

Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartis

Ana Seoane

Roberto Cossa

Desde 1964, que significó su aparición en los escenarios, con su obra *Nuestro fin de semana*, el nombre de Roberto Cossa se asocia inmediatamente con el teatro. Su producción dramática es una de las más significativas para la Argentina, no sólo por la continuidad de sus estrenos, sino también la importancia y la evolución que siempre se evidenció en los mismos. Entre sus títulos más conocidos figuran: *La Nona* (1977), *El viejo criado* (1980), *Gris de ausencia* (1981), *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985), *El sur y después* (1987) y *Yepeto* (1988).

¿Cuáles fueron las características que predominaron, autoralmente, en la década del '80?

Esta década fue teñida por Teatro Abierto hasta la mitad de 1985. Después empieza la etapa de la democracia. El primer período fue muy ecléctico, hubo de todo. Probablemente como respuesta a la censura y autocensura, porque se arriesgaba la vida, a causa de esto predominó la metáfora como lenguaje. Aunque me parece que es una característica que siempre debe tener el teatro. Se continuaron aquellas dos líneas que vienen de Boedo y Florida, pero transformadas en un teatro de barricada y otro más esteticista. En los años '60 fue el realismo-naturalismo frente al absurdo, el Di Tella contra el movimiento realista. En los '70 tuvimos la movilización de la guerrilla y los grandes cambios. En los '80 Teatro Abierto no nace de la nada, es el resultado de un proceso. Hubo un denominador común en la mayoría de las piezas que fue la crítica metafórica, aunque la realidad estaba tan enervada que cualquier cosa se veía como un símbolo político, a causa del marco que la contenía.

Siento que en esta década del '80 predominó una especie de búsqueda del subconsciente colectivo, de trabajar con el tema de la libertad, una permanente crítica al autoritarismo, a partir de la democracia, aún enclenque. Saber lo que pasó y lo que puede pasar. No creo que se pueda hablar de un

denominador común para señalar esta década. Todo democracia desnuda las carencias, como siempre pasa cuando se va el autoritarismo. Tenemos un teatro carente, con muchas materias primas, pero con los elementos sueltos. El teatro argentino, en el plano actoral, es riquísimo, pero tenemos carencias experimentales y un público que no las reclama. Desde 1984 hasta ahora se ve a un teatro tratando de ubicarse, buscando decirlo todo, con problemas de salas (cerraron veinte en la Capital Federal) y se buscan alternativas de producción. Hay necesidad de más lugares. En realidad los actores fueron quienes más evolucionaron durante este período.

Durante esta década fue más frecuente ver cómo los actores asumían el papel autoral y de dirección, además de proliferar los unipersonales. ¿Cuál cree que fue el motivo?

Primero la raíz típica de la juventud: protestar ante todo y contra todo. El rechazo de los maestros es también una actitud prototípica. Pero hay una razón económica, que hace unos años atrás, con el teatro independiente no se daba. Hoy en día la juventud quiere vivir de su profesión. La aparición de unipersonales como los grupos que tiene continuidad son proyectos económicos, no sólo teatrales. Ellos proyectan giras, viajes, funciones en escuelas. Aparecen así distintas formas.

Desde los años '60 hasta ahora hubo un tiempo de desconocimiento de mayor a menor del autor. Aquí, en la Argentina, no fue tan notorio, porque nunca prescindimos del dramaturgo totalmente, como sí pasó en otros lados, casi como un principio. Hay mucha gente que escribe teatro y que va a talleres, pero aún falta el escritor que encare esto como una profesión. Los dramaturgos todavía siguen siendo muy "amateur." Se escriben obras buenas, pero demasiado delirantes, que son imposibles de hacer. Muy pocos lo encaran con la necesidad de estrenar.

¿Cuáles son los defectos y las virtudes de esta generación del '80 autoralmente, sobre todo la que se presenta a los concursos, los que aún no han sido estrenados?

Escribir teatro no es fácil. A la literatura se llega con más facilidad, el escenario tiene características especiales. Es un arte distinto. Los nuevos autores no piensan en las tablas, no imaginan a los actores. Predominan las buenas imágenes, aunque les falta el arte de contar bien un cuento. Otros tienen cierta tendencia a la pintura pero carecen de la magia de contar. Unos por su pasión por la literatura, otros por ponerse en el lugar de los directores, pero ambos se equivocan. La carencia más grande reside entre la partitura y el texto. Hay algunos, pocos, que tienen el oído teatral. En todo autor hay un actor, por eso se da el caso de los intérpretes que escriben bien: Juan Carlos

Badillo, Mauricio Kartun, Luis Agustoni, Roberto Ibañez, Marta Degracia, entre otros.

