


6-2002

Roberto Cossa y el teatro dominante (1985-1999)

Osvaldo Pellettieri

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Pellettieri, Osvaldo. (2002) "Roberto Cossa y el teatro dominante (1985-1999)," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 16, pp. 35-48.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

1

ROBERTO COSSA Y EL TEATRO DOMINANTE (1985-1999)

Oswaldo PELLETTIERI

I

Roberto Cossa es el artista individual más importante de la dramaturgia argentina en los últimos cincuenta años, entendiendo el concepto de artista individual como

una estructura incluida en el grupo que a su vez también constituye una estructura en la que los individuos representan partes dinámicas cuya eficacia está condicionada no sólo por sus aptitudes personales (talento, inclinaciones) sino también, hasta cierto punto, por la relación de cada creador con los otros y con el grupo como un todo. (Mukarovsky: 141)

Ubicamos de este modo a la obra de Cossa no sólo por sus valores estéticos y sociales (baste mencionar a *La nona*, 1977) sino aludiendo, además, a la relación dialéctica entre grupo, artista individual, que da como síntesis el período histórico. (Wallek: 47)

Cossa concreta, en el período que va de 1964 a 2000, un verdadero sistema teatral –integrado por textos dramáticos, textos espectaculares, público, críticos–. Establece, luego de una primera etapa emergente (1964-1966), un verdadero sistema de normas teatrales y traza, especialmente a partir de Teatro Abierto 1981, su despliegue, diversificación, integración y desarrollo. Portador de una fuerza inter-

textual solamente comparable a la del programador y director del Teatro San Martín, Kive Staiff, institucionaliza el denominado "teatro de arte", que, luego del mencionado Teatro Abierto, se convierte en comunitario, testimonial, comprometido, moderno, institucionalizado a través de entidades como el MATE (Movimiento de Apoyo al Teatro) y la Fundación Somigliana, que Cossa ha conducido y sigue orientando en la actualidad.

En la actual polémica oculta que tiene lugar en nuestra escena entre modernos y posmodernos (Pellettieri, 1996: 217-237), Cossa representa al teatro moderno dominante y en vano el sector posmoderno lo ha pretendido encorsetar con el concepto de "autor del sesenta", "remanente", "viejo". Ha fracasado. Es quizás para nuestras instituciones teatrales el único autor clásico viviente. Clásico, por supuesto, en el sentido de haber superado los límites de su emergencia, los sesenta, y haberse convertido en un dramaturgo de todas las épocas del teatro argentino, como Armando Discépolo o Florencio Sánchez.

Es, además, el único hombre de teatro en la Argentina llamado por los grandes diarios para hablar "de los problemas del país". Esto lo convierte en una excepción en medio de una avanzada posmoderna que sólo reconocer al teatrista competencia artística. La autoridad de Cossa excede esta competencia y resulta para la sociedad en su conjunto una entidad ética, social y humanística.

Nuestro trabajo quiere situar a Roberto Cossa y su teatro de los últimos quince años dentro de la crisis de la dominancia teatral porteña (Kuhn: 112-127), como autor y como hombre de teatro destacadísimo. Finalmente, nos proponemos analizar y evaluar su búsqueda de nuevos caminos para el realismo en la Argentina.

II

Para situar la obra de Cossa es fundamental estudiar la dominancia (Williams: 189-191) teatral porteña de la actualidad. En ella se inscriben los textos y teatristas que se encuentran en el centro del campo intelectual correspondiente al teatro, e importante señalar que no se la debe confundir con las formas políticas y de poder dominantes en la sociedad. La integran los teatristas y textos dramáticos que, aunque compuestos y vigentes en los ochenta y los noventa, siguen, con variantes actuales, los modelos canónicos de los setenta, es decir, son textos que han tomado las poéticas resultantes de los intercambios textuales producidos entre los realistas reflexivos y los neovanguardistas. Han sido canonizados como "dramaturgos y teatro de calidad" por las instituciones mediadoras –la crítica, los premios, el repertorio de los teatros oficiales–. En este sentido, el canon estético fundamental en cuanto a legitimación de los textos dramáticos y espectaculares hoy en Buenos Aires, se concreta en el espacio privilegiado del Teatro San Martín y en la textualidad y metatextualidad "comunitaria" de Roberto Cossa. La ideología estética "universalista" de Staiff y la "nacional" de Cossa fijan los límites de la dramaturgia teatral en este momento, frente a una emergencia muy intensa que, como ya hemos señalado, polemiza encubiertamente con estos teatristas pero no consigue desalojarlos del centro del campo teatral.

