

EXORCIZAR LA HISTORIA

El teatro argentino
bajo la dictadura



Jean Graham-Jones

PREMIOS

 EDITORIAL

Ryser, Ricardo

17 Concurso Nacional de Obras de Teatro : teatro 17 / Ricardo Ryser ;
Juan Francisco Dasso ; José Moset. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires : Inteatro, 2017.

300 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-28-9

1. Teatro Argentino. 2. Antología de Obras de Teatro. I. Dasso, Juan
Francisco II. Moset, José III. Título

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa Majo Echarri

Consejo Editorial

Federico Irazábal

Claudio Pansera

Nerina Dip

Carlos Pacheco

Equipo Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Germán Frers

Daniel Caamaño (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Teresa Calero (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional
del Teatro

ISBN 978-987-3811-28-9

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de EUDEBA

Impreso en Buenos Aires, julio de 2017

Primera edición: 2.500 ejemplares

PREFACIOS E INTRODUCCIÓN

PREFACIO A LA PRESENTE EDICIÓN

No es posible separar la producción artística ni sus productos del momento social e histórico en que se insertan, de lo que se sigue que el teatro mantiene un vínculo intrínseco con la realidad que lo rodea y lo atraviesa. Este libro procura documentar, contextualizar y analizar el teatro producido en Buenos Aires durante la dictadura militar argentina de 1976-1983 y los primeros años de retorno a la democracia.

La Ciudad de Buenos Aires es sede de una larga tradición teatral, que se extiende desde el Teatro de la Ranchería, durante el siglo XVIII, hasta las actuales salas comerciales de la calle Corrientes. Las guías de espectáculos de los diarios anuncian entre cincuenta y sesenta obras por día, en cualquier momento de la temporada teatral. Esta riqueza cuantitativa ha dificultado la selección de obras a analizar en el presente libro. En la medida en que estoy convencida de que el texto teatral solo cobra vida en el momento de su representación, y con el propósito de incluir en mi análisis el proceso de recepción teatral (así como también el del espectador), he decidido tomar en consideración obras de dramaturgos argentinos que hayan sido estrenadas, aunque no necesariamente escritas, durante el período de estudio.¹ Esto supuso la exclusión de todas las obras extranjeras montadas en Buenos Aires durante aquellos años, así como también de las obras nacionales escritas pero no representadas durante este período. El lector sabrá advertir, a lo largo del libro, una perspectiva general que se aparta de la lectura literaria de textos dramáticos y privilegia, en cambio, la tarea de dar cuenta en términos teatrales de las producciones que tuvieron lugar durante este período crucial de la historia argentina.

¹ Por tal motivo, para mayor claridad, sigo en este libro la diferenciación que establece Keir Elam entre el texto dramático (escrito) y el texto teatral (representado) en referencia a las obras producidas.

El proceso de selección de obras siguió varios criterios. En un intento por alcanzar cierto equilibrio entre escritores “consagrados” y autores ignorados o relativamente desconocidos aun al día de hoy, he tomado la decisión deliberada de incluir dentro de la muestra obras de dramaturgos muy poco conocidos fuera de Argentina (Roma Mahieu, Hebe Serebrisky, María Cristina Verrier y Vicente Zito Lema), obras menos célebres de autores que gozan de mayor reconocimiento (Aída Bortnik, Roberto Mario Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Ricardo Monti y Eduardo Pavlovsky), como así también obras de dramaturgos relativamente desconocidos durante el período que aquí se estudia (como Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Susana Torres Molina). Entre las obras analizadas en profundidad se cuentan los espectáculos independientes más galardonados, las producciones más recordadas por los espectadores porteños y las propuestas más controvertidas de la época. He procurado mantener una representatividad similar en lo concerniente al análisis de los grupos de teatro, por lo que incorporo dentro del estudio elencos de la calle Corrientes y del “off-Corrientes”, como así también elencos oficiales nacionales y municipales, cuando fuera pertinente. Algunas de las obras seleccionadas continúan inéditas, y de las que sí han sido publicadas, no todas están al alcance de los lectores. En vista de su limitada posibilidad de acceder a las obras analizadas, decidí incluir, en la discusión de estos textos y sus montajes, breves sinopsis de la trama. También cito distintas reseñas críticas de estas producciones porque considero que las mismas contribuyen a entender la recepción pública de estas obras en el momento de su representación. Además, en determinados momentos del pasado reciente del país —pienso, por ejemplo, en la prohibición impuesta a *Telarañas* de Pavlovsky, en 1977—, la crítica desempeñó un papel mucho más importante que el de dar su visto bueno o un tirón de orejas a la producción teatral.

Con el propósito de reconocer y documentar con mayor precisión la gran riqueza del teatro creado en Buenos Aires, se agrega al final de este texto un apéndice con una selección de obras nacionales estrenadas durante el período de estudio. Si bien no pretende ser exhaustiva, la enumeración incluye además nuevos montajes de obras nacionales, producciones de obras extranjeras, revistas, musicales y espectáculos de cabaret, como así también visitas de grupos de teatro extranjeros y eventos de particular significación para la comunidad teatral. También he incluido una cronología general (Apéndice 2) con el propósito de auxiliar al lector en la comprensión de los eventos que signaron este período decisivo para el teatro argentino.

Las obras analizadas a lo largo de este trabajo no necesariamente se ubican dentro de la categoría “teatro político”, en la medida en que dicho término por lo general se asocia al teatro de agitación y propaganda; no obstante, no vacilaría en señalar que es lícito considerarlas políticas en la medida en que cada una de ellas ha sido producto de las experiencias y la imaginación de su creador o creadores, bajo la influencia y el condicionamiento de las estructuras sociopolíticas existentes al momento de su creación. Tampoco vacilaría en señalar que cada uno de estos textos debe ser leído como “historia”, en la medida en que, como bien señala Hayden White (1992):

“Se puede crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos ‘verdadero’ por el hecho de ser imaginario. Todo depende de cómo uno concibe la función de la facultad de la imaginación en la naturaleza humana.” (74)

No tengo la intención de brindar a través de las obras de la época una historia fáctica del denominado “proceso de reorganización nacional” impuesto por la junta militar; antes bien, deseo analizar de qué manera la historia personal y colectiva ingresa en el proceso creativo dramático y teatral, es decir, en la creación de mundos dramáticos que, en cierto sentido, re-crean y por tanto suponen una respuesta y una revisión del mundo “real”.

Con el propósito de facilitar el análisis del teatro producido durante las distintas etapas del régimen militar y los primeros años de “redemocratización”, los capítulos siguen un orden cronológico.

La Introducción abre el debate acerca de los factores sociopolíticos constitutivos del teatro porteño de fines de la década de 1970 y principios de la década de 1980. Tras haber sobrevivido a la violenta dictadura de Rosas en el siglo XIX y al menos un golpe militar por década desde 1930², cuando los militares tomaron el poder en 1976, Argentina tenía una larga historia de

² En Argentina se instituyen dictaduras, como resultado de golpes militares, en los años 1930, 1943, 1955 y 1962, antes del golpe de Onganía de 1966. Además de ello, como bien advierte Alain Rouquié en su estudio de 1982 acerca de los estados militaristas en América latina, desde 1930 hasta 1973 ningún presidente electo en el marco de una sucesión normal logró completar su mandato constitucional. La fecha final que propone Rouquié puede extenderse hasta 1989 inclusive, en la medida en que el presidente Raúl Alfonsín decidió dejar el cargo antes de tiempo debido a la preocupación de que la crítica de la ciudadanía contra la hiperinflación que asolaba al país pudiera amenazar la delicada e incipiente democracia argentina.

gobiernos autoritarios. Como punto de partida lógico para el análisis de lo que uno espera haya sido la última dictadura militar argentina, he decidido comenzar a mediados de la década de 1960, período de agitación política en casi todos los países del hemisferio occidental. De allí, procedo a rastrear el impacto de la subsecuente represión sobre la producción teatral porteña, prestando particular atención a las problemáticas interrelacionadas de la censura y la autocensura.

Los capítulos que constituyen el núcleo de este trabajo comparten una misma estructura general: comienzan con un panorama histórico del período, al que sigue un análisis general del teatro producido en ese momento y un análisis en profundidad de dos o más de sus hitos teatrales. El capítulo 1 está dedicado a las producciones teatrales de los primeros años de la dictadura (1976-1979), sus años más oscuros y represivos, en que recrudecieron la censura y la violencia de estado. El teatro reaccionó a esto cerrándose sobre sí mismo, creando mundos herméticos en los que la política intrafamiliar y los juegos sadomasoquistas daban cuenta de una violencia social mayor. El tropo preferido de la época era la metáfora, medio expresivo empleado para evitar conflictos con la censura.

El capítulo 2 rastrea el teatro producido durante el proceso de debilitamiento del poder de la junta (1980-1982), momento en que el desplome de la economía militar y la derrota de los militares, ahora divididos, en la guerra de Malvinas alimentó diversas protestas dentro del país³. Si bien el teatro continuó practicando una cautelosa contracensura, al tiempo comenzó a llamar la atención respecto de ese estado de censura, en lo que a mi juicio constituye una desmitificación consciente de los mitos y arquetipos nacionales y culturales. El retorno de muchos artistas exiliados y la aparición de “nuevos” teatristas sobre el escenario sumaron perspectivas novedosas y contribuyeron a fomentar un distanciamiento autocrítico. Este desarrollo de una voz autocrítica también marcó el camino de un proyecto de revisionismo histórico que habría de desplegarse en toda su amplitud durante los primeros años posteriores a la dictadura.

³ Algunos análisis de la producción cultural de la época sostienen que en el 1981 se relaja el control de la dictadura, en coincidencia con el anuncio en julio de ese año de la posible apertura, la promesa de un diálogo futuro con los distintos partidos políticos, por parte del segundo presidente de la junta, el general Roberto M. Viola. Por mi parte, elijo comenzar esta discusión en 1980, año en que muchos teatristas argentinos exiliados comienzan a regresar al país. Se trata, además, del mismo año en que el ex detenido Adolfo Pérez Esquivel gana el Premio Nobel de la Paz, premio que dio una señal clara de que la atención internacional había comenzado a prestar atención a los abusos de la junta contra los derechos humanos.

Por su intento consciente de trascender las polaridades de la dictadura y la autodefinición del teatro porteño en oposición a la misma, el gran “fenómeno socioteatral” del teatro argentino, Teatro Abierto (1981-1985), merece un capítulo aparte. También ofrece un estupendo ejemplo de las tradicionales divisiones internas dentro del teatro porteño entre los campos realista y de vanguardia. En estos esfuerzos de superar la situación inmediata también residen las semillas del fin de Teatro Abierto, en la medida en que, a pesar de sus esfuerzos por reinventarse año a año en términos temáticos y formales, el movimiento no pudo (y tal vez nunca quiso) adaptarse lo suficiente a la nueva realidad “redemocratizada”. Como hasta la fecha no se ha publicado una minuciosa historia de este importante movimiento nacional, el capítulo 3 realiza una breve incursión en el relato histórico con el propósito de brindar un panorama general de la corta vida de Teatro Abierto. En su gran mayoría, el capítulo está dedicado a la comparación de distintos textos de los mismos dramaturgos, con el propósito de ilustrar el tipo de experimentación temática y estética que permitió Teatro Abierto, como así también sus logros y fracasos.

El capítulo 4 analiza los cambios ocurridos dentro del teatro porteño posdictadura (1983-1985) a los que se alude en la discusión que el capítulo anterior abre acerca de Teatro Abierto y presta atención al modo en que el teatro permitió procesar la historia reciente y las cuestiones de la responsabilidad individual y colectiva. Estos cambios también revelan los comienzos de una crisis de identidad del teatro porteño que continúa hasta la fecha.

El lector tal vez perciba dentro del texto un paulatino movimiento de lo concreto a lo teórico. Una vez establecidos los fundamentos sociohistóricos y socioculturales de la situación analizada, incorporo más referencias teóricas al análisis de las obras y sus montajes. En los primeros capítulos, por ejemplo, me dedico ante todo a presentar las tradiciones teatrales argentinas y sus debates, como por ejemplo la controversia entre realismo y vanguardia, o el resurgimiento del grotesco criollo y el sainete. En los últimos, me permito sumar a la discusión los desarrollos teóricos de Anne Ubersfeld, Augusto Boal, Bertold Brecht y Marjorie Garber. Dado que mi propia formación personal como crítica y artista de teatro es ecléctica, resulta lógico que este libro saque provecho de los distintos modelos teóricos y prácticos en circulación. Mi propia lectura de los textos dramáticos y teatrales se ha visto condicionada por mi trabajo como actriz y directora. He internalizado lo que podríamos denominar los modelos teóricos de la semiótica, la deconstrucción, las construcciones de identidad y género y la

historiografía, en particular en los distintos modos en que se los ha aplicado al teatro, como habrá de advertir el lector en mi análisis de las obras del período.

También resultará perceptible, durante la lectura de este texto, que busco puntos de contacto entre los ámbitos usualmente separados de la crítica teatral y la crítica literaria, como por ejemplo en el análisis del capítulo 4 del personaje disociado brechtiano y el dialogismo bajtiniano. Tanto la literatura dramática como el teatro son modelos performativos, en el sentido en que Hayden White (1992) predica de la narrativa al asegurar que “se considera el discurso como un aparato para la producción de significado más que meramente un vehículo para la transmisión de información sobre un referente extrínseco” (60). Este libro es mi análisis de distintas performances que tuvieron lugar en el teatro porteño entre 1976 y 1985.

No puedo terminar estos comentarios prologales sin reconocer a las muchas personas e instituciones que contribuyeron a que este libro fuera posible. Los miembros de mi comité doctoral en la Universidad de California (Gerardo Luzuriaga, Carroll B. Johnson, José Pascual Buxó y Edit Villareal) brindaron una gran guía durante las etapas iniciales de este libro. También estoy agradecida a George Woodyard, David W. Foster, Diana Taylor, José Miguel Oviedo, Shirley Arora y Peter Haidu por su invaluable asesoramiento a lo largo de los años. Gerardo Luzuriaga merece un reconocimiento especial: sin su aliento y ayuda personal y profesional, este libro jamás habría existido. Una beca de la Fulbright Commission me permitió pasar buena parte de 1992 en Buenos Aires; becas anteriores y posteriores de la University of California, Los Ángeles y la Florida State University hicieron posibles muchos otros viajes a Argentina. Mis mayores y más cálidos agradecimientos a todos los porteños que estuvieron dispuestos a compartir su tiempo, conocimiento y experiencias: los críticos Daniel Altamiranda, Jorge Dubatti, Miguel Angel Giella, Francisco Javier, Marta Lena Paz, Osvaldo Pellettieri y Beatriz Seibel; a los bibliotecarios de Argentinos, el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) y la Biblioteca Nacional por facilitarme el acceso a sus archivos y, especialmente, a los muchos artistas teatrales que contribuyeron generosamente con su tiempo, sus recuerdos y sus archivos personales. Desde luego, cualquier error en este libro solo es imputable a mí misma. En un tono más personal, quisiera agradecer a mi familia, amigos y colegas, tanto en Estados Unidos como en Argentina, por su amabilidad inagotable y su apoyo constante, en particular a Claudia Mazza,

Sandra Ribotta, Silvia Cañaverall, Aníbal Ilguisonis, Julio López Uchaca, Susana DiGerónimo, Susana Lui, Claudia Salgado, Mercedes Falcón, China Zorrilla, Marcelo Ramos, Cristina Escofet, Ana María Casó, Ricardo Monti, Gustavo Geirola, Adriana Capparelli, Raúl Liberotti, Lola Proaño, Sirena Pellarolo, Kristine Ibsen, Michael Schuessler, Adriana Bergero, Hilda Peinado, José Luis Mirabal, Sherry Velasco, Jackie Mitchell, Enrique García, William Cloonan y Betty LaFace, Ben Gunter, Delia Poey y Virgil Suárez, Nancy Powers, Roberto Fernández, Loli Walters, Mark Pietralunga, el Mickee Faust Club y mis adorados *tontaleros*. Por último, este libro está dedicado a mis padres, a Brian y a los muchos artistas del teatro argentino que continúan trabajando, produciendo y creando bajo circunstancias que aún son menos que ideales.

PREFACIO (1999)

No es posible separar la producción artística ni sus productos del momento social e histórico en que se insertan, de lo que se sigue que el teatro mantiene un vínculo intrínseco con la realidad que lo rodea y lo atraviesa. Este libro procura documentar, contextualizar y analizar el teatro producido en Buenos Aires durante la dictadura militar argentina de 1976-1983 y los primeros años de retorno a la democracia.

La Ciudad de Buenos Aires es sede de una larga tradición teatral, que se extiende desde el Teatro de la Ranchería, durante el siglo XVIII, hasta las actuales salas comerciales de la calle Corrientes. Las guías de espectáculos de los diarios anuncian entre cincuenta y sesenta obras por día, en cualquier momento de la temporada teatral. Esta riqueza cuantitativa ha dificultado la selección de obras a analizar en el presente libro. En la medida en que estoy convencida de que el texto teatral solo cobra vida en el momento de su representación, y con el propósito de incluir en mi análisis el proceso de recepción teatral (así como también el del espectador), he decidido tomar en consideración obras de dramaturgos argentinos que hayan sido estrenadas, aunque no necesariamente escritas, durante el período de estudio.¹ Esto supuso la exclusión de todas las obras extranjeras montadas en Buenos Aires durante aquellos años, así como también de las obras nacionales escritas pero no representadas durante este período. El lector sabrá advertir, a lo largo del libro, una perspectiva general que se aparta de la lectura literaria de textos dramáticos y privilegia, en cambio, la tarea de dar cuenta en términos teatrales de las producciones que tuvieron lugar durante este período crucial de la historia argentina.

¹ Por tal motivo, para mayor claridad, sigo en este libro la diferenciación que establece Keir Elam entre el texto dramático (escrito) y el texto teatral (representado) en referencia a las obras producidas.

El proceso de selección de obras siguió varios criterios. En un intento por alcanzar cierto equilibrio entre escritores “consagrados” y autores ignorados o relativamente desconocidos aun al día de hoy, he tomado la decisión deliberada de incluir dentro de la muestra obras de dramaturgos muy poco conocidos fuera de Argentina (Roma Mahieu, Hebe Serebrisky, María Cristina Verrier y Vicente Zito Lema), obras menos célebres de autores que gozan de mayor reconocimiento (Aída Bortnik, Roberto Mario Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Ricardo Monti y Eduardo Pavlovsky), como así también obras de dramaturgos relativamente desconocidos durante el período que aquí se estudia (como Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Susana Torres Molina). Entre las obras analizadas en profundidad se cuentan los espectáculos independientes más galardonados, las producciones más recordadas por los espectadores porteños y las propuestas más controvertidas de la época. He procurado mantener una representatividad similar en lo concerniente al análisis de los grupos de teatro, por lo que incorporo dentro del estudio elencos de la calle Corrientes y del “off-Corrientes”, como así también elencos oficiales nacionales y municipales, cuando fuera pertinente.

Algunas de las obras seleccionadas continúan inéditas, y de las que sí han sido publicadas, no todas están al alcance de los lectores. En vista de su limitada posibilidad de acceder a las obras analizadas, decidí incluir, en la discusión de estos textos y sus montajes, breves sinopsis de la trama. También cito distintas reseñas críticas de estas producciones porque considero que las mismas contribuyen a entender la recepción pública de estas obras en el momento de su representación. Además, en determinados momentos del pasado reciente del país –pienso, por ejemplo, en la prohibición impuesta a *Telarañas* de Pavlovsky, en 1977–, la crítica desempeñó un papel mucho más importante que el de dar su visto bueno o un tirón de orejas a la producción teatral.

Con el propósito de reconocer y documentar con mayor precisión la gran riqueza del teatro creado en Buenos Aires, se agrega al final de este texto un apéndice con una selección de obras nacionales estrenadas durante el período de estudio. Si bien no pretende ser exhaustiva, la enumeración incluye además nuevos montajes de obras nacionales, producciones de obras extranjeras, revistas, musicales y espectáculos de cabaret, como así también visitas de grupos de teatro extranjeros y eventos de particular significación para la comunidad teatral. También he incluido una cronología general (Apéndice 2) con el propósito de auxiliar al lector en la comprensión de los eventos que signaron este período decisivo para el teatro argentino.

Las obras analizadas a lo largo de este trabajo no necesariamente se ubican dentro de la categoría “teatro político”, en la medida en que dicho término por lo general se asocia al teatro de agitación y propaganda; no obstante, no vacilaría en señalar que es lícito considerarlas políticas en la medida en que cada una de ellas ha sido producto de las experiencias y la imaginación de su creador o creadores, bajo la influencia y el condicionamiento de las estructuras sociopolíticas existentes al momento de su creación. Tampoco vacilaría en señalar que cada uno de estos textos debe ser leído como “historia”, en la medida en que, como bien señala Hayden White (1992):

“Se puede crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos ‘verdadero’ por el hecho de ser imaginario. Todo depende de cómo uno concibe la función de la facultad de la imaginación en la naturaleza humana.” (74)

No tengo la intención de brindar a través de las obras de la época una historia fáctica del denominado “proceso de reorganización nacional” impuesto por la junta militar; antes bien, deseo analizar de qué manera la historia personal y colectiva ingresa en el proceso creativo dramático y teatral, es decir, en la creación de mundos dramáticos que, en cierto sentido, re-crean y por tanto suponen una respuesta y una revisión del mundo “real”.

Con el propósito de facilitar el análisis del teatro producido durante las distintas etapas del régimen militar y los primeros años de “redemocratización”, los capítulos siguen un orden cronológico.

La Introducción abre el debate acerca de los factores sociopolíticos constitutivos del teatro porteño de fines de la década de 1970 y principios de la década de 1980. Tras haber sobrevivido a la violenta dictadura de Rosas en el siglo XIX y al menos un golpe militar por década desde 1930², cuando los militares tomaron el poder en 1976, Argentina tenía una larga historia de

² En Argentina se instituyen dictaduras, como resultado de golpes militares, en los años 1930, 1943, 1955 y 1962, antes del golpe de Onganía de 1966. Además de ello, como bien advierte Alain Rouquié en su estudio de 1982 acerca de los estados militaristas en América latina, desde 1930 hasta 1973 ningún presidente electo en el marco de una sucesión normal logró completar su mandato constitucional. La fecha final que propone Rouquié puede extenderse hasta 1989 inclusive, en la medida en que el presidente Raúl Alfonsín decidió dejar el cargo antes de tiempo debido a la preocupación de que la crítica de la ciudadanía contra la hiperinflación que asolaba al país pudiera amenazar la delicada e incipiente democracia argentina.

gobiernos autoritarios. Como punto de partida lógico para el análisis de lo que uno espera haya sido la última dictadura militar argentina, he decidido comenzar a mediados de la década de 1960, período de agitación política en casi todos los países del hemisferio occidental. De allí, procedo a rastrear el impacto de la subsecuente represión sobre la producción teatral porteña, prestando particular atención a las problemáticas interrelacionadas de la censura y la autocensura.

Los capítulos que constituyen el núcleo de este trabajo comparten una misma estructura general: comienzan con un panorama histórico del período, al que sigue un análisis general del teatro producido en ese momento y un análisis en profundidad de dos o más de sus hitos teatrales. El capítulo 1 está dedicado a las producciones teatrales de los primeros años de la dictadura (1976-1979), sus años más oscuros y represivos, en que recrudecieron la censura y la violencia de estado. El teatro reaccionó a esto cerrándose sobre sí mismo, creando mundos herméticos en los que la política intrafamiliar y los juegos sadomasoquistas daban cuenta de una violencia social mayor. El tropo preferido de la época era la metáfora, medio expresivo empleado para evitar conflictos con la censura.

El capítulo 2 rastrea el teatro producido durante el proceso de debilitamiento del poder de la junta (1980-1982), momento en que el desplome de la economía militar y la derrota de los militares, ahora divididos, en la guerra de Malvinas alimentó diversas protestas dentro del país³. Si bien el teatro continuó practicando una cautelosa contracensura, al tiempo comenzó a llamar la atención respecto de ese estado de censura, en lo que a mi juicio constituye una desmitificación consciente de los mitos y arquetipos nacionales y culturales. El retorno de muchos artistas exiliados y la aparición de “nuevos” teatristas sobre el escenario sumaron perspectivas novedosas y contribuyeron a fomentar un distanciamiento autocrítico. Este desarrollo de una voz autocrítica también marcó el camino de un proyecto de revisionismo histórico que habría de desplegarse en toda su amplitud durante los primeros años posteriores a la dictadura.

³ Algunos análisis de la producción cultural de la época sostienen que en el 1981 se relajó el control de la dictadura, en coincidencia con el anuncio en julio de ese año de la posible apertura, la promesa de un diálogo futuro con los distintos partidos políticos, por parte del segundo presidente de la junta, el general Roberto M. Viola. Por mi parte, elijo comenzar esta discusión en 1980, año en que muchos teatristas argentinos exiliados comienzan a regresar al país. Se trata, además, del mismo año en que el ex detenido Adolfo Pérez Esquivel gana el Premio Nobel de la Paz, premio que dio una señal clara de que la atención internacional había comenzado a prestar atención a los abusos de la junta contra los derechos humanos.

Por su intento consciente de trascender las polaridades de la dictadura y la autodefinición del teatro porteño en oposición a la misma, el gran “fenómeno socioteatral” del teatro argentino, Teatro Abierto (1981-1985), merece un capítulo aparte. También ofrece un estupendo ejemplo de las tradicionales divisiones internas dentro del teatro porteño entre los campos realista y de vanguardia. En estos esfuerzos de superar la situación inmediata también residen las semillas del fin de Teatro Abierto, en la medida en que, a pesar de sus esfuerzos por reinventarse año a año en términos temáticos y formales, el movimiento no pudo (y tal vez nunca quiso) adaptarse lo suficiente a la nueva realidad “redemocratizada”. Como hasta la fecha no se ha publicado una minuciosa historia de este importante movimiento nacional, el capítulo 3 realiza una breve incursión en el relato histórico con el propósito de brindar un panorama general de la corta vida de Teatro Abierto. En su gran mayoría, el capítulo está dedicado a la comparación de distintos textos de los mismos dramaturgos, con el propósito de ilustrar el tipo de experimentación temática y estética que permitió Teatro Abierto, como así también sus logros y fracasos.

El capítulo 4 analiza los cambios ocurridos dentro del teatro porteño posdictadura (1983-1985) a los que se alude en la discusión que el capítulo anterior abre acerca de Teatro Abierto y presta atención al modo en que el teatro permitió procesar la historia reciente y las cuestiones de la responsabilidad individual y colectiva. Estos cambios también revelan los comienzos de una crisis de identidad del teatro porteño que continúa hasta la fecha.

El lector tal vez perciba dentro del texto un paulatino movimiento de lo concreto a lo teórico. Una vez establecidos los fundamentos sociohistóricos y socioculturales de la situación analizada, incorporo más referencias teóricas al análisis de las obras y sus montajes. En los primeros capítulos, por ejemplo, me dedico ante todo a presentar las tradiciones teatrales argentinas y sus debates, como por ejemplo la controversia entre realismo y vanguardia, o el resurgimiento del grotesco criollo y el sainete. En los últimos, me permito sumar a la discusión los desarrollos teóricos de Anne Ubersfeld, Augusto Boal, Bertold Brecht y Marjorie Garber. Dado que mi propia formación personal como crítica y artista de teatro es ecléctica, resulta lógico que este libro saque provecho de los distintos modelos teóricos y prácticos en circulación. Mi propia lectura de los textos dramáticos y teatrales se ha visto condicionada por mi trabajo como actriz y directora. He internalizado lo que podríamos denominar los modelos teóricos de la semiótica, la deconstrucción, las construcciones de identidad y género y la

historiografía, en particular en los distintos modos en que se los ha aplicado al teatro, como habrá de advertir el lector en mi análisis de las obras del período.

También resultará perceptible, durante la lectura de este texto, que busco puntos de contacto entre los ámbitos usualmente separados de la crítica teatral y la crítica literaria, como por ejemplo en el análisis del capítulo 4 del personaje disociado brechtiano y el dialogismo bajtiniano. Tanto la literatura dramática como el teatro son modelos performativos, en el sentido en que Hayden White (1992) predica de la narrativa al asegurar que “se considera el discurso como un aparato para la producción de significado más que meramente un vehículo para la transmisión de información sobre un referente extrínseco” (60). Este libro es mi análisis de distintas performances que tuvieron lugar en el teatro porteño entre 1976 y 1985.

No puedo terminar estos comentarios prologales sin reconocer a las muchas personas e instituciones que contribuyeron a que este libro fuera posible. Los miembros de mi comité doctoral en la Universidad de California (Gerardo Luzuriaga, Carroll B. Johnson, José Pascual Buxó y Edit Villareal) brindaron una gran guía durante las etapas iniciales de este libro. También estoy agradecida a George Woodyard, David W. Foster, Diana Taylor, José Miguel Oviedo, Shirley Arora y Peter Haidu por su invaluable asesoramiento a lo largo de los años. Gerardo Luzuriaga merece un reconocimiento especial: sin su aliento y ayuda personal y profesional, este libro jamás habría existido. Una beca de la Fulbright Commission me permitió pasar buena parte de 1992 en Buenos Aires; becas anteriores y posteriores de la University of California, Los Ángeles y la Florida State University hicieron posibles muchos otros viajes a Argentina. Mis mayores y más cálidos agradecimientos a todos los porteños que estuvieron dispuestos a compartir su tiempo, conocimiento y experiencias: los críticos Daniel Altamiranda, Jorge Dubatti, Miguel Angel Giella, Francisco Javier, Marta Lena Paz, Osvaldo Pellettieri y Beatriz Seibel; a los bibliotecarios de Argentinos, el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) y la Biblioteca Nacional por facilitarme el acceso a sus archivos y, especialmente, a los muchos artistas teatrales que contribuyeron generosamente con su tiempo, sus recuerdos y sus archivos personales. Desde luego, cualquier error en este libro solo es imputable a mí misma. En un tono más personal, quisiera agradecer a mi familia, amigos y colegas, tanto en Estados Unidos como en Argentina, por su amabilidad inagotable y su apoyo constante, en particular a Claudia Mazza,

Sandra Ribotta, Silvia Cañaverall, Aníbal Ilguisonis, Julio López Uchaca, Susana DiGerónimo, Susana Lui, Claudia Salgado, Mercedes Falcón, China Zorrilla, Marcelo Ramos, Cristina Escofet, Ana María Casó, Ricardo Monti, Gustavo Geirola, Adriana Capparelli, Raúl Liberotti, Lola Proaño, Sirena Pellarolo, Kristine Ibsen, Michael Schuessler, Adriana Bergero, Hilda Peinado, José Luis Mirabal, Sherry Velasco, Jackie Mitchell, Enrique García, William Cloonan y Betty LaFace, Ben Gunter, Delia Poey y Virgil Suárez, Nancy Powers, Roberto Fernández, Loli Walters, Mark Pietralunga, el Mickee Faust Club y mis adorados *tontaleros*. Por último, este libro está dedicado a mis padres, a Brian y a los muchos artistas del teatro argentino que continúan trabajando, produciendo y creando bajo circunstancias que aún son menos que ideales.

INTRODUCCIÓN

EL TEATRO Y EL ESTADO: BUENOS AIRES, 1976

Cada día los argentinos nos obligamos
a no convertir el horror en religión,
pero también a no olvidar lo sucedido.

OSVALDO SORIANO¹

En 1966, tras dar el golpe que derrocó al presidente democrático Arturo Illia, lo primero que hizo el general Juan Carlos Onganía fue prohibir todos los partidos y actividades políticas. Durante ese período que los posteriores horrores de la dictadura de 1976-1983 habrían de convertir en la primera de dos “dictablandas”², este general puso en marcha un proyecto modernizador y autocrático al que denominó “Revolución Argentina”. Los sindicatos respondieron a esto con una huelga general. En 1969, con el recuerdo todavía fresco del mayo francés del ’68, la revuelta conocida como Cordobazo mantuvo en vilo a la ciudad industrial de Córdoba durante cuarenta y ocho horas. A despecho de su caracterización oficial como un acto de la subversión extranjera, se trató de un movimiento espontáneo de las bases, iniciado por una inesperada alianza entre los trabajadores de la industria automotriz y los estudiantes universitarios, dos grupos que se sentían desalentados por el sostenido proceso inflacionario y la represión gubernamental. El Cordobazo dividió al ejército en dos bandos: la línea dura de Onganía, por un lado, y otra que favorecía ciertas concesiones, bajo el liderazgo del general Alejandro Lanusse. La violencia continuó durante 1969 con el asesinato del líder sindical Augusto Vandor y el estallido de dos bombas en supermercados de la ciudad de Buenos Aires durante la visita de Nelson Rockefeller a la capital del país.

Hacia 1970, distintos grupos de guerrilla urbana que buscaban incentivar una revolución popular participaban de manera activa de robos de bancos, secuestros y asesinatos. En junio, Montoneros, organización de guerrilla

¹ En su prefacio a Gabetta (1983, 7-8).

² El juego de palabras pone el énfasis en la blandura relativa de los regímenes de Onganía y Lanusse, en particular en comparación a la extrema dureza de la dictadura militar de 1976-1983.

identificada con el partido peronista, secuestró y seis días más tarde ejecutó al expresidente Pedro Eugenio Aramburu³. También se formaron grupos de guerrilla no peronistas, entre los cuales el más conocido fue el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), con base en Córdoba⁴. Una segunda movilización cordobesa, el Viborazo de febrero de 1971, aumentó el temor a una eventual insurrección popular. En ese momento se encontraban activas, además, fuerzas contrarrevolucionarias clandestinas. En 1970, el grupo Mano (compuesto por extremistas de ultraderecha, de los que se sostenía que eran policías retirados) atacó al embajador soviético. En los primeros meses de 1971, se registraba la desaparición de estudiantes, simpatizantes peronistas y militantes sindicales a razón de una persona cada dieciocho días.

Con 1970 llegó también el derrocamiento del general Onganía, a quien reemplazó el general Roberto M. Levingston, sucedido un año más tarde por el general Alejandro A. Lanusse. Este último, relativamente conciliador, convocó en 1972 a un Gran Acuerdo Nacional, en un intento por unir al país en la lucha contra la subversión y permitir un regreso al estado de derecho, situación para la cual se propuso a sí mismo como candidato de una coalición nacional. Los demás partidos políticos rechazaron su propuesta y Lanusse concedió el levantamiento de la prohibición que durante los últimos dieciocho años había pesado sobre el peronismo, apertura que no vaciló en aprovechar Perón (hasta ese momento, exiliado en España) para realizar una breve visita al país y reorganizar a sus seguidores, lo que bastó para generar un renacimiento de la popularidad de su partido. Sin embargo, la represión militar continuó y la indignación nacional se hizo sentir tras la masacre de Trelew, en la que fueron asesinados dieciséis guerrilleros, entre los que se contaba Ana María Villarreal, esposa del líder del ERP Mario Roberto Santucho, supuestamente mientras intentaban escapar.

En 1973, al fin, se celebraron elecciones nacionales y con el cuarenta y nueve por ciento de los votos fue ungido Presidente Héctor Cámpora,

³ Inaugurado en 1946 bajo el nombre Partido Unido, el partido formado por Juan Domingo Perón, unificado bajo su doctrina del justicialismo, recibió en 1947 el nombre de Partido Peronista. Los Montoneros, liderados por Mario Firmenich, tenían su base en Buenos Aires y con el tiempo absorbieron a los distintos grupos de guerrilla peronistas. Véanse Rock (1987, 1993) y Waisman (1987) para una discusión de las múltiples complejidades internas del peronismo.

⁴ Para una genealogía minuciosa de las distintas organizaciones de guerrilla, véase *Todo o nada* (1991, biografía de Mario Roberto Santucho, líder del erp, escrita por María Seoane).

candidato de la alianza peronista (Frente Justicialista de Liberación). Durante su breve paso por el cargo, Cámpora decretó la amnistía política y la liberación de todos los guerrilleros encarcelados. Simultáneamente, aumentó la tensión entre Montoneros y el sector sindical. Estas desavenencias habrían de volverse violentas en 1973, cuando en ocasión de la segunda visita de Perón a la Argentina, el medio millón de partidarios que había ido a recibirlo al Aeropuerto de Ezeiza se trenzó en una batalla campal que culminó con la muerte de cientos de personas, cuyo número exacto se desconoce hasta el día de la fecha.

El propio Juan Perón habría de volver a la presidencia en octubre de 1973, tras ganar las elecciones de septiembre con el sesenta por ciento de los votos. Pero a pesar de su retorno, la guerrilla continuó activa; ese mismo año, Montoneros asesinó al secretario general de la mayor organización sindical argentina, la Confederación General de Trabajadores (CGT). La expansión del intercambio mundial de *commodities* trajo consigo un aumento de las exportaciones y reservas del país, la baja de la inflación y un mayor apoyo público al gobierno. Esta popularidad, sin embargo, habría de esfumarse tras la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974, al que sucedió en la presidencia su viuda y vicepresidenta María Estela “Isabelita” Martínez de Perón. Ya desde antes del fallecimiento del presidente existían divisiones internas dentro del movimiento peronista. Perón se había distanciado públicamente de Montoneros y la Juventud Peronista, a quienes tildó de subversivos. También antes de su muerte se había conformado la Alianza Anticomunista Argentina (la temible AAA), que al igual que otras células contrarrevolucionarias clandestinas habría estado integrada por oficiales de la policía federal bajo la supervisión del ministro de Bienestar Social de Perón, José López Rega. La guerra de guerrillas prosiguió con la colocación de bombas y el asesinato de oficiales del ejército y la policía, como así también líderes sindicales y políticos, a lo que las fuerzas armadas respondieron adoptando una política de guerra que consistió en expandir sus redes de espionaje y operaciones clandestinas, además de definir cualquier tipo de protesta, por pequeña que fuera, como “subversiva”⁵. Todo esto desembocó en un marcado aumento de las amenazas de muerte de la Triple A, el autoexilio de muchos argentinos y la desaparición de personas.

⁵ Poco después del golpe, el primer presidente de la junta, el general del ejército Jorge Rafael Videla, definiría claramente como “subversivo” a cualquiera que cuestionase el sistema de valores determinado por el Estado (véase, por ejemplo, *La Prensa*, 13 de mayo de 1976, citado en Avellaneda 1986, 1: 137).

Tras el asesinato del jefe de policía en noviembre de 1974, la presidenta Martínez de Perón decretó el estado de sitio, dando al ejército autoridad incondicional en todo el territorio del país. La economía decayó en proporción inversa a la escalada de violencia, ante una Martínez de Perón que vacilaba entre imponer salarios mínimos y controles de precio o satisfacer las demandas de las organizaciones sindicales. La presidenta anunció un plan de austeridad, al que los sindicatos respondieron con una huelga general, y luego se sumió en el ostracismo.

Anticipándose a los procesos en marcha para derrocarla por medios políticos, y tras un fallido intento de golpe por parte de la fuerza aérea en 1975, el 24 de marzo de 1976 el ejército secuestró a la presidenta y tomó el gobierno por la fuerza. La junta, conformada por los líderes de las tres armas y encabezada por el general del ejército Jorge Rafael Videla, adoptó una perspectiva monetarista extrema, en un intento por controlar los serios problemas económicos que enfrentaba el país por medio de la creación de una economía de libre mercado. Complementaria e inseparable de esta política económica fue su agenda de seguridad nacional. Ambos programas tuvieron un impacto negativo sobre los sectores de los sindicatos y las clases medias urbanas. Con lo que el historiador David Rock ha dado en llamar un “impulso iconoclasta” (1988, 453), los militares destruyeron las instituciones corporativas creadas por el peronismo y se embarcaron en la fase final de su “guerra sucia”⁶, que suponía la eliminación de cualquier forma de oposición. Las patrullas se volvieron omnipresentes, de la mano de razias y rastrillajes barriales. Los temibles grupos de tareas o patotas, en sus Ford Falcon verdes, aparecían en las casas en mitad de la noche. En total fueron secuestradas alrededor de 30.000 personas. Se las llevó a prisiones y campos de detención clandestinos, y salvo en

6 La frase “guerra sucia” fue el término empleado por la junta para denominar uno de los objetivos explícitos de su “proceso de reorganización nacional”: la purga de los subversivos, a los que también se referían bajo los términos “marxismo leninismo”, “traidores a la patria”, “materialistas y ateos” y “enemigos de los valores occidentales y cristianos” (términos citados en el informe de la conadep de 1984, *Nunca más*, 4). Al igual que ocurre con el término “proceso”, muchos han resemantizado la frase a partir de su convicción de que aquello que la junta desplegó contra los ciudadanos fue, de hecho, una guerra muy sucia.

raras excepciones, no se las ha vuelto a ver con vida⁷. En 1984, el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), publicado en el libro *Nunca más*, resumió en estos términos el plan de la junta:

“A los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.” (7)

No obstante, según señala Alain Rouquié (1983), la línea divisoria entre civiles y militares no era nítida: el militarismo estaba presente en casi todos los partidos políticos; vastos sectores de la población, en particular de las clases altas y medias, apoyaron en principio la toma del gobierno por parte de los militares como último recurso para poner fin a la violencia civil del país.

¿Qué sucedía dentro del teatro y qué le sucedió al teatro durante el tumulto de fines de los sesenta y principios de los setenta? Andrés Avellaneda ha documentado que los actores ya recibían amenazas de muerte de la Triple

⁷ Los distintos cálculos civiles reconocen casi de manera unánime como 30.000 la cifra de desaparecidos. La CONADEP (comisión designada por Alfonsín, bajo la dirección del escritor Ernesto Sabato) registró el caso de 8.960 personas desaparecidas (1984, 10). De estos casos registrados, el 62 por ciento de las personas fueron arrestadas de noche en sus propios hogares frente a testigos (11). La metodología de las patotas variaba muy poco, según sintetiza Sabato en su prólogo al informe de la CONADEP: “Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización, a veces en los lugares de trabajo de los señalados, otras en plena calle y a la luz del día, mediante procedimientos ostensibles de las fuerzas de seguridad que ordenaban ‘zona libre’ a las comisarías correspondientes. Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban las manzanas y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto de comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: ‘Abandonad toda esperanza, los que entráis!’” (conadep 1984, 3)

A poco después de su formación en 1974⁸. La escritora Aída Bortnik, tal vez más conocida por su guión para la película de 1985 *La historia oficial*, cuenta una experiencia temprana durante la dictablanda de Lanusse, al día siguiente de la masacre de Trelew en 1972:

“...en ese momento hicimos *Soldados y soldaditos* en la ciudad de Rosario en un teatro...en una zona que estaba clausurada, cerrada por tanques, y la gente que vino esa noche al teatro... tenía que presentar sus documentos para poder pasar a la sala. Sin embargo, la sala estaba llena a rebosar y parados detrás de la última fila había una fila de soldados con las armas preparadas...y nosotros (el actor y yo) dedicamos el espectáculo a los muertos de Trelew.”⁹

Estos eventos contribuyen a demostrar que la represión no comenzó con el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Hacía tiempo ya que la militarización y el autoritarismo formaban parte de la vida argentina. En consecuencia, deben de haber tenido una influencia directa en la producción artística del país. Así como muchos de los líderes de los movimientos de guerrilla habían sido eliminados por grupos contrarrevolucionarios clandestinos, muchos de los teatristas vinculados a la izquierda ya habían sido amenazados o habían partido al exilio cuando en 1976 la junta secuestró a Martínez de Perón. Sin embargo, durante los primeros años de la dictadura se intensificaron las medidas represivas que afectaban de manera directa a las prácticas culturales, llegando en algunos casos a oficializarse. En el marco de un proyecto pergeñado para imponer los valores nacionales y la seguridad nacional, se institucionalizó el terrorismo de estado. De las 8.960 desapariciones oficialmente documentadas

⁸ El siguiente fragmento (29 de septiembre de 1974) de una nota publicada incluso en un matutino conservador como *La Nación* da cuenta del clima en que vivían los artistas argentinos, mucho antes del golpe militar de 1976: “Las amenazas de muerte anunciadas en un comunicado de la autodenominada Alianza Anticomunista Argentina (aaa) motivan que abandonen el país los artistas Nacha Guevara y Norman Briski (...) El actor Héctor Alterio, quien se encuentra en España (...), decide no regresar a la Argentina. El cantante y compositor Horacio Guarany también ha tomado la decisión de abandonar el país. El quinto artista amenazado, el actor Luis Brandoni, cumplió ayer sus compromisos profesionales sin custodia oficial.” (Avellaneda 1986, 1: 117)

⁹ Comunicación personal (Buenos Aires, 13 de mayo de 1992). *Soldados y soldaditos* fue la primera obra de Bortnik, protagonizada por el actor Víctor Laplace.

por la CONADEP (1984), un 1,3 por ciento corresponde a “actores, artistas, etc.” (480)¹⁰. Durante la dictadura se organizaron quemas de libros, y algunos productos artísticos, entre los que se contaban obras de teatro, fueron prohibidos por decreto oficial. En abril de 1977 se prohibió la novela de Griselda Gambaro *Ganarse la muerte*, lo que obligó a la escritora a exiliarse tres años en Barcelona. En diciembre del mismo año se prohibió la puesta de *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky. Las entidades productoras de los materiales ofensivos (editoriales y teatros) fueron cerradas temporariamente. Los libreros, editores y distribuidores muchas veces se vieron obligados a destruir sus propios ejemplares para eludir el accionar de la censura. Las pequeñas editoriales desaparecieron del mercado y las grandes comenzaron a promocionar *best-sellers* internacionales, así como los teatros comerciales optaron por importar los seguros musicales de Broadway.