Durante la década anterior predominaron los dramaturgos con una fuerte ideología que se transmitía a los textos. ¿Es el fin de los cuestionamientos en el teatro?

Las ideologías parecen haber perdido validez en el mundo, no sólo aquí. Pero hay que aclarar que la mía fue una generación muy politizada. Me formé así, no sé si para bien o para mal. Todo el teatro independiente venía de la barricada política. Ahora predomina la apoliticidad. Nosotros tuvimos modelos y proyectos, aun para oponernos a ellos. En este momento se derrumbaron los ideales, por eso me parece importante incentivar el debate, la capacidad de discutir. Sobre todo porque el teatro es un hecho comunitario por excelencia, necesita de actores, directores y de público.

¿Esta década estuvo marcada por Brecht?

Al estar prohibido durante la dictadura, con la democracia empezó a representarse y a influir sobre autores y directores. Hay tres dramaturgos claves para la Argentina: Miller, Beckett y Brecht.

¿Se puede hablar del público de los '80?

Es un público muy atrasado. Tal vez sea lo peor que tenemos. Hay autores, actores, directores, pero falta el espectador que arriesga con los que arriesgan. Todavía están aferrados a los moldes más tradicionales. Buscan que le cuenten un cuento y lo más directo posible. Se sorprende poco, en fin, es el más conservador. Quedó estancado en la década del '60. El que vivió conmigo *Nuestro fin de semana* busca todavía a un teatro naturalista. Siento que no evolucionó. Hasta los jóvenes hacen espectáculos antiguos, que eran de vanguardia hace veinte años. Hay que reconocer que con los golpes militares se cortó nuestra evolución, nuestro proceso, con lo cual siempre tenemos el mismo tipo de escenario contestatario.

¿Cuál sería la predicción para los '90?

Veo una próxima década difícil. En principio con Kartun y Rovner vamos a poner una fundación para ayudar a los nuevos dramaturgos, y tendrá el nombre de "Carlos Somigliana." Queremos que los jóvenes se relacionen con el teatro, no con la literatura. Si se afirma este fenómeno de recuperar a los dramaturgos, como está sucediendo en el resto del mundo, también se va a consolidar la escena nacional. Si los autores estrenan también pueden mejorar; pero lamentablemente todo para mí se vincula con el país y soy

bastante escéptico. La cultura nunca fue sostenida ni apoyada por ningún gobierno, desde que yo soy chico. A lo sumo la quieren como un adorno, para un prestigio hacia afuera. Siento que este proyecto de país es para una minoría y esto es difícil de cambiar. Vamos a tener que recuperar al autor militante, al que se integra a los grupos y a los teatros.

Alejandra Boero

Sus primeros pasos en el teatro los dio en aquel memorable grupo independiente llamado "La Máscara," en 1944. Allí Alejandra Boero conoció la estética teatral y también la ética de aquellos profesionales, capaces de dedicarle horas y horas a esa pasión, sin esperar retribución económica. En 1950 funda con Pedro Asquini el "Nuevo Teatro," otro grupo independiente señero en la historia del teatro argentino. Allí interpreta *Madre Coraje* de Brecht, *Medea* de Anouilh, *Heredarás el viento* de Lawrence y Lee, entre tantos títulos. Inicia su labor como directora y docente, actividades que mantiene de manera permanente.

¿Cómo puede definir la década del '80?

Los años '80 significó una década crucial. Retomamos la democracia, con todo lo que esto significa en cuanto a ilusiones, planes, fuerza creadora, ganas de hacer, divulgar pensamientos, cultura o conocimiento. También fueron los años de la desilusión. Recibimos después de un período de dictaduras militares a los gobiernos democráticos, a los que les abrimos todos los créditos, aunque ninguno trajo un plan cultural. Después volvimos a pensar que siempre seremos marginales, francotiradores. Los que queremos al arte debemos seguir luchando, sin ayuda. Rescatamos la cultura inventada por los artistas pero nunca alentada a nivel oficial. La gente volvió a pensar que estamos solos y necesitó volverse a reunir. Nuestra orfandad cultural es perpetua. No sólo no recibimos apoyo, también nos acosan con impuestos y otra clase de impedimentos. Este es el motivo por el cual aparecen los grupos y los unipersonales. Predominó todo aquel espectáculo que se pueda hacer en cualquier lado y a cualquier precio. Aparece lo contestatario, crece anárquicamente, como puede.