Durante la etapa en que Kive Staiff fue separado de la dirección del Teatro San Martín, entre 1989 y 1998, y se cristalizó su tendencia¹, Roberto Cossa afirmó su liderazgo y continuó evolucionando. Ya dijimos que el teatro dominante representado por el autor se volvió comunitario con Teatro Abierto 81 –momento canónico de la dramaturgia abierta en los sesenta–. Su intertexto llega hoy a la tercera fase²

¹ Desde su regreso al Teatro San Martín, en 1998, salvo alguna excepción como el espectáculo de Ricardo Barts, Kive Staiff se replegó en un repertorio moderno (Shaw, Brecht, Williams) que ya había hecho veinte años antes (PELLETTIERI, 1993: 18-19).

² Para periodizar hemos adoptado un modelo paradigmático que nos permite captar el cambio dentro del sistema teatral, un modelo cuya secuencia dialéctica señalan los trabajos de Fowler, Frye, Kuhn y Masterman, que replantea el modelo de Kuhn.

del sistema teatral de los noventa. En los ochenta implicó la concreción de una utopía fundacional de modernización creciente, institucionalización de las diversas formas del realismo e incremento de la politización iniciada en los setenta. Hoy, en plena "posmodernidad indigente"³, estos textos y autores resisten el embate del relativismo más radical y la caída de las utopías sociales e individuales.

Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad. Cossa y su grupo entienden el arte como compromiso, cuestionan su autonomía con relación a la realidad social y política, piensan al teatro como una forma de conocimiento. Para ellos la escena es un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre, detestan "la pura diversión" y privilegian la comunicación por sobre la expresión⁴.

Parte de esta textualidad cossiana vive, desde fines de la década de los ochenta, en un proceso de remanencia que no alcanza a involucrar a su creador. Este agotamiento se advierte en autores como Gorostiza, Halac, Pais, Dragún, Langsner, entre otros, en los que se observa una reiteración de procedimientos con la misma funcionalidad de la primera y segunda fase, índice de una creatividad agotada. Paralelamente, dejan de ser percibidos como "teatro" por parte de los receptores, especialmente por los jóvenes. Incluso desde el punto de vista semántico, en muchos de los textos de estos autores puede observarse una limitación de los elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina (Pellettieri, 1998: 21-40), que aparecen sólo como campos semánticos secundarios, frente a una creciente subjetividad, que, a veces, roza el romanticismo.

Textos importantes como *Yepeto* (1987) y *El saludador* (1999) del propio Roberto Cossa y *Morgan* (1989) y *De profesión maternal* (1999) de Griselda Gambaro, militan en los bordes del subsistema

³ Para DOTTI (3), es "indigente" porque denota "atraso y marginalidad respecto a las condiciones del primer mundo".

⁴ Los numerosos metatextos de Cossa en el período refuerzan esta idea contenida también en sus textos; para él "...para analizar el teatro en Buenos Aires hay que hacerlo desde el teatro de arte. La historia del teatro que empieza en los treinta" (PELETTIERI-COSSA, 1999: 17). Es decir, el teatro que importa para Cossa comienza en Buenos Aires con la primera modernización ocurrida a partir del advenimiento del teatro independiente.

dominante, cercanos al teatro tradicional. Esto no es nuevo en nuestro sistema teatral, estéticamente conservador: generalmente, lo dominante mantiene por largo tiempo su vigencia y siempre tiene un matiz remanente.