La televisión, la radio y el cine eran rigurosamente monitoreados por los censores del estado. Todo guión debía someterse a su aprobación antes de comenzar el rodaje, y no estaba permitido contratar a aquellos artistas que figurasen en las listas negras. Los censores controlaban además la distribución de todas las películas. Las películas extranjeras que no eran prohibidas podían sufrir cortes del material considerado ofensivo antes de su exhibición, y el mismo tratamiento se daba a las películas argentinas¹¹.

A diferencia de lo que ocurría con el cine y la televisión, en el teatro la censura solía llegar luego de la producción, por lo general una vez ocurrido el estreno o, a lo sumo, durante el proceso de ensayo. Salvo en aquellos casos (relativamente pocos) en que se emitió la prohibición oficial de representar determinadas obras, se clausuraron teatros (generalmente por uno o dos días, a modo de advertencia) o se secuestraron piezas de escenografía y vestuario (bajo el pretexto de llevar a cabo “corroboraciones de inventario”), el teatro argentino y sus artistas fueron víctimas sobre todo de agresiones anónimas. Las funciones

¹⁰ Es preciso recordar que más de la mitad de los desaparecidos documentados por la CONADEP eran trabajadores (30,2 por ciento) y estudiantes (21 por ciento).

¹¹ En su análisis de la industria cinematográfica argentina de principios de la década de 1970, Steven Kovacs (1977) señala que, técnicamente, no era obligatorio someter el guión al interventor o censor oficial. Sin embargo, era recomendable hacerlo para “minimizar el riesgo de rechazo del producto terminado” (20). Los efectos de la prohibición y la censura, en conjunción con los de una economía inestable, significaron un verdadero desastre para la industria del cine. La producción cayó “de cuarenta largometrajes por año a principios de los setenta, a treinta y tres en 1975 y veintiuno en 1976” (20).

se veían interrumpidas por infiltrados dentro del público. Estallaban bombas de humo (por lo general, el desinfectante *gamexane*) que obligaban a los artistas y a los espectadores a abandonar la sala. Bombas e incendios nocturnos de origen misterioso dañaron o destruyeron teatros. Varios individuos recibieron amenazas telefónicas o por carta e incluso algunos artistas desaparecieron, como ocurrió con los escritores Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. Existían listas negras no oficiales; quienes aparecían en ellas, no podían ser contratados por las compañías de cine y televisión o por las estaciones de radio, ni tampoco por los teatros oficiales, nacionales o municipales. Con el tiempo, estos teatros oficiales, al igual que las grandes salas comerciales, limitaron su propuesta de temporada a obras aparentemente no políticas de autores canonizados, de preferencia extranjeros¹².

En el caso del teatro, de estas prohibiciones y actos violentos emergió un fuerte factor condicionante: la censura. En su investigación en curso acerca de la censura en Argentina, Andrés Avellaneda sostiene que el control cultural vincula de manera indisoluble texto y poder: “la historia de la cultura es también la historia de la censura” (1986, 1:7). Agrega, además, que el estado argentino venía practicando hacía ya mucho tiempo distintas formas de control cultural que alcanzaron su apogeo durante los primeros años de la dictadura, con el aumento del número de censores y por consiguiente de productos artísticos

¹² El crítico porteño Gerardo Fernández (1998a) señala que, paradójicamente, tanto el Teatro Nacional (el Cervantes) como el Teatro Municipal de Buenos Aires (el San Martín) consiguieron atraer un público numeroso durante aquellos años, en parte gracias a precios de boletería bajos, pero también debido a la popularidad de los textos extranjeros “comprobados”. Entre estas obras se contaron, en el caso del Cervantes (bajo la dirección conservadora de Roberto Graziano), *La importancia de llamarse Ernesto* de Wilde y *Pírgmalión* de Shaw, junto a *Martín Fierro* y *Las de Barranco* de Laferrere. La opinión acerca del desempeño de Kive Staiff como director al frente del Teatro San Martín durante los años de la dictadura continúan divididas: algunos consideran que su programación (que incluía producciones del Ballet Contemporáneo y el Grupo de Titiriteros del propio teatro, conciertos gratuitos y proyecciones de cine arte, además de obras interpretadas por el elenco oficial) capituló ante las demandas de la dictadura; otros consideran que el San Martín fue una “isla democrática” (Fernández 1988a, 148) durante la dictadura. Entre las obras extranjeras montadas en el San Martín durante aquellos años se cuentan *Santa Juana* y *Casas de viudos* (Shaw), *Sueño dorado* (Odets), *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca), *El matrimonio* (Gombrowicz), *María Estuardo* (Schiller), *La danza de la muerte* (Strindberg), *Esperando a Godot* (Beckett), *Los cuernos de don Friolera* (Valle-Inclán) y *El alcalde de Zalamea* (Calderón). Entre las obras nacionales producidas se contaron *Barranca abajo* y *En familia* (Florencio Sánchez), *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (Bernardo Canal Feijoó) y *Periferia* (Oscar Viale).

censurados. El proyecto de Avellaneda, al igual que el de Frank Graziano (1992), analiza el discurso del censor; en las palabras de Diana Taylor (1994, 1997), ese “lado oscuro del espectáculo social” que se manifiesta en los discursos culturales compartidos por actores tan disímiles como los militares y movimientos de resistencia como las Madres de Plaza de Mayo¹³. Mi objeto de estudio, por el contrario, es el discurso de quien corría el riesgo de ser censurado. Debido a lo limitado de su alcance (si se lo compara con la televisión y el cine), el teatro se vio sujeto a un menor control por parte de la censura. A menudo, si las producciones tenían lugar en teatros ajenos al circuito comercial o en espacios de cabaret, se dejaba a las obras y a los artistas en paz.¹⁴ Siguiendo el ejemplo del dictador chileno, el general Augusto Pinochet, la junta prefería ignorar estas producciones en vez de atraer la atención pública sobre ellas y despertar posibles críticas debido a las repercusiones que pudiera tener la noticia de una clausura o una prohibición. No obstante, los teatros se veían sometidos a actos de censura esporádicos que, a menudo, parecían no tener detrás de sí ninguna lógica aparente. Esto contribuía a mantener deliberadamente borroso el límite entre el teatro aceptable y el inaceptable, lógica difusa que se corresponde con uno de los objetivos más perversos de la censura, según señala Roberto Hozven (1982):

La censura, al no explicitar literalmente el espacio de lo prohibido, se extiende figuradamente a la totalidad de nuestras acciones sociales interpelándonos frente a la sociedad, a nuestro trabajo y a nosotros mismos como los siempre posibles receptores y protagonistas de una culpa colectiva e indeterminada, pero vivida bajo la forma individual de una conciencia inerte. (70)

¹³ Recomiendo al lector la compilación de Avellaneda en dos volúmenes *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960/1983* (1986), como así también su artículo de 1989 “Argentina militar: los discursos del silencio”; el libro de Graziano *Divine Violence. Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine “Dirty War”* (1992), y el artículo de Taylor de 1994 “Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo”, pero en particular su libro *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”* (1997), en el que Taylor lee la dictadura como una encarnación más de la lucha nacional argentina entre hombres montada sobre y a través de lo “femenino”.

¹⁴ Generalmente conocidos como café-concerts, con nombres como “La gallina embarazada”, “El gallo cojo” y “El ombligo”, en estos pequeños espacios (con localidades para entre 50 y 150 personas) había, según el recuerdo de Enrique Pinti (uno de los actores más reconocidos de Argentina y el creador de la enormemente popular *Salsa criolla*), “un poco más de tolerancia” (1990, 132).

Esta universalización e internalización del proceso censor se manifiesta en un discurso autocensurado, en la medida en que Argentina cae progresivamente en una “cultura del miedo”.¹⁵ Hozven describe la autocensura como el acto por el cual el artista, como exiliado interior, ofrece una respuesta alienada al problema de cómo eludir la censura del producto artístico: “reproduciéndola dentro de sí para tratar de prevenir conscientemente, a través de la práctica activa del miedo, la irrupción de cualquier ‘desliz’ provocado por la rebelión inconsciente del sujeto con respecto a la situación pragmática en que interactúa” (71).

Manifiesta en las prohibiciones oficiales y los actos extraoficiales de violencia que antes mencionáramos, la censura explícita e implícita se convirtió en un dispositivo de control destacado y eficiente. *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky se arriesgó a jugar con los límites de la censura, por lo que recibió el triste honor de ser la primera obra prohibida por decreto oficial bajo la dictadura. La obra se centra en la trinidad familiar (el mami-papi-yo de Deleuze y Guattari) para retratar el intento de adoctrinamiento de un niño por parte de sus padres, en el que emplean técnicas de instrucción cada vez más siniestras, lo que concluye con el hijo ahorcándose en un acto de rebeldía y la posterior creación, por parte de los padres, de un mito heroico en torno a la figura de su hijo muerto. Pavlovsky completó la escritura de *Telarañas* antes del golpe y los ensayos comenzaron en 1976. Mientras el gobierno militar tomaba el poder, Pavlovsky comenzó a rescribir la que habría de convertirse en la escena más polémica de la obra, la “Invasión”, en la que dos agentes paramilitares irrumpían en el hogar y torturaban a la familia. En el montaje, estos dos torturadores externos estaban “disfrazados” de gasistas. Sin embargo, a pesar de haber tomado tantas precauciones, el elenco, que incluía al propio Pavlovsky en el papel del padre, continuó inquieto acerca de sus posibles repercusiones, y decidió posponer el estreno para noviembre del año siguiente. A modo de precaución adicional, el estreno de *Telarañas* se realizó con un perfil muy bajo, en el marco de la serie de teatro experimental de medianoche del Teatro Payró. No obstante, los críticos fueron invitados al estreno y apareció una reseña en

¹⁵ El término “cultura del miedo”, aplicado por primera vez a la situación argentina por Guillermo O’Donnell (1983), “hace referencia a la experiencia total y cotidiana de abusos contra los derechos humanos” (Lechner 1992, 26). Según afirma Lechner, “se experimenta la marca del autoritarismo como una cultura del miedo” (26).

un periódico local.¹⁶ La obra solo tuvo dos representaciones más, y cuando Pavlovsky decidió no obedecer el pedido del secretario de cultura municipal de que bajara la obra de cartel voluntariamente,¹⁷ *Telarañas* fue prohibida oficialmente (mediante el decreto 5695 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires) por violar los valores que defendía la junta, según se lee en el siguiente fragmento:

Que [la pieza] plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar, tal como ésta resulta de la concepción espiritual, moral y social de nuestro medio. Que si bien dicha postura se manifiesta, en su mayor parte, a través de un conjunto de actitudes simbólicas, éstas adquieren la transparencia necesaria para distorsionar de un modo ostensible la esencia y la imagen tradicional de aquella institución [...] A ello debe sumarse el empleo de un lenguaje procaz y la sucesión de escenas aberrantes, expuestas con crudeza y realismo extremos. (Avellaneda 1986, 2:161).

El lector sabrá advertir que el decreto no hace referencia al contenido político de la obra. La producción se esforzó en términos de autocensura por mantener fuera de la obra cualquier referencia política abierta, pero es preciso recordar que la dictadura buscaba reformar al país política y moralmente. El lector también notará, en las últimas líneas, que el censor no vacila en asumir el papel de crítico de teatro. De hecho, su lenguaje se corresponde en buena medida con el de la reseña publicada, lo que trae a colación la problemática de la solidaridad (o su falta) entre críticos y artistas de teatro.

No obstante, también hubo casos en que los críticos se esforzaron por omitir cualquier información “comprometedora” acerca de los espectáculos que cubrían. Ningún crítico, por ejemplo, mencionó la obra de teatro abiertamente política anterior a la dictadura de Ricardo Monti *Historia tendenciosa de la clase media argentina* en las reseñas de su obra de 1977 *Visita*. Pero en otros casos, como

¹⁶ La reseña abrumadoramente negativa, bajo el título “Pieza objetable en el Teatro Payró”, fue publicada en la edición del 23 de noviembre de 1977 del diario *La Prensa*, firmada por “E.F.R.”, identificado por Pavlovsky como Erwin Félix Rubens (1994, 71).

¹⁷ Pavlovsky, citado en Albuquerque (1991, 143).

el de *Telarañas*, el crítico funcionó de manera solidaria al régimen a la hora de reprimir y censurar.

Si bien existen algunos casos documentados de censura a teatros y dramaturgos, no siempre resulta sencillo rastrear sus efectos. Mucho más difícil aun es rastrear la contraparte internalizada de la censura, la autocensura, y casi imposible evaluar el alcance de su influencia sobre la producción de un texto. Los artistas por lo general se muestran reacios a admitir la presencia del censor dentro de su propio proceso creativo. No obstante, la situación argentina, al menos durante los primeros años de la dictadura, imponía fuertes condiciones sobre el mensaje artístico, lo que obligaba al artista a practicar cierta forma de “insilio” o exilio interno.¹⁸ En 1979, la escritora argentina María Elena Walsh describía el impacto de la autocensura sobre cada artista en particular en los siguientes términos: “Todos tenemos el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya incrustada en el cerebro” (Avellaneda 1986, 1:48). El mismo año, condenó el resultado colectivo de este proceso en el que hoy es un célebre artículo, “Desventuras en el País Jardín-de-Infantes”:

Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos. Cuando el censor desaparezca [...] estaremos decrépitos y sin saber ya qué decir [...] El ubicuo y diligente censor transforma uno de los más lúcidos centros culturales del mundo en un Jardín-de-Infantes fabricante de embelecos que sólo pueden abordar lo pueril, lo procaz, lo frívolo o lo histórico pasado por agua bendita.¹⁹

Incluso con los escollos de la censura y la autocensura, los teatristas argentinos lograron crear obras con fuertes mensajes sociopolíticos. ¿Cómo es posible dar cuenta del éxito de estos productos artísticos? Durante las últimas dos décadas, los críticos chilenos, tanto aquellos que escriben dentro del país como desde el exterior, han intentado documentar los efectos de la censura externa y la autocensura interna sobre el teatro producido durante la dictadura de su país (1973-1990). Por medio del análisis de los distintos mecanismos y

¹⁸ Carina Perelli (1992) define el insilio como “la marginalidad padecida por aquellos que fueron víctimas directas o potenciales durante el período autoritario” (232 n. 4).

¹⁹ *Clarín, Cultura y Nación* (16 de agosto 1979), citado en Avellaneda 1986 2: 184-85.

estrategias empleados para producir el acto comunicativo, estos críticos han intentado teorizar acerca de la experiencia de los intentos de libre expresión en una sociedad represiva. En el marco de este trabajo han logrado identificar dos tipos de autocensura: (1) una autocensura post facto que justifica y se retracta de cualquier afirmación anterior considerada inaceptable, y (2) un tipo de autocensura preventiva que intenta, proverbialmente, “ponerse el parche antes de la herida”, en un intento por anticipar y evitar cualquier amenaza posible. En ambas circunstancias, el sujeto de la autocensura se ve paralizado y alienado, atrapado entre dos momentos: el momento histórico amenazante en que vive y el momento anterior del hipotético futuro apocalíptico por venir (Hozven 1982, 71). Con el propósito de dar cuenta de la producción cultural positiva bajo la represión, críticos como Roberto Hozven (1982) y Raúl Cánovas (1980) proponen una tercera categoría, la de contracensura. A diferencia de la autocensura, la contracensura es una forma de resistencia activa que busca “desarticular el sistema discursivo represor para generar el discurso censurado por ese sistema” (Cánovas 1980, 171). La contracensura posibilita la agencia y de esta forma funciona como una alternativa positiva al desdoblamiento entre censura externa y autocensura interna. Algunos ejemplos de estrategias de contracensura empleadas en obras representadas durante la dictadura en Chile y Argentina incluyen la parodia, la cita con efecto de orfandad (es decir, la inserción de un texto “canonizado” que contiene el mensaje potencialmente censurable), el doble sentido y la transferencia (es decir, la fragmentación del mensaje polémico de manera que sea transmitido por distintas voces fragmentadas, de manera tal que ninguna sea la única emisora responsable). El lector advertirá que estas cuatro estrategias se apoyan en la ironía, la alusión y en última instancia en que el texto y su supuesto público manejen el mismo “lenguaje”. De hecho, en su análisis del teatro de la dictadura, Diana Taylor (1997) sostiene que los públicos argentinos cultivaron el arte de una espectación “contrasensorial”: “las personas se volvieron buenos ‘intérpretes’ o lectores de signos” (237).

Los textos teatrales argentinos, en particular durante los primeros años de la dictadura, los más represivos, eran textos fuertemente codificados con el fin de escapar a la mirada del censor, en primera instancia por medio del uso contrasensorial de figuras retóricas como la metáfora, la alegoría y la analogía, como así también por medio de la reapropiación de códigos culturales preexistentes en el teatro argentino. En las obras de este período, la dinámica familiar funciona como una metáfora de las relaciones de poder asimétricas

y el paternalismo alcanza extremos autoritarios, al tiempo que la inmadurez de los hijos simboliza un estado nacional de parálisis infantilizada. El hogar como espacio cerrado representa de manera frecuente y efectiva al país bajo la dictadura. La acción sobre el escenario muchas veces adopta la forma de una obra ritualizada, en la que juegos aparentemente inocentes se transforman en ritos sadosomasoquistas. Las producciones vuelven borroso el límite entre el realismo y el absurdo de vanguardia, y a menudo se encubren en estructuras tan canonizadas y, por ende, aceptables, como el grotesco criollo de fines del siglo XIX, principios de siglo XX.

Esta problemática ilustra la íntima relación del teatro argentino con su entorno y el efecto de este sobre la producción artística. Los capítulos que siguen documentan los años de la dictadura en la historia del teatro argentino y analizan las distintas estrategias empleadas por los teatristas porteños para sobrevivir a la dictadura, enfrentarse a ella e incluso transformar la realidad omnipresente de un estado autoritario represivo.

CAPÍTULO 1

**1976-1979:
EL TEATRO "METAFORIZA"
LA REALIDAD**

CAPÍTULO 1

1976-1979: EL TEATRO “METAFORIZA” LA REALIDAD

Mi sensación ante la vida es de una cosa bastante siniestra. Y lo grotesco es, por ejemplo, una especie de salida de humor medio desesperada para mí, frente a esta sensación de cosas siniestras... El humor es un intento desesperado de establecer cierta distancia o racionalidad. Es como decir: “Bueno, hasta eso lo podemos ver con humor, por lo tanto tenemos alguna posibilidad de modificar la situación”. El humor aparece como un recurso optimista, esperanzado. Puede ser un humor negrísimo, o como quieras, pero de todos modos esperanzado, porque al provocar la risa provoca... una toma de conciencia frente a lo absurdo y lo siniestro.

RICARDO MONTI¹

En un artículo de 1980, “El drama del teatro en la Argentina: ¿ser o no ser?” (Barone 1980), se estima que en 1977 habrían concurrido al teatro casi 2.900.000 espectadores porteños. Hacia 1979, la cifra cayó a 2.200.000. El autor advierte que la mayor pérdida de público, lamentablemente, se produjo en los teatros cooperativos, aquellos dedicados de manera consistente al montaje de obras nuevas y experimentales, en particular textos argentinos. El artículo termina planteado una disyuntiva demasiado común en los debates acerca del futuro del teatro en la edad moderna: “¿arte o mercado?”.

Lo más impactante del artículo de Orlando Barone no es esta oposición entre arte e industria, sino antes bien la información puramente estadística: a pesar de la disminución indicada, durante los primeros años de la dictadura militar, los más represivos, la gente continuó asistiendo al teatro en Buenos Aires. A nadie sorprenderá que emerjan desacuerdos en cuanto a la calidad y la cantidad de producción.

Por ejemplo, en posible contradicción a la afirmación de Barone de que el público había dejado de apoyar al teatro local, un relevamiento del número de obras registradas en ARGENTORES sugiere que se crearon más obras en el país

¹ Citado en Driskell (1979, 52).

durante aquellos años: 1976-189 obras; 1977-224 obras; 1978-322 obras, y 1979-278 obras.²

La evaluación que otros críticos hacen de la época respalda la imagen de un teatro porteño vital: en sus reseñas de teatro para la revista *Crisis*, el dramaturgo argentino Ricardo Monti (1976c) describió a 1976 como un año excepcional para el teatro.³ Jaime Potenze, en su reseña de la obra de Susana Torres Molina de 1977 *Extraño juguete*, llamó al espectáculo un paso positivo hacia la superación de la “depresión de la dramaturgia nacional”, a poco menos de un mes de que un artículo del periódico *Clarín* hubiese aseverado que la temporada teatral porteña de 1977 había sido “una de las más brillantes” (Sergi 1977). El crítico Rómulo Berruti (1978) evaluó la temporada de 1978 de la siguiente manera: “A pesar de la recesión económica, los escenarios albergaron variadas y numerosas producciones, abarcando todos los géneros y de todas las latitudes”. En *Latin American Theatre Review*, la dramaturga, directora y crítica argentina Beatriz Seibel (1980) se mostró positiva, aunque cautelosa, en su evaluación de la temporada teatral porteña de 1979.

Por lo general, los críticos de teatro argentinos han preferido sintetizar todo el teatro producido bajo la dictadura militar en el fenómeno de Teatro Abierto (1981-85). Sin embargo, como las estadísticas y comentarios anteriores demuestran, el teatro creado durante los primeros años del régimen mostraba una gran vitalidad y diversidad, mucho antes de Teatro Abierto. Sin duda, los condicionamientos impuestos al teatro a fines de los setenta eran “demoledores” (Foster 1989a, 75). Como habrá de recordar años más tarde la crítica argentina

² Estas cifras han sido tomadas de fotocopias de los listados internos de obras registradas en provisión de los derechos de autor por **ARGENTORES** [Asociación Argentina de Autores]. Las listas incluyen todas las obras nacionales, además de las traducciones y adaptaciones de textos extranjeros; obviamente, las traducciones y adaptaciones no se cuentan en las mencionadas cifras.

³ Monti (1976c) comienza su reseña de *Arena que la vida se llevó* de Alberto Adellach publicada en agosto de 1976 con las siguientes palabras: *Ya es un hecho, a esta altura de la temporada, que 1976 es un año excepcional en materia de teatro. No se trata solo del número de espectáculos estrenados, incluyendo los de autores nacionales, o del creciente interés que ello ha generado en el público (a pesar de la crisis económica). Se trata, sobre todo, de la variedad de tendencias que es posible registrar y de la madurez lograda en esas búsquedas.* (68) Dos relatos de críticos extranjeros avalan el análisis de Monti: “Fue un muy buen año, a pesar de las predicciones pesimistas” (Schanzer 1976, 90) y “El teatro floreció” (Driskell 1978, 103).

Beatriz Sarlo (1988), “permanecer en Argentina durante 1976 y 1977 significaba enfrentar las peores condiciones para cualquier reflexión ideológica o política” (102). No obstante, muy pocos dramaturgos argentinos lograron trascender estas restricciones políticas y económicas a la hora de recrear sobre el escenario la realidad que atravesaba sus vidas. Y consiguieron llegar a su público “metaforizando la realidad”, por parafrasear una declaración del dramaturgo argentino Roberto Mario Cossa (Eines 1986, 46).

Hagamos un breve repaso de la cronología de eventos extra escénicos transformadores. El golpe de 1976 fue el último de una serie de tomas del poder por parte de los militares durante el siglo XX en Argentina. Sin embargo, cupo a este régimen el triste privilegio de ser con mucho el más represivo hasta la fecha. El programa de la junta militar, al que denominaron Proceso de Reorganización Nacional, comprendía medidas políticas y económicas, dirigidas sobre todo contra los sectores de la población urbana: el trabajo organizado, la industria y la clase media. Se abolió toda participación política, incluidos los sindicatos, cuyos líderes y trabajadores fueron subsumidos en la categoría general de “subversivos”. En su intento de seducir la inversión extranjera a expensas de los estándares de vida de la población argentina, la junta procuró activamente eliminar todo disenso interno. Estas prácticas obligaron a miles de argentinos a dejar el país mientras que otros miles “desaparecieron”.⁴ Para 1978, la guerra ideológica de los militares había conseguido destruir los movimientos de guerrilla y silenciar a la oposición.

Sin embargo, también hacia 1978 el ministro de economía, José A. Martínez de Hoz, y su programa monetarista extremo, debieron enfrentar cierta oposición interna por parte del propio gobierno, como así también la crítica de la opinión pública, en cuanto resultó claro que el país no había logrado dejar atrás sus problemas económicos. La junta también estaba dividida respecto de su propio programa político, enfrentando a los militares populistas y ultranacionalistas, como el almirante naval Emilio Eduardo Massera, quien fomentaban el retorno a un “peronismo sin Perón” y exigía un fin del programa económico, contra las líneas más duras y antiperonistas. Dentro de estas se

⁴ Existe un consenso casi unánime en que la cifra debe haber sido de 30.000 desaparecidos. La CONADEP logró documentar la desaparición de 8.960 personas en su informe de 1984 *Nunca más* (1984, 16).

encontraban los generales Carlos Suárez Mason y Luciano Menéndez, en favor de una dictadura militar indefinida y la eliminación de toda forma de disenso. Ambas facciones se enfrentaban a su vez a los moderados, entre los que se contaban el presidente de la junta, el general Jorge Rafael Videla, y el general Roberto Viola, quienes se manifestaban partidarios de una liberación gradual de la política y la implementación de soluciones temporarias por parte del ministro de economía. En octubre de 1979, el general Menéndez y la facción militar antiperonista intentaron un golpe que fue desarticulado de inmediato por la junta.

Con el propósito de distraer la atención nacional e internacional de los abusos políticos y los problemas económicos que enfrentaba el país, y con la esperanza de fomentar lo que Neil Larsen (1983a) ha denominado un “olvido en masa” (117), el gobierno militar gastó 700 millones de dólares en la organización de la Copa Mundial de Fútbol de 1978.⁵ Y la euforia nacional generalizada que la junta tanto anhelaba de hecho se alcanzó cuando Argentina se alzó con el trofeo.

Mil novecientos setenta y nueve marcó el clímax del programa de “plata dulce” de Martínez de Hoz, durante el cual el gobierno continuó alentando la inversión extranjera y reduciendo los impuestos aduaneros, con el resultado de una relación de 3:1 entre importaciones y exportaciones (Rock 1998, 373). Esta política habría de estallar en el rostro de la junta en 1980, momento en que con un peso sobrevaluado y una marcada disminución de las exportaciones, el déficit comercial alcanzó la cifra de 500 millones de dólares. El gobierno intentó entonces realizar una devaluación, que tuvo por resultado numerosas quiebras y la fuga de miles de millones de dólares fuera del país.

Incluso un panorama tan sucinto como el anterior muestra a las claras que los primeros años de la dictadura estuvieron marcados por medidas políticas y económicas de corte represivo, dirigidas contra las clases medias y trabajadoras. Irónicamente, estas mismas medidas habrían de provocar la pérdida de poder de la junta en el período comprendido entre 1980 y 1982, cuando las contramedidas económicas pusieran al sistema financiero al borde del colapso, y las denuncias de grupos internacionales de derechos humanos destruyeran la

⁵ Estos gastos constituían aproximadamente un 10 por ciento del presupuesto nacional de 1978, según el *Latin America Economic Report* del 17 de febrero de 1978 (Larsen 1983a, 117).

poca credibilidad que le quedaba. En 1982, la derrota en la guerra de Malvinas significaría el fin del régimen militar.

Metaforizar la realidad:

Las estructuras dramáticas en el teatro de comienzos de la dictadura

Al tiempo que la realidad se volvía cada vez más distorsionada y grotesca, otro tanto ocurría con las formas teatrales usadas para representar como así también comentar los sucesos recientes. Ya a principios de la década de 1970, la línea de demarcación entre las estéticas a priori enfrentadas del realismo y la vanguardia habían comenzado a borrarse. Los dramaturgos denominados realistas comenzaron a experimentar con formas más vanguardistas, y los vanguardistas, a introducir más temas realistas dentro de sus obras.⁶ De esta forma, se distorsionó la imagen teatral con el propósito representar las realidades deformes y deformantes en que se inspiraba. La ironía iba en ambas direcciones: las horripilantes realidades de la vida cotidiana bajo la dictadura varias veces superaron el grotesco de su representación dramática distorsionada, como si estas mismas “representaciones” estuvieran siendo intencionalmente deformadas en un esfuerzo por evitar la censura.

En el teatro occidental contemporáneo, la familia oficia de sustituto sinecdótico de la estructura social. Tanto en obras naturalistas como de vanguardia, la unidad familiar suele ser llevada a escena para analizarla en tanto tal o a manera de sustituto microcósmico de la sociedad en su conjunto. Representar la familia constituía una estrategia teatral mucho más pertinente aún en la Argentina de fines de los años setenta, bajo un gobierno militar que incluía en su proyecto nacional el objetivo de preservar la familia, a la que consideraba la piedra angular de la “civilización occidental y cristiana”. Durante los primeros años de la dictadura, como así también después, la dinámica familiar funcionó como metáfora de las relaciones de poder asimétricas. El paternalismo llegó a extremos autoritarios y la inmadurez de los

⁶ Osvaldo Pellettieri identifica 1972 como un momento de cambio en la vanguardia, y cita como caso específico de ello *Dar la vuelta* de Gambaro (Pellettieri 1989a, 84-85). El mismo año también es tomado como punto de inflexión en el análisis que Diana Taylor hace de la obra de Gambaro.

hijos simbolizó la infantilización detenida de la nación. El espacio cerrado de la casa o el departamento representaba en efecto al país bajo la dictadura, y la casa familiar, con sus connotaciones psicológicas y emocionales, se convirtió en una institución creada para limitar al cuerpo y el espíritu humanos.⁷

Otra estructura empleada para escenificar las violentas luchas que acontecían fuera del foyer del teatro era la del juego o la distracción. La fórmula de la obra ritualizada ya había sido empleada con anterioridad, en particular por obras de corte más “psicológico” y absurdo; sin embargo, inmediatamente antes y después del golpe militar de 1976 se introdujeron en el tema ciertos giros homicidas. Estas estrategias de distracción tuvieron por resultado representaciones escénicas de la dinámica familiar en la que diversiones aparentemente inocentes fueron expuestas como formas de escapismo autodestructivo o de violencia ritualizada.

En *Drama, Metadrama and Perception* [Drama, metadrama y percepción], Richard Hornby (1986) describe un tipo de estructura metadramática que funciona como dispositivo para la exploración de preocupaciones sociales: la ceremonia dentro de la obra. Los espectáculos representados durante los primeros años de la dictadura a menudo dramatizaban comportamientos codificados, fijos, recurrentes y por ende ritualizados. Se aludía a la violencia generada desde el Estado por medio de juegos escénicos crueles y grotescos, erigidos sobre patrones socialmente aceptables de comportamiento, que casi siempre desembocaban en la muerte o la desaparición física. La representación escénica de lo ceremonial servía además a otro propósito. Como bien señala Hornby, “el teatro es un medio que permite analizar la ceremonia, y de esta forma cuestionar verdades supuestamente eternas” (55). Esto es justamente lo que lograron las obras de principios de la dictadura: al escenificar rituales que quedaban incompletos o interrumpidos, o que se completaban de una manera perversa o inválida, los teatristas podían generar en el público “sentimientos de desorientación, incomodidad y tristeza” (Hornby 1986, 55), cuestionando así esos valores que supuestamente debían ser eternos e invariables en la Argentina de la dictadura, al tiempo que evitaban la mirada del censor.

⁷ Vale la pena señalar que todavía en 1992 la imagen de la nación como hogar continuaba siendo utilizada como metáfora de la Argentina contemporánea. Me refiero en particular a la ópera de cámara de Gambaro *La casa sin sosiego*, representada ese año en el Teatro Municipal General San Martín.

Si bien estas fórmulas surgen de códigos culturales ya existentes en el teatro argentino mucho antes de 1976, durante los primeros años de la dictadura fueron retrabajadas de modos notoriamente variados para representar y reflejar este momento particularmente espeluznante de la historia argentina. Una indagación de las producciones teatrales del período nos permitirá advertir esta constante aunque variada unión entre familia y juego, como así también identificar sus referentes extra escénicos: el Estado argentino y la violencia represiva. La fusión resulta clara también en las tres obras cuyo análisis habrá de guiar la discusión general: *Visita* de Ricardo Monti y *La Nona* y *No hay que llorar* de Roberto Mario Cossa.

Escenificando la violencia doméstica/estatal: un repaso

En las obras de este período, las relaciones familiares adoptan distintas formas. Una de las variaciones más comunes está relacionada al tema de la problemática de la pareja. En la obra de Ricardo Halac de 1976 posterior al golpe, *Segundo tiempo*,⁸ la acción gira en torno a los conflictos de una joven pareja respecto del papel de la mujer dentro de la unidad familiar, problemática a la cual la presencia de la madre del marido suma el conflicto generacional. Así como *La Nona* marca un cambio en el teatro realista de Cossa, *Segundo tiempo* es representativa de un cambio profundo en la dramaturgia de Halac. En su Introducción al segundo volumen de la antología de obras del autor, Osvaldo Pellettieri (1987c) señala que a partir de *Segundo tiempo* el dramaturgo argentino comienza a modificar su realismo anteriormente influido por Arthur Miller, con el propósito de crear una imagen escénica de la sociedad más crítica y menos meramente reflexiva.⁹ *Segundo tiempo* deja definitivamente atrás el estilo de obra de la década de 1960 en el momento en que la pareja comienza a actuar sus miedos y deseos internos sobre el escenario, convirtiendo sus acciones “en un juego exaltado y farsesco, y su drama en una comedia de grand guignol” (Javier 1992, 40).

⁸ *Segundo tiempo* se estrenó el 25 de junio de 1976 en el Teatro Lasalle, bajo dirección de Osvaldo Bonet, con diseño de escenografía y vestuario de Emilio Basaldúa y luz de Saulo Benavente. El elenco estaba integrado por Luis Brandoni (Pablo), Marta Bianchi (Marisa) y Chela Ruiz (Madre). Jorge Prats fue el asistente de dirección.

⁹ Es preciso recordar aquí que más de un crítico atribuyó a Halac haber llevado adelante una suerte de *realismo reflexivo* a la Miller en 1961, a raíz de su obra *Soledad para cuatro*.

La luna en la taza, obra de Beatriz Mosquera de 1979, cuenta una historia de marido y mujer de un “realismo exasperado”, para usar las propias palabras de la autora. La acción transcurre en 1978: luego de una denuncia anónima de sus ideas políticas, Blas ha perdido su trabajo y su esposa, Alba, está subempleada. A lo largo de la obra presenciamos el despliegue de las intrusiones del mundo exterior sobre la escena doméstica. Sin embargo, el texto de Mosquera no es una mera fotografía de la realidad argentina. Como bien advierte una reseña de la época (Fernández 1979), la obra busca “exponer las causas sociales, ...más allá del control de la pareja, que determinan su crisis” (19). Además de los efectos de sonido (sirenas y golpes en la puerta), la escenografía utilizada en su estreno en 1978 subrayaba la abrumadora presencia del mundo exterior, al presentar el interior de un típico departamento porteño encapsulado entre las paredes de una cueva prehistórica.¹⁰

Las diferencias generacionales dentro del seno familiar aportaban otro punto de análisis sociocrítico dentro de las obras que aquí se estudian. Bajo la forma del vodevil, *El destete* de Halac (1978)¹¹ denuncia la situación de una sociedad egocéntrica que no permite que sus hijos crezcan y se separen de los padres. En la misma llega a verse incluso la imagen grotesca de una joven madre que sofoca a su hijo con su seno. También en 1978, Carlos Somigliana estrenó lo que él mismo describe como un “acto de contrición en dos actos”, *El exalumno*,¹² en la que tanto la generación mayor como la joven, en las respectivas figuras del profesor y su hija, se encuentran en falta. Es la generación intermedia, la del ex estudiante Horacio, la que sostiene la promesa de resolución. Ana Seoane (1989) describe a Horacio en los siguientes términos: “ha perdido la ceguera de la juventud, pero de alguna manera este acercarse a su pasado es un intento de conciliarse con su presente” (152). Del

¹⁰ La escenografía era de Adriana Straijer. Luis Rossini dirigió a un elenco integrado por Arturo Bonín (Blas), Susana Cart (Alba), Carlos de Cristóforo (Luis) y Raquel Albéniz (Lucy).

¹¹ *El destete* se estrenó en junio de 1978 en el Teatro del Globo. Fue dirigida por Alfredo Zemma, con diseño escenográfico de Olivo y Marchegiani, y el elenco estaba integrado por Jorge Martínez (Jorge), Adrián Guio (Rudy), Mirtha Busnelli (Clara), Chela Ruiz (Irma), Lucrecia Capello (Ofelia) y Juan Manuel Tenuta (Rafael).

¹² *El exalumno*, producción del Grupo de Trabajo, fue estrenada el 21 de marzo de 1978 en el Teatro Lassalle, con diseño escenográfico de Rubén Trifiró, dirección de Héctor Aure (con asistencia de J.L. Barberis) y el siguiente elenco: José María Gutiérrez (Profesor García Chaves), Ulises Dumont (Horacio), Isabel Spagnuolo (Laura) y Luis Rivera López (Mario).

mismo año, *Encantada de conocerlo*, de Oscar Viale,¹³ vuelve a trabajar un tipo familiar heredado del *sainete criollo* de principios de siglo: el de la madre que en su búsqueda de un marido para su hija solo ve lo que quiere ver. Viale da a esta situación un giro ominosamente absurdo cuando la mujer se niega a reconocer que la hija ha sido violada en su propio hogar por un enemigo claramente autoritario. En este caso, el pretendiente es un elemento externo incapaz de comunicarse si no es a través de la fuerza bruta, y tanto la madre como la hija son presentadas como víctimas patéticas de su violencia incontrolable.

La rivalidad entre hermanos es el conflicto central de *Los hermanos queridos*, de Carlos Gorostiza, también estrenada en 1978.¹⁴ La obra conjuga exitosamente estructura y punto de vista, con el propósito de crear la imagen de una Argentina infantilizada, siguiendo la idea ya célebre en aquel momento de “el país jardín-de-infantes” de María Elena Walsh. Por medio de la inteligente manipulación de un escenario aparentemente realista, Gorostiza supo construir lo que él denominó un “contrapunto en dos Actos”. El texto emplea un único espacio para crear dos obras separadas y simultáneas: el patio trasero de un departamento de planta baja es ocupado por dos familias, las de Juan y Pipo, los dos hermanos del título. Si bien ambas familias están sobre el escenario al mismo tiempo, no se ven, y cada hermano se prepara para la llegada del otro. En lo que resulta un claro error de comunicación, cada uno de ellos espera que el otro llegue a cenar; sin embargo, reciben otra visita, en ambos casos la de una persona que está a punto de dejar el país por razones económicas: un viejo amigo de Pipo y la hija de Juan. Por las conversaciones que sostienen con sus esposas, su amigo y su hija, resulta claro que los hermanos se quieren y se necesitan, pero también que hay muy pocas posibilidades de reconciliación. Aún más importante, el público comienza a entender las causas detrás de su incapacidad para comunicarse, simbolizadas por los sillones del padre que son motivo de disputa entre los hermanos, cada uno de los cuales quiere creer que

¹³ *Encantada de conocerlo* se estrenó el 7 de enero de 1978 en el Teatro Regio bajo la dirección de Carlos Gandolfo, con diseño escenográfico de Saulo Benavente y el siguiente elenco: China Zorrilla (Mamá), Carlos Moreno (Julio), Ana María Picchio (Beba) y Federico Wolff (Hugo).

¹⁴ El Grupo de Trabajo estrenó *Los hermanos queridos* en el Teatro Lassalle el 25 de julio de 1978. La producción contó con la dirección del propio autor, diseño escenográfico de Leandro Hipólito Ragucci y el siguiente elenco: Carlos Carella (Juan), María de la Paz (Betty), Ulises Dumont (Pipo), Nidia Telles (Zule), Mariángeles Ibarreta (Alicia) y Oscar Rovito (Agustín).

tiene el sillón que usaba su padre.¹⁵ Pipo explica a su amigo Agustín los orígenes de los sillones y la naturaleza dominante de Juan:

Los heredamos. Uno cada uno. Si no cambió de costumbre le debe seguir gustando sentarse aquí. Así se siente el jefe de la familia, ¿sabés? Se siente papá. [...] Cuando murieron los dos... los heredamos: uno para cada uno. La herencia dividida por dos. Los viejos divididos por dos. (126)

Los padres son fantasmas que deben ser exorcizados, sin embargo cuando Agustín le sugiere que queme el sillón y deje el pasado atrás, Pipo se niega. Hacia el final de la obra, Juan acaricia el sillón donde está sentado Pipo, invisible (para él), e inconscientemente “mirando a Pipo como si estuviese mirando a su padre”, le habla a su hija acerca del tío que falta:

Por suerte el viejo no estuvo para verlo. Él siempre me decía: “Yo con vos estoy tranquilo, te parecés a mí, vas a saber pelear en la vida. Pero Pipo sale a tu madre: mucha fantasía, mucha núbole de colore”. (139)

La agri dulce ironía de este desencuentro no pasó desapercibida para el público; de hecho, es una escena muy recordada por los espectadores e incluso una de las favoritas del propio Gorostiza. La repetición de los ciclos generacionales se ve reforzada por la proyección que hace Juan de la imagen que tiene de Pipo sobre su yerno: lo que él percibe como un bohemio sin dirección es de hecho un músico clásico que acaba de ser contratado para tocar en Venezuela.

En el momento de su estreno, la prensa puso el acento en la ausencia de comunicación entre los hermanos. Una crítica (Matharan de Potenze 1978) consideró a la obra “una visión patética de las relaciones humanas, en la que incluso la gente de bien está destinada al fracaso”. El propio autor se refirió al tema de la obra como “la dolorosa imposibilidad de amar lo que tenemos” (Ventura 1978). Sin embargo, *Los hermanos queridos* también hace referencia a la realidad sociopolítica del país, una realidad presente en su obra anterior *Juana y Pedro* (escrita y producida en Venezuela en 1975, pero nunca representada

¹⁵ El lector debe tener en mente que, en lo que concierne a la realidad escenográfica, sobre el escenario hay un único sillón.

en Argentina) y más tarde en *Matar el tiempo* de 1982. En *Los hermanos queridos* puede verse la semilla de un tema recurrente en obras posteriores de Gorostiza: la Argentina como un jardín de infantes. Los hermanos, Juan y Pipo, completamente aislados uno del otro a pesar de ocupar el mismo espacio, son las dos caras de una moneda infantil. Su inmadurez es el resultado directo de un paternalismo cuyo fantasma de control excesivo es preciso exorcizar antes de que el país pueda “crecer”. La obra termina con una nota ambigua y por consiguiente abierta, en la medida en que las indicaciones escénicas finales señalan: “Los dos hermanos quedan solos, cabeza gacha, cara a cara. Luego de pocos segundos, alzan la cabeza y se miran” (144). A diferencia de la noción de finalidad con que concluyen las obras anteriores de Gorostiza, se trata de un cierre tentativamente abierto al cambio, en la medida en que sugiere que solo viendo y comunicándose con los demás miembros de la familia nacional tendrán los argentinos una oportunidad de crecer. *Los hermanos queridos* se convierte así en un llamado a la solidaridad, en un momento en el que muchos argentinos estaban experimentando el mismo aislamiento que los dos hermanos y una alerta acerca de la posibilidad de que la población permita que la junta paternalista interrumpa el desarrollo de la nación.