¿Se abandonaron a los autores?

Este es el resultado de un mundo caótico. Nuestra sociedad, la de la década del '60 era conflictiva, pero más ordenada. Nosotros proyectábamos con respecto a nuestra cultura. Hoy en día los jóvenes no creen en nada, por eso quieren romper con todo, porque no hay caminos para que ellos los transiten. No hay cauces donde desarrollarse. Teatro Abierto fue una respuesta a los años '70, cortó con la historia del proceso. Significó una ruptura y un renacimiento; pero hoy en día la única continuidad del teatro independiente

está en La Campana y con mucho esfuerzo. Durante las dictaduras se ponen las cosas en su lugar. Es blanco o es negro. Uno defiende sus ideales o se está en el bando contrario. Cuando viene la etapa de la libertad es libre, todo se disfraza. Ahora--me parece--hemos llegado a la época de las definiciones. Creo que la década del '90 significará definirnos.

¿Hubo rupturas en estos años '80?

Sí, pero estas rupturas, cuando las hubo, provinieron de la juventud. Hay que dividir entre el teatro profesional y el que hacen los más jóvenes, más allá de si cobran entrada o no. Ellos se arriesgan, inventan, pero por lo general, no están ayudados por nadie.

¿Prevalcieron las experimentaciones?

No lo podría afirmar de manera drástica. La gente está tratando de dilucidar de qué hay que hablar, qué hay que decir. Antes todo estaba claro, se tenía una posición ideológica, no se había caído el muro de Berlín. En estos momentos no se tiene en claro los mensajes, aunque el hombre todavía no es libre, ni feliz y el hambre sigue reinando sobre la tierra. Hay muchas banderas para tomar, pero hay una gran distorsión e inseguridad. Se piensa que un teatro de ideas es viejo y allí está el error. Aún en los espectáculos transgresores hay mensajes.

¿Prevalció el teatro callejero en los '80?

Este tipo de teatro es una tradición en varios países latinoamericanos, desde hace mucho tiempo atrás. Aquí con las dictaduras, con el miedo que había en la calle se retardó; aunque hay que recordar que no todas las obras se pueden representar en ese ámbito.

¿El teatro argentino constituyó una estética teatral de los '80?

Hay mucha gente de teatro que lucha fuertemente para poder hacer un teatro argentino, pero pasan los gobiernos, pasan las dificultades y las persecuciones y continúan con su lucha aislada. Somos como las cucarachas, difíciles de extinguir.

¿Cómo fue el público?

Hoy en día el público está muy deformado. Hay que pensar dos veces cuando los espectadores aplauden. Uno se pregunta "¿qué es lo que hice?" Recuerdo "bravos" y grandes éxitos frente a actuaciones exageradas, televisivas y exteriores. La gente está desesperada por divertirse, se cansó de la violencia.

Los chistes verdes se están convirtiendo en una institución, desde la televisión hasta las fiestas oficiales, sin olvidar a los escenarios. Lo escatológico, lo grosero están incorporados a casi todo show. El público argentino está domesticado, se aguanta todo. Aplauda y después se va. Tolera un montón de cosas. Siento que volveremos, como los cristianos, a las catacumbas. Nos vamos a encontrar en los sótanos otra vez, como en los primeros años, en lugares casi privados. Allí estaremos los que nos gustan los buenos textos, los que seguimos leyendo, los que creemos que la sensibilidad es lo único que puede salvar al hombre.

¿Cuál sería la predicción para los '90?

Vivimos en el hoy, aquí y ahora. Se piensa que después de la muerte, los otros, los que quedan, deben resolver lo que se ha dejado inconcluso. Me horroriza pensar en dejar este caos a mi nieto y a las generaciones futuras. Cada ser frustrado es un ser resentido más y esto hay que tenerlo muy presente. Es muy duro lo que viene. Me parece que los adultos deben fortalecer a los jóvenes, para que defiendan lo que sienten, lo que quieren y que no se entreguen. Para mí la historia la escriben los que no se entregan, a la larga quedan éstos en la memoria.