La posición moderna realista incluye la mayor parte del teatro porteño dominante y tiene, desde la polémica de realistas y absurdistas (desarrollada entre 1965 y 1969) (Pellettieri, 1995: 67-80), a Roberto Cossa como principal exponente y animador cultural y conserva una fuerte hegemonía en los gustos de público teatral y de las instituciones mediadoras.

El grupo más activo está nucleado por nuestro autor en la Fundación Somigliana (en recuerdo del desaparecido autor Carlos Somigliana), que integran, además de Cossa, algunos de los principales dramaturgos modernos: Eduardo Rovner, Bernardo Carey, Carlos Pais, Roberto Perinelli, Marta Degracia y, hasta su muerte, Osvaldo Dragún.

Su objetivo es el estímulo del autor teatral y periódicamente expresa sus opiniones sobre la actividad. Su actitud en el medio es canonizadora y legitimante. Dentro de esta estética se incluyen en los últimos tiempos una serie de espectáculos que han contado con Cossa como participante y animador. Su exponente fundamental en 1997 fue "Teatro Nuestro", en el que además de Cossa se incluyeron autores de esta tendencia –Carlos Gorostiza y Mauricio Kartun– actores como María Rosa Gallo, Pepe Soriano, Lito Cruz, Cipe Lincovsky, Juan Carlos Gené, Ulises Dumont, Alicia Zanca y lo directores Rubens Correa, José María Paolantonio y Roberto Castro.

Las puestas de las piezas (con sus singularidades y variaciones dentro del modelo), presentan también una serie de características formales distintivas, que le "responden" al posmodernismo –tanto a su estética como a su temática– intensificando su sentido. A nivel de la estructura superficial o intriga sostienen una adherencia a la tesis realista concretada siempre alrededor de una utopía social e individual, la creencia en la necesidad y racionalidad de los hechos históricos y de las crisis como "momentos de verdad" del proceso social, demostrada a partir de un claro desarrollo dramático que se concreta en varios hechos centrales:

- a) El texto dramático sigue siendo fundamental para la puesta.

- b) Dicho texto es "respetado" por el director y está absolutamente controlado por éste. La obra dramática es cerrada y autosuficiente.
- c) La tesis realista es reiterada en la mirada final de la representación, cerrando el sentido. Implica siempre una visión cuestionadora y didáctica sobre la vida social argentina. Una buscada valorización ideológica del mundo que cuestiona la posmodernidad indigente.
- d) La puesta funciona como un todo homogéneo muy preciso, en el que predomina la noción de totalidad, una teatralidad visible y, además, "un desarrollo coherente" que le permite al público extraer sus conclusiones. Es absolutamente referencial.
- e) Se fundamenta en una idea comunicacional objetivista de la relación público-espectáculo.
- f) Presenta un predominio total de la interpretación ideológica y política de todos los aspectos del espectáculo –su producción, circulación y recepción–.
- g) Los textos y las puestas están contruidos a partir de la certeza de que "no se necesita" del pasado. Entablan con él una relación intertextual irónica, de oposición.
- h) Es un teatro comprometido ideológica y políticamente.

III

A partir de este planteamiento dentro del teatro dominante, Roberto Cossa se encuentra entregado a la búsqueda de nuevos caminos para el realismo dentro de las dos posturas de la tendencia en su tercera fase: el realismo reflexivo de intertexto moderno⁵ y el realismo

⁵ La segunda fase del realismo reflexivo de intertexto moderno (1975-1985) incluye textos de Roberto Cossa como *El viejo criado* (1981), *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984). Algunos textos de otros autores de la tendencia son *Segundo tiempo* (1976) y *El destete* (1978), de Ricardo Halac, *El acompañamiento* (1981), de Carlos Gorostiza, *Chau Misterix* (1980) y *La casita de mis viejos* (1982), de Mauricio Kartun y *Sueños de naufrago* (1985), de Eduardo Ro-

reflexivo de intertexto sainetero⁶ ya concretados durante la segunda fase del microsistema. Los textos estrenados durante el período pertenecientes al realismo de intertexto moderno son *Yepeto* (1987), *El sur y después* (1987), *Angelito* (1992) y *Viejos conocidos* (1994). Por su parte, *Lejos de aquí*, escrita en colaboración con Mauricio Kartun (1993), *Años difíciles* (1997) y *El saludador* (1999), forman parte del realismo reflexivo de intertexto sainetero⁷.