Junto a esta teatralización de la familia argentina, muchas obras del período escenificaron distintos juegos sadomasoquistas con el propósito de aludir a la violencia generada por el Estado. La gran revelación de la temporada teatral de 1976 fue *Juegos a la hora de la siesta*, de Roma Mahieu, escritora muy poco conocida antes de *Juegos*, que era su cuarta obra.¹⁶ Con dirección de Julio Ordano, que ganó el premio Molière de ese año por este trabajo, la obra se representó desde julio hasta diciembre de 1977, momento en que fue prohibido por decreto presidencial, como habría de ocurrir con la siguiente obra de Mahieu, *María Lamuerte*.¹⁷ *Juegos* cuenta la historia de un grupo de adolescentes que juega en un parque mientras sus padres duermen la siesta. Cediendo a la presión de un

¹⁶ *Juegos a la hora de la siesta* se estrenó en julio de 1976 en el Teatro Eckos. El elenco contaba con la participación de Stella Ponce, Carlos Olmi, Gerardo Romano, Gustavo Luppi, Laura Moscovich, Virginia Lombardo, Carlos Urtizberea y Arnoldo Tytelman, con música de Raquel Meredif y dirección de Julio Ordano.

¹⁷ Martha Martínez afirma que incluso la edición de *Juegos* preparada por la editorial Talía padeció la censura (Martínez 1980, 44). Incapaz de encontrar esta edición, he debido confiar en la fotocopia casi ilegible de un manuscrito tipeado a máquina que pude encontrar en la biblioteca de ARGENTORES. En ARGENTORES no se registró *María Lamuerte*, aunque fue estrenada en 1977 en el Teatro Payró.

amigo abusador, los jóvenes participan de una serie de juegos que culminan con la muerte de un pájaro por estrangulación. La alegoría sadomasoquista termina con un llamamiento a la solidaridad de los débiles, en el que los jóvenes por fin se enfrentan al abusador. La obra tocaba una fibra sensible en el público de 1976, e incluso todavía en 1981, el director Ordano, al preguntársele acerca de la obra en una entrevista (Naios Najchaus 1981), la llamó “una alegoría, todavía válida, acerca de la violencia y el liderazgo de los fuertes sobre los débiles” (105). A medida que los jugadores son desenmascarados en sus violentas luchas de poder, la obra revela el sadomasoquismo inherente a los juegos. Sus implicancias sociopolíticas eran claras, como más tarde se encargó de demostrar la prohibición. Más tarde, Mahieu habría de decir: “No invento nada. Lo que hago es una recreación de la realidad” (Martínez 1980, 43).

Otra obra del período que expone las consecuencias destructivas de los juegos sociales de poder es *Sucede lo que pasa*, de Griselda Gambaro, acaso la menos analizada de sus obras más importantes de ese período. *Sucede* fue escrita en 1975 y estrenada poco después por Alberto Ure en 1976, en el Teatro Popular de la Ciudad de Buenos Aires.¹⁸ Al igual que el personaje de Clara en *Puesta en claro*,¹⁹ una de las obras tempranas de Gambaro, aquí la protagonista Teresa, por medio de un comportamiento lúdico “transgresor”, logra exponer las imposturas de los demás personajes, todos hombres. La trama es escasa y revela poco acerca de la vida de los cinco caracteres: dos pequeños delincuentes que viven en la calle (Tito y César), su oponente (Zamora), el hermano Tito y un joven doctor-pretendiente (Quique). A pesar de la ausencia de una historia compleja, el texto continuamente redefine las interrelaciones entre los personajes. En un nivel más profundo, la obra se convierte en una “permanente metamorfosis de la relación honesta entre la víctima y el victimario, que trasciende la perversión o la bondad” (Javier 1992, 44).

Como asegura Ricardo Monti (1976b) en su reseña del montaje de 1976, “los esquemas fáciles van cayendo uno tras otro, imperceptiblemente, y la vida se filtra por esas fisuras y crece como un brote jugoso e imprevisible en una

¹⁸ Dicho estreno tuvo lugar el 28 de abril de 1976 con el siguiente elenco: Virginia Lago (Teresa), Héctor Gióvine (César), Víctor Hugo Vieyra (Tito), Arturo Maly (Quique) y Onofre Lovero (Zamora). El diseño escenográfico y de vestuario fue de Jorge Sarudiansky.

¹⁹ *Puesta en claro* fue escrita en 1974 pero no se representó en Buenos Aires hasta después del proceso, en 1986, con dirección de Alberto Ure.

rama seca”.²⁰ Se revela que la enfermedad terminal del hermano de Teresa no es imaginaria, que su abusador sexual es un exhibicionista patético e impotente y que su “verdadero amor” es un egoísta debilucho. En *Sucede*, el mero acto de desenmascarar el juego resulta empoderador; y la obra propone la posibilidad, revolucionaria para la Argentina de 1976, de vencer el horror cotidiano por medio de la solidaridad. Hermana y hermano, conscientes de que Tito habrá de morir; se unen al aceptar la realidad, dejando al fin de lado sus juegos.

Otro tipo de juego –en este caso, autoconscientemente metateatral– ocupa un lugar central en la pieza de Susana Torres Molina de 1977 *Extraño juguete*.²¹ Lo que en un principio parece ser la visita de un vendedor ambulante de ropa interior a la casa que comparten dos hermanas solteras de mediana edad se convierte en un intento de violación, interrumpido a último momento por la necesidad del hombre de aliviarse. Es en este punto, casi al final de la obra, que los espectadores entienden que acaban de ver una representación, un *acting out* erótico y psicodramático guionado y montado por las dos matronas de clase alta. Su viajante-asaltante es en realidad un actor desempleado, quien antes de irse las convence de volver a contratarlo para su próxima obra, acerca de un neoyorquino adicto a las drogas que entra por la fuerza en la morada familiar.

En este punto, me interesa dar cuenta de la gran cantidad de interpretaciones que suscitó *Extraño juguete*, en la medida en que ejemplifican los problemas de recepción bajo la censura. Para muchos críticos de 1977, *Extraño juguete* no fue más que el prometedor debut de una joven dramaturga argentina con un drama psicológico bien planteado, como puede verse en este comentario de un periódico local (*El economista*, 1977): “Para aquellos que encuentran respuesta en temas relacionados con –o inmersos en– el psicoanálisis, les sugerimos... *Extraño juguete* de Susana Torres Molina”. Otros advirtieron su naturaleza lúdica y absurda.²² Doce años más tarde, David W.

²⁰ Monti (1976b) reseñó la obra de Gambaro en julio de 1976, en su columna de teatro en la revista *Crisis*. En su crítica, considera al teatro de Gambaro “uno de los más profundos y originales de la dramaturgia nacional” y llega a sostener que estas mismas cualidades han dificultado su comprensión por parte del público, citando por ejemplo “la polémica ‘naturalismo–vanguardia’ o la imagen ditelliana” de Gambaro.

²¹ *Extraño juguete* se estrenó el 20 de julio de 1977 en el Teatro Payró, donde Oscar Cruz dirigió al siguiente elenco: Beatriz Mátar (Perla), Flora Steimberg (Angélica) y Eduardo Pavlovsky (Miralles). Escenografía y vestuario fueron diseñados por Eugenio Zanetti y Jorge Berardi.

²² Por ejemplo, “E.F.R.” en *La Prensa* (5 de septiembre de 1977).

Foster (1989a) habría de interpretar la metateatralidad de *Extraño juguete* como una referencia velada a su propia función sociocultural, una que trasciende lo erótico psicodramático y “tiende a una llamar la atención tanto acerca de nuestra sociedad, inmersa en el consumo comercial propio de la cultura de masas, como acerca de las posibilidades de un teatro deconstructivista” (83). En las dos mujeres podemos ver representado el consumismo de la plata dulce de Martínez de Hoz, y en Miralles, el actor-violador, la marginalización del artista en particular y en general de “un vasto sector de la economía que para su sobrevivencia depende de la buena disposición de señoras como Perla y Angélica” (Foster 1989a, 77).

Un estudio más minucioso de *Extraño juguete* debería detenerse en las cuestiones de la catarsis interrumpida y sus implicancias sociales, la inversión de roles carnalesca y su consecuente reversión de las expectativas y empatías del público, como así también en los efectos de distanciamiento de un espectador que debe reformular la totalidad de la obra en sus últimos minutos. Esta obra rica en elementos metadéicticos permite un juego en múltiples niveles que, en 1977, le permitió tanto evitar la mirada del censor como inspirar distintas interpretaciones.

Perla y Angélica de *Extraño juguete* interpretan sus dramas como una distracción escapista, un medio de evitar la realidad. A la misma estrategia de distracción recurre Juan en *Los hermanos queridos*, cuando elige jugar ajedrez en vez de confrontar los problemas familiares; es decir, cuando elige la no-comunicación. Se trata del tipo de huida hacia la ceremonia que practican la madre y la hija de la obra de Pacho O'Donnell *Lo frío y lo caliente* (1977), y que la hija interrumpe, una vez avanzada la obra, al repetir la palabra prohibida “basta” y abandonar el hogar de la madre. También se advierte en *Lo frío y lo caliente* la presencia de la violencia ritualizada, encarnada en las agujas de tejer con las que habrán de interrumpir el embarazo de la hija. Por medio de esta ritualización de la violencia dentro de las relaciones familiares, la obra crea una metáfora teatral del salvajismo institucionalizado que día a día tenía lugar en el país.²³

²³ Si bien la hija consigue liberarse de la madre, la obra no tiene un final feliz. La madre ha creado una muñeca para sustituir a la hija ausente, al igual que había hecho con el padre, y la hija embarazada, al irse, se lleva consigo las agujas de la madre. Estas dos situaciones insinúan repetición: del juego de niños, la primera, y de la violencia parental ejercida sobre el niño, en la segunda. Ninguno de los personajes consigue librarse de los ciclos obsesivos. *Lo frío y lo caliente* tuvo su estreno en el Teatro del Centro, bajo la dirección de Manuel Iedvabni.

Este tipo de violencia ritualizada, estatal y doméstica, encuentra su mejor expresión en *Visita* (1977) de Ricardo Monti y dos obras de Roberto Mario Cossa del mismo período, *La Nona* (1977) y *No hay que llorar* (1979). Lo que sigue es el análisis minucioso de estas tres obras. En *La Nona* y *No hay que llorar*, los conceptos de filicidio y parricidio se expanden hasta incluir a todas las generaciones en un brutal genocidio de clase. En *Visita*, el acto mismo del asesinato es intencionalmente postergado con el propósito de que no resulte exactamente en claro quién sucumbe al finalizar la obra: ¿el espectador acaba de ver un parricidio revolucionario o la destrucción del hijo en manos del padre autoritario?

¿Filicidio o parricidio? *Visita*, de Ricardo Monti

Visita se estrenó el 10 de marzo de 1977 en el Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan.²⁴ La producción se mantuvo en cartel tres años, recibió premios nacionales e internacionales y representó a Argentina en el Cuarto Festival Internacional de Teatro de las Naciones de Venezuela de 1978. David W. Foster (1978a) la considera una de las únicas dos obras de la época (la otra es *Extraño juguete* de Torres Molina) que logró trascender “las abrumadoras condiciones impuestas por la cínica ideología de [la dictadura]” (75).

A pesar de ello, continúa siendo la obra menos estudiada de Monti y, cuando se la analiza, suele dársele una interpretación psicológica y existencialista que ignora sus condiciones de creación. Los siguientes fragmentos de reseñas publicadas por los diarios porteños en ocasión de su estreno permiten comprobarlo: el crítico de *La Nación* (“Sugestivo” 1977) llamó a la obra “un viaje laberíntico hacia el mundo del subconsciente”, y a juicio de Rómulo Berruti (1977), la acción dramática transcurría en “una dimensión profundamente subjetiva... en la que un hombre cualquiera termina viendo en carne viva a los fantasmas que lleva dentro de sí”. Esta idea de lo subconsciente recibió una interpretación freudiana por parte de algún crítico local (Magrini 1977), mientras que otros (como Schóo 1977) prefirieron considerarla proyección de una subjetividad colectiva: “La enigmática esencia de la obra [...] permite

²⁴ Integraban el elenco Antonio Mónaco (reemplazado luego por Patricio Contreras) como Equis, Felisa Yeny (Perla), Aldo Braga (Lali) y Rubén Szuchmacher (Gaspar). La escenografía era del propio Kogan. Francisco Díaz fue el asistente de dirección y Graciela Galán diseñó el vestuario.

que cada espectador vea en ella todo lo que *Visita* tiene para ofrecerle; pero la catarsis es colectiva, y tiene un impacto tremendo”. Tan solo uno de los críticos porteños (Stevanovitch 1977) ubicó a la obra en su momento histórico, pero a pesar de ello siguió la tendencia existencialista:

Esta obra es un amargo cuento de hadas de 1977, perfumado con incienso, del tipo que se huele en los velorios, y cargada de tules para cubrir nuestra propia existencia, porque la máscara que usa Equis, en su viaje a la apoteosis –o a ninguna parte– no es más que la que usamos todos.

En parte, este énfasis en el psiquismo individual (interpretado a veces como parte de un colectivo) se explica como resultado de las presiones de la censura sobre la crítica de la época, posibilidad que parece avalar el hecho de que ninguna de las reseñas mencione la obra anterior de Monti, más abiertamente política, *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*.²⁵ Cuando se le señaló a Monti esta curiosidad, respondió que los periodistas habían procedido de este modo para protegerlo de la censura: “era una especie de norma táctica, el hecho de que no se mencionaran los antecedentes comprometidos de una persona”.²⁶

Por mi parte, considero que además de sus pliegues psicológicos, *Visita* es una obra altamente política acerca de la acción y el cambio. El hermetismo y la metafísica del texto no solo permiten una meditación filosófica acerca de los límites de la existencia humana; también funcionan como un mecanismo que permite disfrazar los elementos y el mensaje fuertemente sociopolíticos de una obra estrenada en el momento de mayor represión de la dictadura militar.

Visita es una obra autoconscientemente hermética situada en un espacio cerrado, limitado, al que tan solo unas pocas puertas conectan con el “mundo

²⁵ *Historia tendenciosa* se estrenó el 25 de octubre de 1971 en el Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan. El gran elenco estaba integrado por Alfredo Allende, Francisco Armas, David Di Nápoli, Berta Dreschler, Felisa Yeny, Olga Ferreiro, Aída Laib, Roberto Megías, Mario Otero, Derli Prada y Alberto Segado. Formaban parte del equipo Francisco Díaz (asistente de dirección), Kogan (iluminación), Carlos Núñez (música), Carlos Cytrynowski (escenografía, vestuario y maquillaje) y Lía Jelin (coreografía). El extenso título de la obra revela de inmediato la influencia que tenía en ese momento sobre Monti el teatro documental de Peter Weiss.

²⁶ Conversación con la autora (Buenos Aires, 11 de septiembre de 1992).

exterior”.²⁷ La acción transcurre en la sala de estar de un viejo departamento venido a menos, en el que los muebles y el empapelado de las paredes dan cuenta de una anterior opulencia. Al comienzo, la luz es intencionalmente baja, de modo que apenas sea visible la figura de Equis, el intruso, quien sin éxito intenta abrir un cajón cuando es interrumpido por Perla,

una anciana delgada y alta, de actitud rígida y erguida. Sus movimientos son sumamente ágiles y enérgicos. Su cara es una máscara blanca en la que una pintura exagerada acentúa la expresión cadavérica. (7)

A partir de allí, se plantea entre ambos un juego del gato y el ratón que llega a su fin cuando Perla “descubre” a Equis:

Rasgos delicados, casi femeninos. Piel blanca, transparente, labios finos y rojos... Ojos oscuros, muy sombreados. Manos blancas y largas. Lleva un traje azulado, que le queda muy chico y le da un aspecto levemente ridículo. (8)

Los dos luchan por apoderarse del cajón, dentro del cual se encuentran los cigarrillos de Perla. Esta es la primera de una serie de “desorientaciones” que llenan la obra y desbaratan cualquier intento que haga el espectador de extrapolar de lo que ocurre en escena alguna historia lógica: cuando Equis le dice a Perla la exacta ubicación de sus cigarrillos dentro del cajón, que ella abre con facilidad, los espectadores se ven obligados a reevaluar la anterior incapacidad de Equis.

Fuera de escena ocurre otra pelea; se oyen gritos y el ruido de objetos que se rompen, luego silencio. Se oyen otros ruidos. Perla pide disculpas y se retira. Equis vuelve a entablar su lucha con el cajón, otra vez trabado, y entonces entra Lali, el marido de Perla. Su aparición recuerda la de ella: “Sobre un blanco de cal, el maquillaje acentúa rasgos de una infinita corrupción” (111). Tras pedir

²⁷ Casi todas las obras de Monti, como así también muchas otras del período, transcurren en este tipo de espacios herméticamente cerrados. El lector no debe perder de vista la importancia simbólica adicional de las nociones de casa/hogar. Como señala Néstor Tirri (1973) en su análisis del papel que desempeña el hogar familiar en la primera obra de Monti, *Una noche con el señor Magnus e hijos*, el hogar representa “toda una estructura mental o ideológica de clase y, al mismo tiempo, un entorno protector” (189).

disculpas por la interrupción, abandona la escena, solo para volver cuando Equis está a punto de destruir el cerrojo con un hacha ornamental. Los dos hombres se miran, Lali urge a Equis a seguir con lo suyo y solo lo perturba que Equis no regrese el hacha a su posición exacta sobre la pared, tras lo cual corrige la posición del adorno tantas veces que esto resulta humillante para Equis. Se abre una puerta, se oye música de un clavicordio desafinado y Lali comienza un seductor recitativo de métrica irregular, con rima interna y externa.

Lali propone a Equis un paseo físico y figurado, prometiéndole que logrará ver el cielo si se sube en sus espaldas. Cuando Equis intenta prolongar el juego por medio de la fuerza bruta, Lali da por terminado el viaje. La puerta se cierra de un portazo y el ritual termina. La lucha de poder entre Lali y Equis continúa con una escena de pugilato. Cuando Perla entra acompañada de un cuarto personaje, Gaspar, Lali cae “muerto”.

Convencido de haber dado muerte a Lali, Equis corre al baño. Lali, tras haber vuelto a la vida inmediatamente después de la salida de Equis, consuela a Gaspar, quien está histérico porque su baño santuario ha sido ahora invadido por Equis y teme ser remplazado. Resulta interesante advertir que el de Gaspar es el único personaje que las direcciones escénicas no describen,²⁸ y es precisamente esta falta de información la que motiva el clímax del primer acto: hasta este punto, los personajes se han referido a Gaspar como un enano, un hijo adoptivo, un sirviente, un imbécil, un expósito y un niño. Cuando Equis, al regresar del baño, cuestiona la realidad de esta última designación (“Pero este niño es un adulto” [22]), Perla advierte el bigote que Gaspar intenta desesperadamente esconder con el dedo: “¡Pelos!”, grita, justo antes de desplomarse (23). Gaspar la pronuncia muerta y Lali cierra el acto, diciendo: “¡Qué tragedia! Va a haber que velarla” (23).

El segundo acto es aún más enrevesado que el primero. A primera vista, el espacio recuerda el escenario deshabitado del primer acto, pero se ha corrido los muebles de lugar para organizar el funeral de Perla. Lali y Gaspar se pelean por

²⁸ Foster (1979) cita una nota descriptiva agregada a una copia del manuscrito entonces inédito, en la que Monti sostiene, acerca del enano Gaspar: “Este papel también puede ser interpretado por un actor con características normales. En cualquier caso, Gaspar habrá de ser una réplica deformada de Equis, su reflejo grotesco sobre el espejo” (17). Esta descripción no aparece en el texto publicado; uno sospecharía que se trata de otra decisión por medio de la cual el autor procura no desambiguar la información, en particular en lo concerniente a la descripción de Gaspar como una imagen especular distorsionada de Equis.

controlar la parodia del servicio religioso, y la resurrección de Perla produce una nueva “muerte”, esta vez la de Equis. Sin embargo, Equis es resucitado por la fuerza cuando Gaspar y Lali lo torturan, supuestamente para asegurarse de que esté vivo, en un retorno a la normalidad dirigido por Perla. En consonancia con lo que Richard Hornby afirma acerca del efecto de las ceremonias inconclusas sobre el escenario, el equilibrio no se recupera (1986, 55). Por el contrario, las direcciones escénicas prescriben dos “acciones simultáneas”: Perla regaña a Gaspar por unas masitas rancias invisibles que ha traído para el té y Lali intenta impedir que Equis se vaya. Poco a poco, la lucha entre Lali y Equis ocupa el centro de la escena, en la medida en que se vuelve claramente una batalla a vida o muerte entre la eternidad espiritual y la mortalidad terrestre. Nuevamente, se plantean acciones simultáneas: el pedido de Gaspar de que se le pague por sus treinta años de servicio se convierte en una letanía que reitera la palabra *existencia*, mientras que Equis al fin consigue derrotar físicamente a Lali. Las parejas están ahora separadas, como si cada uno de los personajes estuviera en éxtasis, impase que se rompe, una vez más, cuando Gaspar muerde a Equis. Equis, otra vez descompuesto, se retira al baño, mientras que Perla y Lali discuten acerca de su “desempeño”.

Cuando Equis regresa, Perla y Lali juegan su última carta al descubrir en Equis un lunar característico que da prueba de su parentesco. Perla orquesta las salidas indignadas, casi simultáneas, de Lali y de Gaspar, y la obra termina casi como comenzó, con Perla y Equis juntos sobre el escenario. Sin embargo, en vez de una rivalidad abierta, la imagen final es familiar: Equis tendido en los brazos de Perla, intentando recuperar, conectar y revisar las sensaciones fragmentarias de los sucesos ocurridos durante una tarde de su juventud. Una vez que su monólogo termina, Equis parece haberse quedado dormido con los ojos abiertos, y Lali y Gaspar vuelven al escenario silenciosamente, mientras el haz de luz se concentra exclusivamente sobre Equis.

Un elemento clave para la interpretación de *Visita* como una obra sociopolítica es una acción explícita que tenía lugar en el final original del texto, descartado por el autor (si bien decidió mantenerlo como apéndice a la versión revisada para su publicación). En el final original, el “visitante” asesina a sus huéspedes y luego, tras encontrar cerrada la puerta de salida, se apodera de la posición de poder que ha quedado vacante. Se oye un sonido, y cuando el sirviente de la familia lo investiga, encuentra que del otro lado de la puerta hay alguien que los espía. En ese momento, las luces se encienden y revelan el

dispositivo del espectáculo teatral. El final que prefirió el autor es mucho más abierto, en tanto deja inconcluso el ritual del asesinato: acunado en brazos de su anfitriona, al estilo de la Pietà, el visitante parece dormir con los ojos abiertos.

Los asesinatos del final descartado tienen precedentes en dos obras de Monti anteriores a *Visita*. En *Una noche con el señor Magnus e hijos*, de 1970,²⁹ los hijos del patriarca lo asesinan pero terminan cooptados por su mundo. La siguiente obra de Monti, *Historia tendenciosa*, terminaba originalmente con la aparición de una “criatura”. En la versión montada en el Teatro Payró, ingresaba un bello joven llevando una ametralladora, con lo que el autor tenía la intención de plantear una advertencia al orden establecido, el de los mayores. Monti descartó este final luego de que fuera interpretado por algunos de los miembros del público como un llamamiento a las armas. Con *Visita*, Monti decidió prescindir del final “cerrado” y permitir que los espectadores sacaran sus propias conclusiones.³⁰

Visita es una obra cargada de ambigüedades. El visitante bien puede ser un hijo pródigo de la pareja que regresa para desplazar al hijo adoptivo y a sus propios padres. Así, aquello que de las acciones de Equis se lee como parte de la premeditación homicida de un maleante, también puede considerarse como manifestación de un deseo parricida, tema común a muchas obras inmediatamente anteriores al proceso. En respuesta a un entrevistador que reunía todas las obras de principios de los setenta bajo la categoría general de “parricidio”, Monti (Pacheco 1992b) opinó que:

Es un hecho curioso, durante ese período aparecieron varias obras con la misma temática, en las que se produce un parricidio, en forma cubierta o directa [...] Sin duda, dan cuenta de una generación vehemente, muy vinculada a la ola de un mundo

²⁹ *Magnus* se estrenó en Buenos Aires el 25 de junio de 1970 en el Teatro del Centro (después de haber sido representada el mes anterior en Neuquén). Hubert H. Copello dirigió al siguiente elenco: Graciela Castellanos (Julia), Carlos Catalano (Magnus), Alfredo Sosa (Gato), Adelfo Bianciotto (Wolfi), Alberto Sosa (Santiago) y Raúl Manso (El viejo Lou). La escenografía fue diseñada por Leonor Puba Sabate.

³⁰ Monti recuerda: *Cuando terminé la obra, hice una reunión y la leí a un grupo de amigos, había autores, y yo mismo sentí en la lectura que el pico dramático de la obra estaba en ese...monólogo final de Equis, que, más allá de eso, ya era intolerable. La tensión decaía justamente porque la gente quedaba muy prendida a ese momento muy alto emotivamente. Me di cuenta de que esa era una manera de dejar abierta la obra. El otro cierra...la obra.* (Conversación con la autora, Buenos Aires, septiembre de 1992).

revolucionario. Veníamos del mayo francés [de 1968] y lo que se expresaba era el parricidio como una metáfora para el deseo de liquidar los valores en los que habíamos dejado de creer. (65)

Si bien *Visita* se montó luego de que la derecha “paternalista” hubiera dado su contragolpe represivo, Monti comenzó a escribirla en 1970, tras terminar *Una noche* y antes de escribir *Historia tendenciosa*. *Visita* está fuertemente influenciada por la escritura de los sucesos que formaron parte de la abiertamente política *Historia tendenciosa*. En un artículo de 1992 sobre teatro político, Monti (1992a) discute los obstáculos anacrónicos de la obra épico política:

El primer objeto de reflexión debe ser el propio intelectual... porque no podemos seguir mecánicamente como si aquí no hubiera pasado nada. Creo que tenemos que buscar un teatro que tenga una visión más problematizada... profundizar para ver qué pasó con esa generación que estaba tan comprometida y, si bien puede ser duro, [esa generación] debe preguntarse a sí misma si realmente estaba en lo cierto o si cometió un error. (26)

Esta cita establece un diálogo directo con el proyecto autocrítico que Monti había comenzado ya en la época en que terminó *Visita*. En el período que separa la génesis de la obra (1970) de su conclusión (1976), el dramaturgo fue testigo de las reacciones extremas y negativas que suscitó en la derecha la politización de su generación. Monti, en *Visita*, da comienzo a un proceso de autoevaluación y hace su primer intento de dar forma a este análisis bajo una forma trágica.³¹

Además del contexto sociopolítico de creación de la obra, que aportó siquiera *in potentia* la imagen del parricidio, se encuentra en el núcleo temático de *Visita* una metafísica de la vida y la muerte. Es a este centro al que ha prestado atención la mayor parte del discurso crítico (Driskell 1978 y Podol 1980), y ha sido Horacio González el responsable de brindar la interpretación metafísica más elaborada. González resume una constante del teatro de Monti en los siguientes términos: “mientras prosiga la representación, se aplaza la muerte”. El subtítulo del análisis que González ofrece de *Visita* (“fantasmagoría

³¹ Este es un proceso que anteriormente solo se vislumbra en *Una noche* en el personaje de Gato, el hijo intelectual.

e intrusión”) revela esta aporía vida-muerte que él despliega en una serie de oposiciones: actividad mental/antiverbalización, fantasmagoría/cuerpo y representación teatral del evento/misterio de la vida humana.³²

Si bien el análisis de González es penetrante y constituye el intento más acabado de abordar la obra de Monti en su totalidad, por momentos se arriesga a descontextualizar y hermetizar *Visita* de una manera innecesaria. En el extremo contrario, Roberto Previdi Froelich (1989) se acerca a la sobrecontextualización cuando afirma que la obra “escudriña la explotación en términos de una vetusta y eterna institución normal y ceremonial cuyos fines se hacen patentes pese al discurso que pregonaba la paridad de las clases sociales” (38). Resulta interesante que tanto González como Previdi Froelich funden sus argumentos en homologías aporéticas, estrategia empleada también por David W. Foster (1979) como punto de partida para su discusión de *Visita*. Foster, de hecho, es quien más se acerca a reunir estas distintas recepciones, al elogiar la obra por su “autoimagen, desafiante [para el público], de una colectividad de individuos que se superpone con los personajes de la obra como participantes de una experiencia común, ya sea nacional, universal o ambas” (17).

Buena parte del discurso crítico se centra en el mundo dramático herméticamente cerrado que crea el texto, elemento que funciona al mismo tiempo como dispositivo estético y como estrategia contracensoral.³³ La atmósfera onírica establece el tono de una serie de luchas de poder que se despliegan en una sucesión de juegos ritualizados signados por lealtades constantemente cambiantes, en los que cada cambio de lealtades supone un cambio del juego. Este deslizamiento constante tiene por resultado una experiencia espectral profundamente desconcertante, pero fuertemente emocional. Si como sostiene Keir Elam (1980) el acto inferencial por excelencia que el espectador desarrolla al ver una obra es la construcción de una historia a partir de la trama,³⁴ este dispositivo multiplica las frustraciones del público.

³² Esta dialéctica también participa de la yuxtaposición que propone Monti de máscaras y pintarrejos teatrales sobre la putrefacción de la carne.

³³ El propio Monti afirma: “yo creo que de alguna manera se intentó hacerla hermética, era un momento en que todo tenía que ser hermético” (Conversación con la autora, Buenos Aires, septiembre de 1992).

³⁴ Es decir, *fabula* y *sjuzet*, términos empleados por los formalistas rusos para diferenciar entre el ordenamiento lógico de eventos que produce el espectador (la fábula o historia) y los eventos tal como se organizan en la obra (el *sjuzet* o trama) (Elam 1980, 119).

Además, la desorientación no solo se genera en el nivel de la “obra”, aquello que Elam denomina su mundo dramático. Como nos ha permitido ver el análisis de los dos finales de *Visita*, el conflicto también ingresa dentro del marco del mundo dramático desde el exterior; es decir, en el nivel del “dramaturgo” y, por extensión, en el mundo real del espectador. En la medida en que la confusión creada sobre el escenario hace referencia directa a una situación del “mundo real”, *Visita* resulta una obra profundamente política acerca de la acción y el cambio, y no una obra que solo deba interpretarse como una meditación filosófica acerca de los límites de la existencia humana.

Las distintas situaciones de confusión de identidad que plantea la obra parece guiar al lector a interpretaciones filosóficas y psicológicas. La imagen final de Equis, sobreiluminada, contrasta con su aparición entre penumbras al comienzo de la obra, y sin embargo, terminada la obra, Equis continúa siendo un enigma. Su nombre es una variante: X; no obstante, en el texto publicado aparece escrito como si se tratara de un nombre real (“Equis”). Severino João Albuquerque (1991) lo interpreta como una negación de la identidad (62). Por mi parte, propongo lo contrario: se trata de una apertura de la identidad. Como bien señala Foster (1979), Equis es “el clásico desconocido: el valor que debe ser determinado, el deíctico semántico cuya naturaleza varía según la posición estructural que ocupe” (18). Equis es así un hombre cualquiera, el Everyman, un ser humano que representa a todos los seres humanos y por ende a la condición humana en su conjunto, en contraste con esa “familia nuclear” cuyo hogar invade y a la que se enfrenta.

Esta unidad familiar de madre, padre e hijo también tiene sus misterios. Perla y Lali pertenecen a la misma clase; comparten la máscara cadavérica como así también las pretensiones de una aristocracia decimonónica empobrecida. Sin embargo, incluso entre ellos hay conflicto: Lali se permite bromear con el nombre de Perla, llamándola “una perra en celo”, giro de la frase “perla en el cielo” que preanuncia su celestial té en el más allá con la reina Victoria. Perla, por su parte, trata a Lali de pederasta. Los dos se consideran a sí mismos en un plano “superior” de existencia, inmortal, e intentan reducir al otro a una condición “animal”.

Por su parte, la identidad de Gaspar se mantiene tan poco clara como su posición dentro de la familia. Por momentos, hace las veces de lacayo o bufón

para lord Lali y lady Perla; otras, es el preciado hijo adoptivo. ¿Ha trabajado con ellos durante treinta años o es un niño? ¿Es un enano? Se insinúa que llegó bajo circunstancias similares a las de Equis, posibilidad que resulta verosímil en virtud de la exagerada reacción de Gaspar a la presencia del intruso en la casa. En términos estructurales, en escenas paralelas, Gaspar y Equis desempeñan papeles similares en sus respectivas batallas contra Perla y Lali.³⁵ Aquí es preciso no pasar por alto como fuente la leyenda de Gaspar Hauser, niño criado en cautiverio, aislado del mundo exterior.³⁶ El nombre Gaspar también sugiere una conexión con Perla y Lali, como uno de los tres reyes magos, que buscan señales para reconocer al Mesías, como puede verse en el examen repetido dos veces de la imagen de Equis en el pañuelo de Lali y su presentación al público.

Con todas sus ambigüedades deliberadas, *Visita* se convierte en el encuentro activo y violento de dos mundos, en el que el mundo hermético y cerrado de Lali y Perla se ve vulnerado por el mundo exterior de Equis, en una relación en la que Gaspar funciona de manera alternativa como aliado o adversario. El público se ve obligado a ponderar eventos e información, incluso desde los primeros momentos de la obra. En la penumbra del departamento, Equis resulta apenas distinguible. En la puesta de 1977, el personaje ingresaba a escena en cámara lenta, “como si invadiese el escenario desde el público” (Foster 1979, 20 n7). Al final de la representación, abandonaba el escenario otra vez en cámara lenta, “enfrentando al público desde el centro del escenario”. De esta forma, la dirección de Kogan trazaba una clara línea entre los mundos intra y extraescénico, en una decisión que preservaba algunas resonancias del final descartado por Monti.

Durante unos segundos el escenario se ilumina intensamente, hasta poner al descubierto toda la maquinaria teatral, lo ficticio de los decorados, lo ilusorio de la representación... Repentina oscuridad. Telón. (47)

³⁵ Se remite al lector a la nota 28, en la que puede leerse una descripción de Gaspar proveniente de la versión inédita de la obra. Foster (1979) también hace hincapié en el antagonismo entre Equis y Gaspar, preguntándose: “¿Es acaso el primero un “reemplazo” del segundo y la imagen saludable de aquello que el enano alguna vez fuera antes de su corrupción a manos de esta pareja decadente?” (18).

³⁶ El lector recordará que esta leyenda revivió en los años setenta gracias a la obra epónima de Peter Handke y al film de Werner Herzog *El enigma de Gaspar Houser* [*Jeder für sich und Gott gegen alle*].

Para Foster, esta invasión extraescénica del mundo dramático puede leerse como un énfasis en el “contexto gótico ‘visitado’ por Equis, pero del cual escapa”. También hacía visible la intervención del dramaturgo y director: desde el principio, la puesta de Kogan obligaba al espectador a distinguir entre realidad y teatralidad, entre el evento y su representación.

El espectador se ve obligado a construir sentido a partir de una serie de eventos desorientadores que ocurren dentro y fuera del mundo dramático que propone el espacio cerrado. Cajones que antes estaban cerrados se abren fácilmente, solo para volver a trabarse con igual facilidad. Las relaciones entre los personajes cambian, conforme se transforman los códigos sociales y familiares que determinan estas relaciones. ¿Están casados Perla y Lali? ¿Es Gaspar la pareja sexual de Perla? ¿O de Lali? ¿Es esta una familia nuclear? ¿Es Equis el Ganímedes de Lali-Júpiter? ¿O el Edipo de Perla-Yocasta?³⁷ El carácter grotesco del vestuario y el maquillaje de Perla y Lali son tan desconcertantes como las incongruencias entre sus edades y sus energías físicas. Se hacen constantes referencias a Gaspar como niño, pero Equis lo ve como un adulto. El propio Equis es descrito como un ser afeminado, pero todas sus acciones son brutales. Las reacciones de los personajes suelen ser inesperadas y por ende desfamiliarizantes. Cuando Perla le pregunta a Equis a qué ha venido, por ejemplo, él responde con una sonrisa tímida, baja la mirada y desliza un dedo por su garganta como si la estuviera cortando. Perla reacciona “ligeramente decepcionada” [pero no asustada!]: “Ah. (*Pausa. Sonriendo.*) Bueno. (*Pausa.*) Siéntese. Debe estar extenuado. Una decisión así...” (10). Los propios personajes reaccionan con desconcierto ante las acciones y las palabras de los demás. Equis parece verdaderamente convencido de haber matado a Lali primero y después a Perla, aunque cerca del final también él habrá aprendido a fingir su propia muerte. Gaspar y, por supuesto, Equis son los dos personajes más afectados por el curso cambiante de los juegos de Perla y Lali, a menudo ejecutados con propósitos cruzados, causando una confusión aún mayor tanto en los personajes como en el espectador. Extraños sonidos se oyen fuera de escena; manos “anónimas” abren y cierran puertas.

Otros elementos de confusión presentes en el texto escrito hacen hincapié en la estructura metadramática de *Visita*. En términos generales, faltan indicaciones escénicas que aclaren si el personaje está “actuando” o si

³⁷ Es Foster quien sugiere estas referencias clásicas (1979, 18).

la situación “es real”. Por ejemplo, ¿de verdad Lali se siente decepcionada al descubrir que Equis no lee el diario? Las máscaras grotescas de Perla y Lali, tal como están descritas en el texto escrito, evidencian una vez más el mundo extradramático de la dramaturgia.

Estos detalles deliberadamente contradictorios y confusos apuntan a una serie de luchas de poder que se libran en distintos niveles de la representación teatral: espacial y temporal, lingüístico y corporal, temático y estructural. Si bien en varias oportunidades hay más de dos personajes en escena, las batallas siempre se plantean entre dos oponentes. Los demás actúan como observadores, ofrecen su participación, ya sea como ayudantes u oponentes, o bien entablan su propia lucha paralela. Se hacen distintos intentos por controlar el espacio y el tiempo: en el paseo de Equis sobre la espalda de Lali, el visitante intenta volver el juego del anfitrión en su contra. Equis se vale de recursos tanto lingüísticos como físicos, hasta que Lali decide negar la realidad del viaje y dar por concluido el juego (17).

Este ejemplo final plantea la existencia de otra lucha por el control de la estructura y el contenido, una batalla sobre cuál habrá de ser el juego a jugar y de qué manera debe llevarse adelante el ritual. En su intento de prolongar el viaje, Equis intenta controlar la historia de Lali. Este, por su parte, socava todo el ritual cuando afirma que jamás han salido de la sala. Otra lucha de poder se produce durante los ritos funerarios del segundo acto, y todas las luchas subsecuentes habrán de llevar a la cuestión mayor de la inmortalidad y el control sobre la propia vida. Estas batallas alcanzan su clímax en el acto final, precisamente en el momento de las “acciones simultáneas”. Las luchas paralelas permiten inferir que hay dos “juegos” en conflicto. Cuando Gaspar, durante su batalla con Perla por las masitas rancias, “toma prestada” una de las líneas de Equis (dicha por él mientras luchaba con Lali por abandonar el departamento), las acciones simultáneas se mezclan y confunden. Es precisamente en este punto que *Visita* expone su intención política, convirtiéndose en un llamamiento a la acción. Perla y Lali luchan por crear mundos paralelos de ilusiones, mientras que Gaspar y Equis se apegan a la realidad corporal. Por momentos, la lucha entre Equis y Lali se apodera del centro de la escena y Perla y Gaspar se convierten en observadores. Los dos mundos se vuelven a separar cuando Lali y Equis se comprometen en una batalla física durante la cual Gaspar hace un soliloquio acerca de sus treinta años de servicio y termina con un

cuestionamiento litúrgico de su propia existencia. Se llega a un impasse en el que los cuatro quedan separados, extáticos. El punto muerto se rompe cuando Gaspar actúa y muerde a Equis, con lo que da pie al maltrato verbal de Perla. La acción vuelve entonces a ganar el impulso suficiente como para llevar a los cuatro personajes hasta el final.

Si se compara el final abierto elegido por Monti con la otra versión, en la que Equis mata a Lali y Perla, resulta obvio que, en este sentido, el descartado resulta fallido por demasiado contundente y fatalista. Al asesinar a Perla y a Lali, Equis actúa, pero con ello no cambia nada de fondo. Al maquillarse, con la asistencia de un Gaspar que continúa servil, asume la máscara de la pareja. El hecho de que Equis tome el lugar de Perla y Lali sin alterar la estructura de poder establecida condena su revolución al fracaso. Ha sido cooptado. El espacio físico no se ha visto alterado; en todo caso, su poder queda cimentado cuando Equis descubre que no puede abrir la puerta. La duplicación ritualizada de los eventos de la obra es sugerida por la idea del visitante que espía a través de la puerta, ¿un espectador u otro usurpador Equis? En la versión ceremonialmente incompleta, la que el autor decidió preservar, Equis queda en brazos del “enemigo”, aparentemente dormido, pero con los ojos abiertos. El intruso parece estar en trance, en un éxtasis temporario, pero se mantiene alerta. La posibilidad de acción perdura.

Leo en este final un reconocimiento, el primero en su tipo dentro de la obra de Monti, de la dificultad de que el “niño” rebelde aniquile a los “padres” represivos. El impasse del trance se sostiene como un momento de reconocimiento del fracaso del ritual parricida, pero también de nacimiento de la autoconciencia, de una posición autocrítica. ¿Se ha entregado Equis a los padres o está estudiando la situación? En una entrevista realizada varios años más tarde (Pacheco, 1991), Monti se refiere al tema del parricidio en las obras de principios de la dictadura y agrega: “Uno nunca termina de entender el mundo, porque este siempre cambia, y uno necesita recomponer su pensamiento para poder entender el nuevo mundo establecido” (65-66). Instalado en un nuevo mundo, Equis se recompone al final de la obra y la iluminación concentra sobre él la atención del público.

Dadas las condiciones sociohistóricas en que se estrenó la obra, el final de *Visita* enunciaba un férreo consejo: en un momento en que la presencia del padre-junta era abrumadora y apocalíptica, no convenía luchar, ya que tales acciones eran reprimidas con violencia. Los primeros años de la dictadura

obligaban a una pausa atenta y a una evaluación tanto crítica como autocrítica de la situación nacional. Las dos obras de Roberto Cossa del mismo período, *La Nona* y *No hay que llorar*, ofrecen otras visiones aún más feroces del genocidio argentino doméstico-estatal.

El genocidio de la clase media:

***La Nona* y *No hay que llorar*, de Roberto Mario Cossa**

La Nona se estrenó el 12 de agosto de 1977 en el Teatro Lassalle, con dirección de Carlos Gorostiza.³⁸ Junto con *Visita* de Monti fue la obra de la temporada de 1977 más aclamada por la crítica (Ordaz 1981, i). La obra cuenta la historia de la epónima del título, una centenaria cuya hambre voraz destruye a los demás miembros de su familia. El novelista argentino Osvaldo Soriano (1987) ubica claramente esta voracidad dentro de un contexto argentino al escribir:

Es una historia impiadosa, terrible, sin personajes rescatables ni mensaje de esperanza. Cossa desnuda la crueldad argentina, en pleno auge de una dictadura militar devastadora, llamada y luego tolerada por la mayoría del país. (8)

Aparte de ser uno de los mayores éxitos del teatro argentino reciente,³⁹ *La Nona* marca un punto de inflexión en la dramaturgia de Cossa. Tras *El avión negro* (1970),⁴⁰ primera experiencia de Cossa con la creación colectiva, durante siete

³⁸ La producción contaba con el siguiente elenco: Ulises Dumont (luego reemplazado por Juan Carlos de Seta) como la Nona, Luis Brandoni (luego Rudy Chericof y Cacho Espíndola) como Chicho, Javier Portales (luego Onofre Lovero y Pedro I. Martínez) como Carmelo, Mágara Alonso (luego Carmen Llambí) como Anyula, María de Luca como María, José María Gutiérrez (luego Omar Delli Quadri) como Don Francisco y Lucila Quiroga (luego Susana Hidalgo y Marta Degracia) como Marta. La escenografía fue de Leandro Hipólito Ragucci, y Héctor Gómez estuvo a cargo de la producción.

³⁹ La obra se mantuvo un año y medio en cartel en la ciudad de Buenos Aires. Fue montada luego en otras plazas teatrales del país, como así también de América Latina, España, Francia y Estados Unidos.