Ricardo Bartis

Debutó como actor en 1979 con *El desalojo* de Florencio Sánchez, más tarde vinieron las interpretaciones en *Fando y Lis* de Arrabal, *Leoncio y Lena* de Büchner, *Real envido* de Griselda Gambaro, *Pablo* de Eduardo Pavlovsky y *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. En 1985 Ricardo Bartis inicia su carrera como director con *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky, para después continuar con *La última cinta magnética* de Beckett. Pero el espectáculo clave en su carrera es *Las postales argentinas* (1988) donde incursionó como autor además de dirigirlo, con él participó de más de diez festivales internacionales. Su labor como docente fue siempre simultánea con sus otras actividades teatrales.

¿Qué rasgos predominaron en el teatro de la década del '80?

En principio no debemos tomar el fenómeno teatral argentino como un elemento de unidad. Me parece que hay tres segmentos diferenciados, con elementos móviles, de la misma manera que la realidad político-social del país, donde ya no hay casi clase media y los pobres son muy pobres. Hay un movimiento continuo, para menos. Existe un teatro vinculado a lo comercial, no abro juicio al señalar esto, es un tipo de teatralidad que se inserta en un mercado. Produce un producto para él, con una estética determinada. Otro tipo es el oficial, que languidece en este último período pero que tiene una manifestación determinada. Aunque a veces resulte una propuesta alternativa,

que para mí no lo es, porque aparece como "culta progresista" y descentrada del "poder." A mi entender genera una modalidad particular que se vincula con el poder. Y el tercer elemento es una "mezcolanza" de lo que fue el independiente con las nuevas modalidades de hacer teatro cómo y dónde se puede hacer. No sé de los escenarios ni comerciales, ni oficiales, es del tercero del que puedo hablar. Hay una historia del '80 al '83, porque se mantiene un elemento muy aglutinante que es la dictadura. Se utiliza al teatro--a nivel del off--como respuesta a una situación de desolación, muerte, tortura, represión, estupidización y autoritarismo. Incluso un sector del público, no sólo espectadores sino también estudiantes de teatro, que buscaron en el escenario verse reflejados. Hay otras actividades públicas de extra-teatralidad como pueden ser el fútbol y las discotecas. En ese momento hay energía y un pensamiento teatral en lo comunitario, lo que se hace en las plazas, en las calles y por supuesto todo lo que significó Teatro Abierto.

Hasta 1985 se mantuvo la credibilidad ilusoria de la democracia formal, a partir de esta fecha se inicia la desilusión. En 1986 ya se visualizaba una sociedad inmóvil, fiel a sí misma, sin hipótesis de cambios. Hay una atomización a nivel teatral, que produce una gran cantidad de monólogos, espectáculos chicos que no pretenden ser obras de teatro, cierto desprecio a la idea de obra por el trabajo, surge la reivindicación de lo fragmentario, de lo instantáneo llevado a extremos. Aparece un concepto de teatralidad más basado en la transgresión, que al enunciado de temas propios.

¿Qué generos imperaron en los '80?

Fundamentalmente los teatros de "sketches." El humor prevaleció ampliamente. La ironía es más cuestionadora que la tragedia. El público le demanda cada vez más a los artistas. Actúan de manera perversa y los obligan a continuar en lo mismo; se cae en repetirse para no romper ese lazo. La gente busca confirmar esa fantasía en sus actores.

Los actores, durante esta década, escribieron sus propios textos. ¿Es un cambio de estos tiempos?

Desde 1985 en adelante se produce la comprobación en el terreno de lo político de la tristeza. El poder o el mecanismo--como diría Shakespeare--no va a cambiar y esto se asume con distintas modalidades, desde el comportamiento social hasta el estético. Pero además la confirmación de una situación donde hay todo un aparato vinculado con el discurso que es falso y esto se relaciona con el teatro. La actitud es de francotirador, por eso la gente que lo hace descarta toda experiencia y rechaza a todo. Esto se ve en forma de trabajo, por eso se abandona la idea de la obra, de la sala, del personaje y de lo teatral, en ideas de conflictos o de situaciones. Y se recuperan otros como el actor como tema central. El genera un lenguaje propio que se

constituye en el contenido. Una situación trivial se hace enorme porque se revela algo en la forma y no en el tema.