vner. En esta textualidad aparece junto al encuentro personal, la parodia como principio constructivo, se intensifica lo patético y el ridículo de los protagonistas, generalmente triunfa la rebelión no conformista contra "la vida sensata" del sujeto, la tesis realista fluctúa entre la semántica del cuestionamiento a los mandatos sociales y la realidad existencial del pequeño burgués que reconoce este hecho e intensifica su disconformidad. En muchos casos resulta una peculiar apropiación del teatro de Harold Pinter: el protagonista del realismo reflexivo de intertexto moderno lucha contra el "horror cotidiano" y, alguna vez, puede llegar a salir airoso.

⁶ La segunda fase del realismo reflexivo de intertexto sainetero (1975-1985) incluye textos de Roberto Cossa como *La nona* (1977), *Gris de ausencia* (1981), *El tío loco* (1982) y *Los compadritos* (1985). Algunas obras de otros autores de la tendencia son *Encantada de conocerlo* (1978), de Oscar Viale, *Llegó el plomero* (1980), de Sergio de Cecco, *Periferia* (1982), *Camino negro* (1983) y *Convivencia femenina* (1985) de Oscar Viale. Se propuso un modelo textual que concretó la estilización a la parodia, según los casos, de los sainetes inmoral y del autoengaño, tragicomedias de los modelos populares de los primeros treinta años del siglo XX. En los procedimientos de la intriga se produce un cruce muy productivo entre realismo e intertexto sainetero que ha permitido crear los textos más destacados de la tendencia, del cual *La nona*, es el paradigma. En el principio de las piezas se observa, por un lado, los procedimientos realistas y por otro, los saineteros, produciéndose durante su desarrollo la mezcla de artificios sentimentales y caricaturescos con procedimientos realistas (PELLETTIERI, 2000).

⁷ Dentro de la tendencia del realismo reflexivo de intertexto moderno en su tercera versión se incluyen: *Cocinando con Elisa* (1997), de Lucía Laragione, *El patio de atrás* (1992), de Carlos Gorostiza, *El bizco* (1992) de Marta Degracia, *Brilla por ausencia* (1995), de Susana Gutiérrez Posse, *Volvió una noche* (1994) y *Compañía* (1995), de Eduardo Rovner y dentro del realismo reflexivo de intertexto sainetero, *El partener* (1988), *Desde la lona* (1997), *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1999), de Mauricio Kartun, *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner, *Palomitas blancas* (1992), de Manuel Cruz, *Pascua rea* (1991) de Patricia Zangaro, *El hom-brecito* (1992) de Carlos Pais y Américo Torchelli, *El amateur* (1997), de Mauricio Dayub, *Venecia* (1998), de Jorge Accame, *Bar Ada* (1997) de Jorge Leyes.

Nos proponemos ocuparnos preferentemente los textos de Roberto Cossa en los que prima el intento de reversión de la forma secundaria que se aleja de lo convencional y se convierte en paródica y antitética de la misma. En ellos destacamos las "innovaciones conscientes" que tratan de concretar una forma nueva, y son piezas como *Lejos de aquí*, *Años difíciles* y *Viejos conocidos*. Aparecen en ellas las formas peculiares de su ideología autoral y, aunque no se apartan totalmente del modelo de producción de la tercera fase, representan el intento de un incipiente cambio en la tendencia.

Esta actitud renovadora de Cossa se corresponde, con variantes, pero dentro del realismo, con el teatro intentado en los últimos años por Eduardo Rovner y Mauricio Kartun (Pellettieri, 2000) dentro de la variable pura de la tercera fase caracterizada por una multiplicidad de propuestas.