⁴⁰ Cossa y el Grupo de Autores (integrado por Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Germán Rozenmacher) escribieron *El avión negro*, una comedia negra con una estructura de sketches acerca del anticipado y fallido retorno de Perón al país durante los años sesenta. El montaje original fue un fracaso de taquilla pero se ha convertido en una de las obras argentinas emblemáticas de los últimos treinta años.

años el autor no escribió para teatro. Volvió al escenario en 1977 con *La Nona*, producida por su recién conformado Grupo de Trabajo.⁴¹

La Nona difiere enormemente de las cinco obras anteriores del autor.⁴² En ella, Cossa vuelve sobre el modelo del grotesco criollo, dando a luz lo que ha sido denominado un teatro neogrotesco que al mismo tiempo, según Osvaldo Pellettieri (1990), elabora una “parodia del discurso ideológico del teatro finisecular” (177). David W. Foster (1979) advierte que la *Nonade* Cossa retrata a la comunidad inmigrante porteña de baja clase media por medio de “una caricatura devastadora de la necesidad y la voluntad de sobrevivir que traían aquellos sucios y pobres inmigrantes del Nuevo Mundo, para quienes hacer la América se veía reducido a tener suficiente que comer” (17). Por mi parte, leo *La Nona* como una obra que tiene sus orígenes en esta búsqueda del “sueño americano” y su posterior frustración. Con la lógica del escorpión, el texto se vuelve contra sí y se convierte en una punzante crítica de la clase media argentina, planteada dentro del amenazador contexto de la dictadura militar.⁴³

La mordaz condena autocrítica de *La Nona* suele perderse en sus producciones internacionales, dado el tipo de humor de la obra, pero además resulta necesario no descuidar sus objetivos críticos ni las difíciles condiciones bajo las cuales fue escrita y estrenada. En una entrevista realizada poco después de finalizada la dictadura, Cossa (1985) analiza estas condiciones pesadillescas:

Es evidente que ese tipo de humor negro que está presente en *La Nona* está determinado por el clima de terror que se vivía en el país. Empezamos a vivir los argentinos cosas que nunca antes habíamos vivido, muertes y desapariciones cotidianas, de amigos o de desconocidos. La sensación era de que cada día las balas picaban más cerca de uno... (40)

⁴¹ Dicho grupo fue conformado en 1977 por los dramaturgos Cossa, Carlos Gorostiza (quien dirigió *La Nona*), Carlos Somigliana, el escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci, el director Héctor Aure y el productor Héctor Gómez. Hasta 1979, el grupo llevó adelante un proyecto de promoción y producción de teatro nacional.

⁴² Las obras son *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966), *La ñata contra el libro* (1966) y *La pata de la sota* (1967). La quinta obra, *Tute cabrero*, que no fue estrenada hasta 1981 pero había sido escrita en 1967 como un guion para televisión, también corresponde en términos temáticos y estéticos a este primer período.

⁴³ El papel que da título a la obra, el de la *Nona*, por lo general ha sido representado por un actor masculino. Este travestismo contribuye a resaltar el carácter grotesco de un patriarcado ligeramente disfrazado.

En una entrevista de 1978, Cossa había afirmado que la Nona era “la muerte como una entidad metafísica” (Naios Najchaus 1981, 129). Ahora bien, entendida como fuerza destructiva, ciega a las necesidades de los demás, la Nona puede fácilmente ser interpretada como una metáfora de aquellas circunstancias descriptas por el dramaturgo.

La acción dramática de la obra transcurre en dos lugares: la vieja casona familiar, con sus dos áreas de la cocina y el cuarto de un nieto a un lado, y la parte trasera del quiosco del pretendiente de la nona. En la puesta original, la escenografía de Leandro Hipólito Ragucci estaba dominada por enormes pilas de cajas vacías que creaban áreas de juego de múltiples niveles, como así también volvían borrosos los límites entre ambos espacios.

La obra comienza durante la noche de un típico día laboral. La nieta política de la Nona, María, y su envejecida hija soltera, Anyula, están preparando enormes cantidades de comida para la cena. El cuñado de María, Chicho, está en su cuarto leyendo el diario, escondido tras sus pretensiones de ser compositor de tangos para mantener un estilo de vida holgazán. La Nona está en la cocina comiendo, y cuando pide más comida, la envían a su cuarto, donde más tarde se descubre que ha robado un pan. La hija de María, Marta, pasa por la cocina antes de salir a su trabajo, que consiste en atender la farmacia de noche; al irse, se cruza con su padre, Carmelo. Se trata, en términos generales, de una familia de barrio promedio, con una sola salvedad: la Nona come todo el tiempo. Las pocas palabras que profiere son en cocoliche⁴⁴ y todos sus movimientos tienen un único objetivo: más comida. Entendiblemente, el resto de la familia está obsesionada con la supervivencia económica necesaria para alimentar a la Nona. Chicho, el bueno para nada de la familia, inventa una serie de estrategias para conseguir dinero que culminan en el plan de casar a la Nona con Don Francisco. El pretendiente de la Nona, propietario de un quiosco y novio de su hija varias décadas atrás, está ahora más interesado en su futura bisnieta, Marta. Pero cuando Chicho le insinúa que, luego de la muerte de la Nona, habrá de heredar unas tierras inexistentes que esta posee en Italia,

⁴⁴ El cocoliche es un dialecto “deformado”, mezcla de italiano y español, hablado por la población inmigrante italiana en Argentina y Uruguay. Es también uno de los muchos dialectos locales típicos del grotesco criollo pero data de fines del siglo XIX y aparece en el *Juan Moreira de Podestà*.

el codicioso Francisco conviene el matrimonio. El primer acto termina con los preparativos de boda y un brindis, al que la anciana se suma con un equivocado “¡Felicite año nuovo!”.

El segundo acto encuentra a los recién casados casi en la miseria, tan solo seis semanas después de su boda:

Los estantes están despoblados, el piso lleno de cajas de cartón vacías y la mesa cubierta de papel plateado. La Nona, sentada frente a la mesa, mastica. Francisco está sentado en la cama, con la mirada perdida: la imagen de la derrota. (110)

Francisco, frustrado de oír a la Nona hablar todo el tiempo de comida y nunca de su inexistente herencia, está a punto de pegarle a su mujer, pero cae víctima de un infarto. La escena siguiente transcurre en la casa familiar y recuerda la comida del primer acto, pero la situación general ha empeorado: la nona come con mayor voracidad, Francisco es un hemipléjico confinado a una silla de ruedas y el consumo de grapa de Carmelo ha aumentado en proporción inversa a la pérdida de su autoestima. Cuando Chicho, que al fin ha comenzado a trabajar, llega a casa temprano, se produce una confrontación entre los dos hermanos. Las airadas palabras y el subsiguiente ataque de nervios de Carmelo establecen un contraste grotesco con sus respuestas automáticas a los continuos pedidos de comida y bebida de la abuela. La escena termina cuando todos se retiran salvo la matriarca, quien por supuesto sigue comiendo.

El resto del acto muestra la descomposición económica de la familia en una *reductio ad absurdum*. Ahora todos trabajan, incluso Francisco, a quien dejan en la calle sentado en su silla de ruedas y pasan a buscarlo al final del día para contar las monedas que la gente ha dejado en su gorra. Cuando el anciano desaparece, la familia hipoteca la casa, y Marta toma un nuevo trabajo como “anfitriona” en una confitería. Cuando al fin Chicho, Carmelo y María explicitan la fuente de la decadencia familiar, se embarcan en una serie de intentos desesperados por deshacerse de la Nona. El último de ellos tiene lugar luego de que han debido vender la heladera y la joven Marta entretiene clientes en casa diecisiete horas diarias. Chicho, Carmelo y María intentan envenenar a la anciana. La nona bebe la mitad del líquido y no la afecta, pero cuando Anyula llega a casa, bebe inocentemente unas pocas gotas de las sobras y muere rápidamente. En los últimos minutos de la obra, todos mueren o se van: Marta es hospitalizada por enfermedades vinculadas a su trabajo de las que finalmente

muere, Carmelo sufre un infarto luego de ver a su abuela comiéndose las flores que iba a vender en el cementerio, María se va a vivir con sus hermanas en Mendoza, y Chicho, superado por las perspectivas de pasar el resto de su vida con la Nona, se suicida. La única que permanece en pie es la Nona, comiendo, mientras las luces se apagan sobre su rostro.

Los rastros del grotesco criollo⁴⁵ son claros en *La Nona*: la obra presenta los personajes prototípicos de la abuela inmigrante del sur de Italia, el *gallego* español y el hijo trabajador en conflicto con su hermano menor holgazán. Los dialectos, como el uso que la Nona hace del cocoliche, remiten al género, al igual que ciertos nombres y ocupaciones. El nombre de Carmelo y la breve carrera de Chicho como vendedor de Biblias, por ejemplo, recuerdan la obra de Defilippis Novoa *He visto a Dios* de 1930. También la estructura básica de trama de *La Nona*, en torno a la decadencia de una familia de clase media y sus angustias, es típica del grotesco. Esta última característica es fundamental para entender la obra de Cossa y su punzante comentario sobre la Argentina de 1977.

Como Eduardo Romano (1986) señala en su análisis del auge, caída y renacimiento del grotesco en el teatro argentino, esta forma guarda íntimas relaciones con la cambiante fortuna de la clase media argentina: “la tragicomedia del protagonista grotesco revela el núcleo alienado de la pequeña burguesía con expectativas de poder” (31). Romano refuerza estas trayectorias paralelas contrastando la decadencia del grotesco entre 1935 y 1955⁴⁶ con el creciente optimismo de las clases medias durante el mismo período. El grotesco hizo una reaparición en el teatro argentino de fines de la década de 1960 y principios de la de 1970 con obras como *El grito pelado* de Oscar Viale y *La fiaca* de Ricardo Talesnik.⁴⁷ Según Romano, esta reaparición coincide con el creciente pesimismo que acompañó a la decadencia económica de la clase media.

⁴⁵ Para una descripción y análisis de este género nacional, véanse los trabajos de Claudia Kaiser-Lenoir (1977), Luis Ordaz (1971) y David Viñas (1973). Véase también el estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri a la antología en dos volúmenes de la obra de Armando Discépolo (1987-90).

⁴⁶ Las dos décadas corresponden a un período de industrialización, a las que siguieron la revolución nacionalista de 1945 y el apogeo del peronismo.

⁴⁷ El grotesco no solo fue revisitado por autores contemporáneos de este período sino que además algunas obras correspondientes al género al fin lograron ingresar al “canon intelectual”. En 1969, por ejemplo, se publica *Obras escogidas* de Discépolo con un prólogo de Viñas, y tras la muerte del autor en 1971, su obra *Cremona* fue montada en el Teatro Municipal General San Martín (Pellettieri 1989a, 94 n. 16), en lo que fue el primero de una serie de montajes en el Teatro San Martín de las obras más conocidas de Discépolo.

Así, en 1977 se estrenó *La Nona*,⁴⁸ un producto de la clase media argentina y su vehículo teatral, el grotesco. En palabras de Romano, la voracidad de la Nona era una metáfora “de los mecanismos económicos que fueron succionando el trabajo nacional y destruyendo, de paso, la vida familiar” (36). Otra obra de Cossa de los primeros años de la dictadura, *No hay que llorar*, también analiza la destrucción de la vida familiar de la clase media. Tomadas en conjunto, *La Nona* (1977) y *No hay que llorar* (1979) constituyen dos intentos muy distintos pero complementarios de abordar una misma problemática: los fracasos socioeconómicos e ideológicos de la clase media argentina, su consecuente incapacidad y el aumento de la violencia.

En su reseña de la compilación que Cossa hiciera en 1989 de *El avión negro*, *La Nona* y *No hay que llorar*, Osvaldo Pellettieri (1990) prácticamente no se ocupa de *No hay que llorar*, y prefiere caracterizar a la obra como un mero “intento de resemantización de ciertos artificios de la primera fase del realismo reflexivo a la luz de sus supuestos ideológicos y estéticos. Sería una automatizada versión realista ortodoxa del matricidio no concretado en la pieza anterior, *La Nona*” (177). Si bien *No hay que llorar* pudo haber sido menos exitosa en términos comerciales y artísticos que *La Nona*,⁴⁹ aun así merece un análisis detenido como pieza vinculada a su predecesora, como una anti-Nona. Luis Ordaz (1985) lo ha señalado:

En *No hay que llorar*, que llega dos años después, se invierten los términos de *La Nona* y, en lugar de aparecer la abuela como figura absorbente y demoledora, engulléndose a toda la familia con su apetito voraz, la Madre es allí destrozada con ferocidad por sus propios hijos. Cossa sigue preocupado por un desenmascaramiento donde, por la violencia inusitada que predomina, no caben ya las sutilezas psicológicas ni el candor de su antiguo teatro. (18)

⁴⁸ Es preciso recordar que Cossa comenzó a escribir *La Nona* a principios de 1970 como un episodio para un programa de televisión que escribían de manera colectiva junto a Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik y Ricardo Halac, con quienes Cossa habría de escribir al año siguiente *El avión negro* (con la única excepción de Halac, quien escribió el prólogo a la primera edición de la obra).

⁴⁹ *No hay que llorar* tuvo una temporada de tan solo dos meses y poco después el Grupo de Trabajo se disolvió. La obra fue repuesta en 1985 en el Teatro General San Martín.

No hay que llorar se estrenó menos de dos años después de *La Nona*, el 11 de mayo de 1979, en el Auditorio Buenos Aires, también bajo los auspicios del Grupo de Trabajo y dirección de Héctor Aure.⁵⁰ La obra cuenta una historia similar de obsesión y crueldad, pero desde otra perspectiva y en una estructura muy distinta. A diferencia de *La Nona*, tiene un único acto que transcurre en un único espacio escénico: el living-comedor de un departamento de dos ambientes bastante venido a menos. Como las indicaciones escénicas señalan, la única nota discordante en esta sala, por lo demás convencional, es la presencia de la heladera.

Son las nueve de la noche. Dos hermanos adultos, Pedro y Osvaldo, junto a sus respectivas esposas, Ester y Graciela, están discutiendo la salud de su madre, que acaba de desmayarse en su propia fiesta sorpresa. El departamento es el suyo; los demás han venido a celebrar su septuagésimo cumpleaños. Llega un tercer hermano, Gabriel, disfrazado con un sombrero de payaso y una nariz falsa. Mientras esperan al doctor, los tres hermanos y sus dos esposas hablan acerca de sus trabajos, su estado de salud, sus expectativas y sus resentimientos.

Poco a poco, el público advierte que todos los miembros de la familia, con la probable excepción de Gabriel, quien goza de un razonable éxito como propietario de una rotisería en la distante provincia de Río Negro, están aquejados por problemas financieros: Ester quiere que Pedro consiga que ellos y su joven hijo puedan mudarse con la Madre, y Osvaldo, sin haberlo consultado con la ambiciosa Graciela, quiere que Gabriel le preste dinero para abrir un quiosco en su casa. El pretexto de discusión es la Madre: ¿qué hacer con ella ahora que obviamente no puede vivir sola? La discusión cesa cuando Gabriel encuentra siete escrituras que datan de mediados de la década de 1940.

Los hijos comienzan entonces a fantasear de qué manera habrán de hacer uso de las propiedades de su madre. Cada uno reacciona de manera casi inconsciente: el ex fumador y bebedor Gabriel retoma sus hábitos, Pedro llora descontrolado mientras Ester lo abraza y lo besa, y Osvaldo bebe cognac mientras Graciela le acaricia la nuca. La esposa pronto comienza a estudiar las escrituras, y Ester, para no quedar relegada, la imita. La pelea territorial

⁵⁰ *No hay que llorar* contaba con el siguiente elenco: Carlos Carella (Pedro), Marcelo Krass (Osvaldo), María Rosa Fugazot (Ester), Irma Roy (Graciela), Ulises Dumont (Gabriel) y Carmen Llambí (Luisa). La escenografía fue de Leandro Hipólito Ragucci, la luz de Rubén Layafa y Oscar Palomeque se desempeñó como asistente de dirección.

termina cuando Gabriel sugiere que los tres hermanos pongan juntos un almacén. Las primeras reacciones de felicidad se vuelven grotescas cuando los cinco comienzan a comer: (según las direcciones escénicas) “*Al principio es un acto inconsciente, pero poco a poco se irá transformando en una comida sensual, violenta y desagradable*” (163). Antes, hemos visto a las parejas reunidas. Ahora, las relaciones se deforman y Graciela baila y termina sentada en las piernas de su cuñado Gabriel, que comienza a tocarla; Ester besa a su cuñado Osvaldo, mientras su marido, Pedro, bebe, y todos experimentan un placer casi adolescente en blasfemar, insultar y reír histéricamente.

En ese momento, la Madre pasa por la sala en su camino de la habitación al baño. Momentos después, regresa, se sienta en el sillón y comienza a llorar, diciendo: “A lo mejor es el último cumpleaños que...” (166). Los hijos intentan animarla, usando las mismas palabras que ella solía usar con ellos cuando eran chicos. Como le dice Gabriel:

¡Vamos, vieja! ¡Sin llorar! ¿Te acordás cómo me decías siempre?
¡Sin llorar! (A Graciela). Cuando éramos pibes y nos pasaba algo,
siempre nos decía: ¡Sin llorar! (167)

Mientras sus hijos comienzan a contarles sus planes de negocios en el sur, la Madre comienza a sospechar que han encontrado las escrituras y las guarda, tras decir “Lo único que pido es estar tranquila estos últimos años” (171). Cuando Pedro se larga a llorar, su madre responde “¡Sin llorar!”, y cuando él le pide ayuda, ella habla acerca de cómo fue la niñez de sus hijos y sus propias expectativas al respecto.

Se criaron sanos y eso es lo importante (...) Hay madres que quieren que sus hijos sean doctores... o tengan plata. A mí, lo único que me importa es que sean honrados. Y que tengan esposas buenas. (172-173)

Cuando la Madre pide sidra, Gabriel, Osvaldo y Graciela se ponen de acuerdo y comienzan a darle más alcohol y comida, sabiendo que ambos son perjudiciales para su ya debilitada salud. Ester finalmente entiende los motivos de los otros, seguida luego por Pedro, y al final los cinco estimulan a la Madre a beber, comer y cantar el viejo tango “Caminito”.

Caminito que el tiempo ha borrado,
 que juntos un día nos viste pasar...
 He venido por última vez...
 He venido a contarte mi mal.

 Desde que se fue...
 nunca más volvió...
 Seguiré tus pasos...
 Caminito, adiós. (176-77)⁵¹

La disputa crece en intensidad cuando la Madre pide acostarse, a lo que los cinco responden que mejor abra los regalos que le trajeron por su cumpleaños⁵² y corte la corta. La obra termina con llantos de la madre de “Me muero, me muero” ahogados por la voz de los hijos cantando el “Cumpleaños feliz”.

En términos de estructura, *La Nona* y *No hay que llorar* tienen poco en común. La acción de *La Nona* está dividida en dos actos, conformados a su vez por escenas en sucesión cronológica de duración variable. Hay saltos sin llenar en la acción dramática, y por momentos resulta imposible asegurar con seguridad cuánto tiempo ha pasado entre las escenas. Esta fluidez temporal pone de manifiesto cuánto se ha distanciado en los setenta la dramaturgia de Cossa de sus obras más realistas de la década anterior. En *No hay que llorar*, el autor retrocede a una forma más directa de planteo dramático, retorno que provoca el comentario crítico de Osvaldo Pellettieri antes citado. La obra de 1979 se estructura en un único acto cuyos eventos ocurren en “tiempo real”, es decir en un tiempo discursivo que se corresponde exactamente con el tiempo de la trama (Elam 1980, 117-18). Esto supone que el público atestigua los eventos en su totalidad, sin lagunas ni interrupciones.

La primera conclusión que es posible inferir de estas diferencias temporales y estructurales es que se ha producido un cambio en el centro de atención. En *La Nona* vemos la gradual, inevitable y completa extinción de una familia. *No hay que llorar*, por el contrario, comprime la acción en una única

⁵¹ Cossa ha sabido hacer un gran uso de la música popular (en particular el tango) en otras obras, como por ejemplo en *El viejo criado* de 1980. Baste decir que así como el autor revisita el género teatral popular del grotesco criollo también incorpora las formas populares en la música, de allí la atención que presto aquí a la letra.

⁵² Los tres regalos son absurdamente impersonales: una mantilla de encaje, una bolsa de compras y un paraguas.

noche, en el curso de la cual tiene lugar la destrucción de la matriarca de la familia. No obstante, el lugar de destrucción en ambas obras reside en la unidad familiar, y es en el análisis de la familia donde resultan claras las similitudes entre ambos textos.

Las dos transcurren en el hogar familiar. En *La Nona*, el punto focal es la cocina; en *No hay que llorar*, la sala, con la presencia de la heladera como un recordatorio irónico de la obsesión de la familia con la supervivencia. En la primera obra, cuatro generaciones viven juntas en una casa grande; en la segunda, los hijos visitan el departamento de la madre. En ambos casos el centro de la familia es la madre y el patriarca está ausente, muerto mucho tiempo antes. A pesar de la ausencia del padre, la generación reactiva es representada por los hombres: en las dos obras hay hermanos varones que, ya sea que vivan juntos o no se hayan visto durante tres años y medio,⁵³ no logran ponerse de acuerdo. El conflicto que impulsa la dura trama de *La Nona* se plantea entre el esforzado y responsable hermano mayor Carmelo y sus súplicas para que el desempleado “artista” Chico lo ayude a rectificar la situación económica de la familia. A la ética de trabajo de Carmelo, Chicho contrapone varias estrategias, en un esfuerzo por evitar conseguir un empleo. También entre los tres hermanos de *No hay que llorar* existe un gran resentimiento y rivalidad familiar: Osvaldo y Pedro resienten la buena fortuna de Gabriel, y Osvaldo, en particular, cree que Gabriel tiene la obligación de ayudarlos.

Salvo los personajes de Anyula y Marta en *La Nona*, en ambas obras las mujeres son nueras, lo que permite al autor echar mano a otros dos estereotipos de la política familiar: la nuera egoísta que tiene grandes planes para su marido (Graciela, de *No hay que llorar*) y la nuera abnegada y desinteresada (María en *La Nona*). Anyula es la hija soltera y envejecida de la Nona, cuyas posibilidades de casarse y tener una vida fuera del hogar familiar se han visto destruidas por su propia madre, posiblemente para retenerla como una criada de por vida. Marta es la bisnieta, personaje que representa la nueva generación que, al igual que todos los demás en la familia, habrá de sacrificarse por la matriarca.

⁵³ Dadas las fechas de escritura y estreno de *No hay que llorar*, Gabriel (al igual que muchos autoexiliados argentinos) se fue “al sur” en el año 1976, hecho que debe haber sido notorio para el público argentino que había vivido el golpe de estado y la dictadura militar subsiguiente.

Las dos obras se construyen sobre la premisa de una celebración, y en las dos las festividades ceremoniales experimentan un giro grotesco. La primera obra celebra el matrimonio de la nona de cien años con el ex pretendiente de su hija, quien, a su vez, tiene deseos por su bisnieta.⁵⁴ En *No hay que llorar*, la fiesta sorpresa planeada para celebrar el septuagésimo cumpleaños de la madre tiene por resultado su propia muerte.

Los finales parecen contradictorios. Como el propio Cossa se ha ocupado de señalar en referencia a una posible asociación entre las dos obras, “para mucha gente, [*No hay que llorar*] es la venganza de los hijos”.⁵⁵ En *La Nona*, la madre destruye a la familia, mientras que en *No hay que llorar*, la madre es destruida por sus hijos. Esto nos deja frente a un múltiple filicidio contra un matricidio. ¿Pero qué es lo que realmente se destruye en estas obras? La Nona ha vivido más de cien años y al parecer habrá de seguir viva siempre. Los hijos de la madre de *No hay que llorar* la han matado, pero ella vive en su egoísmo y su sangre fría. Su verdadero legado no son los títulos de propiedad que guardaba para sí, sino antes bien el título de la obra y la frase “¡Sin llorar!”. El tango que la madre solía cantarles a los hijos preanuncia su muerte (“He venido por última vez”) y su pérdida (“nunca más volvió”), pero también su continuación: todos están en el mismo caminito (“seguiré tus pasos”).

Leídas en conjunto, estas obras constituyen una denuncia del extremo individualismo que rige a la clase media, convertida tanto en víctima como en victimaria en su propósito de hacer la América, el gran sueño americano. En la obra de 1977, las víctimas se distinguen claramente de su torturador, pero hacia 1979, como resulta evidente en el título, el centro de atención ha pasado a la relación filosófica e inevitable entre víctima y victimario.

En una nota que acompaña una entrevista con Cossa (Moreno 1985) realizada en ocasión de la reposición de *No hay que llorar* en el Teatro Municipal

⁵⁴ La boda fue siempre una imagen central de la obra. Cossa recuerda el origen del texto como un guion para televisión: “Escribí *La Nona* como una fiesta, una reunión, una fiesta que es un velorio... siempre iba a haber una reunión, esto del casamiento de la Nona” (conversación con la autora, Buenos Aires, octubre de 1992).

⁵⁵ Conversación con la autora (Buenos Aires, octubre de 1992).

San Martín en 1985 (primera vez que una obra de Cossa fuera representada en un teatro “oficial”), el dramaturgo empatiza con los personajes de su obra de 1979:

No hay que llorar trata de gente que es víctima de un individualismo exaltado. De esa pobre gente que vive destrozada por lo que pudo haber sido si hubiese tenido una mejor situación económica, destrozada por una sociedad que la empuja al empobrecimiento... Aparece el hombre llevado a sus necesidades primarias, con grandes fantasías puestas en los logros económicos. Y las soluciones tienen que venir de afuera, mágicamente, como en la lotería. [...] Como si cada uno tuviera dentro de sí una lotería personal. (41)

En mi opinión, aquí Cossa, desde la perspectiva de 1985, suaviza su posición de 1979, y reinterpreta a los personajes de *No hay que llorar* como víctimas de una mentalidad capitalista, absueltas de cualquier complicidad con las circunstancias que en 1979 las llevaron a vivir bajo una dictadura que en ese momento parecía inexpugnable. Sin embargo, al menos en 1979, el dramaturgo parece haber sido consciente de la compleja situación en que se hallaban muchos argentinos de clase media que en 1976 le habían dado la bienvenida al golpe militar como un medio para restaurar el orden, solo para luego sufrir las consecuencias del represivo proceso de reorganización nacional implementado por la junta.

Hacia 1979, el régimen había eliminado a la oposición, se habían producido la mayor parte de las “desapariciones” y el país iba rumbo al colapso económico de la década de los ochenta. En ese contexto, el teatro porteño fue capaz de ir más allá de su papel fundamental como cámara de reacción y representación del horror cotidiano. En 1979, había comenzado a desenmascarar y analizar las estructuras internas de la sociedad argentina, e incluso su propia participación en lo que estaba sucediendo dentro del país. Las obras estudiadas en este capítulo muestran que algunos dramaturgos eran capaces de trascender las limitaciones sociales, políticas y económicas que imponía la dictadura, en un intento por “metaforizar” sobre el escenario lo que estaba ocurriendo en el país. Hacia principios de la década de 1980, el teatro habría de desempeñar un papel aún más relevante, en la medida en que la dictadura comenzó a aflojar las riendas del control de la expresión pública.

CAPÍTULO 2

**1980-1982:
DESENMASCARAR
MITOS, EXPONER
IRREALIDADES**

CAPÍTULO 2

1980-1982: DESENMASCARAR MITOS, EXPONER IRREALIDADES

Este país es una mezcla de país desarrollado con pretensiones e influencias culturales europeas. Un país que todavía no ha terminado de digerir todas sus formas de inmigración y que constantemente inventa un país que no existe: la Argentina potencia. [...] En síntesis, mitos e irrealidades.

ROBERTO MARIO COSSA¹

Al preguntarle a Roberto Halac acerca del clima general que prevalecía en la época del estreno de su obra de 1980 *Un trabajo fabuloso*, el autor no vacila en considerarlo “el momento peor de la dictadura militar”.² Ciertamente, hacia 1980 la junta llevaba ya cuatro años en el poder y la economía del país estaba a punto de desmoronarse. Faltaban todavía dos años para que el fallido intento de recuperar las Malvinas obligara al régimen a convocar a elecciones civiles abiertas y acelerase el retorno a la democracia.

El comentario de Halac, sin embargo, sorprende. En general, se considera que los primeros años de la dictadura fueron los más represivos y brutales. Hacia 1980, ya había ocurrido la mayor parte de las desapariciones y muchos de los exiliados comenzaban a regresar al país. Durante los ochenta, además, comenzó a haber cada vez más espacio para la crítica local de ese Estado autoritario, en la medida en que el concierto internacional volvió al fin su atención hacia los abusos que la junta militar hubiera perpetrado contra los derechos humanos.

Buenos Aires disfrutó de buenas temporadas teatrales en 1981 y 1982. Mil novecientos ochenta y uno fue también el año de nacimiento de Teatro Abierto, “fenómeno socioteatral” al que suele considerarse el evento teatral más significativo de la historia argentina. Al igual que había ocurrido en los años anteriores, el teatro supo sobrevivir adaptándose a la realidad socioeconómica del

¹ Citado en Pacheco (1983, 16-17).

² Conversación con la autora (Buenos Aires, 15 de octubre de 1992).

país, lo que llevaba a privilegiar las obras con pequeños elencos y producciones modestas, en detrimento de las grandes producciones. En su evaluación de la temporada teatral de 1980, el crítico Rómulo Berruti (1980) llega a plantear –si bien solo para dale una respuesta desafiante– la siguiente pregunta:

¿Fue un año difícil para la actividad teatral? Sí, lo fue... Los problemas económicos apremiantes que afectan a amplios sectores de la población se hicieron sentir con severidad en las taquillas [...] ¿El resultado? Preocupación para muchos. Pero positivo si se aprende una lección: el público no irá a ver nada que no sea verdaderamente atractivo. Pero irá. Y los teatros no han cerrado. Porque una vez más, “el teatro que vos matáis, goza de buena salud”.

Mil novecientos ochenta fue también el año en que quebraron varias financieras y se fugaron de Argentina enormes sumas de dinero.³ El sistema financiero del país estuvo al borde de la quiebra, debido a la política implementada por el ministro de economía de la junta, José A. Martínez de Hoz. Tras sucumbir a la crisis económica, el régimen pareció aflojar su lazo represivo sobre la población. “La represión discernible” fue esfumándose (Rock 1998, 459) en la medida en que la comunidad internacional comenzó a prestar atención a los abusos cometidos por el régimen militar. El ex detenido argentino Adolfo Pérez Esquivel ganó el Premio Nobel de la Paz por su activismo en favor de los derechos humanos. Muchos teatristas que habían estado en las listas negras decidieron regresar del exilio, aprovechando que el régimen buscaba mejorar su imagen (y sus relaciones financieras) con el resto del mundo.

Al año siguiente, el mando de la junta pasó del general Jorge Videla al general Roberto Viola. El ministro de economía, José Martínez de Hoz, debió renunciar en un contexto marcado por la prolongación de la crisis financiera y la existencia de luchas intestinas entre los distintos brazos de las fuerzas armadas. Entre rumores de golpe y protestas civiles, Viola anunció su compromiso con la apertura política y el inicio del diálogo con los partidos políticos. No obstante, en noviembre del mismo año una corrida cambiaria provocó su dimisión, y Viola fue sustituido entonces por su opositor y jefe militar, el general Leopoldo Galtieri. En abril de 1982, Galtieri orquestó el

³ Tan solo entre abril y junio, dejaron el país 1.900 millones de dólares (Rock 1998, 459).

intento de recuperación de las islas Malvinas, en posesión de los británicos. La guerra terminó con la rendición de Argentina tras la pérdida de muchas vidas jóvenes, en gran medida debido al escaso entrenamiento recibido antes de entrar en combate, la corrupción, las miserables condiciones de vida que debieron padecer en el Atlántico Sur y la aplicación de brutales castigos corporales. Esta derrota trajo consigo un descrédito aun mayor para la junta, dispuso la renuncia de Galtieri y obligó al nuevo presidente, el general Reynaldo Bignone, a aceptar el llamamiento a elecciones civiles abiertas. En noviembre de 1982 se descubre en la ciudad de La Plata la primera de muchas fosas comunes. Grupos de derechos humanos, argentinos e internacionales, exigen una respuesta oficial en torno a la cuestión de los desaparecidos.

Dejando de lado estos cambios prometedores, los teatristas porteños se encontraban en la difícil posición de tener que procesar sobre el escenario los sucesos que experimentaban durante los estertores finales de la pesadilla militar. Creo entender que es a estos estragos sobre la vida cotidiana, producidos por una dictadura tan extensa, a lo que hace referencia Halac en el comentario con el que abre el presente capítulo. También Ricardo Monti, cuya obra *Marathón* fue uno de los grandes éxitos de la temporada 1980, analiza los efectos que este período tuvo sobre su escritura (1992b):

Hoy, a la distancia, entiendo que esa crisis de angustia insoportable y mortal era el resultado de la coexistencia diaria con el horror y la muerte durante los interminables años de la dictadura. Mientras trabajaba en *Marathón*, el esfuerzo necesario para expresar todo lo que estaba ocurriendo y lo que sentía y pensaba me dejaban inerme. Cuando terminé la obra, tenía los sentidos destrozados. Mi obra, mi vida, la realidad: todo era una pesadilla. (249-50)

Este estado disociado, ligado al intento de objetivar sobre el escenario la propia experiencia cotidiana de vida bajo un gobierno autoritario, se advierte en varias de las obras estrenadas durante el período comprendido entre 1980 y 1982. Los autores, sin perder de vista la mirada del censor, procuran exponer tanto la experiencia de vida cotidiana bajo la dictadura como los factores que condicionan dicha existencia. Aunque todavía reaccionan contra las limitaciones impuestas por el régimen autoritario (que continúan padeciendo), las obras de

los primeros años de 1980 dan los primeros pasos hacia un distanciamiento crítico. Si bien continúan empleando la metáfora como un medio que les permite “enmascarar” el referente, los dramaturgos comienzan a tomar de referente a los mitos nacionales y el proceso mismo de mitificación, dando inicio a un proyecto de revisión histórica. En esencia, emprenden un proyecto “enmascarado” que aspira a “desenmascarar” aquellos procesos que van más allá de la condición actual del país pero también la perpetúan, con el fin no solo de reflejar la dura realidad de su época, sino de emprender un proceso analítico que les permita identificar los elementos que hicieron posible y sustentable la Argentina de la dictadura.

Un breve análisis de dos obras del período, *Un trabajo fabuloso* de Halac y ...y a otra cosa mariposa (1981) de Susana Torres Molina, nos permitirá introducir algunas de las estrategias desplegadas. Las dos toman como punto de partida el mito del macho porteño, invierten los roles de género y explotan los supuestos culturales acerca de hombres y mujeres dando forma a lo que, para una mirada superficial, podría parecer nada más que un baile de máscaras grotescamente carnavalizado. Sin embargo, una lectura más atenta revela que estos textos constituyen dos análisis muy distintos pero igualmente cáusticos de la Argentina de principios de la década de 1980. Los textos muestran, además, de qué manera los dramaturgos intentan generar un doble posicionamiento que les permita constituirse como sujetos capaces de ver la situación a un mismo tiempo desde adentro y desde afuera, de una manera crítica. Por otra parte, se destacan como ejemplos de los primeros pasos que da el teatro de la dictadura hacia un distanciamiento crítico que le permita analizar su propia participación y complicidad con la perpetuación del estado autoritario. La cuestión general de las relaciones del teatro con lo que Nicolás Shumway (1991) denomina las “ficciones rectoras” nacionales del país constituye el núcleo de la lectura que, a continuación, propongo de otros dos éxitos críticos y de taquilla de la temporada teatral 1980: *El viejo criado* de Roberto Mario Cossa y *Marathón* de Ricardo Monti. Cierra el capítulo una reseña de las contribuciones que por aquellos años hicieron dos grupos de teatristas que habían estado silenciosos (y silenciados) durante los primeros años de la dictadura: los exiliados que decidieron regresar al país, como Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, y los nuevos dramaturgos, como Mauricio Kartun, Hebe Serebrisky, Eduardo Rovner y María Cristina Verrier.

La doble función del teatro de la dictadura

Más de un crítico ha advertido el uso teatral de la máscara como metáfora de la condición (auto)censurada de los argentinos. En su prólogo a la edición de 1981 de los dos grandes éxitos de la temporada anterior (las obras que examino más adelante en este mismo capítulo: *Marathón* y *El viejo criado*), Ordaz muestra una fuerte conciencia de la estrategia: “a la luz de las ‘razones de época’ y circunstancias similares, las dos [obras] recurren a un ‘enmascaramiento’ de la realidad, a la ‘metáfora teatral’, en varios niveles” (ii-iii). Más adelante, plantea que este enmascaramiento tiene una intención histórico política: “Las dos hablan de nosotros, de este lugar y del tiempo que estamos atravesando” (iii).⁴ También Gerardo Fernández (Rojas 1992) repara en esta tendencia de los textos de principios de los ochenta a la revisión histórica y su crítica de ciertos mitos nacionales:

Había una tendencia crítica contra los grandes mitos, costumbres, ceremonias y alusiones tradicionales sobre los que en aquel entonces (y todavía hoy) giraba la vida del país, responsables de configurar el “ser nacional” y de detener el desarrollo y la madurez del fluido conglomerado humano, en búsqueda de su verdadera identidad. (150)

Por último, a partir de esta idea de Fernández, el crítico Mario Rojas (1992) despliega un análisis crítico de este doble movimiento de mitificación y desmitificación inmanente a la búsqueda del ser nacional argentino:

Dramaturgos como Cossa, Monti y muchos otros han abordado una vez más el mito, pero no con el propósito de establecer un sentido único, sino antes bien de descubrir las contradicciones

⁴ Para entender cabalmente la cita de Ordaz resulta de fundamental importancia tener en cuenta la fecha de edición; este prólogo fue publicado en 1981, es decir *durante* la dictadura, de allí el lenguaje velado y alusivo. También es preciso advertir que en esta edición de 1981 el texto de Cossa parece haber sido (auto)censurado. En una edición posterior (1990), el personaje de Balmaceda (el “realista” de la obra) dice: “Como en este país no se vive en ninguna parte” (35). Este parlamento no aparece en la edición de 1981. Es preciso tener en cuenta estas circunstancias al consultar las notas de Ordaz a la edición de 1981, que si bien son instructivas, resultan incompletas por presión de la censura.

de la historia, cuestionar el mito como algo construido, torcer el discurso monológico de la dictadura, poner el énfasis en su polisemia, abrirse a múltiples lecturas alternativas, regresar a la memoria colectiva los espacios borrados de la historia. (167)

En su análisis, Rojas pasa por alto la alusión de Ordaz al uso del desplazamiento histórico, el mito, la metáfora y la máscara como medios para eludir la censura. Rojas confunde en una sola la doble acción de enmascarar y desenmascarar, como resultado de lo vago de la semántica en torno a la palabra “mito”, tal como esta es utilizada por las obras argentinas de la época y en sus subsecuentes análisis. Los ensayos de Roland Barthes acerca del mito y los conceptos brechtianos de *Verfremdung* y *Gestus* aportan mayor claridad a esta situación y permiten analizar los procesos de desmitificación presentes en obras de los tempranos ochenta como *Un trabajo fabuloso* y ...y a otra cosa mariposa.

En su ensayo de 1956, “El mito, hoy”, Barthes (1980) define el mito como un sistema semiológico segundo, “por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente”, en el que “lo que constituye al signo... en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (205). De esta manera, el sistema segundo o mítico se transforma en una estructura vacía de contenido: “al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra” (209).

El análisis de Barthes emprende entonces una crítica ideológica de la función del mito como distorsión, más que como máscara, en la sociedad burguesa. Para él, el mito es un “habla despolitizada” que “tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia” (237). En síntesis, el mito vuelve irreal la realidad, no porque niegue la existencia de las cosas, sino antes bien en el sentido de que “las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad” (239). Hacia el final del ensayo, Barthes se encuentra en una disyuntiva aporética entre dos metodologías:

[N]o existe más que una elección posible y esa elección sólo puede hacerse entre dos métodos excesivos por igual: o plantear un real completamente permeable a la historia, e ideologizar; o bien, por el contrario, plantear un real *finalmente* impenetrable, irreductible

y, en ese caso, poetizar. En una palabra, todavía no veo síntesis entre la ideología y la poesía (256, el énfasis le pertenece).⁵

A mi juicio, es posible advertir en las obras de principios de la década de 1980 el intento de alcanzar dicha síntesis, o cuanto menos un reconocimiento de la aporía existente en la relación que se plantea entre un objeto –en este caso, la Argentina de su época– y la comprensión de dicho objeto. Las obras de principios de los ochenta intentaron eliminar distorsiones, desenmascarar los mitos y repolitizar el signo devolviendo a los signos su significado histórico, aun cuando estas obras mantuvieron la tensión entre el objeto y sus observadores (en el caso del teatro, entre la representación y el público).

El teatro épico brechtiano ya había tenido un proyecto similar para desmitificar el teatro burgués y reactivar al espectador. Como señala Anne Ubersfeld (1989), “[Brecht] ha dado (rompiendo con la pasividad del público burgués) con la ley fundamental del teatro: hacer del espectador un participante, un *actor* decisivo para el teatro” (33, el énfasis le pertenece). No es coincidencia que las técnicas del teatro épico brechtiano, introducidas en el teatro latinoamericano durante las décadas de 1950 y 1960, sean legibles en el teatro argentino de los años setenta y ochenta,⁶ en el uso de estrategias afines a la opacidad, el Gestus y el *Verfremdung* brechtianos, que permitían evitar la censura y estimular la participación activa del espectador.⁷ En su análisis de 1992 acerca de la relación entre el discurso dramático y la recepción dentro del contexto de la dictadura, Rojas postula:

⁵ Quince años más tarde, en su ensayo de 1971 “La mitología hoy”, Barthes rechaza su propio proyecto de “desmitificación”, señalando que este se ha vuelto a su vez un discurso mítico que obliga a un nuevo desplazamiento. A continuación cuestiona la solución desmitificante que antes hubiera propuesto, de invertir la denotación y la connotación del mensaje mítico, y concluye el ensayo con un llamamiento a abandonar el signo y crear un nuevo objeto. Es preciso advertir que con ello Barthes no abandona su proyecto de repolitización lingüística.

⁶ Véase *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (1984) de Fernando de Toro para una extensa discusión de la influencia del teatro épico sobre el teatro latinoamericano.

⁷ Todas estas técnicas se relacionan con el concepto de distanciamiento o “extrañamiento”, según la descripción de Toro (1984): “Brecht debía encontrar una forma que le permitiera objetivizar la escena de manera tal que el espectador no pudiera identificarse con el personaje o la situación, lo que a su vez impediría que la observe *objetivamente*” (28, énfasis en el original). De Toro brinda tres definiciones de *Verfremdung*: “a) volver extraño o sorprendente todo lo que normalmente parecería familiar; b) ... *historizar*, es decir, presentar todos los eventos y personajes como algo histórico, y por ende efímero; c) ... presentar el mundo como algo *manejable*, transformable” (28, énfasis en el original).

Con el objetivo de crear un espacio para su propio discurso, los dramaturgos recurrieron al signo verbal polisémico. Empleando la opacidad semántica, atacaron el signo monológico y falsamente transparente de la dictadura, y al mismo tiempo lograron eludir el intrincado funcionamiento de la censura. (157)

Rojas describe entonces de qué manera, como consecuencia del proceso de “opacidad”, el espectador-como-participante se ve obligado a “desopacar ese lenguaje críptico y multidireccional, contextualizándolo” (158).

Tal como Rojas las plantea, estas operaciones de “opacamiento” y “desopacamiento” son probablemente contrarias y sin duda alguna se prestan a confusión: el texto volvería opacos los transparentes signos “oficiales”, tanto en términos semánticos como formales, con el único objetivo de que el público, a su vez, resuelva esa opacidad por medio del desciframiento de su significado. Semejante confusión delata cierta falta de claridad en torno a la función del *Verfremdungseffekt*,⁸ que, citando al académico John Willet (1963), “no significa simplemente disipar la ilusión... Es una cuestión de objetividad, de reorientación” (261). En las obras argentinas de principios de la década de los ochenta se advierten dos tipos de opacidad: la deliberada metaforización del signo en un significante polisémico con el propósito de eludir la censura y un señalamiento igualmente deliberado de ese mismo significante, con el fin de llamar la atención sobre su función como elemento contracensorial. De esta forma, se exige al espectador no solo que descifre la referencia en cuestión, sino que se lo alienta, además, a cuestionar y en consecuencia desmitificar aquello que la sociedad (y el gobierno militar) presentarían como “verdad”. De manera conjunta, texto y público deconstruyen así el “proyecto de reorganización nacional” mitopoético de la junta, en el cual, según ha señalado Frank Graziano

⁸ También conocido como “efecto de distanciamiento”, según la descripción del propio Brecht en su “Pequeño Organon para el Teatro” de 1948, una “representación distanciadora es aquella que permitiereconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (1964, 192). En un apéndice al “Organon” encontrado después de su muerte, hace el siguiente comentario acerca del teatro burgués: *Las representaciones de teatro burgués siempre procuran limar las contradicciones, crear una falsa armonía, una idealización. Se da cuenta de las condiciones como si no pudieran ser de otra manera, los personajes se presentan como individuos. [...] De producirse cualquier cambio, este siempre se da de manera gradual, nunca de un salto; los cambios siempre tienen lugar dentro de un marco claro que no puede verse alterado [...] Nada de esto se parece a la realidad, por lo que un teatro realista debe abandonarlo.* (1964, 277).

