. *El pecado que no se puede nombrar* demuestra, por un lado, la incuestionable vigencia de Roberto Arlt en la cultura argentina de hoy y, por el otro, la productividad de una estética que, como la de Ricardo Bartís, surja del cruce productivo entre pasado y actualidad.

En definitiva, la coexistencia en el teatro argentino actual de la tendencia hacia el realismo crítico moderno más tradicional (ejemplificada en este trabajo a través de la última producción de Roberto Cossa) y de la tendencia más posmoderna o anticanónica (en-

carnada, por ejemplo, en la pieza analizada de Ricardo Bartís) hace de nuestro teatro un ámbito de extremada riqueza y complejidad estéticas, lo cual nos obliga a estudiarlo en su heterogeneidad, respetando también nosotros, observadores de este fenómeno, la vigencia y fertilidad de ambas corrientes.

RESUMEN

En este artículo abordamos dos de las múltiples corrientes estéticas presentes en el teatro argentino actual: la tendencia Moderna Realista y el teatro de Intertextualidad Posmoderna. Con respecto a la primera, tomamos como ejemplo el teatro de Roberto Cossa de la década del '90 (las piezas Don Pedro dijo no y Lejos de aquél, ambas de 1993, Viejos conocidos, de 1994, y Años difíciles, de 1997). Por su parte, para caracterizar el teatro de intertextualidad posmoderna, analizamos la pieza El pecado que no se puede nombrar, de 1998, del teatrista Ricardo Bartís.

Se concluye que la coexistencia en el teatro argentino actual de la tendencia hacia el realismo crítico moderno más tradicional y de la tendencia más posmoderna o anticanónica, hace de nuestro teatro un ámbito de extremada riqueza y complejidad estéticas, lo cual nos obliga a estudiarlo en su heterogeneidad, respetando también nosotros, observadores de este fenómeno, la vigencia y fertilidad de ambas corrientes.

NOTAS

¹ Jorge Dubatti. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel, 1999, p. 6.

² Cfr. Jorge Dubatti. "El canon de la multiplicidad". En: Jorge Dubatti. *Op. cit.*, pp. 9-24.

³ En esta caracterización seguimos a Dubatti. *Ibid.*

⁴ Cfr. Osvaldo Pellettieri. "El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro". En: *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna, 2000, pp. 11-25.

⁵ *Ibid.*, p.17.

⁶ Estas piezas conforman el quinto tomo de su obra completa; Roberto Cossa. *Teatro 5*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999. También de los '90 es su pieza "El saludador", de 1999, publicada en la revista *Teatro XXI*, año V, n° 9, Buenos Aires, GETEA-Facultad de Filosofía y Letras, UBA, primavera 1999, pp. 107- 117.

⁷ Néstor Tirri. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires, La Bastilla, 1973, p. 33.

⁸ Para este deslinde terminológico y conceptual remitimos a Osvaldo Pellettieri. *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997, pp. 111-114.

⁹ *Ibid.*, pp. 112-113.

¹⁰ Así lo afirma Cossa en entrevista con Ardiles Gray: "Con esta obra comienza el proceso de cambio de toda una estética". Juan Ardiles Gray. *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, p. 213.

¹¹ Ricardo Halac. "Prólogo". En: Roberto Cossa. *Teatro 2*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989, p. 8.

¹² Osvaldo Pellettieri. "La modernidad dramática y teatral latinoamericana". En; Osvaldo Pellettieri (comp.). *Teatro latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 37.

¹³ Osvaldo Pellettieri. *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 33.

¹⁴ Osvaldo Pellettieri. "La modernidad dramática y teatral latinoamericana", en su *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ *Cfr.* Osvaldo Pellettieri. "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual". En: Osvaldo Pellettieri (ed.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna, 1998, p. 155.

¹⁶ Conforme el prólogo de Cossa a la pieza editada en 1991: "*Angelito* tiene una historia de casi cinco años. Los primeros apuntes datan de 1986". Roberto Cossa. *Teatro 4*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991, p. 7.

¹⁷ Ana Ruth Giustachini. "*Angelito*, de Roberto Cossa y *Aeroplanos*, de Carlos Gorostiza", En: Osvaldo Pellettieri (ed.). *Teatro argentina de los '90*. Cuadernos del GETEA n° 2. Buenos Aires, Galerna, 1992, p. 30.

¹⁸ Roberto Cossa. *Teatro 5*, ed. cit., p. 92.

¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

²⁰ Para el análisis completo de *Gris de ausencia* remitimos al libro de Miguel Ángel Giella. *Teatro Abierto 1981. Vol. I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires, Corregidor, 1991, pp. 76-83. Así también, al artículo del mismo autor "Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje", en: Miguel Ángel Giella. *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 177-189.

²¹ Roberto Cossa. *Teatro 3*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994 (2ª ed.), pp. 253-300 y *Teatro 5*, ed. cit., pp. 43-47.

²² Afirmación de Roberto Cossa en diálogo con Osvaldo Pellettieri. En:

Osvaldo Pellettieri (ed.). *Tradición, Modernidad y Posmodernidad*. Buenos Aires, Galerna, 1999, p. 16.

²³ Dubatti. *El teatro laberinto...*, ed.cit., p.98.

²⁴ Por "adaptación" entendemos "una versión dramática y/o espectacular de un texto-fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. [...]". Cfr. Jorge Dubatti. "Traducción y adaptación teatrales: deslinde", en su *op. cit.*, p. 70,

²⁵ Como fuente del texto de Bartís se cuenta con la fotocopia del existente en el archivo del Teatro San Martín, donde la obra fuera representada.

²⁶ *Roberto Arlt, el torturado*, de Raúl Larra (1998, primera edición de 1950); *Sexo y traición en Roberto Arlt*, de Osear Masotta (1998, primera edición de 1965) y *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, de José Amícola (1994, primera edición de 1981). *Arlt y la crítica (1926-1990)*, de Omar Borré (1996); *Arlt. Política y locura*, de Horacio González (1996); *Arlt literato*, de Carlos Correas (1996) y, más recientemente, *El escritor en el bosque de ladrillos*, de Sylvia Saítta.

²⁷ *Por amor al Arlt* (1995), *Saverio el cruel* (1996), *Los siete locos* (1997), *Idiota procesión del tiempo* (1999) y *Ciudad canalla* (1999), entre otras, además de la que nos ocupa.

²⁸ Jorge Dubatti. *El teatro laberinto...*, ed. cit., pp. 96-97.

²⁹ Bartís. "El pecado...", ed. cit., último parlamento.

³⁰ Dubatti. *Op. cit.*, p. 98.