Por lo tanto, obras como *Yepeto*, *Angelito*, *El sur y después* y *El saludador* entrarán de manera menor en nuestro análisis por considerarlas cercanas al polo tradicional. En ellas se reiteran las características ya aparecidas en la segunda o tercera fase y no se apartan de la ideología del modelo general de producción, aunque se aprecian refuncionalizaciones propias de la ideología autoral de Cossa. (Eagleton: 58-63)

Para el análisis utilizaremos la dialéctica del texto, contexto y metatexto. Como ya ha ocurrido en el pasado, durante la primera y segunda fase (Pellettieri, 1990) los textos de Cossa presentan una destacable coherencia estético-ideológica: por un lado denotan un marcado pesimismo sobre la posibilidad de evolución histórica actual universal y nacional y por otro una búsqueda de nuevos caminos estéticos para el realismo reflexivo.

Cossa observa al argentino medio sumido "en la resignación y el desconcierto" (Pellettieri-Cossa)⁸, sabe que escribe para un público de clase media, preferentemente izquierdista o progresista que está desorientado, poseído por una ambigüedad que también exhiben sus personajes negativos, como Marucha en *El saludador* (Cossa: 110). Por supuesto, su optimismo realista permanece incólume, e intenta

⁸ PELLETTIERI-COSSA (15): "me he declarado siempre, y desde muy joven, un socialista impenitente. Por todo eso, con todo lo que ha pasado, no sólo en el país sino en el mundo, mi mirada es hoy una mezcla de resignación y desconcierto".

"despertar" a ese público desplegando ante él el universo de la clase media en franca desintegración. Este universo coincide con la realidad social en cuestión, rescatando nuevamente la vocación historicista de su autor (Pellettieri, 1997: 142-144 y 199-201).

Al mismo tiempo, percibe a la Argentina del posproceso como un período de arrepentimiento y desencanto fruto del Proceso y el menemismo modulados por los cambios mundiales –la "perestroika", la caída del muro de Berlín, la disolución de la URSS–. Las ideas pos-modernas son cuestionadas reiteradamente en sus textos, especialmente en *El saludador*; la ambigüedad, la fragmentación del saber, la mercantilización, la desintegración del sujeto han sustituido las ideas de izquierda, el mito de la revolución y el Tercer Mundo. Se ha recalado en una suerte de liberalismo democrático de tinte conservador y de "dictadura en lo económico" absolutamente cuestionable para la óptica del autor (Pellettieri-Cossa: 16).

Estas transformaciones operadas en la realidad social han proyectado variantes en los niveles de texto en el teatro de Cossa. Estas variantes de funciones, puntualizaciones, incrementos, elipsis y desapariciones aclaran el sentido de sus piezas en una época crítica en la que el autor advierte que es necesario hacer más transparente aún su mensaje:

1. Dentro del sistema de personajes, el personaje mediocre de la primera y segunda fase se torna "fracasado". Antes de que comience la acción está resignado a su suerte. Esto ocurre con Lorenzo en *Lejos de aquí*, Mauricio en *Años difíciles*, El Saludador en la pieza del mismo título, el Guardia y el Pasajero en *Viejos conocidos*, el Profesor en *Yepeto*. La rebelión no conformista contra la "vida sensata" y la hiperactividad del sujeto del realismo reflexivo de un texto moderno de la segunda versión, han sido reemplazadas por objetivos idealistas que no se cumplen o por un intento desesperado por recuperar el pasado que los conduce a la profundización de la nostalgia improductiva. En realidad, estos personajes son inadaptados que en algún momento de las piezas toman conciencia de manera explícita de su situación y se enfrentan sumisamente al horror cotidiano.

En el sistema de personajes del realismo reflexivo de intertexto sainetero ha aparecido empuqueñecido frente al personaje fracasa-

do, el personaje negativo, adaptado al mercantilismo del contexto social. Este personaje está dotado de una gran dosis de egoísmo y ejerce sin reparos la simulación. No llega a ser totalmente inmoral como los actores de la segunda fase, sino simplemente amoral, dotado de una gran dosis de pragmatismo. Es el caso de Mercedes, en *Lejos de aquí*, Olga, en *Años difíciles* y Marucha en *El saludador*. Cossa parece seguir pensando que frente al utopismo o el escape de la realidad de los personajes masculinos, a los femeninos sólo les resta la actitud pragmática y convencional.