(1992), “la ideología de la junta polarizaba las complejidades y ambigüedades de la realidad en antítesis sencillas y dicotómicas, oposiciones binarias que reformulaban las posiciones absolutas de los distintos actores en una lucha mitológica” (113). Y aún más: texto y espectador confrontan, en el mismo proceso, los mitos nacionales que simultáneamente trascienden y perpetúan las condiciones sociohistóricas de su presente.

Exponiendo al “macho porteño”:

Un trabajo fabuloso y ...y a otra cosa mariposa⁹

Estrenada en julio de 1980, *Un trabajo fabuloso*¹⁰ de Ricardo Halac no fue un éxito de crítica ni de público, a pesar del prestigio de su autor, del Teatro Lassalle y de su principal actor, Hugo Arana. J. C. Cernadas Lamadrid (1983) hace alusión a este fracaso en su introducción a la edición de Paralelo 32: “*Un trabajo fabuloso* no fue completamente entendida en el momento de su estreno, pero lo ha sido cada vez más y habrá de serlo en igual medida en que nuestra memoria se recupere del terror” (8). Sirve de ejemplo de esta recepción inicial incompleta la reseña publicada sin firma el 17 de julio en *La Nación* (1980). El crítico comenta la puesta de la obra y reconoce el impacto de algunas escenas. Sin embargo, concluye que se trata de un texto estructuralmente fallido, que se fractura cuando el primer acto termina en “un delirio fuertemente sugestivo” que se ve socavado por “el final rutinario y convencional” del segundo acto. El reseñista prosigue:

La visión crítica de la sociedad [que propone la obra] alcanza tales extremos que lleva a un hombre a asumir un papel femenino a causa de la escasez y la necesidad, esa visión se pierde en múltiples desvíos. Otro tanto ocurre con la sátira del machismo, verdadero leitmotiv del segundo acto; si bien incluye algunas buenas decisiones humorísticas, se superpone sobre la idea central y distrae de la acción principal.

⁹ Una versión anterior de esta sección apareció en *Gestos* (1995).

¹⁰ *Un trabajo fabuloso* se estrenó en el Teatro Lasalle el 13 de julio, con dirección de Inda Ledesma, Daniel Delbene en la asistencia de dirección y escenografía de Héctor Calmet. El elenco era el siguiente: Hugo Arana (Francisco), Adriana Aizemberg (Lidia), Patricia Kraly (Virginia), Gonzalo Urtizberea (Diego), Mágara Alonso (Antonia), José María Rivara (Vicente), Andrés Vicente (Julio) y Augusto Kreichmar (Guillermo).

Aunque entendió mal la obra, el crítico alcanza a percibir en el texto un conflicto estructural que tuvo por resultado una obra mucho más pesimista (y, en consecuencia, mucho más fiel a su momento de producción) de lo que el propio Halac había imaginado: “yo quise escribir una comedia y se me escapó la obra”.¹¹ A diferencia de sus obras anteriores –de la primera *Segundo tiempo* hasta *El destete* (1978)–, en las que escenas casi realistas se intercalaban con “cortes” o transformaciones grotescas, en el caso de *Un trabajo fabuloso* la propia situación es grotesca. Francisco entra a escena transformado, vestido de mujer y tras haber iniciado el proceso transexual de inyectarse hormonas femeninas. Francisco no abandona el vestuario femenino en ninguna de las seis escenas de la obra, pero no se trata de un efecto humorístico de travestismo como el empleado por Carlos Perciavalle,¹² ni tampoco del efecto grotesco detrás de la decisión de que la nona de Roberto Cossa (de 1977) fuera interpretada por un actor. El cambio de género de Francisco es resultado de dos presiones externas: una de tipo económico y otra, social. Francisco se ha convertido en “Tatiana” para aumentar sus ingresos económicos trabajando como dama de compañía de hombres de negocios extranjeros. Al parecer, lo ha intentado todo, desde vender insecticidas en restaurantes por la mañana, cacerolas y sartenes puerta a puerta por la tarde, toallas en piscinas los fines de semana, y de noche trabajar como mozo en una taberna rusa (94-95). Tras agotar todas estas posibilidades de ganar dinero, encuentra en la prostitución la única alternativa viable. En el caso de Francisco, además, esta solución a las dificultades financieras de su familia adopta la forma de una penitencia. Convencido de haber fallado como padre y como marido, Francisco-el-macho-porteño se emascula, abdica de su rol como patriarca y se degrada al lugar de la Mujer. Cuando su esposa, Lidia, intenta recuperarlo para la familia durante una celebración del día del padre, él explota:

Idiota, ¿creés que hice un cambio tan grande porque soy un depravado sexual? Vos sabés todo lo que trabajé... y cuando no tuve más trabajo pichulé como pude... ¡Hasta que me pudrí! [...] Había una época en que el padre traía el pan a la casa, protegía el hogar y cuando el hijo crecía lo llevaba de la mano y le enseñaba el mundo. ¡Esa época terminó! ¡Ahora el padre

¹¹ Conversación con la autora (Buenos Aires, 15 de octubre de 1992)

¹² Perciavalle es un reconocido productor uruguayo y estrella de revistas musicales. Su producción de 1980 llevaba por título *del rey a la Reina del Plata*.

no enseña nada! ¡No tiene más palabras! [...] ¡Se quedó mudo!
¡Anda de mujer! (101)

La sociedad y la familia interpretan este cambio de manera errónea, y a lo largo de la obra se sucede una serie de vanos intentos por remasculinizar a Francisco. El espacio de la obra se divide entre el hogar y el bar, el locus privado de la familia y el espacio público social (debemos tener en cuenta que ambas esferas siempre han estado tradicionalmente dominadas por el varón). En las dos últimas escenas de la obra, luego del aparente fracaso del proyecto de remasculinización, se deja de lado la aceptación de Francisco y se emprende el proyecto de su destrucción. Ya ha sido físicamente desplazado. Su familia se ha mudado a un departamento más económico, al que el texto hace referencia como la casa de Lidia, y el bar, propiedad de su amigo de la infancia, Vicente, se ha transformado en un “Bar de Machos”, un panegírico al falocentrismo, como dejan en claro las instrucciones escénicas:

Se oye una marcha guerrera a todo lo que da. Bajan carteles alusivos al gran valor del hombre, un póster del obelisco, y en las paredes se ven escopetas y otros símbolos viriles. Entra Vicente... vestido de gaucho. (115)

Esta parodia grotesca y satírica del machismo se convierte en tragedia cuando Francisco regresa inesperadamente a cumplir con su rol paterno y hacerse presente cuando el novio de su hija le pide casamiento, en lo que también constituye un retorno consciente a su estilo de vida tradicional. El sobrino militarista y homofóbico de Vicente, Guillermo, amenaza con alejar a Francisco de su hijo Diego, y Francisco, tomando el cuchillo de gaucho de Vicente, reta a Guillermo a duelo. Una vez más, el protagonista, y esta vez de manera fatal, se ve arruinado por su amor a su familia, ya que Guillermo llama a Diego y el hijo huye; Francisco, momentáneamente distraído de la pelea, es apuñalado. El herido Francisco consigue regresar al hogar y presenciar el compromiso de su hija antes de (ya reconciliado con su mujer) fallecer.

Francisco es un alma y cuerpo en pena, es la Argentina de 1980: desposeída, desplazada y desaparecida. Más aun, en vez de reconocer que Francisco ha sido víctima de las presiones sociales y los reveses económicos, la sociedad castiga a la víctima como la causa de los mismos problemas, públicos

y privados, que lo han transformado. La falla trágica de Francisco reside en su propia adhesión a las normas sociales; de esta forma, es tanto una víctima como un partidario de la sociedad machista argentina y sus victimarios.

El blanco de los dardos de *Un trabajo fabuloso* es la ceguera generalizada respecto de la represión social y económica que conduce a la culpabilización de la víctima, e incluso a su autoinculpación, tendencia represiva que la Argentina de 1980 aún no estaba lista para reconocer. El malentendido se advierte en el artículo de *La Nación*: el reseñista critica al dramaturgo por el despliegue de sexismo del segundo acto, cuando en realidad es justamente este machismo el que dispara la reacción de la familia y la sociedad contra Francisco y conduce a su trágica destrucción. Hacía falta que pase algo de tiempo para que pudiera reconocerse este error, como señala Cernadas Lamadrid tres años después del estreno. Cernadas Lamadrid llega a sugerir que, aún en democracia, los argentinos no han logrado desenmascararse y reconocerse a sí mismos en su propia mitología nacional:

Francisco es un hombre mutilado, cómplice, prostituido y desaparecido por su propia voluntad. Es todos nosotros, sin las máscaras de nuestros personajes, castrados por una feroz dictadura que mutiló, asesinó y prostituyó. Francisco es un grito, una herida abierta, la misma herida que hoy y en toda su intensidad, aun después de haber superado el terror y de habernos estremecido ante ese horror, aqueja nuestro cuerpo y aqueja al cuerpo social en su conjunto. (8)

Un trabajo fabuloso se erige como una representación trágica de lo ocurrido en Argentina desde principios de la década de 1970: la erradicación militar sistemática de cualquier elemento “subversivo” en un intento por preservar el mítico “orden natural” manifiesto de la civilización occidental (y cristiana). Y al igual que ocurrió en Argentina, la verdadera enfermedad es el supuesto remedio. Es esta represión (social, económica y, por extensión histórica, política) la que debe ser eliminada, no la “subversión” de Francisco. Frank Graziano (1992) señala que “la junta fue la principal causante de las congojas para las que se proponía como solución, y por ende, al igual que Edipo, debía ser removida del Estado antes de que este pudiera recuperar la ‘salud’” (137). Por medio de la inversión de género, *Un trabajo fabuloso* critica la represiva

construcción mítica de imagen de país vigente bajo la dictadura militar, devolviendo buena parte de la culpa al victimario, los perpetradores del mito, y no a la víctima.

Otra obra que abordó el mito del macho porteño y padeció en taquilla, por motivos ajenos a la producción, fue ...y a otra cosa mariposa¹³ de Susana Torres Molina. En 1981, tras regresar de su exilio político en España, la autora escribió y dirigió este texto que sigue la vida de cuatro amigos desde la infancia hasta la vejez. Son cinco escenas: (1) en “La prima” puede verse a los muchachos en su preadolescencia, mientras miran a escondidas una revista *Playboy* robada; (2) “Metejón” los muestra como adolescentes en un café, en el que hablan de cómo levantar chicas pero nunca se atreven a dar el primer paso; (3) en “Despedida de soltero”, los cuatro, ya con treinta años, se encuentran para celebrar el inminente matrimonio del Flaco, situación en que Pajarito los sorprende revelando su homosexualidad; (4) la cuarta escena, y clímax de la obra, tiene lugar en un departamento prestado, donde los personajes, convertidos en misóginos cínicos, esperan que lleguen sus respectivas citas para una noche de pornografía y descontrol, y (5) los cuatro personajes, con sesenta años, se encuentran una vez por semana en el parque, donde recuerdan el ayer y a sus mujeres, madres, hijos y nietos. La estructura es cíclica, comienza y termina en la misma plaza, circularidad que se ve resaltada cuando hacia el final de la obra los cuatro personajes abandonan sus personas ancianas y regresan a los veinte años y a la adolescencia de la escena inicial.

De crucial importancia para la interpretación del texto es la indicación explícita de la autora de que sean cuatro actrices las que interpreten a los cuatro personajes masculinos. Para subrayar la cuestión de género, la representación comienza de hecho antes de la primera escena: las cuatro actrices ingresan al escenario vestidas de mujeres y, según las indicaciones escénicas, lentamente se cambian y adoptan el vestuario de los muchachos preadolescentes. Al finalizar

¹³ ... y a otra cosa mariposa se estrenó el 10 de noviembre de 1981 en el Teatro Planeta, con dirección de la autora, asistencia de Ana María Gómez, escenografía de Mabel Pena, iluminación de Graciela Galán, vestuario de Gioia Fiorentino, marionetas de Horacio Irigoyen y maquillaje de Hugo Grandi. El elenco era el siguiente: Analía Agulló (El Inglés), Silvia Baylé (Cerdín), Lina de Simone (El Fraco) y Elvira Onetto (Pajarito). Advuértase también que en el texto publicado, la única condición impuesta a cualquier producción venidera es que los cuatro personajes deben ser interpretados por actrices.

la obra, vuelven a transformarse, quitándose las ropas masculinas. La puesta de 1981 producía además otra yuxtaposición intencional de lo masculino y lo femenino por medio del vestuario y maquillaje, como Torres Molina dejó en claro en una entrevista anterior al estreno (“El machismo” 1981): “[Las actrices] van a estar muy maquilladas y vestidas con ropa de hombre, pero hecha de telas brillantes, tipo de género que junto con el maquillaje sugiere características femeninas”.

Uno podría preguntarse cuál es el sentido de presentar a mujeres travestidas de hombres, convención teatral que nos retrotrae al siglo de Oro Español,¹⁴ en una crítica satírica del sexismo de la sociedad porteña. No se trata solo de denunciar el sexismo masculino, como varios críticos interpretaron, llegando uno incluso a sugerir que el impacto de la obra sería aún mayor si los personajes fueran interpretados... ¡por actores varones!¹⁵ La lectura percepción de esta obra depende del hecho de que *los dos* sexos están presentes en ella a lo largo de toda la representación, aportando de esta forma una humanización constante como contrapunto a la deshumanización que impone la mitificación sexista. La mujer domina las conversaciones de los cuatro personajes, pero siempre como objeto imaginario. En la primera escena, los cuatro “relojean” a una chica en la plaza, hablan acerca de la prima de Pajarito y tratan de entender la *Playboy* extranjera que le han robado al hermano del Inglés. La mujer está presente allí pero solo como un objeto visual o de conversación. En la cuarta escena de la obra, cuando los cuatro alcanzan la cima de su misoginia, Cerdín comienza a seducir una muñeca inflable, solo para desinflarla, y Pajarito, quien antes ha aterrorizado a sus amigos con la revelación de su orientación sexual (al mismo tiempo que segura su masculinidad, “soy marica pero no mina” 38), aparece abiertamente travestido.¹⁶

¹⁴ Véase el artículo de Laurietz Seda (1997) para una discusión del uso que ... y a otra cosa *mariposa* hace de la convención teatral del travestismo, un pilar del teatro en español desde el Siglo de Oro, como un dispositivo de enmascaramiento que permitió representar y explorar las relaciones gay y lesbianas en la sociedad patriarcal argentina.

¹⁵ Rómulo Berruti escribe en *Clarín* (1981): “Nos parece que este texto pudiera alcanzar otro nivel [de sentido] si cuatro actores, deliberadamente elegidos por su imagen rotundamente masculina, interpretaran los personajes: es decir, trastornar por completo el juego, con el terrible efecto consiguiente”.

¹⁶ El lector debe tener en cuenta que se trata de una mujer representando a un hombre que se viste de mujer, lo que Marjorie Garber (1993) denomina un “doble travestimiento”.

En otras palabras, todas las representaciones de mujer son sustitutos, mediados por una visión masculina de la Mujer. El hecho de que sean cuatro mujeres las que interpreten estos personajes crea un efecto de distanciamiento que no solo aliena al texto de sus actores, obligando al espectador a reevaluar aquello que se dice y hace sobre el escenario, sino que además permite otro proceso. Cada vez que la Mujer es objetualizada y deshumanizada en el texto, esta supuesta deshumanización se ve contrarrestada por la misma presencia física humana de las mujeres que interpretan estos personajes, cuya condición social de mujeres se ve reforzada e incluso exagerada por el vestuario y el maquillaje de la puesta original.

En ...y a otra cosa, *mariposa*, el distanciamiento tiene un efecto deconstructivo similar al *Verfremdungseffekt* del teatro épico. La relación de la actriz con el personaje masculino recuerda también el concepto brechtiano afín de *Gestus*.¹⁷ El *gestus* es “a un tiempo gesto y médula, actitud e intención” (Willet 1963, 256). Como advierte Patrice Pavis (1982):

El *Gestus* puede ser un simple movimiento corporal del actor, un modo particular de comportarse, una relación física entre dos personajes, una disposición escénica, el comportamiento conjunto de un grupo, la actitud colectiva del grupo de personajes de una obra, o incluso el gesto de la presentación general de lo que el escenario ofrece al público por medio de la puesta en escena. Este espectro de distintas clases de *Gestus* revela la constante prolongación de la noción social de *Gestus*... El actor controla de manera constante su gestualidad con la finalidad de indicar la actitud social y el comportamiento del personaje. (41)

Las múltiples funciones sociales del *Gestus* arrojan luz sobre el texto de Torres Molina. Dentro de su estructura cíclica, el sexismo se convierte en un *Gestus* social repetido y reforzado por las distintas generaciones. Los personajes, como preadolescentes y adolescentes, están todo el tiempo “ensayando” papeles, repitiendo frases hechas, conscientes de que las mujeres y sus amigos (es decir, la sociedad) son un público. El Inglés, a quien vemos solo al comienzo

¹⁷ Me concentro aquí en el *Gestus* social, como algo distinto del *Grund Gestus*, o el básico *Gestus* característico de una acción aislada o de la obra en su totalidad.

de la segunda escena, es una persona muy distinta del personaje que adopta cuando llegan sus amigos. Cuando los demás se niegan a “ver” la verdadera orientación sexual de Pajarito, se trata de una ceguera conscientemente buscada para preservar el sistema tradicional sin cuestionamientos. Si los tres amigos reconocieran la homosexualidad de Pajarito, se verían obligados a reevaluar la naturaleza de su amistad con él y entre ellos.

Estas conductas suponen que el machismo se adquiere de manera consciente con el propósito de enmascarar las propias inseguridades humanas. Al decidir que sean mujeres las que imiten el discurso masculino, Torres Molina advierte que todo comportamiento social es aprendido. La puesta del estreno era aún más compleja en este sentido, en la medida en que usaba el dispositivo metateatral para poner en primer plano el hecho de que las actrices interpretaban a mujeres que interpretaban a hombres. De esta forma, Torres Molina sugiere que las mujeres desempeñan un papel fundamental en la perpetuación de estos patrones de conducta.¹⁸ ... *y a otra cosa mariposa* deconstruye con humor el mito del macho porteño invocando la presencia femenina, que contribuye a la desmitificación y al mismo tiempo insinúa la complicidad femenina en la perpetuación del mito, por medio de comportamientos y actitudes aprendidas.

Tanto *Un trabajo fabuloso* como ... *y a otra cosa mariposa* emplean la ancestral tradición teatral del travestismo con el propósito de generar una disrupción en lo que Marjorie Garber (1993) llama diferencias sexuales y de género “binarizadas”.¹⁹ Las dos crean una “crisis categorial” (16) que vuelve borrosas las distinciones entre hombre y mujer. Haciéndose eco de la idea de Simone de Beauvoir de que “no se nace mujer: llega una a serlo”, estas obras sugieren que “la mujer” es un constructo social. Además, al poner en tensión supuestos culturales básicos de occidente, como la identidad sexual y de género, los textos

¹⁸ Torres Molina afirmó en el estreno de la obra, “Quiero mostrar que los chicos ya hablan las palabras de otros, que ya provienen de un contexto. Tiene que ver con un fenómeno cultural, social y económico. La obra permite deducir que también las mujeres compartimos parte de la responsabilidad por alentar y promover que las cosas sigan siendo como son” (Soto 1981).

¹⁹ “... [U]no de los aspectos más importantes del travestismo es el modo en que plantea un desafío a las simples nociones de la binariedad, poniendo en cuestionamiento las categorías ‘masculino’ y ‘femenino’, ya sea que las considere esenciales o construidas, biológicas o culturales” (Garber 1993, 10).

desestabilizan la tradicional jerarquía patriarcal construida sobre oposiciones binarias como masculino/femenino.²⁰

En *Un trabajo fabuloso*, el travestismo de Francisco es resultado de su impotencia económica y social, su último recurso para sobrevivir. Es también un castigo auto infligido: Francisco ve “lo femenino” como un descenso en la jerarquía sociocultural. Francisco nunca abandona el vestuario de mujer, ni siquiera cuando regresa a su papel familiar como patriarca. Continúa en un limbo sexual autoimpuesto en el que no es hombre ni mujer. La obra deja en claro que Francisco es partícipe de su propia victimización. Así, si bien es el protagonista trágico de *Un trabajo fabuloso*, la responsabilidad en su propia destrucción le resta estatura heroica. Para Halac, Francisco es un “error de la naturaleza”, vuelto “antinatural” por la sociedad represiva a la que él mismo pertenece. Por ende, si bien Halac expone el mito, no lo abandona por completo. Sin importar la empatía que pueda llegar a tener con el retrato de Francisco, el tratamiento del borramiento de género como un constructo negativo, “erróneo”, ni hombre ni mujer, termina perpetuando el binarismo sexual típico del patriarcado occidental que al parecer vendría a criticar. En términos de *Gestus*, hay poca distancia entre el actor y el personaje; el texto pide la actuación realista y naturalista de una situación grotesca. *Un trabajo fabuloso* considera el travestismo como algo desviado, sin importar de quién sea la culpa.

Ninguna condena similar del travestismo ofrece ... y a otra cosa mariposa. Al contrario, Torres Molina se deleita en la tensión inherente a la coexistencia de lo masculino y lo femenino. Quiere que el espectador reconozca distintos niveles de máscara, haciendo que sus actrices se transformen en hombres adolescentes, los ancianos regresen a sus personalidades adolescentes y al final las mujeres dejen de lado el vestuario masculino por ropa de mujer. El vestuario de hombre nunca es enteramente masculino: los géneros son suaves y brillantes, el

²⁰ Es decir, cuando se desestabiliza un modelo (como el que Hélène Cixous denomina el “orden binario patriarcal”) que se presenta a sí mismo como un “orden natural”, se lo expone como un constructo ficcional. Como señala Judith Butler (2007), “Cuando la desarticulación y la desagregación del campo de cuerpos alteran la ficción reguladora de la coherencia heterosexual, parece que el modelo expresivo pierde su fuerza descriptiva” (266). Véase el capítulo 3, “The Mythological Structure of the Imaginary” [La estructura mitológica de lo imaginario], del libro de Frank Graziano *Divine Violence* (1992), para una descripción de la versión que la junta militar argentina ofreció del patriarcado occidental.

maquillaje exagerado. Esto hace que los binarismos simples, como masculino/femenino, resulten limitados e ilógicos. Mientras que *Un trabajo fabuloso* expone la (auto)destrucción del individuo en manos de una mentalidad binaria autoritaria, ...y a otra cosa mariposa presta atención al carácter colectivo de la producción cultural y plantea que los modelos de comportamiento aprendidos pueden abandonarse con la misma facilidad.

A diferencia de *Un trabajo fabuloso*, ...y a otra cosa mariposa fue bien recibida tanto por la crítica como por los espectadores. Su temporada solo se vio interrumpida por la llegada del calor estival, pero luego no pudo retomar funciones debido al estallido de la guerra de Malvinas, una debacle que, irónicamente, puede ser leída como la puesta en acto a nivel internacional del mismo machismo que el texto procuraba exponer.

Muchas obras montadas en Buenos Aires a principio de los ochenta fueron éxitos de crítica y de taquilla, como atestiguan los siguientes ejemplos de la temporada teatral de 1980. El montaje que Rubens Correa hiciera de la novela de 1929 de Roberto Arlt *Los siete locos*²¹ recreaba el mundo pesadillesco de los marginales porteños de Arlt, víctimas de una realidad deformada, e introducía el tema de la autodestrucción como resultado directo de la aniquilación de la individualidad en la sociedad moderna. *Marathón* de Ricardo Monti, ganadora del premio ARGENTORES 1980 al mejor drama, confrontaba al país de 1980-1932 con sus mitos históricos más entrañables y temidos. *El viejo criado*, que le valió a Roberto Cossa el premio a la mejor comedia, evoca también los arquetipos nacionales, con el propósito de dismantelarlos.²² Es a partir de las categorías generales que constituyen las ficciones rectoras de “la identidad nacional” y “lo popular” (Shumway, 1991, 7) que me aboco a continuación al análisis de dos de ellas: *El viejo criado* y *Marathón*.

²¹ El texto teatral se basó en una adaptación de Correa, Carlos Antón y Pedro Espinosa. Participó de la puesta un elenco de más de cuarenta actores.

²² Las limitaciones de espacio me obligan a analizar tan solo algunas de las obras que abordan esta cuestión. También merecerían un mayor análisis *Al perdedor* de Osvaldo Dragún, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa, *Periferia* de Oscar Viale y *Simón Brumelstein, el caballero de Indias* de Germán Rozenmacher, escritas en 1970, como así también la ya mencionada *Matar el tiempo* de Carlos Gorostiza. Todas ellas se estrenaron en 1982.

El desenmascaramiento de una Argentina imaginaria:

El viejo criado de Roberto Mario Cossa

Cierta Argentina forjada por la mentalidad nacional colectiva es claramente el blanco de *El viejo criado*,²³ como resulta obvio desde la descripción inicial del escenario que ofrece el texto dramático:

La acción transcurre en un bar de la zona sur de Buenos Aires, mejor dicho en la “imagen” que los porteños conservamos de lo que pudo haber sido un bar de ese tipo hace cincuenta años atrás. Es un ambiente irreal, suspendido en el tiempo, aislado del mundo, pero que conserva la calidez y el misterio de los viejos bares de Buenos Aires.

Su única conexión con el mundo exterior es la puerta de entrada, ubicada a la derecha (...) A la izquierda hay una salida hacia el “salón de familias” y hacia el foro un espacio impreciso, oscuro, donde seguramente se arrinconan los fantasmas de aquellos que alguna vez compartieron charlas y silencios, “aprendieron dados y timba”, “lloraron su primer desengaño”. Una zona mágica. (13)

Cito esta descripción casi en su totalidad porque condensa varios de los temas y problemáticas de la propia obra: la imagen de una Buenos Aires mágica, perdida en el tiempo y el espacio, el carácter colectivo que esta imagen adquiere en artefactos culturales compartidos como el tango,²⁴ y la insinuación de que existen fantasmas que habitan el espacio imaginativamente rico pero escasamente amueblado, la “zona mágica” del bar.

Incluso el proceso de creación de la obra debe mucho a cierta colectividad, que según Cossa desempeñó un papel crucial en su evolución como dramaturgo.

²³ La obra se estrenó el 26 de septiembre de 1980 en el Teatro Payró con dirección del propio Cossa, escenografía de Leandro Hipólito Ragucci, vestuario y maquillaje de Adriana Strajer y música de Rolando Mañanes. El elenco era el siguiente: Humberto Serrano (Alsina), Pedro I. Martínez (Balmaceda), Julio González Paz (Carlitos) y Ruby Gattari (Ivonne). Néstor Sabatini brindó apoyo técnico y artístico.

²⁴ Las dos líneas citadas por Cossa provienen del famoso tango de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores de 1948 “Cafetín de Buenos Aires”, claramente el modelo del bar/café que evocan las indicaciones escénicas.

Profundizando su temprana experiencia con *El avión negro* (en la que trabajó de manera colectiva junto a Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Germán Rozenmacher), en la década de 1980 comenzó a escribir sus obras a partir improvisaciones con los actores que habrían de participar luego de las versiones escénicas. Las improvisaciones de *El viejo criado* comenzaron en 1978, basándose en ciertas ideas que el autor tenía acerca de los personajes y el tono general de la obra. Los actores improvisaron a partir de escenas escritas y Cossa incorporó elementos de estas improvisaciones (Moreno 1985a, 40; Moncalvillo 1982, 71). Probablemente este método de creación colectiva haya contribuido a fortalecer los elementos mitopoetizantes de cooperación presentes en la obra y fomentado la intención desmitificadora del texto.

Para entender el teatro argentino de principios de los ochenta, resulta fundamental realizar un análisis de los mitos de identidad nacional, su producción cultural y su subsecuente deconstrucción. En *El viejo criado*, Cossa pone en escena varias de estas ficciones rectoras, yuxtaponiéndolas a la realidad histórica argentina con el propósito de diezmarlas. Francisco Jarque Andrés (1991) advierte en *El viejo criado* la presencia de dos universos teatrales distintos: una teatralidad de la realidad argentina de 1980, en contradicción con la metateatralidad de un pasado imaginario (479). Encarnan estos mundos distintos dos pares de personajes: Alsina y Balmaceda, Carlitos e Ivonne. Al comienzo de la obra, Alsina y Balmaceda ocupan una de las dos mesas de la escenografía. Sostienen un torneo de truco aparentemente eterno (el marcador llega al absurdo de 153.204 juegos contra 67.724, con liderazgo de Balmaceda), que ninguno de los dos parece dispuesto a abandonar. Cuando la obra finalice, seguirán jugando cartas. Alsina es un poeta que cita en francés, “la figura clásica del intelectual” (13), anticapitalista y anticartesiano. Balmaceda es un terrenal ex boxeador, descrito por Alsina como un racionalista, y el receptor de las clases que Alsina imparte acerca de historia y cultura.

A este mundo llegan otros dos “tipos”, Carlitos e Ivonne: “Son dos figuras casi irreales, caricaturas, él de los cantantes de tango de los años veinte, ella de una prostituta envejecida” (23). Cuando Carlitos entra cantando “Mi Buenos Aires querido” tanto su nombre como el tango que canta hacen referencia al renombrado cantor de tangos de los años veinte y treinta Carlos Gardel. El nombre Ivonne proviene de otro tango, “Madame Ivonne”, que cuenta la historia de una prostituta francesa y su proxeneta argentino. De hecho, la obra

está saturada de referencias tangueras; incluso el título proviene de un tango, “La casita de mis viejos”.²⁵ A lo largo de la obra, Carlitos, recién llegado de una estadía de cuarenta años en París, intentará completar *su* tango, moldeando su vida a partir de la letra de otras canciones, en su intento por recrear un estilo de vida apropiado para un cantor de tangos.

Estos dos mundos en principio distantes se encuentran cuando Carlitos descubre a los jugadores de cartas sentados en la “mesa del trío”, otra referencia a los famosos tríos de la era dorada del tango. Alsina y Balmaceda, recelosos de Carlitos, se ven finalmente atraídos a su mundo de fantasía cuando les cuenta que Ivonne durmió con Gardel. Por turnos, cada uno de ellos se retira de escena con Ivonne para emular al gran Gardel, lo que permite que el otro sea sondeado por Carlitos respecto de detalles acerca de la Buenos Aires tanguera. La capital imaginaria de Carlitos es consistentemente refutada por la realidad de los jugadores porteños de cartas:

CARLITOS:

Dígame, joven, ¿no sabe dónde puedo conseguir un viejo criado?
[„„]

ALSINA:

Los viejos criados están todos trabajando en las fábricas. Les pagan mejor. [...]

CARLITOS:

Otra pregunta: ¿dónde está el juego de calles que se da en diagonal?

ALSINA:

No sé [...] Algo oí, pero nadie sabe. Aparte, no le conviene hablar mucho de eso.

CARLITOS:

¿Por qué?

²⁵ Debo mucho al minucioso análisis que Francisco Jarque Andrés hace de estas referencias, como así también a Ordaz, quien en sus notas a la edición de *El viejo criado* de 1981 identifica referencias a otros dos tangos, además de los nueve señalados por Jarque Andrés.

Alsina:

Lo meten preso. [...] Las cárceles están llenas de gente. (37-38)

Cuando Carlitos confunde a estos prisioneros con seguidores de Leandro N. Alem del movimiento radical de fin de siglo, Alsina le responde con una formulación clásica de la época de la dictadura: “No se dice quién está preso” (38).

Luego Carlitos e Ivonne se retiran en busca de su viejo trío de tango y la partida de cartas prosigue. Menos de un minuto después, la pareja regresa con noticias del trío. Los saltos cronológicos adquieren entonces proporciones absurdas: Carlitos sostiene haberse ido unos cinco años, durante los cuales habría encontrado a los miembros del viejo trío. Cuando Carlitos plantea retóricamente “¿Qué ha pasado con los tríos?”, Alsina responde “Es la decadencia de los mitos, señor Carlitos. Usted deberá leer a Jung” (46). Sin embargo, los jugadores de cartas vuelven a verse atraídos hacia la fantasía de Carlitos cuando les propone conformar su nuevo trío. Le dan el gusto, hasta que les impone condiciones tan ridículas que el acuerdo se rompe, y entonces Carlitos e Ivonne vuelven a retirarse, con la promesa de volver a encontrarse “dentro de veinte años acá” (51).

Carlitos reaparece pocos minutos después, para decir “Veinte años no es nada” (54), y desaparece solo para regresar casi de inmediato, preguntando dónde puede hallar un viejo criado. Alsina le responde que ya no existen. Carlitos le cuenta cómo ha pasado los últimos ocho años (apenas unos pocos minutos de tiempo escénico) sumido en la decadencia económica necesaria para crear arte. Ha perdido a Ivonne en brazos de un oficinista, pero finalmente ha logrado terminar su tango y, en el clímax de la obra, lo recita. La excitación de Alsina y Balmaceda se convierte en decepción al escuchar que Carlitos plagia un tango de Gardel de 1917, “Mi noche triste”. Enojados, retoman el juego.

Los dos mundos dramáticos se separan en el desenlace del texto: Alsina y Balmaceda continúan su juego de cartas e Ivonne regresa junto a Carlitos. La pareja hace planes de volver a París, una ciudad que tiene ahora tanta potencia nostálgica para ellos como alguna vez tuviera Buenos Aires. La partida de cartas continúa y Balmaceda una vez más piensa en dejarlo. Se queda porque ha comenzado a nevar, algo prácticamente imposible en Buenos Aires. Y es Alsina quien pronuncia las últimas palabras de la obra: “¡Qué hermoso! ¡Cómo me gusta Buenos Aires cuando nieva!” (64).

Jarque Andrés (1991) cree que la cuestión central de *El viejo criado* es el tema Gardel,²⁶ por medio de la confrontación de ese mito como “expresión de un pasado al que no se quiere renunciar” (473) con el presente realista de Alsina y Balmaceda. Si bien Gardel y el tango probablemente sean uno de los mitos nacionales más entrañables para los argentinos, Alsina y Balmaceda también son productos de un proceso mitopoético, y asimismo susceptibles de desmitificación. Sus nombres provienen de letras de tango, lo que los vincula al proyecto mítico nacional. Son dos arquetipos de compadrito de barrio: el intelectual impotente y el machista terrenal, opuestos y sin embargo iguales en lo que concierne a su comportamiento escapista. Alsina trae a la mesa el conocimiento literario; Balmaceda, la actualidad. No hacen nada a partir de esta información. Alsina habla de escribir ensayos críticos, Balmaceda dice algo de visitar a su hermano. Ninguno de los dos emprende estas actividades, solo juegan a las cartas. El lenguaje, codificador del mito, es su medio pero también la cifra de su destrucción, como bien señala Susana Anaine (1990): “si hablar es valerse del lenguaje, a estos personajes los fagocita el lenguaje: los parlamentos son frases de tango, [y] la esterilidad, la fosilización o alineación que genera el mito les impide crear” (88).

Es verdad que Carlitos-como-Gardel se desintegra sobre el escenario, exponiendo el vacío del mito Gardel. Sin embargo, Alsina y Balmaceda no se salvan de recibir su propia crítica. Así como constituyen el contrapunto y espejo que destruye la construcción mítica de Carlitos, el mundo exterior interviene en el espacio mítico del bar y socava su propia irrealdad atemporal.

Si bien suele identificarse a *El viejo criado* como el momento de inflexión en que la dramaturgia de Cossa quiebra de manera definitiva con el tiempo cronológicamente realista,²⁷ el mundo “real” externo interrumpe de manera constante el limbo atemporal del bar. Balmaceda hace una referencia a la presidencia de Jimmy Carter, ubicando así a los jugadores de cartas en la época histórica de su estreno en 1980. Alsina usa el comentario de Balmaceda como un pretexto para comenzar una lección sobre el fracaso del modelo económico

²⁶ Jarque Andrés (1991) llega incluso a describir a Carlos Gardel como un “espejo personal de imitación para la mayoría de los argentinos” (480).

²⁷ Véase, por ejemplo, el artículo de Antoni Rodríguez de Anca de 1985 publicado en la revista *Teatro*, del Teatro Municipal General San Martín.

keynesiano, y más adelante los personajes hacen un salto referencial al pasado, al mencionar a otros dos presidentes de Estados Unidos: John F. Kennedy y Theodore Roosevelt. Esparcidas a lo largo de la obra, además, hay referencias al pasado personal de Balmaceda como boxeador, y Alsina cuenta una y otra vez un chiste malo acerca de dos escritores bohemios de principios de siglo.

Estas referencias históricas podrían pasar fácilmente desapercibidas en la conversación que los compadritos sostienen mientras juegan a las cartas, si no fuera por otros dos elementos de trasfondo histórico y que el dispositivo teatral pone en primer plano, obligando al público a tomar distancia crítica de los mundos de los personajes y reevaluar estos mitos de creación colectiva. Intencionalmente, he eludido hasta ahora en la descripción escénica estos dos elementos, porque moldean y modifican la recepción de la historia. De hecho, plantearía que la sinopsis hasta aquí expuesta no da cuenta de la verdadera *fabula*, y que la historia que podemos construir proviene de estos dos elementos puestos en primer plano.

El primero surge de una pregunta que Alsina le hace a Balmaceda cuatro veces a lo largo de la obra: “¿Qué pasará que hay tanta gente en la calle?”. En cada oportunidad, Balmaceda contesta sin mirar por la ventana, y las cuatro respuestas tienen firmes raíces en la historia argentina de la última mitad de siglo XX:

1. “SALIERON A PEDIR QUE LO LARGUEN AL CORONEL” (23): el 17 de octubre de 1945, miles de trabajadores marcharon a Plaza de Mayo para exigir la inmediata liberación de Perón, precipitando la caída de su oposición y su retorno al gobierno.
2. “PARECE QUE LO ECHARON AL GENERAL” (42): el 19 de septiembre de 1955, luego de revueltas militares en Córdoba y Bahía Blanca, Perón renuncia y parte al exilio; toma el gobierno la “Revolución Libertadora”, bajo el mando del general Eduardo Lonardi y más tarde el general Pedro Aramburu.
3. “DICEN QUE VOLVIÓ EL GENERAL” (54): el 29 de junio de 1973, Perón intentó regresar a la Argentina y al menos medio millón de personas se congregó en el aeropuerto de Ezeiza, que se convirtió en territorio de una batalla campal que causó cientos de muertes.

4. “DICEN QUE SOMOS CAMPEONES DEL MUNDO” (62); el 25 de junio de 1978, Argentina gana inesperadamente la Copa Mundial de fútbol, luego de que el gobierno gastara alrededor de 700 millones de dólares en su organización, aproximadamente el 10 por ciento del presupuesto nacional anual (Larsen 1983a, 117),²⁸ desatando una euforia nacionalista.

Todas estas referencias históricas llevan implícito cierto fervor nacionalista, pero en cada oportunidad este nacionalismo de las masas fue manipulado por parte de unos pocos títriteros, por lo general militares, con el resultado de varias muertes sin sentido en la mayoría de los casos.²⁹ La última respuesta de Balmaceda hace clara referencia a la dictadura y a la manipulación que la junta militar hiciera del sentimiento nacionalista. La junta invirtió mucho en el mundial, tanto en términos económicos como políticos, con el propósito de usarla para legitimar su gobierno.³⁰ En el texto se encuentran además otras alusiones sociohistóricas: la llegada de Carlitos guarda cierta relación con el retorno de Perón del exilio en la medida en que los exilios de ambos tienen una duración aproximadamente similar. Además, para el público argentino, entrenado en el arte de la atención política, cualquier referencia a un “trío” podía ser tomada como una alusión al triunvirato de la junta militar.

El segundo elemento textual que participa de esta desmitificación del intelectual de barrio y el arrabalero local es acústico. Poco después de que Alsina y Balmaceda establezcan el tanteador de su eterno torneo, se oye fuera de escena una sirena distante. Vuelve a oírsele brevemente poco después y se

²⁸ La histeria nacional argentina que despertó la Copa del Mundo de 1978 alimentó rumores de juegos arreglados y sobornos, en particular en torno al partido que el equipo argentino disputó en segunda vuelta con Perú.

²⁹ La Copa del Mundo de 1978 fue causal de cuanto menos un acto de violencia: una bomba estalló en la casa del Secretario de Finanzas Juan Alemann, quien había manifestado su oposición a que el país fuera sede del campeonato internacional (Larsen 1983a, 118).

³⁰ Umberto Eco (1986) advierte con bastante cinismo el motivo del éxito de estas tácticas de distracción en su ensayo de 1978 “El mundial y sus pompas”: *No vale la pena preguntarse por qué los campeonatos han monopolizado morbosamente la atención del público y la devoción de los mass-media: desde la conocida historia de la comedia de Terencio, a la que no asistió nadie porque había un espectáculo de osos [...] hasta el cuidado uso que todas las dictaduras (incluida la argentina) han hecho siempre de los grandes acontecimientos agonísticos, es tan evidente y notorio que la mayoría prefiere el fútbol o el ciclismo al aborto.* (251)

repite otras seis veces durante el transcurso de la acción. En su intento por controlar la realidad que los rodea, los personajes llegan a transformar estos efectos acústicos. Cuando las sirenas suenan por cuarta vez, Carlitos cree oír un organito. Y cuando vuelven a oírse, según las direcciones escénicas, efectivamente se convierten en la música de organillero que anticipara la percepción anterior de Carlitos.

Al parecer, los personajes tienen la capacidad de transformar la realidad exterior, supuestamente “objetiva”, para acomodarla a sus necesidades de mitificación. Las sirenas no vuelven a oírse hasta después de la salida de Carlitos e Ivonne en búsqueda del trío perdido, y se las vuelve a oír una sola vez antes de que Carlitos regrese con la idea de formar un trío nuevo. El sonido de sirenas se suspende en el texto hasta que Carlitos queda expuesto como un fraude. Cuando él e Ivonne planean su viaje de regreso a París, se oye el sonido de una sirena de policía que se aproxima al bar y se detiene. Carlitos e Ivonne lo interpretan como una señal de que su “coche” ha llegado a buscarlos. Al final de la obra, las luces bajan y continúa el juego de cartas, pero cuando Alsina y Balmaceda hacen su último intento de transformar la realidad en irrealidad haciendo que nieve en Buenos Aires “el sonido de las sirenas inunda el escenario” (64). No es posible postergar indefinidamente el mundo exterior.

El espectador presencia un mundo irreal, un mundo que, en manos de sus habitantes, trasciende los límites espaciotemporales. Es un mundo donde las señales del mundo “real” externo se transforman en significantes vacíos, y donde la vida es moldeada por el arte. No obstante, Cossa no detiene su punzante crítica en esta carnavalización del mundo al revés. Al compartir con el público porteño los mitos de creación colectiva para recién entonces desmantelarlos delante de sus ojos y bombardearlo con una imponente realidad que no habrá de desvanecerse, sin importar cómo se la transforme, crea en el espectador una disyunción alienante que lo obliga a volver a mirar y pensar su propia realidad.

Jarque Andrés (1991) escribe: “El viejo criado que busca Carlitos no es sino una creación literaria” (480). Yo ampliaría la búsqueda de Carlitos e incluiría a la cultura, en la medida en que para Cossa, el de Carlitos es un proyecto cultural nacional de sublimación artística. En *El viejo criado*, Cossa rastrea el fracaso del proyecto, personificado en la incapacidad de Carlitos

de *ser* Gardel, pero también las consecuencias enormemente negativas de la parálisis colectiva resultante. Así como Alsina y Balmaceda están detenidos en un presente eterno, Argentina existe en un peligroso limbo de ignorancia autosustentada que no solo sugiere una improductividad estéril sino también una complicidad contraproducente con la perpetuación de los males del país. En *El viejo criado*, como ha señalado el novelista Osvaldo Soriano (1987), “la metáfora abraza definitivamente el doloroso proceso de descomposición de una sociedad viciada de sueños irrealizables, de ambiciones imposibles, de mitos inmovilizadores” (9).