¿Cuáles fueron las diferencias entre las décadas del '70 y del '80?

Me parece que había más ingenuidad en los años '70. Existía la posibilidad de crear, aún de creer con rabia. En los '80 ya no se cree en nada, no lo veo mal, porque el optimismo puede ser perverso. En la década del '70 había muchos maestros, con los que tomé clases, que al ver sus trabajos no tenía relación con lo que ellos postulaban. No me refiero a lo pedagógico, sino al conflicto ético, ese que siempre reclamaban para el escenario.

Puede ser que hubiera más grupos claves. Esos maestros transformaban la actividad del actor en una sucesión de esquemas para resolver, en vez de agudizar un juego milagroso, profundo y complejo.

¿Qué característica marcó a esta década?

La precariedad es bueno en lo teatral porque coloca el terreno en el plano de lo imaginario. El teatro pobre es una categoría folklórica a la que nos puso el primer mundo y nosotros, como tontos, aceptamos. Es infinitamente más demoledor trabajar en las condiciones en que se trabaja aquí, no solamente por el problema económico o de espacio, sino también por las personas, que van perdiendo confianza. El tema de la represión es más profundo porque uno también es portador de ese elemento. Uno es el mismo represor de sus deseos. Los argentinos tenemos un nivel de paranoia que es muy útil para vivir aquí, con nuestro entrenamiento de la sospecha, la esgrima verbal y el erizamiento, porque si no nos atrapa la estupidez. Hay una perpetua sensación de falta de sentido, no hay reconocimiento a los procesos, ni siquiera a los teóricos.

En la segunda parte de los '80 empiezan a surgir espectáculos que podrían ser alternativos, pero que no ocupan ese lugar. Desde los '70 hasta mediados de los '80 influyen las técnicas del método (Stanislavski, Strasberg y otros), ahora comienzan a producirse las fracturas con esos principios. Se cuestiona todo.

¿Imperó durante esta década el lenguaje metafórico?

Me parece que fueron peligrosas esas metáforas, porque lo relaciono con la debilidad, más que con la lucidez. En este país se vive "como si," de manera perpetua, hasta se instaló en nuestro lenguaje cotidiano. Como elemento de contraposición me parece débil, porque las dictaduras siempre son muy concretas. En la metáfora, a veces se escudaban los que no tenían nada que decir. Todavía hay muchas ganas de continuar con lo metafórico. Por ejemplo, en el off-Corrientes aún predomina, como cuando lo único que se

toma como referencia de trabajo es la convención de lo teatral, desde la actuación hasta el mismo teatro. Puede ser que no se den cuenta de lo esencial.

¿Se puede señalar un lenguaje teatral argentino en ese década?

Veo una situación de tránsito, con lo cual no se puede hablar de unidad. Hasta el año 1983 o 1984 existía un campo de representación con ciertos lugares definidos. Los opositores pasaron a la oficialidad, ahora el caso es mayor. Tenemos aquí un nivel de creación de ficción que es muy difícil de superar.

¿En qué plano se sucedieron los mayores cambios?

Creo que en plano de la actuación. Hay una hipótesis de un lenguaje diferente en los actores. Siento que los intérpretes hicieron un movimiento más vinculado con la supervivencia. Subieron al escenario con sus propias propuestas, en ámbitos nuevos. También se dio allí el fenómeno de actores vestidos de mujeres, que además se sabía que eran homosexuales y esto formaba parte del encantamiento. Es una demostración de riesgo y de fractura, infrecuente.

¿Qué pasa con el público en esta década?

Es muy heterogéneo, aunque depende de los espectáculos. La crisis es más profunda, no hay que olvidar que hay menos dinero, por la situación económica, y también que todos estamos más estupidizados, tanto los que producimos, como los que nos ven. Pero cuando hay algo importante y movilizador la gente va. Perdimos el género de la revista, que tenía un código popular, personal e interesante.

¿Cuáles serían las proyecciones para los '90?

Percibo que estos cortes y revisiones son positivos. Nada tiene hoy mucho valor. El burlarse de uno mismo siento que va a permitir un teatro más dinámico, con mayor intercambio, menos estancado. El peligro de los finales de los '80 es la falta de elaboración en el trabajo. Espero que se retorne a la necesidad de un teatro de sala y es probable que todas estas rupturas nos ayuden a ello.

Universidad de Buenos Aires



La nona de Roberto Cossa.