Es evidente que el autor quiere que su sistema de personajes sea correlato de lo real, y es por eso que éstos no pueden ser otra cosa que fracasados o negativos.

2. Se produce una intensificación de los procedimientos del desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista: sin abandonar el humorismo, el humor negro en el caso de *Años difíciles*, se incrementa esa exageración de lo sentimental que es el patetismo. Los personajes fracasados resultan expuestos y advierten tardíamente sus errores. Esto se observa en Lorenzo en *Lejos de aquí*, a diferencia de lo que ocurría en una situación parecida con Chilo en *Gris de ausencia* (texto de la segunda fase). Si éste manifestaba casi sin palabras su resignación por la pérdida de su identidad porteña, Lorenzo explica esa pérdida contando su fracasado regreso a Buenos Aires. De la caricatura se pasa a lo patético de manera manifiesta. Estéticamente este procedimiento está muy bien logrado en Federico, Alberto y Mauricio en *Años difíciles*. De la sátira a las deformaciones que producen la radio y la televisión en los personajes, se pasa a venganza patética de Mauricio, "prometida" en el lecho de muerte de su madre, la Lauchita. Este efecto caricaturesco-patético no se alcanza en otros textos, como, por ejemplo, en *El saludador*, ya que en él Cossa explota lo caricaturesco de manera muy intensa, debilitando de ese modo el desenlace patético.

3. En el texto más importante perteneciente al realismo reflexivo de intertexto moderno, *Viejos conocidos*, ha desaparecido el intertexto de la comedia blanca propio de la segunda versión. En esta tercera fase reaparece en cambio, ampliado, el personaje desenmascarante del teatro realista en un actor como el Guardia, quien quiere recordar un pasado ominoso personal y del país. Así, el intertexto de un ideograma no resuelto entre nosotros en los

últimos tiempos —el de la memoria y el olvido de las atrocidades del Proceso—, es cuestionado a través de la refuncionalización de procedimientos expresionistas tales como el desdoblamiento y el aislamiento, modulados por la actitud desenmascarante.

4. A la ironía propia del realismo reflexivo de la segunda fase (en la que el discurso de los personajes no se relaciona con sus actos y se abre un abismo entre la palabra y el acto y se suma al escepticismo social del texto), este teatro de Roberto Cossa le agrega el contraste entre lo que esperaba de su vida personal y social el personaje fracasado y lo que, de hecho, recibe. Tal es el caso de Mauricio en *Años difíciles*, del saludador en *El saludador*, Angelito en la pieza del mismo nombre, el Profesor en *Yepeto*, Lorenzo en *Lejos de aquí*, desde distintas situaciones existenciales, han comprobado que el único significado de su existencia en la sociedad en que les ha tocado vivir es la falta de todo significado.

5. El encuentro personal vuelve a ser el principio constructivo de los textos, asociado a la parodia que en algunos casos los transgrede. El procedimiento recobra fuerza dramática con la finalidad de aclarar e intensificar la acción. La "verdad" de cada personaje fracasado vuelve a tener valor testimonial después de una larga trivialidad deliberada. Un claro ejemplo de este hecho son los encuentros personales finales de *Años difíciles*, entre Mauricio, Federico y Alberto.

6. Estas variantes tienen el sentido de contribuir al didactismo del que siempre hizo gala el teatro de Cossa, pero que actualmente ha decidido ahondar guiado por su mencionado pesimismo en la visión del país (Pellettieri-Cossa: 15). Si en sus textos hay alienados como el Saludador o Mauricio, éstos se corresponden con una sociedad que se desenvuelve al compás de hechos y situaciones inventadas, carentes de toda relación con la realidad, pero a los que les otorga categoría de tales⁹.