La desmitificación del pasado y el presente argentinos:

***Marathón* de Ricardo Monti**

Marathón de Ricardo Monti también retoma los paralizantes mitos de la identidad nacional y cultural, pero lo hace con el propósito de sugerir la existencia de un mito contrario, movilizador y positivo. *Marathón* se estrenó el 13 de junio de 1980,³¹ con grandes expectativas: era la primera obra de Monti en tres años, luego del éxito crítico y comercial que había alcanzado en 1977 con *Visita* (éxito comercial para una producción del off-Corrientes, desde luego). Además, era la obra con la que el equipo del Teatro Payró inauguraba el nuevo Teatro de San Telmo, espacio especialmente proyectado para el estreno por el arquitecto Tito Egurza. La escenografía recreaba un baile de los años 1930 en un suburbio de Buenos Aires, pero sugería al menos dos niveles de representación: un concurso de baile, en el que convivían el animador y el público porteño de 1932, y la obra que los espectadores el Payró estaban viendo en 1980.

El título hace hincapié en la tensión existente entre separación y confluencia. Como Monti explicó en una entrevista realizada poco antes del estreno (R.G. 1980), “trata acerca de un verdadero maratón y al mismo tiempo

³¹ *Marathón* fue dirigida por Jaime Kogan, con escenografía e iluminación de Tito Egurza y Kogan, y vestuario de Graciela Galán. El elenco fue el siguiente: Arturo Maly (Animador), Jorge Fornes (Guardaespaldas), Miguel Guerbero (Homero Estrella), Lidia Catalano (Elena García), Carlos Sturze (Tom Mix); Marian Smibiansky (Ana D.), Jean Pierre Reguerraz (Héctor Expósito), Felisa Yeny (Ema Expósito), Oscar Boccia (NN), Rita Cortese (Pipa), Armando Capó (Pedro Vespucci), Norma Ibarra (Asunción Vespucci), Mónica Galán (Hermana) y Leal Rey (Hermano). Sergio Aschero compuso la música.

[es] una metáfora. La ‘h’ incluida en el [título] es una forma de distanciamiento, es una especie de señal de que la cosa no es tan real como parece”. Mario Rojas (1992) llama al título un “ícono metafórico que guía a un sentido más profundo que uno debe ‘des-cubrir’” (156). Esto es claramente lo que Monti parece haber tenido en mente para su espectador.³² Esta puesta en primer plano de lo textual prefigura las convenciones brechtianas del teatro épico, el *Verfremdung* y el *Gestus*, empleadas a lo largo de la obra. Como Brecht, Monti alienta a los espectadores a cuestionar y desmitificar lo que ven, oyen y leen.³³

El mismo rol del espectador está sujeto a lo largo de la obra a un escrutinio continuo. Por momentos, los espectadores son voyeurs incorporados al evento por el animador “como si” fueran espectadores de 1930 que han pagado para ver el maratón. En otros, el mismo animador, desviando su atención de los espectadores de 1980, se dirige a un público imaginario. El espectador es así al mismo tiempo incluido y excluido. Textualmente, se crea un espacio para la complicidad del público (y por ende su responsabilidad) con lo que está ocurriendo en el salón de baile; sin embargo, también se le ofrece una distancia crítica desde la cual pueda analizar y juzgar lo que ocurre. En suma, el espectador es al mismo tiempo testigo y participe, un sujeto atrapado de manera autoconsciente entre la espectación pasiva y la participación activa.³⁴

Marathón fue inspirada por imágenes que surgieron durante discusiones con el director Jaime Kogan acerca de la posibilidad de trabajar con música y adaptar al teatro la novela de Horace McCoy ¿Acaso no matan a los caballos?³⁵

³² Elsa N. Crites interpreta el título de la obra como una alusión a la batalla que en el año 490 a. de C. librearón persas y atenienses por el control de la ciudad de Marathon.

Para Crites, el triunfo de los griegos insinúa en la obra de Monti la posibilidad de que la democracia derrote al absolutismo militar.

³³ A pesar de su ortografía intencionalmente errónea, *Marathón* tendría en español la misma pronunciación que la palabra correcta *maratón*; la *différance* se produce en la escritura, no en el habla. El título a menudo aparece erróneamente escrito como *Marathon*, ortografía que lo vuelve una palabra inglesa y elimina el efecto de distanciamiento buscado.

³⁴ Monti coloca al público en varios de los distintos papeles analizados por Diana Taylor (1997) respecto del acto de ver la violencia. Véase en particular su capítulo sobre el “percepticidio” [*Percepticide*] y su análisis de la obra de Griselda Gambaro de 1973 *Información para extranjeros*.

³⁵ En su prólogo a la edición de *Marathón* de 1981, Ordaz informa de la existencia de una adaptación contemporánea de la novela de McCoy a la escena argentina, *Baile de ilusiones*, creada y dirigida por José Bove (viii).

El resultado es un texto argentino y al mismo tiempo universal. Las luces se encienden sobre cinco parejas exhaustas, participantes de un maratón de baile, “*muñecas sin vida, cubiertas de polvo y telarañas*” (59). Los bailarines son el envejecido poeta Homero Estrella y su envejecida musa Elena García, una pareja joven (bajo los nombres falsos e incompletos de Tom Mix y Ana D), el oficinista desempleado Héctor Expósito y su mujer Ema, otra pareja de incógnito que luego se revela como un industrial en quiebra (que se presenta con las iniciales “NN” para establecer aún más su anonimato) y una prostituta, Pipa, y un albañil tuberculoso, Pedro Vespucci, y su mujer Asunción. A estas cinco parejas se sumará más tarde una pareja de hermanos ricos, que han salido en una noche de juerga.

Las seis parejas de baile pertenecen a distintos grupos socioeconómicos, culturales y etarios. Hacia el final de la obra, advertimos que en realidad son siete pares, pero que la última dupla funciona como los actantes sádicos del orden represivo del maratón: el animador y el guardaespaldas.³⁶ Los dos son tecnócratas victimizantes: uno participa de juegos psicológicos y el otro de amenazas y abusos físicos. Hacia el final, se revela que los dos no son otra cosa que intermediarios del régimen, en más de un sentido víctimas tan patéticas como sus propias víctimas.

Los veintitrés episodios tragicómicos que la componen entretejen distintos niveles de realidad: los eventos del propio maratón, incluyendo el cuidadoso baile de los participantes y los sueños que expresan en voz alta, y los cinco *mitos*, cada uno de los cuales constituye un episodio.

Para construir el texto, Monti echa mano a un recurso común para evadir la censura, presente en muchas obras del proceso: la alusión a un momento histórico paralelo y sin embargo temporalmente desplazado. El dramaturgo (1992b) describe el referente histórico de *Marathon* y su función como “una metáfora atroz, una radiografía del alma durante aquellos años ominosos. Para hablar acerca del presente, decidí recurrir al pasado, a un período equivalente,

³⁶ Esta analogía se ve reforzada por una referencia que Elaine Scarry identifica en *The Body in Pain* (1985), donde advierte que en Argentina al acto de ser torturado se lo denominaba “el baile” (44). La imagen “teatral” más común para esta situación era la del quirófano, una metáfora médica. Véase Graziano (1992), capítulo 2, “The Strategic Theatrics of Atrocity” [La teatralidad estratégica de la atrocidad].

la infeliz década de los años 30, conocida en Argentina como la ‘década infame’” (249). Es posible trazar muchos paralelos entre las Argentinas de 1930 y de la dictadura. En los años treinta, el impacto de la Gran Depresión en la economía argentina precipitó una lucha de poder entre las élites y las clases medias en una pugna por recursos en rápida disminución... Atrapado en el medio, el gobierno no satisfizo a ninguna de las partes y se convirtió en el blanco de ambas. En 1930, su apoyo popular y su base de partido se derrumbaron; este fue el preludio de su derrocamiento (Rock 1998, 276).

El 6 de septiembre de 1930, el Ejército Argentino orquestó el primer golpe de los muchos que habría de dar durante el siglo XX,³⁷ bajo el mando del ultranacionalista general José F. Uriburu, fuertemente influenciado por el concepto de hispanidad del dictador español Primo de Rivera y por el fascismo italiano, fundador además de la organización paramilitar Legión Cívica Argentina. Cito una vez más al historiador David Rock (1998):

El cambio de gobierno de 1930 fue una restauración conservadora y, para algunos, “oligárquica”... Durante toda la década de 1930-40, llamada “la década infame”, los conservadores amañaron repetidamente las elecciones para mantenerse en el poder... Después de 1939, nuevas fuerzas políticas tomaron forma, fuerzas que los conservadores fueron incapaces de controlar y que finalmente los barrieron. En junio de 1943, también ellos fueron derrocados por un golpe de estado militar (275).

La estrategia de *flashback* que emplea *Marathón* crea de inmediato para el espectador argentino un texto doble, que le permite revisitar y revisar su historia nacional desde la perspectiva de 1980 y ver de qué manera elementos análogos del pasado continúan funcionando en el presente. Así como el panegírico que el animador hace de los años treinta en la escena 21, por ejemplo, sirve de preludio al posterior crecimiento del nazismo y el fascismo en Argentina, por extensión alude al autoritarismo contemporáneo que condujo a la dictadura militar.

³⁷ Este evento enriquece la lectura de *Marathón* (y de cualquier otra obra argentina que aluda a la “década infame”), si se recuerda que desde 1930 (con muy pocas excepciones recientes), “todas las decisiones institucionales, constitucionales y electorales de importancia fueron tomadas por coroneles y generales” (Ranis 1986, 163 n.3).

En cualquier caso, el texto no se limita a recrear la Buenos Aires de 1932 ni a yuxtaponer dos momentos de la historia argentina. *Marathón* dirige nuestra atención a la idea misma de la historia fáctica y la historiografía: fechas que primero se presentan como “hechos” luego se exponen en su falsedad cuando, por ejemplo, en el texto Pedro de Mendoza funda Buenos Aires en 1535, no en 1536 (año tan bien conocido para el público porteño como 1492 habría de ser para su contrapartida norteamericana). Al comienzo de la obra se anuncia que transcurre el 23 de junio de 1932, pero en la escena 16 el animador afirma que estamos en marzo de 1932. Estos juegos con los “hechos” cronológicos no son solo meros toques surrealistas sino que antes bien contribuyen a poner en tensión lo que se considera “verdad” acerca de la realidad y la construcción de la historia.

La estructura de la obra también refleja este proyecto de desmitificación. El texto funciona en tres niveles de experiencia: el propio maratón de baile, los sueños nocturnos y deseos reprimidos de los participantes y los cinco mitos. La crítica ha identificado las distintas técnicas empleadas para deslizarse entre estos niveles, a las que ha etiquetado como surrealistas (Podol 1980), artaudianas (Sagasetta 1989) o grotescas (Monteleone 1987). También ha mostrado cierta tendencia a tratar estos tres niveles como situaciones separadas, creando una división artificial allí donde, según mi lectura, hay un deliberado intento de fusión. Lejos de separar estos tres mundos, la obra los entretreje en uno solo, el de la experiencia humana: el dolor consciente de la existencia individual cotidiana, el subconsciente onírico que es también parte de la existencia cotidiana y la memoria colectiva preservada por los mitos compartidos.

Monti (1992b) describe los cinco mitos de la obra como “algo que viene de las profundidades de la memoria colectiva... Así, aparecen en la obra cinco mitos, en su mayoría sueños históricos fallidos: la Conquista, la Independencia, el sueño de una América pastoral, el sueño de una América industrial y el mito fascista” (249). Rojas (1992) identifica estos mitos como “el mito del conquistador, el mito del héroe de la independencia, el mito del estanciero, el mito del industrial y el mito del fascista” (163). Esta personificación nos permite establecer asociaciones individuales con las cinco transformaciones míticas del texto y demostrar la fusión de los tres niveles de la obra entre el maratón de baile, el sueño individual y el mito colectivo:

1. Pedro Vespucci, el albañil tuberculoso, se convierte en Pedro de Mendoza (y probablemente Américo Vespucio). Los dos Pedros

coinciden en su búsqueda de un hogar, los dos se han visto desplazados.

2. Tom Mix, el joven que asume el nombre de un cowboy de los westerns silentes estadounidenses, se convierte en Mariano Moreno, héroe del movimiento independentista. Mix es también un representante de la guerrilla anónima contemporánea, de allí su nombre falso.
3. Cuando llegan los hermanos aristocráticos, “Hombre” y “Mujer”, los demás bailarines se transforman en una manada de ganado. La manada exagera el contraste de los bailarines con la pareja de recién llegados y su claro estatus como miembros de la elite oligárquica. Además de la abierta distinción de clase que sugiere esta imagen, hay en ello una alusión suplementaria al relato fuertemente simbólico del siglo XIX “El matadero” de Esteban Echeverría. En el texto de Echeverría, el ganado faenado se identifica con el pueblo argentino oprimido por la dictadura decimonónica de Rosas. Es posible ampliar esta doble referencia hasta incluir en ella la destrucción de la población que estaba llevando adelante la dictadura contemporánea a la obra.
4. El quebrado “NN” se transforma, en el mito, en un inversionista de los mercados nacionales y extranjeros que desea explotar a todos para obtener una ventaja.
5. El Guardaespaldas se convierte en un nacionalista autoritario cuya posición antidemocrática claramente se asocia a la glorificación del fascismo que hace el Animador.

Se plantea una pregunta: ¿cuán completas son estas cinco transformaciones que atraviesan los personajes? Cuando los elementos de los mitos traspasan los límites estructurales e ingresan dentro del propio maratón se produce cierta hibridación. Los traspasos universalizan los rasgos de personalidad específicamente negativos presentes en los bailarines individuales y, por extensión,

ciertos elementos negativos presentes en la cultura nacional.³⁸ Al hecho de que la obra se concentre en mitos negativos se suma la ausencia de cualquier mito de transformación para el “héroe” de la pieza, quien según el propio Monti (1992b) es el oficinista desempleado Héctor Expósito:

Hacia el final de la obra, uno de los personajes, un adolescente [Tom Mix], disgustado, decide abandonar el maratón. En el sistema significativo de la obra, esto es prácticamente un equivalente a abandonar la propia vida. Cuando el joven Tom Mix invita a otro personaje a acompañarlo, ese personaje se rehúsa (...) Y, para mí, el héroe es ese hombre que se queda: Héctor Expósito. (251)

Como su apellido da a entender, Expósito, al igual que Gaspar en *Visita*, es un huérfano,³⁹ y al igual que Gaspar y Equis en la obra de 1977, decide quedarse. El autor rechaza a Tom Mix, quien por su nombre y su capacidad de abandonar el baile parecería ser el “héroe” de la obra. Al igual que la Criatura que entraba cargando una ametralladora fue eliminada de la versión final de *Historia tendenciosa* y el parricidio de Equis quedó incompleto en *Visita*, también la revolución juvenil de Tom Mix es rechazada como posible solución al problema de la opresión de su momento.⁴⁰

Sin embargo, para Monti, el ideal del héroe todavía se sostiene, de allí la ausencia de Expósito en los demás mitos, criticados y degradados. Su mito es una parábola de la vida cotidiana. Se representa durante el baile, dentro del contexto del maratón. Héctor, en tanto huérfano, representa allí al individuo humano abandonado, aislado pero no impotente. El suyo es el único personaje que cuestiona, responde y comenta las acciones del Animador y el

³⁸ Un ejemplo de ello sería la violencia del albañil Pedro Vespucci, que se expresa al igual que lo hace el conquistador Pedro de Mendoza en el primer mito. Es posible leer en este ejemplo una crítica de la tendencia autoritaria que se manifiesta a sí misma en la violencia.

³⁹ Recuérdese que “expósito”, como sustantivo, significa huérfano, y como adjetivo, abandonado.

⁴⁰ Años más tarde, Monti (1992b) explica esta elección: *Lo que yo quería decir con eso era que la libertad no se alcanza evadiéndose de la situación sino vinculándose a ella. No se puede cambiar un país como se cambia una camiseta sucia. Siento un absoluto rechazo ante ese individualismo superficial. [...] El país de uno es también su destino personal. Hay una relación de pertinencia mutua: soy parte de él tanto como él de mí.* (251)

Guardaespaldas. Es el único que conscientemente decide quedarse y combatir la estructura de poder; y su decisión de quedarse con su mujer ofrece la posibilidad de la solidaridad humana y la oportunidad de despertar de la pesadilla de esta mitología colectiva autosustentable.

Sin embargo, el pronóstico no es optimista. Al final de la obra, Héctor se queda solo, abandonado por la joven generación y rodeado de otros que continúan soñando. La situación negativa lo rodea cuando en las palabras del Animador resuena una repetición de la primera escena: “Si no fuera ridículo, esto sería una tragedia. ¡Siga el baile!”. La obra de Monti da un paso tentativo más allá del proceso de desmitificación de las obras de este período, en su búsqueda por crear una contramitología positiva, fundada sobre la realidad negativa de una Argentina bajo la dictadura pero que apunta hacia una posible vía de redención.

Autodesenmascaramiento:

El regreso del exilio y las voces de los jóvenes

La escena porteña de comienzos de la década del ochenta se vio enriquecida también por el retorno de muchos teatristas, en la medida en que la junta militar decide atemperar su carácter represivo, en un intento por mejorar su imagen y sus relaciones financieras con el concierto internacional. Así, pudieron oírse voces antes silenciadas por las listas negras y el exilio.⁴¹ El director Daniel Amitín regresó a Argentina y en 1980 montó la violentamente alucinatoria *Fando and Lis* de Fernando Arrabal. Reconocidos actores como Cipe Lincovsky y Norma Aleandro volvieron a los escenarios porteños: Aleandro con *La señora de Tacna* de Mario Vargas Llosa; Lincovsky, tras un regreso poco exitoso en 1980 con *Filomena Marturano*, obtuvo un enorme éxito con sus espectáculos

⁴¹ Es preciso recordar que en la mayoría de los casos la prohibición de trabajar en cine, radio y televisión que se impuso sobre algunas personas al comienzo de la dictadura continuó casi hasta el final del ciclo. Para ellas, el teatro continuó siendo el único foro (relativamente) abierto a la expresión artística.

unipersonales, a partir de la puesta de *Sarah Bernhardt* de John Murrell.⁴² Otro de sus exitosos unipersonales fue el desafiante *Siempre vuelvo* de 1982. El espectáculo, con el tema de la “libertad”, consistía en una colección de canciones, fragmentos de obras y adaptaciones de cuentos de escritores como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Eladia Blázquez, Anton Chéjov e Isadora Duncan. También volvieron al país los dramaturgos Susana Torres Molina, Eduardo Pavlovsky, Aída Bortnik y Griselda Gambaro. Como pretendo demostrar en los ejemplos siguientes, quienes volvían del exilio traían consigo una perspectiva nueva, la mirada que se tenía del país fuera de Argentina.

Bortnik regresó en 1979 para el montaje de la película de Alejandro Doria *La isla*, sobre un guión suyo. Decidió quedarse a pesar de que continuaba prohibida.⁴³ En 1981 se produjo el exitoso montaje de su obra *Domesticados*,⁴⁴ basada en un libreto de televisión escrito años antes bajo el título *Estar domesticada*. *Domesticados* aborda una cuestión que habría de volverse constante en la obra de Bortnik: las frustraciones de su propia generación al ver las promesas idealistas de juventud destruidas tanto en las esferas públicas como privada.

Gambaro regresó tras una ausencia de casi tres años, que pasó mayormente en Barcelona. Incapaz de escribir obras en el exilio, a su regreso

⁴² Si bien *Sarah Bernhardt*, escrita por un dramaturgo extranjero acerca de la vida de una actriz extranjera, fue considerada un texto “seguro”, la producción debió enfrentar algunos problemas, como se advierte en este fragmento de un artículo publicado en el diario *La Prensa* el 16 de mayo de 1980, citado en el estudio de Andrés Avellaneda de 1986 acerca de la censura: “La función nocturna del Teatro Liceo debió ser interrumpida cuando dos bombas de humo desinfectantes fueron arrojadas dentro del teatro durante el segundo acto de *Sarah Bernhardt*, la obra de John Murrell, en el momento en que la actriz Cipe Lincovsky, envuelta en la bandera francesa, narraba el caso Dreyfus” (2: 214).

⁴³ Bortnik (1992) cuenta cómo cambió de planes y decidió quedarse: *Me di cuenta de que no iban a poder echarme sin importar cuánto me amenazaran ni cuánto me prohibieran, así que me quedé. Seguí prohibida un año más y no podía trabajar en ningún lado, pero después me dejaron hacer un programa de televisión, y al año siguiente dos y más tarde una película. Luego volvieron a prohibirme [por haber firmado una solicitada en apoyo de las Madres de Plaza de Mayo].* (244) Durante los años de la dictadura, la expresión artística de Bortnik adoptó dos formas: sus obras y los cuentos que publicaba en la revista *Hum*®, una publicación cuya importancia en este período discuto en los últimos capítulos del presente libro.

⁴⁴ *Domesticados* se estrenó en el Teatro Astral, con dirección de Luis Agustoni. El elenco fue el siguiente: Graciela Duffau (Ella), Hugo Arana (Él), Bárbara Mujica (La Otra), Rodolfo Ranni (el Director), Nelly Prono (la Madre), Néstor H: Rivas (el Primo) y Roberto Antier (el Hijo).

en 1980 produjo *Real envido*, que no fue montada hasta 1982, y en 1981 *La malasangre*. El estreno de esta última en 1982, con el actor Lautaro Murúa (quien también acababa de regresar del exilio),⁴⁵ fue blanco de ataque de varios grupos ultranacionalistas que objetaban supuestas críticas al régimen decimonónico de Rosas. En realidad, estas alusiones constituían otro ejemplo de las técnicas de distancia contracensoriales empleadas por las obras de la época con el propósito de criticar la estructura de poder monolítica de la junta. Muchos críticos consideran que *La malasangre* marca un punto de inflexión en la obra de Gambaro. A diferencia de las mujeres silenciadas de sus primeros textos, la heroína Dolores desafía abiertamente a su padre autoritario y, cuando esta confrontación termina con la muerte de su amante, determina su propio destino como un sabueso silencioso: “¡Yo me callo, pero el silencio grita!” (110).

Como *La malasangre* ha gozado de los favores de la crítica gambariana y sus referencias históricas están bien documentadas,⁴⁶ me abstendré de ofrecer aquí una recapitulación. En vez de ello, prefiero desarrollar al análisis de una obra de principios de los ochenta mucho menos estudiada: *Cámara lenta* de Eduardo Pavlovsky.

En julio de 1980, Pavlovsky regresó a Buenos Aires tras pasar más de dos años en España, donde trabajó como psiquiatra y actor, publicó obras sobre psicodrama y terapia de grupo y formó parte del elenco de *Extraño juguete* de Torres Molina, bajo la dirección de la exiliada Aleandro. En 1981, actuó *Cámara lenta* (subtitulada *Historia de una cara*),⁴⁷ obra que había comenzado a escribir en 1978 y publicado en 1979, cuando aún estaba en el exilio.

⁴⁵ *La malasangre* se estrenó el 17 de agosto en el Teatro Olimpia. La producción fue dirigida por Laura Yusem (con asistencia de Ernesto Korovsky y Marisa Rouco), con escenografía y vestuario de Graciela Galán y el siguiente elenco: Soledad Silveyra (Dolores), Oscar Martínez (Rafael), Lautaro Murúa (Padre), Susana Lanteri (Madre), Patricio Contreras (Fermín) y Danilo Devizia (Juan Pedro).

⁴⁶ Véanse, por ejemplo, los artículos de Messinger Cypess (1989), Nigro (1989), Boling (1989), Foster (1989b) y Giordano (1992).

⁴⁷ *Cámara lenta* se estrenó el 21 de abril en el Teatro Olimpia. Fue dirigida por Yusem, con escenografía de Graciela Galán y el siguiente elenco: Pavlovsky (Dagomar), Carlos Carella (Amílcar) y Betiana Blum (Rosa).

Cámara lenta parece una anomalía en el cuerpo de obra de Pavlovsky. No solo fue el primer y acaso el único éxito “comercial” de su carrera,⁴⁸ también fue su única obra escrita en el exilio. Más interesante aún para la discusión que planteamos aquí es el hecho de que Pavlovsky, identificado por lo general como un escritor altamente político, considere hoy que *Cámara lenta* no es una obra política: “No es una obra mía política o una obra que pueda desencadenar demasiados conflictos porque en última instancia hay una anécdota muy simple que es la muerte, el deterioro, el amor entre hombres, la solidaridad, la ambivalencia humana, la vejez...”⁴⁹

Sin embargo, aquella obra de 1981 tiene varios puntos de contacto intertextual con otros trabajos más “políticos” de Pavlovsky, anteriores y posteriores a ella. El texto marca un punto de inflexión en la obra del dramaturgo, en el que una poética de vanguardia se entremezcla con un tema político, a pesar de la negación del autor. Preanuncia un nuevo tipo de obra, la obra de autoanálisis, y es uno de los trabajos más personales de Pavlovsky hasta la fecha.⁵⁰

Una pista de esta identificación extrema se encuentra en el título original, *Dagomar*, nombre del boxeador protagonista y no casualmente del personaje interpretado por Pavlovsky en el montaje de 1981. En una entrevista de 1983 con Miguel Angel Giella (1985), el dramaturgo afirmó que:

[*Cámara lenta*] era la metáfora del pueblo, de los golpes del pueblo y las cicatrices. Porque yo pienso que no son solamente los golpes y las desapariciones sino son las cicatrices que tenemos

⁴⁸ Pavlovsky no vacila en reconocer el éxito de la producción: “se hizo profesionalmente en el sentido de martes a domingo, de abril a noviembre...y tuvo bastante suceso” (Conversación con la autora, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1992). La producción también se vio beneficiada por la participación de dos actores reconocidos (Carella y Blum) y de una directora (Yusem) que había sido la “revelación” de la temporada teatral del año anterior, por su puesta de la obra *Boda blanca*.

⁴⁹ Conversación con la autora (Buenos Aires, 15 de septiembre de 1992). En una entrevista anterior (Giella 1985b), Pavlovsky habló de la naturaleza peculiar e intensamente personal de la obra: “[T]al vez no represente *mi* teatro en particular, o *mi* lenguaje teatral que es un lenguaje de acción y violento. Pero seguramente, personalmente, representaba como una especie de elaboración de mi propio deterioro, de mis propias pérdidas, de mis propias angustias durante estos años” (58, énfasis en el original).

⁵⁰ La única obra de Pavlovsky que sobrepasa a *Cámara lenta* en materia de autoanálisis es la reciente *Rojos globos rojos*, estrenada en 1994 en el Teatro Babilonia.

y que no sabemos cuáles son, porque son cicatrices internas. El boxeador tiene la cicatriz de afuera, pero lo que no se sabe y ahora se estudia con microcirugía es que cada golpe produce una microhemorragia; es decir, que no se ven a la visión normal pero cuando hacés una autopsia, te das cuenta de que el cerebro del boxeador tiene microhemorragias. De alguna manera los argentinos tenemos microhemorragias a pesar de que por la cara podemos estar no heridos. (57-58)

Pavlovsky ya había tratado el tema del boxeo, en la obra de 1967 *Último match* (también llamada *Último round*), coescrita con Juan Carlos Hermé,⁵¹ y los temas de la amistad y la solidaridad masculina volverían a aparecer en *Pablo*, de 1985. Esta última también desarrolla cuestiones fundamentales para una lectura de *Cámara lenta*, que Pavlovsky enumera en una reciente descripción de *Pablo*: “trata acerca de lo que nos pasó, acerca de cómo hubiera sido volver, quedarse, la identidad, las identidades fragmentadas, el problema de la memoria y el recuerdo”.⁵²

Como *Pablo*, *Cámara lenta* se construye en torno a tres personajes: dos hombres y una mujer. En *Cámara lenta*, Dagomar y Amílcar, un ex boxeador y su ex manager, viven juntos, ya que Amílcar cuida de un Dagomar que se deteriora rápidamente. De hecho, Amílcar y Dagomar constituyen una sola persona, en la que el entrenador funciona como el cerebro del cuerpo de boxeador. Los dos todavía sufren por golpes anteriores, y Amílcar busca refugio en incontrolables atracones de comida mientras que Dagomar procura solaz en las drogas. Durante el transcurso de la obra, podemos ver la decadencia de Dagomar, la historia debajo del rostro del boxeador.

Estructurada en diecinueve escenas de duración variable, la obra tiene un funcionamiento cinematográfico, llena de congelados, planos cortos, cortes rápidos y fundidos lentos. La trama tiene poca acción, solo el trágico e irreversible movimiento hacia la muerte. El tercer personaje, Rosa, es intencionalmente vago. En parte prostituta contratada para distraer a Dagomar permitiéndole mirar sus pies, en parte amiga de los dos hombres e incluso

⁵¹ *Último match* se estrenó en el Teatro Municipal General San Martín en 1970.

⁵² Conversación con la autora (Buenos Aires, 15 de septiembre de 1992).

encarnación de la Muerte, como fuera enfatizado en la producción de 1981, ella es también víctima y victimaria.⁵³ La obra termina poco antes de la muerte de Dagomar a manos de Amílcar, muerte que el boxeador ha soñado y relatado con anterioridad.

La cuestión de la muerte, de hecho, es el principal punto de discusión temático en las reseñas de la producción estrenada en el Olimpia. Si bien le dan una calurosa bienvenida, dejan a *Cámara lenta* en una nebulosa muy poco analizada; es preciso recordar que también fueron escritas bajo la dictadura. La mayoría de los críticos señala que el texto y la puesta están cargados de un rico simbolismo, como ejemplifica el siguiente fragmento de una reseña publicada por el dramaturgo Patricio Esteve (1981) en *La Prensa*: “[E]n una atmósfera totalmente simbólica, entre paredes descascaradas, puertas que rechinan, hojas de vidrio rotas en ventanas de metal de estilo *art nouveau*, [la obra] consigue la transcripción material de la confusión y el lamentable estado mental de Dagomar”. Es solo en una reseña anterior, también publicada en *La Prensa*, que se encuentra un intento de relacionar la obra con su entorno contemporáneo, si bien por medio de una velada referencia a la recepción del público, por medio del elemento clásico de la catarsis. Olga Costa Viva (1981) advierte que:

la obra nos deposita en el camino del miedo y la compasión sin liberarnos de ellos y sin producir la purificación [necesaria] para que podamos establecernos en el cosmos. Y es precisamente en ese vacío donde se encuentra la fuerza de su temática, la punzante necesidad de buscar de manera desesperada la luz de una catarsis que no habrá de aparecer en la escena contemporánea hasta que la noche de nuestra cultura no de paso al alba de una visión ordenada del universo.

⁵³ La escena décimotercera, “Sobre los sueños de Dagomar” hace explícita la dualidad de Rosa (y también la de Amílcar, como amigo de Dagomar y cómplice de la Muerte). La espalda de ella desnuda, convertida en un mapa de cicatrices, es tratada y luego lastimada por Amílcar; él limpia y cura sus heridas con una mano al tiempo que sostiene una toalla con la otra, que ahora se ha transformado en un garfio. Al volcar Mertiolate en la espalda de Rosa, se vuelve rojo brillante. Dagomar, incapaz de seguir mirando y vencido por un zumbido en sus oídos, se agarra la cabeza y hace que termine el sueño.

Costa Viva señalando a continuación las influencias beckettianas que ubican a la obra dentro del teatro contemporáneo de la desesperación y termina el artículo con un regreso a esta catarsis interrumpida: “Solo podemos agregar que luego de sufrir tanto en ‘Camaralenta’ [sic], desearíamos que el mundo fuera distinto; tal vez [esa sea] la única catarsis posible en nuestra época”.

Lo que Pavlovsky llama “microhemorragias” y Costa Viva caracteriza como una “catarsis interrumpida” son productos de un mismo proceso: una lenta y firme internalización de la violencia y la represión cotidiana, que tiene por resultado un deterioro lento e inexorable de cuerpo y mente. Pavlovsky dice que la obra habla de sus experiencias personales, e incluso ha afirmado que se trata de experiencias compartidas con el pueblo argentino. La ventajosa posición del retorno del exilio le concedió la óptica adicional del extranjero, y esta perspectiva externa le permitió percibir la destrucción del Ser en cámara lenta:

[Es] como si durante un tiempo nosotros hubiéramos ralentizado todo nuestro intelecto, nuestra capacidad de discernir, la internalización de la violencia se hizo obvia, la represión no era afuera sino que ya se transformaba en adentro. Hemos tenido que disimular o crear personajes para sobrevivir, y después nos hemos convertido a veces en los personajes [...] Pienso que esto nos ha ralentizado en algún nivel y todavía no sabemos bien cuáles han sido los efectos. (Giella 1985b, 58).

Esta virtual parálisis, esta muerte en vida, es el resultado de la internalización de los golpes recibidos como víctimas de nuestra propia vida, así como Dagomar ha sido manipulado y golpeado en la ejecución de su profesión como boxeador. Para el espectador empático, el efecto es de catarsis interrumpida, porque en 1981 aún no había, por tomar prestada la analogía de Costa Viva, ninguna aurora visible para la larga noche argentina. Sin embargo, Pavlovsky va más allá de llamar la atención sobre las condiciones de vida de su momento. Como bien sugiere el comentario anterior, ha realizado una autopsia en la que se remueve la piel para revelar las hemorragias internas que muchos creen continúan afligiendo a la sociedad argentina hasta el presente, en un país que todavía no ha sanado de los daños producidos por los regímenes militares. *Cámara lenta* es una de las primeras obras argentinas que trasciende la representación y desenmascara la represión y la violencia, comenzando así

un largo proceso de cuestionamiento y análisis histórico de lo sucedido en el país, proyectos que habrán de constituir el núcleo del teatro inmediatamente posterior a la dictadura.

A principios de los ochenta, al tiempo que algunos reconocidos teatristas regresaban del exilio, se abrían camino otros dramaturgos que habían comenzado a escribir en los setenta. Esto hizo que algunos críticos locales hablaran del surgimiento de una nueva generación de dramaturgos argentinos. Mil novecientos ochenta fue el año del exitoso estreno de *Chau Misterix* de Mauricio Kartun,⁵⁴ ambientada en 1958 en el barrio de San Andrés, donde había transcurrido la infancia del autor. En una entrevista anterior al estreno (“Huir” 1980), Kartun describe la obra como “una historia de chicos, pero al mismo tiempo, una tragedia adulta”, a lo que Carlos Catalano, director de la producción de 1980, agrega (“Nostalgia” 1980): “Es la historia de una generación que se vuelve omnipotente en respuesta a su propia impotencia”. Modelada a partir del tradicional sainete porteño en un acto y de los géneros populares de la radio y la historieta, *Chau Misterix* narra la historia de iniciación de un muchacho en la Buenos Aires de fines de los años cincuenta y el fracaso de una generación en su intento por liberarse de una sociedad injusta.

Kartun había concurrido durante varios años a los talleres de dramaturgia de Ricardo Monti,⁵⁵ al igual que Hebe Serebrisky, un periodista y delegado sindical de prensa que llegó al teatro tarde en su vida y solo escribió unas pocas obras antes de morir en 1985. Su segunda pieza, *Don Elías, campeón*, escrita mientras estudiaba con Monti a fines de los setenta y ganadora de un premio ARGENTORES 1980, fue montada en el Teatro Municipal General San Martín sobre el final de la temporada teatral de 1981.⁵⁶ La obra está compuesta por

⁵⁴ *Chau Misterix* se estrenó en el Auditorio Buenos Aires el 4 de agosto. Fue dirigida por Carlos Catalano (con asistencia de Tito Drago), contó con escenografía de Tito Egurza y el elenco fue el siguiente: Carlos de Matteis (Rubén), Susana Delgado (Titi), Cecilia Labour (Miriam) y Antonio Bax (Chiche).

⁵⁵ Monti escribió un prólogo para la publicación en 1983 de cuatro obras escritas por ex estudiantes suyos, entre las que se cuenta *Chau Misterix*. En el texto, el maestro la describe como una “tragedia sexual, recubierta de humor y ternura, que nos permite decodificar en su historia con minúscula una sociedad y un período: sus tabúes, sus represiones, sus disfraces” (11).

⁵⁶ *Don Elías, campeón* fue dirigida por Salvador Santángelo, en la Sala Cunill Cabanellas, con escenografía y vestuario de Juan Carlos Lancestremere, música de Jorge Valcarcel y el siguiente elenco: Alfredo Duarte (Don Elías), Norberto Díaz (Hugo), Hilda Suárez (Zulema) y Héctor Pellegrini (Antonio).

escenas de la vida cotidiana de Don Elías y su mujer, Zulema, inmigrantes judíos rumanos propietarios de una tienda que residen en un pequeño pueblo del interior de Argentina. Estas escenas naturalistas contrastan con secuencias oníricas de iluminación naranja durante las cuales Don Elías encarna sus miedos y sus fantasías de dominación. El texto ofrece una promesa de redención cuando Don Elías redescubre el amor familiar y romántico y consigue dejar atrás la soledad y la amargura que seis años antes le causaran la trágica muerte de su hijo y su nuera. De esta forma, el protagonista vuelve de manera triunfal a la vida, primero reconciliándose con Zulema y luego adoptando a su anterior rival, el joven Hugo, que no tiene padre. En *Don Elías*, Serebrisky rehumaniza el arquetipo del inmigrante judío, que tradicionalmente había sido objeto de burla en el teatro porteño.

Otro texto de 1981, *Último premio* de Eduardo Rovner,⁵⁷ aborda la cuestión del exilio interno. Bien recibida tanto por su texto como por su puesta, *Último premio* retrata la crisis que atraviesa la amistad de dos hombres cuando el mundo exterior invade sus vidas cuidadosamente marginadas. Abelardo es un viejo profesor de ciencias naturales que vive con Daniel, un joven poeta. La naturaleza de su relación no es clara, y el cambio constante de roles mantiene esta ambigüedad: Daniel como ama de casa de un Abelardo que gana el pan, Abelardo enfermero de un doliente Daniel, Daniel como hijo adoptivo de Abelardo y los dos hombres como amantes. Resulta claro, no obstante, que los dos han abjurado o bien han sido rechazados por sus respectivas familias biológicas, a lo que respondieron creando su propio núcleo afectivo. Esta frágil relación se ve amenazada cuando Abelardo recibe un premio por su estudio, titulado “Origen, deterioro y ruptura del lazo en bioestructuras” (102). Como resultado del conflicto, Abelardo abandona a Daniel y regresa a casa, solo después de encontrarse en el parque con su alter ego, el premiado “Dr. Terso”. Al volver a Daniel, Abelardo de manera consciente rechaza la persona socialmente aceptable y abraza nuevamente su personalidad de “viejo loco”. *Último premio* es la historia de dos *outsiders* que deciden mantenerse

⁵⁷ *Último premio* se estrenó el 4 de septiembre en el Teatro Payró. Fue dirigida por Néstor Romero, con escenografía de Antonio Berni y el siguiente elenco: José María Gutiérrez (Abelardo), Julio Chávez (Daniel) y Chris Morena (Patricia). La primera obra de Rovner, *Una pareja (qué es mío y qué es tuyo)* también había sido montada por Manuel Lillo en el Teatro Payró en 1976. En 1977, Mirta Santos volvió a montar *¿Una foto...?* De Rovner en el Payró durante el mismo ciclo de “Teatro de Medianoche” que la censurada *Telarañas* de Pavlovsky.

al margen; son, como escribe Ana Pampliega de Quiroga (1989) en una introducción a la obra, “seres expatriados en un mundo hostil, refugiados” (95). Son exiliados internos del inhóspito mundo que es la Argentina de 1981, ese mundo antagónico al que Daniel hace referencia en su parodia del discurso de presentación del premio:

Me corresponde a mí, que he compartido con él estos últimos años, acompañándolo y salvándolo (...) de las locuras de la soledad. [...] Es así como, ahora, las fuerzas vivas del mundo y ¿por qué no?, también las muertas... las que surgen y las moribundas. (119)

Oswaldo Pellettieri (1989b) sostiene que estos dos personajes “son una y la misma imagen de la frustración del sueño argentino”, pero agrega que hacia el final de la obra se plantea una posibilidad de redención, al menos en el nivel interpersonal, “a partir del mutuo reconocimiento de sus grandes limitaciones” (26). No obstante, Abelardo y Daniel mantienen su completo rechazo por el mundo exterior, explicitado en la decisión de destruir el premio y quedar en último lugar.

La Argentina como un Otro destructivo es el blanco de *La roña* de María Cristina Verrier, escrita en 1978 y de la que pudieron verse tan solo dos funciones en 1981.⁵⁸ *La roña* alcanzó celebridad tanto nacional como internacional⁵⁹ por ser una de las primeras obras argentinas que trató

⁵⁸ *La roña* fue dirigida y producida por la dramaturga, y se representó en el Teatro Margarita Xirgu los días 27 y 28 de octubre. La escenografía y la iluminación eran de Rolando Fabián (con asistencia de Jorge Vairo), Nacha Yáñez y Juan Lescano oficiaron de asistentes de dirección, y el elenco fue el siguiente: Miguel Angel Paludi (Cliente), Ruth Higher (Chelita), Antonio Regueiro (Augusto), Guillermo Gross (Juan), María C. Paradiso (María), Marco Estell (Bibi) y Miguel A. Paludi (Albertito). En 1981, Verrier estrenó otras dos obras en un único acto, *Los días y ¿Y fue?*, en el Teatro de la Sociedad Hebrea. Verrier, quien también era periodista y guionista de cine y televisión, ontó su primera obra en 1960 y continuó experimentando tanto con el teatro de vanguardia como con el realismo. Si bien es la autora de más de treinta obras, decidí incluir *La roña* en esta sección de “nuevas voces” debido a su contenido y a la relación aparentemente periférica de la autora con la comunidad teatral de Buenos Aires.

⁵⁹ Como apéndice a la edición de 1985 del texto dramático se reproduce un artículo de United Press International, “Desaparecidos: Tema de una obra”, escrito por John Reichertz, quien analiza en detalle a Verrier y su obra.

abiertamente la cuestión de los desaparecidos. *La roña* fue el modo creativo que Verrier encontró, en 1977, de salir de la depresión, luego de que su marido, activista político encarcelado desde 1975, fuera asesinado en un supuesto “intento de fuga” (Reichert 1985, 205). El siguiente es el relato que la propia Verrier (1985) hace de la noche de estreno en 1981:

Ese día, la prensa extranjera estaba presente en su totalidad; entre los argentinos, había un sol periodista: Guillermo Alamo. La gente llenaba todos los espacios del teatro [Margarita Xirgu] porque no estábamos en París ni en Bruselas, estábamos aquí. Durante esas noches en que se representó la obra, cada uno de los presentes era un argentino que, con o sin miedo, dijo “NO” en voz alta, como deben decirse las cosas. (14)

Estructurada en cuatro actos, *La roña* relata la decadencia de una familia de clase media porteña destruida financiera, emocional y, para Verrier, moralmente por la realidad del país. La casa se cae a pedazos. El padre no consigue ganar lo suficiente como para mantener a la familia y al final es despedido, tras cuarenta y cinco años de trabajo para la misma empresa. La madre, poco a poco, vende todas las reliquias. Sus hijos están perdidos: Juan, médico, ofrece sus servicios voluntarios para ayudar a los pobres pero no consigue ayudar a su propia familia. Bibi, que alguna vez fue una estrella del tenis pero ahora está desempleada, pasa sus días en el club. El otro personaje es el tío de Juan y Bibi, Albertito, un cínico pragmático y muy probablemente el único que logrará sobrevivir a la crisis, junto con la amoral Bibi.

Completa el cuadro familiar un hermano desaparecido, Manuel, al que se alude a lo largo de toda la obra pero que solo se hace explícito en el clímax de la obra. El Padre lo menciona al pasar durante el primer acto, mientras que la madre intenta negar la situación. A pesar de su negación, la Madre frecuenta cementerios, buscando tumbas sin nombre con la esperanza de encontrar el cuerpo de su hijo perdido. A este hogar miserable llega María, una mujer del interior embarazada que busca trabajo como criado. María lleva la obra al clímax cuando revela las circunstancias de la muerte de Manuel y la identidad del padre de su hijo:

Amanecía. Yo me había ido a buscar la comida... Venía llegando cuando oí los tiros. Lo vi a Manuel, se iba yendo por el campo como si caminara hacia el sol, pero la tierra detrás de él empezó a cubrirse de manchas. Manchas oscuras... y de pronto cayó, cayó de boca. [...] Así se lo llevaron... pero yo me quedé ahí en los yuyales... apretándome las entrañas, hablándole a mi hijo. (238)

Si bien es consistente en su decisión de concentrar toda la atención sobre el análisis de la familia, el texto se ve debilitado por una indignación moral forzada contra los personajes de Bibi y Albertito, y pierde fuerza durante el desenlace. La epifanía de culpabilidad del Padre carece de la verosimilitud que exige una obra estructurada según el modelo realista de Arthur Miller. Su reconocimiento de culpa socava aún más la posibilidad de que Juan asuma al fin sus responsabilidades adultas, necesidad que constituye el núcleo moral de la obra y en la que radica la única promesa de alguna salvación futura para el país. Aun así, Verrier se diferencia del resto de sus contemporáneos por tratar de manera explícita una cuestión que los hacedores de mitos de la nación habían logrado silenciar durante demasiado tiempo. Ese mismo año, su clamor habría de encontrar un eco alusivo en muchas de las obras que se montaron en el marco del ciclo Teatro Abierto.

El elemento más sorprendente de las obras producidas durante los años 1980-1982 es su dualidad: al tiempo que aún padecen y reaccionan contra las limitaciones impuestas por la dictadura militar, sus autores comienzan a dar los primeros pasos hacia un distanciamiento crítico. Sus esfuerzos ya no solo reflejan y responden a una realidad aterradorizante, sino que dan inicio a un proceso analítico de identificación de los elementos que crearon y sostuvieron en pie a la dictadura argentina. Sin abandonar las estrategias contracensuriales descriptas para la producción de los primeros años de la dictadura, estos dramaturgos intentaron desenmascarar los mitos culturales e históricos de su nación. Este posicionamiento dio origen a un signo extrañamente dual, y la especulación que Montú hiciera en 1983 acerca de la conexión entre sus dos obras sirve para describir este doble posicionamiento: “*Visita* [1977] fue el lado de adentro del espejo y *Marathón* [1980] el afuera, el reflejo del espejo” (“Crear” 1983, 38). Cuando fueron capaces de dar un paso al costado, los autores

comenzaron a mirar su propio reflejo en el espejo argentino, dando inicio así a un doble proceso de desenmascaramiento que involucraba la crítica del espejo social como así también las imágenes individuales que veían reflejadas sobre él.

En los primeros años de la nueva década, al igual que habían hecho durante los primeros años de la dictadura militar, los teatristas continuaron echando mano al lenguaje y las imágenes metafóricas con el propósito de eludir la censura; no obstante, el desarrollo de una conciencia cada vez más alerta a la naturaleza opaca del signo censurado, junto con una creciente crítica del estado autoritario, contribuyeron a que el teatro comenzara a llamar la atención respecto de su propio estado (auto)censurado, al tiempo que cuestionaba ciertos supuestos socioculturales que el discurso “Oficial” presentaba como transparentes. Los dramaturgos emprendieron así distintos experimentos con la perspectiva histórica con el fin de analizar su propia época y cuestionar su propia participación y complicidad con ella. Esta crítica de la historia y la historiografía habría de encontrar un lugar aún más destacado en las obras montadas durante los primeros años de la recuperación democrática.

Al comenzar la década, regresaron a Argentina varios teatristas exiliados, muchos de los cuales habían participado del teatro “comprometido” de los setenta. Su regreso, junto con el reconocimiento de autores que habían comenzado a escribir en los setenta, contribuyeron a la existencia de fuertes temporadas teatrales en 1980 y 1981, a pesar de los problemas socioeconómicos extremos que enfrentaba el país. Estos eventos abrieron camino a Teatro Abierto, el “fenómeno socioteatral” que es tema del siguiente capítulo. Su existencia e impacto en el teatro argentino y latinoamericano está en deuda con los cambios que ya habían comenzado a ocurrir en el teatro porteño a principio de 1980.

CAPÍTULO 3

**1981-1985:
UN TEATRO VIGÍA Y
JUSTICIERO: TEATRO
ABIERTO**

CAPÍTULO 3

1981-1985: UN TEATRO VIGÍA Y JUSTICIERO. TEATRO ABIERTO

El teatro está en la posición de mostrar y exponer cosas que ningún otro medio de comunicación puede. El éxito de las obras representadas en Teatro Abierto no debe tanto a su calidad general como al hecho de que el público sabe que va a ver veinte modos distintos de decir las cosas en un momento en que las cosas se dicen y se oyen de una sola manera. Mientras que las noticias exponen una única verdad obligatoria de una manera inequívoca, el teatro plantea el dilema: de todas estas cosas, ¿cuál es verdad?

OSVALDO DRAGÚN¹

Considerado “el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos” (Giella 1981, 92), *Teatro Abierto* fue un evento durante el cual, en las palabras de la dramaturga Griselda Gambaro, “la realidad superó en muchos sentidos a la ficción”.² Objeto de numerosos artículos, el ciclo ha sido descrito como un “momento nuclear” en que se produjo un intercambio inusual y acaso la fusión entre dos sistemas teatrales distintos y fuertemente opuestos durante los años sesenta: el realismo/naturalismo y la experimentación/vanguardia.³ Teatro Abierto trascendió el ámbito de la estética para convertirse además en un “fenómeno socioteatral”,⁴ no solo dentro de las comunidades argentinas sino también en el nivel internacional. Dentro del país, el impacto de la propuesta fue tal que, en algún momento de sus primeros años de historia, llegó a sugerirse que sus miembros debieran formar su propio partido político y presentarse a elecciones bajo el mismo nombre.⁵

¹ Citado en Barone (1981, 5).

² Griselda Gambaro, citada en Pellettieri (1992a, 7).

³ Véanse los distintos artículos publicados por Osvaldo Pellettieri, el mayor exponente de la “periodización” del teatro argentino (siguiendo la metodología del formalista ruso Yuri Tinianov). El modelo de periodización plantea un sistema de subsistemas en el cual el sistema dominante existe en dialéctica constante con un subsistema residual de continuación de lo viejo y un subsistema emergente de ruptura. (Véanse, por ejemplo, Pellettieri 1989a, 1992a y 1992b, además de prácticamente todos sus estudios preliminares o prólogos a las obras publicadas en la “Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos” de Corregidor.)

⁴ Término empleado por Miguel Angel Giella (1991b) para describir a Teatro Abierto.

⁵ Osvaldo Dragún, en una conversación con la autora (Buenos Aires, 10 de agosto de 1992).

Aunque parezca irónico, estos mismos logros han contribuido a limitar la comprensión del papel que Teatro Abierto desempeñó dentro del teatro argentino producido bajo la dictadura. Debido a su naturaleza política, muchos críticos han elegido elogiar la valentía del movimiento o bien denigrar muchas de sus obras por privilegiar lo político a expensas de lo estético, pasando por alto aquello que Diana Taylor (1997) denomina “el doble carácter del proyecto como iniciativa artística y espectáculo político” (236). A esto se suma otra tendencia entre los críticos, sobre todo aquellos que viven fuera de Argentina, a reducir todo el teatro argentino producido bajo la dictadura al fenómeno de Teatro Abierto. ¿Cuál fue el verdadero papel de Teatro Abierto dentro del contexto general del teatro porteño bajo la dictadura? ¿Fue el catalizador de un cambio o la culminación de un movimiento socioteatral anterior a él? En el presente capítulo procuro responder estas preguntas, primero por medio de la recontextualización del ciclo tanto en términos históricos como estéticos, desde sus orígenes hasta su posterior desaparición, pasando por sus cuatro años de historia. En segundo lugar, analizo los aportes individuales y colectivos que hicieron a Teatro Abierto cuatro dramaturgos, dos de ellos autores ya establecidos en ese momento (Aída Bortnik y Roberto Mario Cossa) y otros dos que recién habrían de alcanzar notoriedad en la década de los ochenta (Eugenio Griffiero y Mauricio Kartun). Considero que esta recontextualización permitirá iluminar el importante papel que desempeñó Teatro Abierto durante los últimos años de la dictadura. Las dos ideas que dan título a este capítulo describen ese papel: el del arte como vigía alerta a los eventos que lo rodean, y también como un justiciero que reacciona a estos eventos de manera activa y, de ser preciso, desafiante.⁶ Por otra parte,

⁶ El uso de las palabras vigía y justiciero en el título de este capítulo sirve a un doble propósito. En primer lugar, en la medida en que en inglés se trata de las palabras *vigilant* y *vigilante*, invierte los papeles constitutivos del título que puso Giella en 1991 a su estudio acerca de Teatro Abierto 1981 (*Teatro argentino bajo vigilancia*), que tenía el mérito de poner en primer plano la vigilancia represiva de la junta militar pero no lograba reconocer el propio papel activo de Teatro Abierto, logrado por medio de una contra-vigilancia colectiva. En segundo lugar, procura reelaborar la crítica que hace Diana Taylor de “mirar” como una práctica potencialmente empoderante (en la medida en que resulta instructiva), pero en igual medida des-empoderante cuando se la reduce al voyeurismo (1991, 1993). Taylor desarrolla este análisis en su trabajo de 1997; véase en particular el capítulo en torno al “percepticidio” [*percepticide*]. Quisiera expandir su noción de mirar e incluir también allí la práctica de “ver” en sus dos sentidos: presenciar y entender. También procuro, en el caso de Teatro Abierto, incluir el concepto de “vigía”, que insinúa una conciencia despierta, alerta y abiertamente desafiante respecto a actividades que el régimen militar y sus partidarios hubieran preferido mantener ocultas.

en esta función como contrapunto artístico a los abusos de la dictadura, el ciclo da cuenta de cambios que tuvieron lugar en el teatro en su conjunto, como así también de problemas que habrían de aparecer más tarde, durante los primeros años de “redemocratización” del país.

Las primeras ediciones de Teatro Abierto, las de 1981 y 1982, montaron obras que, si bien compartían temas vinculados a una posición desafiante contra la dictadura militar, mostraban poca experimentación en lo concerniente a los géneros dramáticos. Hubo algunos esfuerzos experimentales en la periferia del fenómeno, pero el realismo prevaleció como estética teatral dominante. De 1983 en adelante, no obstante, las obras reflejaron ciertos cambios que también habrían de verse, más tarde, en otras producciones teatrales de la inmediata posdictadura:

1. una fusión de las estéticas realista y de vanguardia que saca provecho de los límites ya borrosos entre estas dos aproximaciones, creando nuevas estructuras posibles para la experimentación
2. un cambio concomitante en la recepción de obras experimentales, mostrándose los críticos más dispuestos a aceptar la fusión de estéticas antes separadas e incluso opuestas, lo que contribuyó a crear un suelo fértil para el teatro “under” que habría de surgir a fines de los ochenta y principios de los noventa
3. el desarrollo de una voz autocrítica en el teatro y el comienzo de una revisión y un análisis histórico con miras a abarcar una pluralidad de puntos de vista (en vez de una oposición binaria entre Yo/Otro) y el análisis de la responsabilidad y la culpabilidad individual y colectiva.

Los orígenes de Teatro Abierto

En el número especial de primavera de 1991 de la *Latin American Theatre Review*, dedicado al teatro argentino contemporáneo, varios artículos prestan atención al fenómeno de Teatro Abierto. En uno de ellos, el fallecido dramaturgo argentino Patricio Esteve (1991) relata su versión de los orígenes del evento. En la misma,

reconoce que sentó sus bases la temporada teatral de 1980, durante la cual “muchas obras que cuestionaban el estado de cosas se estrenaron en las salas de Buenos Aires” (60). Esteve, sin embargo, obvia mencionar otros sucesos de 1980 que sirvieron de acicate a Teatro Abierto. Miguel Ángel Giella también los pasa por alto en su por lo demás excelente descripción del primer año de Teatro Abierto en *Teatro Argentino bajo vigilancia*.⁷ Trataré de dar cuenta de estos sucesos con la mayor brevedad posible.

En 1980, el Conservatorio Nacional de Arte Dramático elimina de su currícula de historia universal del teatro la materia “Historia del Teatro Argentino”. La medida provoca indignación tanto dentro como fuera de la comunidad teatral porteña. Incluso el principal diario conservador del país, *La Nación*, llega a sostener en un editorial que “eliminar de una escuela de teatro la enseñanza de la historia de nuestro teatro es lo mismo que asumir que esta historia no existe”.⁸ ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina) eleva una protesta formal ante el Ministerio de Cultura y Educación, en la que afirma que la decisión equivale a “aniquilar la fuente de conocimiento de las jóvenes generaciones” y exige la inmediata reinstauración de la materia.⁹

En octubre del mismo año, la Asociación Argentina de Actores decide llamar la atención respecto de la constante censura que pesa sobre las artes y asegura que esta censura viola la libertad de expresión garantizada por la Constitución de 1853.¹⁰ Por medio de un comunicado a la prensa y al gobierno militar, la asociación protesta además por el cierre de teatros y la presión artísticamente debilitante de la autocensura, hasta concluir que:

⁷ Taylor (1997) dedica todo un capítulo a Teatro Abierto (“*Staging Battles of Gender and Nation-ness*” [*Montando luchas de género y nacionalizantes*]), en el que da un breve panorama del contexto nacional dentro del cual tuvo lugar el ciclo de 1981. No obstante, en consonancia con el tema general del libro, Taylor limita su análisis al estudio del modo en que el primer festival, según sus propias palabras, “reprodujo la lucha entre los hombres, escenificada sobre y a través de lo ‘femenino’” (238).

⁸ En “El teatro argentino y su historia” (22 de julio de 1980).

⁹ Citado en “Reclamo de Argentores”, *Crónica* (24 de octubre de 1980).

¹⁰ La Asociación Argentina de Actores se había reunido para discutir en torno a los problemas planteados por la censura y con el propósito explícito de dar respuesta a la reciente clausura de dos obras: *Apocalipsis según otros* de la Compañía Argentina de Mimo en el Teatro del Picadero (se había cerrado el teatro por un día) y *La sartén por el mango* de Javier Portales, que había sido cerrada unos pocos meses antes.

Si esta determinación de negarle al público el ejercicio de su libre determinación continúa, dentro de poco, desafortunadamente, habrá que corregir las cosas y decir, con nostalgia: el público argentino alguna vez fue un público adulto, antes de que los censores lo convirtieran en un país jardín-de-infantes, por usar la tristemente adecuada expresión de María Elena Walsh.¹¹

Un año más tarde, cuando Teatro Abierto ya está tomando forma, el escritor Roberto Mario Cossa (1981) habrá de señalar estos eventos como puntos de inflexión en la existencia del teatro nacional:

Si no montan nuestras obras en los teatros oficiales, si no nos mencionan en los canales de televisión, si no aparecemos en ninguno de los programas de nuestras principales escuelas de teatro, *¿será que acaso existimos los autores argentinos?* [...] Porque si los autores argentinos no existimos, entonces no hay nada que censurar. (El énfasis es de Cossa).

En el mismo artículo, el autor anuncia la función inaugural de Teatro Abierto, que habrá de tener lugar el 13 de julio de 1981, en el Teatro del Picadero. El artículo cierra con un abierto desafío al gobierno respecto de la capacidad del teatro de generar irritación social, en lo que constituye una clara señal de la autopercepción que el grupo tenía de su propio papel sociopolítico.

Así nació Teatro Abierto, del deseo de reafirmar la ya vital existencia del teatro argentino y responder a las fuerzas que buscaban censurar su presencia, para después poder negarla. Veinte años más tarde, Aída Bortnik sintetizó con estas palabras la situación política del momento y la respuesta de Teatro Abierto:

No sólo nos prohíben, nos amenazan y ahora decretan que no vayamos a existir porque si el teatro argentino no se estudia en la Argentina, ¿en dónde se lo va a estudiar? Entonces decidimos mostrar que sí existía y sigue existiendo un público para eso, esos fueron los principios de Teatro Abierto.¹²

¹¹ Citado en "Los actores se reunieron", *La Razón* (24 de octubre de 1980).

¹² Conversación con la autora (Buenos Aires, 13 de mayo de 1992).

Teatro Abierto 1981

Como se desprende de los comentarios de Bortnik, parte fundamental del éxito de Teatro Abierto se debió a su conciencia de la íntima relación que el teatro guarda con su público y con la noción de colectividad inherente al teatro como foro público. Esta concepción también está presente en la “Declaración de principios de Teatro Abierto”, leída por el actor Jorge Rivera López la noche de apertura del festival:

...porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos.¹³

En torno a un conjunto de veinte obras estrenadas entre el 28 de julio y el 21 de septiembre, Teatro Abierto reunió a veintiún dramaturgos,¹⁴ veintiún directores, más de ciento cincuenta actores, técnicos, escenógrafos y vestuaristas y unos veinticinco mil espectadores. El festival estaba estructurado en ciclos de

¹³ Reimpreso en *“Teatro Abierto 1981 – la experiencia”* (1982).

¹⁴ Solo se presentaron veinte obras. Antes de entrar deben salir de Oscar Viale no se representó debido a “dificultades técnicas”. Según me han explicado en distintas ocasiones, dichas “dificultades” fueron el resultado de la salida a último momento de varios miembros principales del elenco, temerosos de sufrir represalias en el teatro comercial. La obra fue montada al año siguiente, pero no como parte de Teatro Abierto.

siete días: cada tarde se presentaban tres obras de un solo acto.¹⁵ Teatro Abierto mantuvo el precio de sus localidades por debajo del costo habitual del teatro e incluso de las entradas de cine, y todas las funciones programadas se agotaron la semana anterior a la apertura.

Un año antes, se les había pedido a los veintiún autores que escribieran una obra en un solo acto especialmente para el ciclo. La idea de las obras de acto único fue de Osvaldo Dragún, el dramaturgo más identificado con Teatro Abierto y uno de los pocos que estuvieron presentes desde los inicios del movimiento hasta su disolución en 1985. Según él,¹⁶ un grupo de jóvenes actores le había pedido que escribiera lo que más tarde habría de convertirse en *Al violador*. El autor, a su vez, convocó a otros dramaturgos a escribir más piezas de un solo acto para el mismo grupo.¹⁷ Debido a lo controvertido del tema de la obra,¹⁸ a los actores comenzó a preocuparles la posibilidad de sufrir una prohibición y la consiguiente pérdida de ingresos. Esta renuencia autocensoral enfureció a Dragún, quien les quitó la obra y disuadió a los demás dramaturgos de participar del proyecto. En vez de ello, los autores que ya habían escrito sus obras decidieron reunirse en lo que habría de ser la primera convocatoria de Teatro Abierto. En esta reunión, se decidió montar las obras e invitar a otros dramaturgos. De esta forma, Teatro Abierto desafiaba la censura externa oficial y no oficial, bajo las formas de la reciente cancelación de la materia de historia

¹⁵ El telón se levantaba a las 6.30 PM, hora inusualmente temprana para los espectadores porteños, pero necesaria para que algunos de los participantes voluntarios pudieran mantener sus trabajos pagos en los teatros comerciales. Este horario no convencional de las funciones, sin embargo, no desalentó al público.

¹⁶ El relato que sigue a continuación es la reconstrucción de una conversación personal que sostuve con Dragún en Buenos Aires (10 de agosto de 1992). Incluyo esta historia detallada de los comienzos textuales de Teatro Abierto porque hasta la fecha las distintas historias de este importante fenómeno pecan de inexactas o incompletas. Es mi intención aquí brindar un panorama general de este movimiento y de los factores que influenciaron su nacimiento, evolución y desaparición, factores que afectaron a *toda* la producción teatral argentina de la época

¹⁷ Entre los dramaturgos mencionados por Dragún se cuentan Carlos Gorostiza, Agustín Cuzzani, Carlos Somigliana, Ricardo Halac y Roberto Mario Cossa. Taylor (1997) sostiene que en un principio Gambaro fue la única mujer invitada a participar, y que fue solo después de que otra autora, Diana Raznovich, señalara la exclusión de mujeres del grupo que ella y Aída Bortnik pudieron sumarse a la propuesta.

¹⁸ En pocas palabras, *Al violador* cuenta la historia de un delincuente que intenta dejar de ser un socialmente inaceptable violador para convertirse en un asesino socialmente aceptable. El título juega con el doble sentido de la palabra violar: violar o quebrar la ley y violar o abusar sexualmente de otro ser humano.

de teatro argentino en el Conservatorio Nacional y el continuo cierre de los teatros. Además enfrentaba la autocensura, del tipo que Dragún había padecido con el grupo de actores.

El proyecto cobró impulso. Antonio Mónaco ofreció para las funciones su recién remodelado Teatro del Picadero.¹⁹ Recibieron el apoyo del diario *Clarín*, que les prometió publicar cualquier artículo escrito por los miembros de Teatro Abierto. Durante los meses de mayo, junio y julio de 1981, aparecieron notas, entrevistas y artículos en prácticamente todas las publicaciones más relevantes de la ciudad. Teatro Abierto ya era un éxito porteño antes de la noche de apertura, y congregó a toda la nación cuando, en las vísperas del 6 de agosto de 1981, el Teatro del Picadero fue destruido por un incendio “accidental”.²⁰ Al día siguiente se celebró una conferencia de prensa en el atestado Teatro Lasalle; entre la concurrencia se contaban el activista por los derechos humanos Adolfo Pérez Esquivel, el escritor Ernesto Sábato y representantes de las distintas asociaciones de artistas.²¹ En ella se anunció que Teatro Abierto continuaría en uno de los dieciséis teatros que habían ofrecido el espacio de manera voluntaria.²² Las funciones se desplazaron al Teatro Tabarís, una sala más grande y comercial sobre la calle Corrientes, donde el festival continuó sin mayores incidentes.²³ Irónicamente, el Tabarís permitió que concurriera a las funciones una cantidad de público aún mayor de la prevista.

¹⁹ El Picadero abrió como teatro en julio de 1980 y estaba ubicado sobre el histórico Paisaje Rauch en un edificio de 1926 que había sido transformado en un espacio escénico (caja negra) diseñado para puestas experimentales.

²⁰ Por la misma época en que se quemó El Picadero, otro teatro fue destruido por un incendio en Tucumán (Braceli 1981).

²¹ Jorge Luis Borges envió un telegrama que decía “Estoy con ustedes en defensa de la cultura.” Sábato había dicho: “de un evento muy triste y desastroso ha salido un episodio de gran importancia para la cultura nacional. Un par de incendios han salvado el teatro argentino” (citado en “Seguiré Teatro Abierto”, *La Nación*, 8 de agosto de 1981).

²² Según los relatos periodísticos de la conferencia de prensa, se ofrecieron como voluntarios para albergar las representaciones del ciclo los siguientes teatros: El Nacional, Margarita Xirgu, Del Bajo, Contemporáneo, Gran Corrientes, Del Centro, Payró, Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Laboratorio, La Jaula, Tabarís, Taller de Garibaldi, Bambalinas y el Teatro Estudio IFT.

²³ Muchos participantes de Teatro Abierto me contaron que algunos espectadores y simpatizantes pasaron la noche fuera del teatro para proteger al Tabarís de cualquier “accidente” futuro. Este miedo a las reprimendas estaba presente desde antes de que se incendiara El Picadero. Algunos participantes abandonaron el ciclo porque les preocupaba que pudiera incorporárselos a las listas negras y se les prohibiera trabajar en cine, televisión y los teatros comerciales. Varios de los involucrados en Teatro Abierto refieren una reunión en la que el ciclo estuvo a punto de morir antes de comenzar debido al temor a represalias; a pesar de ello, la mayoría votó a favor de continuar adelante con el proyecto.

Teatro Abierto se convirtió, por usar el término del crítico Juan José Calegari, en la vedette de la temporada teatral de 1981.²⁴ Al terminar, el 21 de septiembre, había generado otros movimientos: Danza Abierta, Música Siempre, el Encuentro Nacional de Teatro Joven, Cine Abierto, una serie de discusiones abiertas e incluso una película documental.²⁵ Algunas obras continuaron en cartel en el Tabarís: *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, *Papá querido* de Aída Bortnik, *Gris de ausencia* de Roberto Mario Cossa y *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. Los montajes de las obras de Cossa y Gorostiza también viajaron a la ciudad balnearia de Mar del Plata para la temporada de verano y luego hicieron una gira nacional. Se editó un volumen con todas las obras y las 8.000 copias se vendieron rápidamente. Ricardo Monti editó la *Revista de Teatro Abierto* y se conformó un “círculo de amigos” destinado a apoyar los emprendimientos futuros de Teatro Abierto.²⁶

La respuesta de crítica y de público fue muy buena. En su reseña final del evento, Raúl H. Castagnino (1981) advirtió que Teatro Abierto había conseguido atraer a un público que no se limitaba al de los habitués del teatro experimental. En las páginas del diario *Clarín*, el historietista Fontanarrosa se permitió bromear con la posibilidad de que Teatro Abierto engendrara “elecciones abiertas”.²⁷ Las principales figuras del festival, como así también sus espectadores, fueron entrevistadas por la prensa. Se vivía un fuerte optimismo respecto del futuro del teatro argentino, como Orlando Barone (1981) sintetizó: “en un momento en que todo parecía crítico, en que la cultura no era exactamente el tema del día, una experiencia unificadora bastó para revivir el entusiasmo”.

²⁴ El trasfondo machista de Teatro Abierto, como así también de la cultura argentina en general, es detalladamente expuesto por Taylor (1997). Me abstendré de comentar aquí respecto de las condiciones de género de la cultura nacional y remitiré al lector al atrapante trabajo de Taylor.

²⁵ El largometraje de Arturo Balassa *País Cerrado, teatro abierto*, en producción de 1980 a 1989, no fue estrenado hasta 1990.

²⁶ Desafortunadamente, debido a problemas financieros, la revista llegó a publicar un único número (Giella 1991b, 43).

²⁷ En *Clarín* (23 de julio de 1981). Además, la revista semanal *Humor* produjo una serie de caricaturas acerca de Teatro Abierto centradas sobre todo en el incendio en El Picadero.

Teatro Abierto 1982

Poco después de su primera edición, Teatro Abierto comenzó a organizarse como un movimiento nacional.²⁸ Tenía sus propias oficinas centrales (en el estudio del director Roberto Durán en San Telmo) y se conformó un comité organizador de quince personas, con Osvaldo Dragún como presidente.²⁹ En su análisis de las actividades del movimiento inmediatamente posteriores a sus inicios, Jorge Dubatti (1991) señala que Teatro Abierto deseaba incluir a todo el país en su edición de 1982:³⁰ “[hubo] un intento de ‘nacionalizar’ el movimiento a partir de la apertura del mismo a todo aquel que quisiera participar. Pareciera que hubo en esto el afán de alcanzar una mayor representación de todo el país y, sobre todo, de los artistas menos conocidos y de los jóvenes” (79).

Con el propósito de alcanzar estos objetivos, se decidió llamar a una convocatoria abierta para la selección de obras de 1982.³¹ De entre las 412 obras presentadas, y unos 75 proyectos “experimentales”, se eligieron 34 obras

²⁸ Esto resultaba patente en la declaración que Dragún leyó durante una conferencia de prensa realizada después del incendio en El Picadero: “Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de escritores, directores, actores y técnicos que formaban una parte, una parte importante pero tan solo una parte, del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país” (citado en Murno/Perinelli 1982). En una entrevista realizada en 1982, Dragún se permite ser aún más efusivo: “Si Teatro Abierto 81 fue una experiencia inédita en Argentina, Teatro Abierto 82, con su conjunto de cincuentaúñ espectáculos de autores nacionales, será una experiencia no sólo inédita en este país, sino en cualquier parte del mundo” (citado en Giella 1982, 68).

²⁹ Entre otros miembros de la comisión cabe mencionar a Juan Roldán (secretario), Víctor Watnik (tesorero), Carlos Somigliana, Halac y Cossa (en representación de los dramaturgos), Martha Bianchi, Manolo Callau y Onofre Lovero (en representación de los actores), Rubens Correa, José Bove, Villanueva Cosse y Omar Grasso (en representación de los directores) y Gastón Breyer (en representación de los escenógrafos y vestuaristas).

³⁰ En un país como Argentina, en el que existen diferencias y resentimientos tan grandes entre la capital del país y las provincias, y donde se percibe que la cultura se genera en el “centro” de la nación y luego se distribuye a las provincias “periféricas”, este deseo de integración resultaba no solo ambicioso sino loable.

³¹ Se conformó un jurado integrado por nueve miembros que no eran dramaturgos, y todas las obras debían presentarse con seudónimo. Según el artículo “El concurso” publicado el 31 de diciembre de 1981 en *La Nación*, el jurado estaba integrado por los siguientes actores, directores y escenógrafos: Breyer, Cosse, Osvaldo Bonet, Jorge Petraglia, Francisco Javier, Antonio Rodríguez de Anca, Graciela Araujo, Luis Brandoni y José María Gutiérrez. Se estableció como fecha de cierre de la convocatoria el 15 de marzo de 1982.

y 17 proyectos.³² A pesar de que se buscaba una mayor inclusividad, cuando se advirtió que algunos autores “consagrados” no habían quedado entre los seleccionados se planteó un acalorado debate.³³

Teatro Abierto 1982 se extendió durante dos meses, octubre y noviembre. De los más de 1.400 actores que se presentaron a las audiciones, participaron alrededor de ciento cincuenta; 33 directores fueron seleccionados de los 124 que se habían propuesto, y hubo escenógrafos, vestuaristas, técnicos escénicos y músicos. Las cincuenta obras se montaron en dos series que se presentaron en dos teatros: el Margarita Xirgu fue convertido por el escenógrafo Gastón Breyer en una arena con capacidad para 450 espectadores, mientras que el Odeón mantuvo su tradicional sala a la italiana, con capacidad para 900 personas.

Teatro Abierto 1982 parece haber pecado de ambiciones desmedidas: el uso de dos teatros creó confusión entre los espectadores respecto de dónde tenían lugar las funciones, algunas debieron cancelarse debido al poco público presente³⁴ y los organizadores recibieron críticas por excluir del ciclo a ciertos autores y estéticas teatrales. El debate público continuó en las páginas de la revista *Hum®*³⁵ durante los meses de diciembre de 1982 y enero de 1983, entre Pachó O'Donnell, que había participado de Teatro Abierto 1981 pero cuya obra no había sido seleccionada en 1982, y Roberto Mario Cossa, uno de los primeros participantes del evento.

Como bien señala Dubatti (1991) en su sucinto análisis de esta polémica, O'Donnell plantea críticas de naturaleza estética, política y ética (82). Para

³² Según Giella, hubo una trigésimo cuarta obra seleccionada –*La otra orilla* de Alberto Rodríguez Muñoz–, pero no se montó en la temporada de 1982.

³³ Entre los excluidos estaban Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Monti. Cabe señalar que varios autores reconocidos (como Bortnik), cuyas obras habían sido incluidas en la programación de la primera temporada, decidieron no participar de la convocatoria por no estar de acuerdo con la metodología. Otros, como Halac, continuaron dentro de Teatro Abierto a pesar de que sus obras no fueron incluidas en la segunda temporada. Los organizadores intentaron rectificar algunas omisiones: en el caso de Gambaro, incluyeron una nueva puesta de su obra de 1963 *Las paredes* dentro del programa experimental.

³⁴ Si bien durante el segundo año de Teatro Abierto se cancelaron algunas funciones, es preciso advertir que la cantidad total de espectadores en 1982 duplicó la de la edición anterior.

³⁵ La revista satírica *Hum® Registrado* comenzó a editarse en 1978 y desempeñó un papel importante como vocera del mensaje opositor a la junta durante y después de la dictadura. En su análisis de la “redemocratización cultural” argentina, Kathleen Newman (1992) señala que “en *Hum®*, la risa es el camuflaje de una guerra de saber e ingenio librada entre dos naciones coexistentes en un mismo espacio” (168). El símbolo ® que forma parte del nombre de la revista permite el juego de palabras entre *humor* y *humo*.

Dubatti, la más legítima y menos personal de ellas tiene que ver con cierta inclinación de Teatro Abierto hacia el realismo de los años sesenta. En las obras que habían continuado representándose después del festival de 1981 y en sus elecciones para la temporada 1982, O'Donnell percibe una clara preferencia estética por “la tendencia naturalista-realista por todos bien conocida”³⁶ y un rechazo por la experimentación. Su texto plantea una preocupación válida. Los proyectos considerados de vanguardia fueron relegados a una *Sección experimental*, y esta marginalización fue ejercida no solo por los organizadores sino también por los medios.³⁷

O'Donnell esboza también otras preocupaciones en torno al clima político argentino. Mil novecientos ochenta y dos había sido un año de muchos cambios, entre los que se destacaron la masiva manifestación pública del mes de marzo y la guerra de Malvinas,³⁸ ambos sucesos ocurrieron pocos meses antes del inicio de Teatro Abierto. Sin embargo, como la convocatoria para el concurso de ese año había cerrado en marzo, la mayoría de las obras ya habían sido escritas. Por consiguiente, en lo que concernía a sus planteos sociopolíticos, muchas de ellas quedaron desactualizadas antes de su estreno. En las palabras de Dubatti (1991), “la acentuación de la decadencia del ‘proceso’ generó un fenómeno de asincronía entre muchos planteos de las obras y la actualidad del público durante el ciclo” (83).

O'Donnell (1982) cierra su intervención asegurando que Teatro Abierto solo tendría sentido si actuara como una “revuelta social lo suficientemente potente como para iluminar a nuestro teatro, que no tiene más alternativa que *mejorar, crecer y cambiar*” (53, el énfasis le pertenece). La respuesta de Cossa,

³⁶ O'Donnell (1982) llega a condenar al realismo-naturalismo como el “verdadero cáncer de nuestro teatro” (52).

³⁷ En mi investigación, he descubierto que la única publicación que hizo un deliberado esfuerzo no solo por ver las diecisiete propuestas “experimentales” sino también para reseñarlas fue la revista *Hum@*. Los periódicos en su mayor parte ignoraron estas presentaciones, aun en aquellos casos en que reseñaron todas las producciones “convencionales”.

³⁸ La marcha fue la primera manifestación de este tipo bajo la dictadura militar. Fue organizada por varios sindicatos para protestar por el estado de la economía y fue violentamente reprimida por el gobierno. Sin embargo, la protesta de marzo influyó en la decisión de la junta de acelerar el ataque planeado a las islas Malvinas de mayo o junio al 2 de abril (Rock 463). Durante 1982, antes de la ofensiva bélica, la junta había hecho otras incursiones en política internacional, como la campaña de enero contra Chile por el Canal de Beagle, e incluso hubo rumores de que los militares argentinos habrían participado de operaciones en Centroamérica (461).

publicada en el número siguiente de la misma revista,³⁹ elude la discusión del cambio necesario. En vez de ello, rebate las afirmaciones éticas y políticas de O'Donnell, sin dejar de reconocer algunos errores por parte de Teatro Abierto 1982, en gran medida debidos al tamaño del proyecto.

Dubatti (1991) acierta al advertir que “Cossa no profundiza la cuestión estética sobre la supuesta marginación de la poética vanguardista en favor del realismo” (83). En vez de ello, el dramaturgo subsume la cuestión estética bajo la confusión generalizada que percibe en la comunidad teatral respecto de quién es el “verdadero enemigo”, una vez que la junta ha caído en descrédito. Contra la crítica generalizada, según la cual la temporada había sido un éxito a medias, Cossa (1982) asegura que “el festival del 82 montó una cantidad mucho mayor de buenas producciones que el año anterior” (54).⁴⁰

Teatro abierto 1983 (y 1984)

A pesar de esta respuesta, tanto Cossa como el resto de los organizadores del ciclo parecen haber tomado muy en serio estas críticas y reclamos. En 1983, decidieron reestructurarlo por completo, redujeron el tamaño del festival e intentaron incorporar la búsqueda de modelos colectivos y de experimentación dentro del planteo del propio proyecto.⁴¹ Se crearon siete grupos. Cada grupo estaba integrado por cuatro dramaturgos y cuatro directores, quienes a su vez invitaron a participar a actores y técnicos. El tema que se propuso a los cuatro grupos fue, en palabras de Osvaldo Dragún, “una visión de la gente de teatro de lo ocurrido durante los últimos siete años [bajo la dictadura]”.⁴² Los resultados del trabajo

³⁹ O'Donnell (1983) le respondió a Cossa con el artículo “¿Un Teatro Abierto cerrado a la crítica?”, publicado en el número siguiente de la revista, y para el que siguió a este, *Humor* consultó la opinión de otros participantes de 1982, recopiladas en el artículo de Hugo Paredero (1983) “Teatro Abierto: Sumando voces...”

⁴⁰ Opinión compartida por otros participantes de Teatro Abierto 1982, entre ellos el director Roberto Castro (citado en Paredero 1983, 69) y Dragún (según manifestó en una conversación con la autora el 10 de agosto de 1992).

⁴¹ Es preciso recordar que en un solo año Teatro Abierto pasó de un teatro de 600 butacas (el Tabarís, que contaba con 200 butacas más que la ubicación original, El Picadero) a dos teatros que sumaban una capacidad de 1.350. En tamaño, Teatro Abierto '82 fue casi el triple de la concepción original de la primera edición.

⁴² Citado en “Teatro Abierto 1983” (*La Prensa*, 22 de septiembre de 1983).

de cada grupo habrían de montarse en una noche determinada del ciclo de siete días, y todas las funciones tendrían lugar en el Teatro Margarita Xirgu.

La variedad de las producciones fue sorprendente. Algunos grupos decidieron montar obras escritas por un solo autor, montadas por distintos directores pero organizadas en torno a un subtema común.⁴³ Otros escribieron y dirigieron de manera colectiva una única obra.⁴⁴ Otro grupo montó tres obras escritas por separado, bajo el título colectivo *Ensayo general*, enmarcadas por un comentario constante escrito especialmente para el evento.⁴⁵

El festival de 1983 comenzó el 24 de septiembre, con un enorme desfile que partió del sitio donde estuviera el incendiado Teatro Picadero para luego remontarse por la calle Corrientes. La fiesta de inauguración duró seis horas, y la multitud ocupó cinco cuadras,⁴⁶ marchando detrás de una pancarta que rezaba “Por un teatro popular y sin censura”. A tono con la celebración del retorno del país a la democracia ese mismo año, se prendió fuego a “la Censurona”, una enorme efígie de mujer que simbolizaba “el ahogamiento de la libertad de expresión” (“La alegría”, 1983).⁴⁷

El festival hizo funciones de octubre a diciembre.⁴⁸ A pesar de la respuesta crítica, más positiva, y los bajos precios de las localidades,⁴⁹ no consiguió atraer a un público tan amplio como las ediciones anteriores.

⁴³ Uno de los grupos, por ejemplo, organizó cada una de las obras en torno al tema común de la fiesta, mientras que otro exploró el tema de “*Hoy se comen al flaco*” (que terminó convirtiéndose en el título del grupo del que participó Dragún). Algunos grupos presentaron sus obras en noches distintas; Ricardo Halac y Eduardo Rovner, que participaban del mismo grupo, presentaron sus piezas en funciones separadas.

⁴⁴ Este fue el caso del Grupo 1 (*Los derrocamientos, o Blues de la calle Balcarce*, escrita por Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto), el Grupo 3 (*El viento se los llevó*, escrita por Francisco Ananía, Cossa, Eugenio Griffero y Jacobo Langsner) y el Grupo 6 (*Inventario*, escrita por Peñarol Méndez, Hebe Serebrisky, Somigliana y Susana Torres Molina).

⁴⁵ Las obras eran *Cumbia morena cumbia* de Mauricio Kartun, *El señor Brecht en el salón dorado* de Abelardo Castillo, *Honrosas excepciones* de Víctor Winer y el comentario, *Están deliberando* de Julio César Castro.

⁴⁶ En otra entrevista, Dragún estimó que 15.000 personas participaron del desfile (citado en “Teatro Abierto. Cuando la cultura vence a la represión”, *La Voz*, 2 de octubre, 1983). Javier (1992) sostiene que fueron 25.000 los participantes (47).

⁴⁷ Véase Taylor (1977) para una lectura de la quema de la Censurona desde la perspectiva de género. En ella, la crítica se pregunta: “¿cuántas mujeres más deberán arder en efígie para que ‘nosotros’, la comunidad especular, pueda sobrevivir?” (254).

⁴⁸ De esta forma, la edición 1983 de festival coincidió con las elecciones, y terminó en las vísperas del comienzo de la presidencia de Alfonsín.

⁴⁹ Las localidades costaban menos de la mitad de una entrada al cine.

La edición de 1984 fue cancelada cuando resultó obvio que el proyecto de ese año no llegaría a concretarse a tiempo. Para esa temporada, Teatro Abierto había invitado a veintiún dramaturgos a escribir acerca del tema de la libertad.⁵⁰ Cada pieza debía ser montada por un director distinto y el material habría de organizarse en ocho representaciones nocturnas los días lunes que tendrían lugar en Buenos Aires y sus alrededores. En agosto de ese año, Dragún habló con Miguel Ángel Giella (1984) acerca del tema de la libertad en Teatro Abierto 1984:

Creemos que el tema de la libertad, en principio, engloba todos los temas, porque realmente no hemos disfrutado de la libertad como cosa normal, hemos disfrutado de la represión como cosa normal. Y es curioso lo que pasa con el material que se está escribiendo, se sigue hablando mucho más de la represión que de la libertad, como si necesitáramos como opositora de la libertad a la represión. A lo mejor eso es lo que va a tener de interesante el ciclo de este año. (119)

En realidad, esta confusión temática respecto de la libertad y la represión tenía su origen en la falta de textos terminados.⁵¹ El fracaso fue sintomático de una incertidumbre más profunda en torno al papel de Teatro Abierto dentro del nuevo contexto democrático. La incertidumbre, al fin, había de conducir, en las palabras del dramaturgo Carlos Somigliana (1984), a la “parálisis del movimiento” (20).

Teatro abierto 1985

Al mismo tiempo que concebían el proyecto de 1984, los organizadores de Teatro Abierto comenzaron a trabajar en la que habría de ser la última temporada del ciclo. El festival de 1985 se estructuró en torno a dos tipos de proyectos, dedicados a promover y apoyar a dramaturgos y directores menos conocidos:

⁵⁰ Todos los dramaturgos invitados habían participado de ediciones anteriores de Teatro Abierto. Entre ellos se contaban Bortnik, Cossa, Cuzzani, de Cecco, Dragún, Gambaro, Jorge Goldenberg, Griffero, Halac, Kartun, Julio Mauricio, Méndez, Rodolfo Paganini, Pais, Pavlovsky, Roberto Perinelli, Rovner, Somigliana, Taratuto y Viale.

⁵¹ Más tarde, Halac había de extender las cuatro páginas que logró escribir hasta completar en 1984 la obra *El dúo Sosa-Echagüe*, al día de hoy sin estrenar.

1. *Nuevos autores, nuevos directores*. Se organizaron cuatro seminarios de dramaturgia coordinados por veteranos de Teatro Abierto, abiertos a dramaturgos que nunca hubieran participado del ciclo. Se esperaba que estos seminarios, que debían ocurrir en 1984, produjeran textos dramáticos nuevos que pudieran ser montados por directores y actores también debutantes en Teatro Abierto.
2. *Otro teatro*: varios grupos de investigación integrados por teatristas, antropólogos y psicólogos habrían de estudiar aspectos e imágenes de una realidad que les resultara desconocida. Entre las distintas áreas de estudio, se encontraban el carácter marginal de los grupos de pueblos originarios que vivían en Buenos Aires, los excombatientes de Malvinas, el lugar de la mujer dentro de la clase obrera y los detenidos desaparecidos. No se indicaba ningún tipo de formato específico para la presentación de los resultados de estas experiencias.

Irónicamente, la temporada 1984, que dependía exclusivamente de autores consagrados, nunca sucedió, y el festival de 1985, pensado como un foro para teatristas desconocidos, pudo concretarse.

Teatro Abierto 1985 comenzó con el Teatrazo, una celebración de cuarenta y ocho horas de teatro por todo el país el día 21 de septiembre, proclamado “día del teatro latinoamericano”. Solo en la ciudad de Buenos Aires, el programa del Teatrazo era tan extenso que los periódicos apenas indicaban algunos de los eventos. Además de las funciones convencionales, había representaciones en parques, plazas, almacenes, estaciones de tren, subtes y colectivos. Se realizaron clases de teatro, ensayos abiertos, representaciones, lecturas, discusiones y conciertos, tanto para adultos como para niños. En toda Argentina, participaron del evento más de 1.000 grupos (Gaucher/Morales 1986, 144).

Luego del Teatrazo, pudieron verse las funciones de los distintos espectáculos producidos por los talleres. Del proyecto Nuevos autores y nuevos directores se presentaron diez obras. Solo uno de los talleres de investigación nucleados en el eje Otro teatro produjo una pieza escénica: *Comunicado número...* creación colectiva del Taller Cultural Paco Urondo, con dirección de Ricardo Miguez. La representación era el resultado de un taller acerca de los detenidos desaparecidos.

La prensa dio a las obras del festival una recepción muy negativa. Del ciclo *Nuevos autores*, solo *Té de tías* de Cristina Escofet logró reseñas mayormente favorables, al igual que *Comunicado número...* Si bien la refrescante espontaneidad del Teatrado había despertado una reacción positiva, se le recriminó al festival de 1985 su falta general de logros tanto en la escritura como en la puesta en escena. Muchos críticos sostuvieron que era hora de que Teatro Abierto se reevaluara a sí mismo.