⁹ PELLETTIERI-COSSA (16): "Hechos que no sólo tienen que ver con lo político o con lo social o lo económico, sino con esta cosa muy nuestra de no tener capacidad para ver qué nos pasa y para andar imaginando un mundo diferente. Inventamos el socialismo a la cabeza de un líder que nunca fue socialista, que no venía a hacer el socialismo, y le decían, yo no porque nunca fui peronista, hagamos la patria socialista a alguien que no quería hacer la patria socialista. Con Menem nos inventamos que estamos en Miami, en Estados Unidos".

Ésta es su concepción moderna del teatro, al que sigue considerando como un instrumento político, aunque visualice como imposible una revolución y menos una revolución por el arte¹⁰. En medio de la crisis de la institución dramaturgo¹¹ y del realismo, del que muchos creen que ha agotado sus posibilidades, y el cuestionamiento de los autores emergentes, reivindica en sus textos y metatextos a "un teatro para el público" a quien todavía busca seducir¹² y lo consigue.

¹⁰ PELLETTIERI-COSSA (18): "No hablamos de política pero estamos mostrando la sociedad, la clase media, en fin, todo ese sentido que le dábamos al teatro. Sentido primero político y después sentido de instrumento; el teatro iba a ayudar a cambiar el mundo, porque el mundo iba a cambiar. Nosotros decíamos: 'No, el teatro no hace la revolución pero acompaña'. Ahora, no está la revolución, entonces, al menos para mí, el teatro se ha quedado un poco boyando en este tránsito entre ese teatro y el nuevo teatro..."

¹¹ PELLETTIERI-COSSA (20): "(Veo al dramaturgo) muy preocupado. La suya es la peor situación, el dramaturgo es el que más sufrió".

¹² PELLETTIERI-COSSA (22): "... provocho incomodidades y lo siento una hora y media y no se puede mover y no lo seduzco con algo... Creo que (los autores emergentes) deberían tener un poco más en cuenta al espectador, sin someterse a él (...) el teatro es un acto vivo, un acto de seducción, de atracción, porque sino se convierte en una tortura".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSSA, R., 1999, "El saludador", en *Teatro XXI*, V, n° 9 (primavera): 105-117.
- DOTTI, J, 1993, "Nuestra posmodernidad indigente", *Espacios de crítica y producción*, 12 (junio-julio): 3-8.
- EAGLETON, T., 1978, *Criticism and Ideology*, London: Verso Editions.
- FOWLER, A., 1971, "The Life and Death of Literary Forms", en *New Literary History*, II (Winter): 201-231.
- FRYE, N., 1977, *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- KUHN, T.S., 1971, *Estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MASTERMAN, M., 1970, "The nature of the Paradigm", en *Criticism and the Growth of Knowledge*, I. Lakatos y A. Musgrave, Cambridge University Press, edición castellana: *La crítica y el desarrollo del conocimiento*, Barcelona: Grijalbo, 1975.
- MUKAROVSKY, I., 1985, "K metodologii literární vedy" en *Historic Structures, The Prague School Project 1928-1946*, F.W.Galán, Austin: University of Texas Press (traducción México: Siglo XXI, 1988).
- PELLETTIERI, O., 1990, *Del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1993, "El perfil del Teatro Municipal General San Martín", en *Theatron*, 2, n° 4 (Caracas: IUDET): 18-19.
- _____, 1995, "La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969): gritos y susurros", en *El teatro y los días*, O. Pe-

llettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 67-80.

_____, 1996 "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual (1985-1997)", en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n° 13-14 (diciembre-enero): 217-237.

_____, 1997, *Una historia interrumpida*, Buenos Aires: Galerna.

_____, 1998, "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", en *La dramaturgia en Iberoamérica*, O. Pellettieri/E. Rovner (eds.), Buenos Aires: Galerna/CITI/GETEA: 21-40.

_____, 2000, "El realismo reflexivo de intertexto sainetero", en *Historia del teatro argentino* (en siete volúmenes), Vol.V, Buenos Aires: Galerna (en prensa).

PELLETTIERI, O.-COSSA, R., 1999, "Diálogo de apertura", en *Tradición, Modernidad y Posmodernidad*, Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt: 15-23.

WALLEK, R. 1983, *Historia literaria. Problema y conceptos*, Selección de Sergio Beser, Barcelona: Laia.