De hecho, 1985 habría de ser el último año del ciclo. Vencido por la reinención anual, la falta de fondos y la respuesta cada vez menos entusiasta del público, el movimiento se disolvió. La economía nacional pronto habría de caer víctima de la hiperinflación, y estos problemas contribuyeron a exacerbar aún más la precaria situación del teatro.

Las semillas que condujeron a la disolución de Teatro Abierto estaban en el aire ya desde el debate en que se trenzaron O'Donnell y Cossa en 1982. De allí en más, el ciclo padeció al mismo tiempo por exceso y por falta de estructura: la temporada de 1982 era muy ambiciosa, pero no contaba con la infraestructura necesaria para apoyar la producción de tantas obras. Al mismo tiempo, el festival de 1982 resultó demasiado organizado. El cronograma de selección de obras era tan restrictivo que cuando ocurrió la catástrofe de Malvinas, todas las obras de 1982 ya habían sido seleccionadas. El cierre temprano de la convocatoria tuvo por resultado que las obras del ciclo enfrentaran temas que ya formaban parte del pasado, y este desfasaje temático hizo que muchos señalaran que Teatro Abierto, tan solo un año antes a la vanguardia sociopolítica del país, había perdido contacto con la Argentina. Un juicio similar podía hacerse respecto de Teatro Abierto 1983. En un país que atravesaba la transición de la dictadura a la democracia, Teatro Abierto pareció confundido respecto de su propio papel en el proceso de redemocratización.

Otras áreas de confusión y conflicto fueron de naturaleza más específicamente teatral. El ciclo nunca resolvió la cuestión de su propio carácter profesional/no profesional y el problema concomitante del tratamiento preferencial de los consagrados. También fue muy criticada la decisión de “profesionalizar” algunas de las obras de 1981. El comité organizativo permitió que varias obras tuvieran temporadas extendidas tras la gira nacional. De esta forma, Teatro Abierto se convirtió en una empresa lucrativa, pero solo para unos pocos de los participantes originales.

Cuando en 1982 intentó promover proyectos experimentales, fue criticado por separar de manera paternalista estas obras de las piezas más convencionales y de esta forma marginar efectivamente a la vanguardia. Que los organizadores del festival de 1982 hayan sido los únicos responsables de esta marginalización es materia opinable. Como señalé antes, los críticos prefirieron cubrir las producciones de obras escritas por los dramaturgos más visibles y más accesibles en términos estéticos. ¿Tienen razón críticos como Jorge Dubatti, Osvaldo Pellettieri o incluso Pachó O'Donnell al reprochar el predominio del teatro “realista” en Teatro Abierto cuando las demás obras fueron ignoradas por la prensa y el público?

Teatro Abierto también fue criticado por su amiguismo. Esta crítica probablemente fuera el resultado de la incapacidad del movimiento a la hora de definir una política clara para la selección de obras. La acusación tuvo mayor peso tras conocerse la decisión de que ciertas obras tuvieran temporadas comerciales al finalizar el ciclo.

Lo más relevante de todo esto es que los obstáculos y en última instancia la propia disolución de Teatro Abierto ilustran las dificultades de organizar y sostener un movimiento democrático dentro de un país no acostumbrado a la democracia. Como su nombre lo indica, Teatro Abierto invocaba la idea de un teatro libre de las restricciones impuestas por la censura. Se propuso crear un teatro abierto y comunicativo, en oposición directa a un Estado cerrado, intolerante y no comunicativo. Esta dialéctica de un teatro abierto contra un estado cerrado estaba presente no solo en el contexto sino también en la temática de las obras de la primera edición. La abrumadora respuesta del público al primer festival demuestra a las claras que en 1981 Teatro Abierto estaba en sincronía con la comunidad argentina.

Al año siguiente, sin embargo, la prensa advirtió un clima de frustración generalizada, que era el resultado de una relación asincrónica entre las obras representadas y los cambios que habían acontecido en el país. Mientras que Argentina avanzaba hacia su redemocratización, muchas de las obras de 1982 seguían encerradas en las temáticas de un país que vivía bajo la dictadura, propias de los años anteriores.

Pero en 1983, al proponer como tema “los siete años del Proceso”, Teatro Abierto comienza a dar los primeros pasos hacia un distanciamiento histórico. Este distanciamiento, que habría de caracterizar al teatro de la inmediata posdictadura, permite al ciclo librarse del binarismo de un teatro abierto definido en oposición a un país cerrado. Aun así, ese año los críticos advierten

que atraviesa a todas las obras un aire de desesperanza. Para estos críticos, Teatro Abierto todavía se constituye como un teatro de oposición que no logra adaptarse a la euforia nacional causada por el retorno de la democracia. El problema se vio exacerbado al año siguiente, cuando los autores descubrieron que no podían escribir acerca de la libertad, tema elegido por el festival. La edición de 1985 fue el epílogo de la historia de Teatro Abierto.

Antes de emprender una evaluación definitiva de la propuesta en su conjunto, me gustaría analizar algunas de las obras que produjo. Estas habrán de servir a modo de ejemplos concretos de los distintos proyectos que esbozó Teatro Abierto, los problemas con los que se encontró y las soluciones que propuso. Este debate me permitirá además introducir algunos conceptos teóricos fundamentales para la comprensión de la función que desempeñó Teatro Abierto en la producción cultural argentina.

Las transformaciones temáticas y estéticas de Teatro Abierto: El aporte de cuatro dramaturgos

Dado que resulta inviable analizar aquí la totalidad de las obras producidas durante la existencia de Teatro Abierto, he decidido comparar distintos trabajos de los mismos autores. He seleccionado obras de dos dramaturgos que ya habían conquistado el reconocimiento bastante antes de la génesis de Teatro Abierto, Aída Bortnik y Roberto Cossa, como así también de dos escritores que recién lo alcanzaron en la década de los ochenta, Mauricio Kartun y Eugenio Griffero. Decidí excluir de este estudio la obra de varios dramaturgos reconocidos, ya fuera porque no participaron en más de una única temporada o porque sus aportes han sido bien documentados en otros trabajos.⁵² Considero que el análisis de las obras de los cuatro autores que

⁵² Dramaturgos de la talla de Gorostiza, Somigliana, Gambaro, Monti, Diana Raznovich y Pavlovsky presentaron obras durante la primera fase de Teatro Abierto (esto es, en las temporadas 1981 y 1982), pero no en los años siguientes. Por motivos similares, las obras de Rovner y Goldenberg de 1983 quedan fuera de este análisis porque los autores no participaron de los ciclos anteriores. Además, en un intento por ampliar los estudios dedicados a Teatro Abierto, he decidido analizar obras que rara vez se toman en cuenta a la hora del análisis crítico. Para la discusión de otras obras del ciclo véanse, por ejemplo: *El acompañamiento* y *Lejana tierra prometida* (Giella 1991b), *La cortina de abalorios* (González n.d., Sagaseta 1989, Trastoy 1989, Taylor 1997), *Decir sí* (Graham-Jones 1992) y *Desconcierto* (Graham-Jones 1992, Taylor 1997) y *Concierto de aniversario* (Sagaseta 1992).

propongo habrá de revelar ciertos cambios en el foco temático de Teatro Abierto. Además, habrá de demostrar los distintos abordajes dramáticos del movimiento, como así también cuestionar la imagen del ciclo como un teatro monolítico de protesta y realismo.

Contra la creencia generalizada de que la de 1981 fue la única edición de valor sociopolítico o estético, las temáticas y estéticas de las obras producidas en el marco de Teatro Abierto muestran una clara evolución a lo largo de su historia. El desarrollo es particularmente notable en la contraposición de producciones de 1981/1982 con otras de 1983.

Dicha transformación sugiere que los participantes de la última edición acaso tuvieran conciencia de que el ciclo servía ahora a una nueva función. La evaluación que Jorge Goldenberg, dramaturgo y participante de la edición de 1983, hace del papel del teatro en la Argentina de comienzos de 1980 permite advertir la conciencia que el movimiento tenía de su propia importancia: “Creo que el teatro –en estos momentos de confusión, de caos ideológico, en que las ideologías tienden a confundirse con intereses personales y viceversa– necesita más que nunca servir de faro, de tribuna de las grandes verdades”.

De 1983 en adelante, Teatro Abierto intentó pasar de una autodefinición como oposición unívoca hacia una concepción mayor del teatro como un foro abierto a la pluralidad.⁵³ Este cambio resulta aún más pronunciado en otras obras montadas durante los años inmediatamente siguientes a la dictadura. Es bajo esta luz que un estudio de los distintos experimentos temáticos y estéticos de Teatro Abierto pudiera servir de introducción a las transformaciones que fueron dándose en el teatro argentino inmediatamente posterior a la dictadura militar.

⁵³ Con esto me refiero específicamente al concepto de “dialogismo” de Mijail Bajtín, según lo aplica al teatro Ubersfeld (1989), no solo en su heterogeneidad sino, como señala Ubersfeld, en su organización, ya sea en el montaje, collage, yuxtaposición o confrontación (201-203). El concepto me resulta atractivo no solo por su posible aplicación a múltiples puntos de vista sino también a personajes disociados o desdoblados y el proceso de internalización. Volveré sobre la noción en mi análisis del teatro de posdictadura.

Resituar la culpa:

***La casita de los viejos y Cumbia morena cumbia* de Mauricio Kartun**

Conocido como uno de los dramaturgos porteños más activos de la actualidad, Mauricio Kartun comenzó a escribir y montar sus obras en los años setenta.⁵⁴ Olga Cosentino (1991) rastrea a lo largo de toda su producción –desde sus obras “contestarias” de los setenta hasta su teatro más reciente y más comercial– un proyecto que buscaría exponer las contradicciones de la cultura nacional. Lo describe en los siguientes términos:

La revisión y reformulación de ciertos presupuestos históricos, la recuperación de las imágenes más entrañables de la infancia y el doloroso desconcierto de la criatura humana en su tránsito hacia la pubertad como metáfora de cualquier otro desplazamiento que, inevitablemente, coloca al hombre en una tierra de nadie y lo enfrenta con su cíclico e irreversible desamparo. (36)

En *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*, producciones de Kartun para Teatro Abierto 1982 y 1983, respectivamente, este tránsito se presenta como algo intrínseco a la condición humana. La acción de ambas obras tiene lugar en el mismo barrio suburbano de la infancia del autor. Las dos exponen la misma sociedad represiva. Sin embargo, entre uno y otro texto se advierte un sutil cambio en su análisis de la condición humana: *La casita de los viejos* de 1982 retorna al mundo preadolescente que Kartun había creado en *Chau Misterix*, de 1980, y ubica la represión individual en la familia y en la sociedad; *Cumbia morena cumbia*, de 1983, internaliza estos elementos negativos en el propio individuo. Al resituar las causas de la impotencia humana, Kartun abre su proyecto, a la probabilidad de que exista cierta complicidad individual en la perpetuación de esa “tierra de nadie”.

En 1982, *La casita de los viejos* fue vista solo por un puñado de críticos y recibió una única reseña entusiasta (en el marco del artículo “Teatro Abierto

⁵⁴ Kartun comenzó su actividad teatral a principio de los setenta, participando de varios colectivos de “teatro comprometido” junto a Carlos Carella, Juan Carlos Gené y el brasileño Augusto Boal. Ha trabajado como actor de teatro y cine, director y dramaturgo. Hoy es uno de los pocos dramaturgos argentinos que ha logrado sostenerse exclusivamente de la escritura y la enseñanza.

1982”, publicado en *Hum*®). La mayoría de los críticos afirmó que la obra era incomprensible, problema que se atribuyó a un estilo “absurdo” inmaduro y a la confusión generada por la superposición de múltiples planos temporales.⁵⁵

*La casita de los viejos*⁵⁶ mantiene las coordenadas espaciotemporales de *Chau Misterix*; es decir, el barrio de San Andrés donde el propio Kartun pasó su infancia. *Chau Misterix* contaba la oscilación de un preadolescente, Rubencito, entre su omnipotencia imaginaria como el superhéroe de historietas Misterix y su deseo de dejar estas fantasías de infancia para ingresar al mundo adulto. *La casita de los viejos*, cuyo título evoca un tango casi homónimo de 1931, “La casita de mis viejos”, continúa la historia de Rubencito: una vez más, nos encontramos con un muchacho preadolescente en la Buenos Aires suburbana de 1958. El mundo de Rubencito, poblado en *Chau Misterix* casi exclusivamente por niños, se amplía y abarca ahora a los padres, vecinos y su propio yo adulto, Rubén. La visión de conjunto permite al espectador entrever los factores sociales que han contribuido a la impotencia del Rubén adulto.

La acción comienza cuando Rubencito se encuentra con Rubén, su yo de treinta y dos años, quien ha vuelto a la casa de los padres para contarles que se divorcia. Rubén ve a Rubencito reaccionar a las bromas lascivas de las muchachas vecinas y consuela a su joven yo tímido. El protagonista vuelve así a ver y experimentar los eventos de su vida, la trágica historia de una existencia jalonada por una serie de fracasos y errores.

Casi desde el comienzo, el texto deja en claro que el padre de Rubén/Rubencito, como así también su vecina, Doña Rosa, han fallecido, y que la madre habrá de seguirlos pronto. Todos los personajes, salvo Rubén, se presentan sobre el escenario con sus personalidades del pasado, como si sus cuerpos hubieran quedado congelados en la época de los recuerdos de 1958. Las referencias a los errores en la vida de Rubén/Rubencito no necesariamente siguen un orden cronológico, y cuando lo hacen, solo sirven para enumerar y subrayar sus fracasos, como cuando su padre sermonea:

⁵⁵ Véanse, por ejemplo, Castagnino (1982) y la reseña sin firma publicada en *La Nación* en 1982 (“Familia”).

⁵⁶ *La casita de los viejos* se estrenó en septiembre en el Teatro Margarita Xirgu. Fue dirigida por Agustín Alezzo (con asistencia de Cora Roca y Jean Pierre Noher), con escenografía y vestuario de Gastón Breyer y el siguiente elenco: Aníbal Morixe (Rubén), Elbio Fernández/Darío Paniagua (Rubencito), Claudia Potquin (Porota), Gabriela Giardino (Pocha), Sara Krell (Doña Rosa), Chany Mallo (Madre) y Alfredo Iglesias (Padre).

¡que a los veinticinco largó arquitectura para dibujar basuras...
que a los veintinueve lo suspenden en el ministerio por discutirle
de política al subjefe... que a los treinta el primer hijo... que a los
treinta y dos se separa! (145)

Desde un sillón, Rubencito ve que Rubén rompe sin querer un jarrón, lo que hace que su padre castigue al Rubén adulto encerrándolo en el baño sin cena. Su madre, que en un principio intenta calmar la situación, luego acusa y castiga a Rubencito por el error de Rubén y más tarde le pega aún más fuerte al niño cuando este se para en un sillón. Tanto Rubén como Rubencito tienen miedo, y el niño se escabulle en el sillón al tiempo que el adulto intenta regresar del baño, solo para descubrir que la puerta está cerrada. Su padre continúa enumerando los muchos errores por los que ha sido castigado con ese encierro del que tal vez nunca vuelva (“Ahí estás todavía” 147).

Los golpes y los gritos de dolor que se oyen del baño, tras la puerta cerrada, representan las sucesivas penitencias que ha padecido Rubencito/Rubén, en un intento por llevarlo a golpes a la aceptación pasiva de su mediocre destino. Con Rubén todavía encerrado en el baño, mientras la madre besa y abraza a Rubencito, suena el timbre de calle. Ha llegado otro Rubén. Las vecinas corren a atender la puerta y la escena se congela en un cuadro fijo. Solo Rubencito puede moverse y observa las figuras. Se cubre los ojos con las manos, mientras se produce el rápido apagón.

La idea del abuso reiterado está subrayada por el desdoblamiento del personaje de Rubén en el Rubencito de diez años y su yo adulto. Rubén interactúa con su contraparte infantil, quien al principio no lo reconoce, como tampoco lo reconoce su madre. Luego, Rubencito se identifica demasiado con su yo maduro: el niño pierde la capacidad de hacer cualquier cosa que pudiera modificar su futuro. Solo puede taparse los ojos ante lo que está a punto de ocurrir.

La obra crea otros desdoblamientos: la descripción de la escenografía pide una pared que separe el departamento de la familia de la calle. Esta pared se levanta cuando la acción pasa a la sala de estar, borrando así los límites entre la vida pública y privada. Cuando los vecinos siguen a Rubén a la casa de sus padres, se convierten en testigos y cómplices, de manera similar al espectador, de la violencia doméstica y del fatalismo indiferente que engendra la impotencia individual.

Otra forma de impotencia, resultante de la falta de voluntad para cambiar el propio destino, se hace presente en *Cumbia morena cumbia*,⁵⁷ aporte de Kartun a la edición 1983 de Teatro Abierto. La obra ganó ese año el premio ARGENTORES a la mejor pieza breve. No obstante, la recepción crítica volvió a mostrarse dividida. El texto fue visto con buenos ojos como parte de la función colectiva presentada bajo el título *Ensayo general*, pero recibió críticas por su carácter oblicuo.⁵⁸

El tema de la complicidad individual y colectiva unificaba las cuatro obras que conformaban *Ensayo general*. Y fue por medio de este tema de la complicidad que los críticos procuraron entender la obra de Kartun, identificando a los dos personajes con “aquellos que, sabiendo lo que estaba ocurriendo [en el país], se dedicaron a ignorarlo sistemáticamente, o a hacer de cuenta que vivían en otra parte, un lugar tal vez fantástico e irreal” (Mazas 1983).

La acción transcurre en el mismo barrio de infancia de Kartun, pero muchos años más tarde. Los dos personajes, que aunque han pasado largamente los cuarenta visten viejas ropas a la moda de los adolescentes del ‘60, se encuentran solos en una sala de baile. Afuera llueve, al igual que durante la escena del clímax de *Chau Misterix*. Willy, demasiado gordo para la ropa, baila al ritmo de un disco de cumbia de la época que suena una y otra vez. Mientras tanto, Rulo, gravemente enfermo, está tendido sobre unas sillas, dispuestas para armar una especie de cama. Esperan la inminente llegada de 29 muchachas del pudiente barrio de Belgrano. Cuando el debilitado Rulo comienza a sollozar, convencido de que ya no han de venir, Willy lo acusa de ser un pesimista y no tener fe. Una y otra vez, Willy le pide al portero que baje la calefacción, pero cada vez que lo pide, se prenden más calefactores. La tensión y la incomodidad aumentan hasta que, hacia el final de la obra, el salón de baile se ha convertido en un verdadero infierno.

Hace veinte años que Willy y Rulo esperan. Mientras continúan esperando, los sonidos del espacio exterior, aparentemente gobernado por un

⁵⁷ *Cumbia morena cumbia* se estrenó en octubre de 1983 en el Margarita Xirgu. Fue dirigida de manera colectiva por Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Zemma (con asistencia de Claudia Weiner), contó con escenografía de Gastón Breyer y Nereida Bar y el siguiente elenco: Ulises Dumont (Willy) Mario Alarcón (Rulo) y veintiséis *colados*.

⁵⁸ Se remite al lector a las reseñas sin firma publicadas en *La Nación* (“Otra jornada” 1983), *Crónica* (“Creación abierta” 1983), *La Época* (“Ensayo general” 1983) y la de Luis Mazas (1983) en *Clarín*, como muestra de las distintas reacciones que suscitó la puesta de *Cumbia morena cumbia* en Teatro Abierto 1983.

Loco, penetran en el suyo y aumentan su incomodidad. Pasa una marcha y cuando vuelve a acercarse, Rulo quiere verla. Willy finalmente cede y levanta el decrepito cuerpo de su amigo hasta la banderola, con lo que solo consigue que comience a vomitar. La tercera vez que pasa la murga, Willy reacciona a los sonidos exteriores diciéndole a Rulo:

Hace años que se quieren colar y él no los deja... cada vez que se meten los vuelve a echar... ¿Qué nos importa a nosotros lo que hacen ahí afuera...? Cosas de ellos y del loco... nosotros, nada que ver. (158)

En la tercera pasada, los sonidos festivos se transforman en gritos de pelea y luego se produce un súbito silencio, que se ve interrumpido por gritos aislados, un chillido largo y escalofriante y el sonido de un niño que llora por su padre. Luego de otro chillido, completo silencio otra vez. Rulo se arroja al piso e intenta arrastrarse hasta la puerta. Cuando Willy ve que su amigo está decidido a irse, comienza a cantar el “Cumpleaños feliz”, levanta a Rulo y lo tira al suelo cuarenta veces, una por cada año. Lo golpea con una violencia cada vez mayor, que termina con Rulo atado al bar, haciendo sonar un silbato de cumpleaños para pedir ayuda. Cuando todos los calefactores se encienden, Willy pide auxilio al portero, pero sus gritos y los silbidos de Rulo se ven ahogados por los truenos y el desfile.

Cumbia morena cumbia retrata a dos hombres que intentan vivir en el mundo detenido de su adolescencia durante los años sesenta. Pertenecen a la misma generación que el personaje de Rubén de *La casita de los viejos*. Sin embargo, a diferencia de Rubén, han rechazado el mundo exterior y han preferido ocultarse allí durante veinte años, a esperar la concreción de sus sueños adolescentes. Willy lucha desesperadamente por sostener estas fantasías. Cuando Rulo, convencido de que habrá de morir si permanece allí, intenta salir al mundo, Willy le da una golpiza.

El mundo exterior de la Argentina de principios de los años ochenta tampoco es totalmente hospitalario: cualquier intento de reunión pública es violentamente sofocado por el Loco, y la violencia encuentra su eco en la naturaleza, en la lluvia que cae incesantemente. No obstante, como bien señala Darrell B. Lockhart (1992), el verdadero conflicto ocurre dentro de la sala de baile, en el mundo infernal de esos dos hombres que, en su rechazo a reconocer

la realidad, se convierten no solo en víctimas sino también en cómplices de esa realidad opresiva (88).

Las referencias extratextuales (y extraescénicas) de *Cumbia morena cumbia* dejan en claro que el salón de baile responde a las condiciones de la política argentina de su época: Willy y Rubio esperan hace veinte años, desde la caída del peronismo que dio inicio a una larga serie de gobierno militares. Veinte años de represión han creado un clima general de violencia y confusión. Rulo dice que ha estado enfermo durante un año y siete meses, período de tiempo que se corresponde una vez más con la confusión y la violencia generada por dos fuerzas en conflicto: la resistencia abierta y generalizada contra la junta militar y los desesperados intentos del régimen por recuperar legitimidad.⁵⁹

Este conflicto entre movimiento popular y autoridad represiva se perfila con mayor claridad cuando Willy describe la locura del “afuera” como “cosas de ellos y del loco” (158), en el momento es que se niega a participar de los intentos de los colados por entrar al salón de baile o enfrentar la negativa del portero de dejarlos salir. El portero, a quien nunca se ve, ignora las necesidades de ambos protagonistas por igual. Contraría todos los pedidos de Willy de bajar la calefacción y se niega a responder a los pedidos finales de ayuda de los dos hombres, aún cuando parece ya inevitable que los colados consigan ingresar al espacio.

En *La casita de los viejos*, los tres testigos del conflicto familiar de Rubén/Rubencito son Doña Rosa y sus dos hijas, Pocha y Porota. Las tres tienen grotescos bigotes, cuidadosamente descriptos en el texto dramático. Kartun ha dicho que la idea del vello facial fue inspirada por recuerdos infantiles de una familia que vivía en su cuadra,⁶⁰ pero también es posible interpretar en este triunvirato grotesco una velada referencia a la junta. Las dos hermanas son una presencia amenazadora para Rubencito, azuzándolo sin piedad con alusiones a sus inadecuaciones sexuales. Doña Rosa vuelve a presentar a Rubén a su propia madre, quien al principio, a diferencia de ella, no lo reconoce. Las tres ingresan al hogar familiar atraídas por el conflicto entre Rubén y sus padres. Poco a poco ocupan su lugar en el argumento, como autoridades “imparciales” que se ponen

⁵⁹ Lockhart (1992) ubica la fecha de comienzo de la enfermedad de Rulo en la manifestación masiva del 30 de marzo de 1982, con la consiguiente contraofensiva militar que incluyó el desastre de Malvinas (83).

⁶⁰ En conversación con la autora el 21 de octubre de 1992, en Buenos Aires.

del lado de los padres o incitan a Rubencito a realizar acciones que tienen por consecuencia penitencias aún más crueles.⁶¹ Cuando Rubén intenta irse, es Rosa quien pronuncia el veredicto: “Las pretensiones del niño... Miren el escándalo que armó y ahora se quiere ir...” (147). En todas las oportunidades, Rubén encuentra la puerta cerrada. Una vez que ha aceptado su destino y vuelve al baño, serán las dos muchachas quienes corran a la puerta de entrada para recibir al nuevo Rubén.

Estas tres mujeres ejercen cierto control sobre la acción de la obra, manipulan los eventos y alientan a los padres a adoptar un comportamiento represivo. Se trata de un nivel de participación que va más allá de la mera intromisión de los vecinos, insinuando una autoridad exterior similar a la de Poroto, el portero de *Cumbia morena cumbia*. En la obra de 1982, la autoridad es social: las normas sociales exigen ciertas formas de comportamiento que tienen por resultado la pérdida de autonomía e independencia. Esto está implícito en la máxima de Rosa: “un buen hijo vuelve siempre a la casita de los viejos” (141). El texto de 1983 tiende una red más vasta, que incluye la lucha política entre dos fuerzas, el invisible pero omnipotente portero y las invisibles pero omnipresentes masas, de la que nadie, ni siquiera estos dos escapistas apocalípticos, puede permanecer al margen.

De su título que remite a un tango a la constante reiteración de dichos convencionales, *La casita de los viejos* se erige como la denuncia de un entorno social aparentemente benigno pero en última instancia represivo. Los padres destruyen a sus hijos, quienes a su vez no pueden liberarse a sí mismos y por ende están destinados a regresar una y otra vez al hogar familiar de la culpa y el castigo. *Cumbia morena cumbia* analiza la complicidad y la culpabilidad individual dentro de la sociedad y dentro de una determinada clase socioeconómica. Al igual que muchas obras de 1983, se distancia de la unidad social de la familia, omnipresente en el teatro de los primeros años de la dictadura. Al ubicar la obra en la esfera pública de una sala de baile y hacer referencia a momentos históricos específicos, *Cumbia morena cumbia* emprende un análisis más profundo de los sucesos argentinos recientes.

⁶¹ En un momento, por ejemplo, Pocha elogia a Rubencito por ser un caballerito, y él se para orgulloso en el sillón, del que su madre lo derriba con un feroz cachetazo (145).

Dar voz a los silenciados:

Papá querido y *De a uno* de Aída Bortnik

Los dos aportes de Aída Bortnik a Teatro Abierto, *Papá querido*⁶² de 1981 y *De a uno*⁶³ de 1983, giran en torno a rituales de familia, representativos, al igual que en muchas obras de la época, de las estructuras sociales del país y del papel de los individuos dentro de la realidad nacional. En las dos obras hay ausencias y presencias importantes, y la muerte y la desaparición desempeñan funciones cardinales. El pasado y el futuro funcionan en el presente de cada texto como espejos en cuyo reflejo los personajes —y por ende también los espectadores porteños— pueden reconocerse y evaluar sus propias acciones. *Papá querido* postula la necesidad de una subjetividad individual y colectiva en la historia, en abierto rechazo a cualquier sistema de creencias exterior y una afirmación de la autoconciencia y la autocrítica; *De a uno* lleva este proceso de subjetivación aún más allá, al escenificar el enfrentamiento entre la (in)acción de los sujetos y sus consecuencias. De esta forma, *De a uno* se convierte en una denuncia de la culpabilidad individual y colectiva de las clases medias bajo la dictadura.

Papá querido se estructura en torno a una pérdida, la muerte de un padre cuya presencia es evocada por sus cuatro hijos, quienes se encuentran por primera vez en su velorio. La acción de la obra transcurre en el desordenado y polvoriento cuarto de un historiador, periodista, anarquista y revolucionario, que terminó su vida “en este pueblucho miserable, solo como un perro... y pegándose un tiro en la cabeza” (18). Aunque el padre, a diferencia de sus respectivas madres, nunca fue parte de la vida cotidiana de los hijos, ejerció una fuerte influencia sobre ellos. Esa influencia continúa incluso tras su muerte. Como uno dice, “nos programó” con sus cartas y sus regalos: Electra recibía biografías de los grandes revolucionarios y se convirtió en periodista, Carlos (o Germinal, el nombre que le diera su padre) es ahora un doctor, Clara

⁶² *Papá querido* se estrenó el 1 de agosto de 1981 en el Teatro Picadero. Fue dirigida por Luis Agustoni (con asistencia de Silvia Kalfaian) y contó con música de Rolando Mañanes. El elenco era el siguiente: Beatriz Matar (Electra), Arturo Bonín (Carlos), Mirtha Busnelli (Clara) y Miguel Terni (José).

⁶³ *De a uno* se estrenó el 18 de octubre de 1983 en el Teatro Margarita Xirgu, con dirección de Juan Cosín (y asistencia de Ricardo Racconto), escenografía de Hugo de Ana y música de Sergio Aschero. El elenco era el siguiente: Lidia Catalano (Julia), Jorge Petraglia (Abuelo), Néstor Hugo Rivas, Mónica Villa, Antonio Ugo, Horacio Morelo, Manuel Bello, Daniel Ruiz, Eduardo Camacho, Elida Aráoz y María Ibarreta.

(o Minerva) es ama de casa y José (o Ateo) se ha convertido, en sus propias palabras, en “un cerdo burgués” (23), a pesar de los libros de arte que le enviara su padre. Existe un quinto personaje, Amanecer, de quien hablan pero nunca aparece. Los nombres que el padre les diera reflejan su creencia utópica y su deseo de un cambio necesario y revolucionario. Esta era la misión que debían llevar adelante sus prometeicos vástagos. La realidad adulta de los hijos es bastante distinta. Durante el transcurso de la obra, discutirán acerca de la imagen e identidad de sus hermanos, y por ende también de la suya propia.

El padre ha dejado a cada hijo una carpeta, y mientras intentan adivinar su contenido, exponen sus propias proyecciones acerca del fallecido: Clara cree que se trata del libro que nunca logró terminar (*Las revoluciones en la historia de las sociedades*), José sostiene que es su poesía, Electra, sus memorias y el enojado Carlos está convencido de que son copias de las cartas que les enviaba:

Las cartas con las que nos llenó la cabeza y nos jorobó la vida. Sus cartas llenas de grandes palabras y grandes sentimientos... con mucha libertad y conciencia y honor y dignidad y solidaridad y todo su maravilloso vocabulario del siglo pasado... Las cartas exaltadoras que hacían que uno se sintiera heroico y especial solamente por recibirlas... hasta que uno empezaba a sentirse incómodo y después acusado y después un verdadero gusano inmundito porque uno no se merecía toda esa maravilla que era su padre. (22)

En realidad, todos están equivocados: lo que han heredado son las cartas que *ellos* le enviaron a él. Cuando cada uno comienza a leer sus propias cartas en silencio, ensimismado en una relación privada, las reacciones difieren. La de Carlos es la más fuerte: “*Parece haber recibido un golpe. Está herido y desconcertado. Pero sobre todo mucho más furioso que antes*” (23-24). Su furia lleva la acción al clímax cuando enfrenta a los demás: “Todavía no se dieron cuenta de lo que nos hizo, ¡el viejo de mierda!” (24). José, el hijo más ideológicamente distante de su padre, le pide a Carlos que le explique.

JOSÉ:

Me gustaría que me contara...

CARLOS:

Decime ¿qué le escribías vos? [...] qué le prometías a él... ¿y qué

te prometías a vos mismo? ¿Cómo apostabas por tu futuro, qué cosas decías que ibas a defender siempre? ¿Qué cosas decías que no ibas a ser nunca? [...]

ELECTRA:

Nadie es ese hombre...

CARLOS:

Tratá de leer esas cartas ahora, tratá de leerlas sin sentirte como un gusano...

ELECTRA:

Nadie es ese hombre...

CARLOS:

¡Ese viejo de mierda era ese hombre!

ELECTRA:

... por eso lo odiás tanto... No, tampoco él. (24-25)

La obra termina con la recitación de una de esas cartas, una megaepístola, que los cuatro hijos comienzan y terminan a coro, pero alternando sus voces en el medio:

[Q]ue cada uno es responsable por toda la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor en el mundo. Y que a esta responsabilidad no se puede renunciar... y que nadie puede cargarla por nosotros si queremos ser libres... voy a ser capaz de recordar todo esto hasta que me muera y que nunca, nunca voy a traicionarte o traicionarme... Lo único que quiero es crecer, crecer rápido, para convertirme en el ser humano que vos me enseñaste a ser... en alguien como vos, Papá querido... (26)

El legado epistolar funciona como un espejo en el cual los cuatro adultos pueden contemplar su vida presente. Llenos alguna vez de promesas, han llegado a la adultez sin haber seguido la senda revolucionaria del padre

ni haber creado la propia. La estructura de la obra hace hincapié en esta abdicación. Al crear el padre como protagonista ausente, como bien advierte una reseña de 1981,⁶⁴ los cuatro personajes se niegan la posibilidad de asumir el rol protagónico en su propia obra. Han fusionado a su padre con sus ideales, construyendo así un sistema falocéntrico⁶⁵ del cual los cuatro han quedado excluidos. En el proceso, los cuatro se niegan la posibilidad incluso de convertirse en sujetos de sus propias historias. Incapaces de separar al padre de sus convicciones, no logran internalizar estos valores y experimentar la conversión que anhelaban en sus cartas. Al contrario, recurren a la idea de que “nadie es ese hombre” para racionalizar la pobreza y el suicidio del padre y justificar su propio fracaso en la aceptación de cualquier tipo de responsabilidad por “toda la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor en el mundo”.

El otro ausente es el quinto hijo o hija, Amanecer, cuyo nombre intencionalmente andrógino sugiere esperanza en el futuro. Amanecer, sin embargo, no llega, muy probablemente ha “desaparecido”, y con su desaparición se ha desvanecido toda esperanza futura. Tanto el pasado como el futuro pueden estar muertos; solo queda un presente desorientado, perdido, sin un sistema de creencias posible.

El texto poco a poco deja de lado el pasado del padre y el futuro de Amanecer para concentrarse en el presente, en los personajes de los cuatro hijos y sus palabras. La lectura coral del desenlace constituye una exhortación de esos hijos a sí mismos y, por extensión, al espectador, a recordar y sostener aquellos ideales de juventud, a mantenerse críticos y autoconscientes, a juzgarse a sí mismos y a los demás únicamente según sus propios términos y no según una entidad exterior.

Miguel Ángel Giella (1991b) ofrece una interpretación muy distinta del final de la obra, en el que ve una recapitulación de:

64 “[E]l protagonista es el padre que acaba de morir y es evocado por sus hijos” (“Despareja jornada” 1981).

65 Falocentrismo, concepto acuñado por el filósofo francés Jacques Derrida, es la contracción entre el “logocentrismo”, o privilegio del “logos” como presencia metafísica, y el “falocentrismo”, privilegio del falo como símbolo o fuente de poder (Moi 1985). Luce Irigaray (1987) se hace eco de la categoría de Derrida: “Es el hombre quien ha sido siempre sujeto de discurso... Y el género de Dios, el guardián de todo sujeto y discurso, en occidente es siempre paternal y masculino” (119, énfasis del original).

La pérdida de toda identidad por parte [de los cuatro personajes], el fracaso de sus ilusiones y esperanzas que, al mismo tiempo, expone el deseo del padre de que sus propias frustraciones no se reproduzcan en sus descendientes en búsqueda de una autenticidad soñada e irreal que jamás podrán alcanzar (68-69).

Acaso esta lectura negativa que Giella propone de la epístola coral sea resultado de la puesta de 1981, que una crítica describe como “fría” (Paredero/Garayoa 1981, 54). La interpretación de Giella, no obstante, parece no coincidir con la intención de su autora:

[P]ara mí este final es un compendio de...las apuestas de la vida que se hacen a los diecisiete años. Recordarlas me parece que es algo que no todos pueden permitirse a veces. [...] Esto es de lo que mucha gente se pasa el resto de su vida tratando de huir. Y mi apuesta es que vale la pena recordar, comparar, tratar de resistir la comparación con el adolescente soñador.⁶⁶

También *De a uno* yuxtapone los ideales de adolescencia a la desolación y la pérdida característicos de la edad adulta. La acción transcurre durante una típica comida familiar, “un domingo que dura ocho años” (58). Las primeras indicaciones escénicas, además de ubicar los eventos representados en los ocho años de la dictadura militar, introducen una serie de contrastes que habrán de crecer en intensidad hasta que la obra alcance su punto de quiebre.

El primer contraste es auditivo. Mientras que el escenario permanece a oscuras, comienza un frenético valsecito criollo, que rápidamente se transforma:

Desde la primera vez que se lo indica, el vals se distorsionará, por momentos, subiendo y bajando algo como una sirena animal, como un grito muy lejano o muy ahogado (...) Pero el efecto debe ser “musical”, no humano... que a veces destacará algo en la impresión de que los protagonistas lo oyen y los hará gritar, como si intentaran, sin saberlo muy bien, tapar con angustia. Otras veces, nadie parecerá reparar en ellos. (57)

⁶⁶ En conversación con la autora (Buenos Aires, 13 de mayo de 1992).

Mientras que el sonido oscila entre la sonoridad y la distorsión, el texto especifica que no se debe alterar la iluminación hasta el final, reforzando la sensación de que todo lo que ha sido visto y oído pertenece al mismo mundo dramático. El mundo dramático representado es el de una familia de clase media que se prepara para la comida de domingo. Sobre el escenario hay una gran mesa de comedor, no muy distinta de un altar y lo suficientemente alta como para que los actores puedan permanecer de pie debajo de ella. El texto indica que la mesa esté cubierta por un mantel azul en su totalidad, y que ese mantel probablemente pueda mancharse de rojo durante el final de la obra.

Intensidad y exageración se ponen en marcha desde las primeras acciones: la madre, montando claras de huevo, fantasea con un posible amante ausente. El abuelo, de espaldas al público, lee el diario, escucha la radio (comparte las noticias “oficiales” con la familia) y dice: “Lo bueno del domingo es que están todos en casa” (58). La frase se repite al final de la obra, pero para ese momento ha sido por completo resemantizada. El padre, ensimismado en su ritual de la afeitada matutina, habla de esta ceremonia como un símbolo de civilización, tradición y respeto, valores que a su juicio sus hijos y la sociedad contemporánea han perdido. Este juego de ausencias y presencias se extiende casi de inmediato hasta incluir “otro” mundo dramático cuidadosamente descripto, existente bajo la mesa, cuando la madre, Julia, ve un movimiento del mantel. La mujer lo alisa y delicadamente patea bajo la mesa. Al ver que no hay más movimientos, continúa con sus preparativos.

Un extraño entra a la casa y pregunta por el jardinero de la familia, quien no se ha presentado a trabajar en tres días. Aguirre, el interrogador, pide los nombres de quienes lo recomendaron y sugiere que tal vez regrese en otro momento para chequear a la familia. Aguirre, como su nombre da a entender, es un ángel de la muerte, el único personaje que puede internarse en los dos mundos: el mundo visible de ese grupo que pasa un domingo en familia y el mundo oculto y siniestro bajo la mesa. Su interrogatorio y sus insinuaciones constituyen un escalofriante recordatorio de las patotas militares, los grupos de tareas conformados por hombres fuertemente armados, vestidos de civiles, que tenían a su cargo el secuestro de ciudadanos. El jardinero al que no se ha visto, el romántico poeta de las fantasías de Julia, presagian los destinos de más de la mitad de los personajes de la obra: desapariciones reales y simbólicas bajo el mantel azul, cuyo color recuerda las franjas de la bandera nacional.

El hermano de Julia, Héctor, viene a comer a casa con el propósito de anunciar su inminente autoexilio en Europa y es pateado debajo de la mesa por su cuñado. Luego, José, el novio de la hija, es enviado a esconderse bajo la mesa y a su hermana Inés se la empuja allí, con una capucha de detenida y sin blusa. Aguirre sale de abajo de la mesa y lleva a Claudio, el hijo idealista que intenta ayudar a Inés y a José, de vuelta a su silla, mientras tararea la marcha de la Copa del Mundo 1978. Cuando la madre de los ahora desaparecidos José e Inés viene a pedir ayuda, Julia la empuja debajo de la mesa. La víctima final es el hijo menor de la familia, Pablo, cuya muerte durante la guerra de Malvinas le es comunicada a la familia por el amenazante Aguirre.⁶⁷

Aunque las víctimas desaparezcan bajo la mesa, continúan presentes. Cada una de ellas repite una línea clave: Héctor dice “no se puede vivir sin testigos y sin memoria”; Inés intenta tranquilizarse, “Es una suerte que yo no sepa nada”; José pregunta “¿en serio les interesa mi opinión”, y Rita acusa “¿Vos creés que una madre puede quedarse callada?”. Cada uno de ellos representa una categoría distinta de desaparecido, invisibilizada por muchos argentinos bajo la dictadura. Esos ciudadanos se encerraron herméticamente dentro de sus hogares, del mismo modo en que el padre Daniel pone una venda sobre los ojos de la casa familiar, con el propósito de no ver las desapariciones que ocurren en el exterior: Héctor, el exiliado político; Rita, la madre politizada que exige la aparición con vida de su hijo; José, la joven generación desaparecida por manifestar una opinión,⁶⁸ y Pablo, el joven sacrificado en la guerra de Malvinas.

Hacia el final de la obra, todos los “sobrevivientes” son cómplices. O bien porque han enviado a otros bajo la mesa de manera activa (pateándolos, empujándolos o arrastrándolos), o bien porque han permitido que este tipo de acciones ocurra de manera pasiva: el abuelo le da la espalda a lo que ocurre mientras repite como un loro la “historia oficial” del diario y la radio, y Gaby,

⁶⁷ Este clima de terror se veía intensificado en la puesta de 1983 por medio del uso de violentas ráfagas de viento que movían el mantel (Rébora 1983).

⁶⁸ Bortnik llama a José “el típico desaparecido”, y sostiene que: “José llega allí a través de la conciencia de todos los demás. Creo que son todos los que no creen que los desaparecidos existan, los que meten a José debajo de la mesa. Por eso la pregunta de José. [...] ¿En serio nos importaba la opinión de esa juventud...? Por eso él no cuenta una historia; es el único en la obra que no cuenta su historia ni trae nada a la memoria porque es un desaparecido. Él es de verdad solamente una pregunta”. (En conversación con la autora, Buenos Aires, 13 de mayo de 1992).

la hija, imita la normalidad forzada de su madre, hornea tortas y se olvida de su novio desaparecido. Solo el hijo mayor, Claudio, continúa cuestionando el comportamiento de su familia, pero aún así termina siendo cómplice, en tanto elige quedarse dentro de esa casa cerrada y no seguir a los otros bajo la mesa.

Cuando el abuelo repite, al final de la obra, que lo bueno del domingo es que están todos en casa, la iluminación cambia y los actores se quedan inmóviles en su lugar. Tanto los muertos como los vivos quedan congelados en este trágico retrato familiar de la Argentina de 1983.

Por lo general, en las obras anteriores de 1981 y 1982, en los extraños casos en que se los representa, los desaparecidos son silenciosos, mientras que en Teatro Abierto 1983 no solo tienen voz sino que tampoco abandonan la escena. Hacia la misma época de *De a uno*, las tempranas Furias de *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac (1981), que vagaban por la tierra en búsqueda del cadáver de sus hijos, se proclaman abiertamente como Madres de Plaza de Mayo. Abundan los ejemplos de silencio en obras anteriores: en *Oficial primero*,⁶⁹ pieza de Carlos Somigliana de 1982, el escenario se cubre de cadáveres en una de las primeras representaciones explícitas de los desaparecidos, pero esos cuerpos son testigos silenciosos, evidencia física que corroboraba el hábeas corpus, cuya validez el gobierno oficial negaba con tanto celo.

Pepo, el sirviente y héroe popular de *De víctimas y victimarios*⁷⁰ de Aarón Korz de 1982, es silenciado por la todopoderosa Señora, con lo que se ve obligado a expresarse por medio de la pantomima, hasta que al final grita en un intento por salvar a un niño de ser apartado de su madre, otra sirviente. Por estos esfuerzos, Pepo es desnudado, golpeado y colgado. Cuando sus asesinos

⁶⁹ *Oficial primero* se estrenó en el Teatro Odeón con dirección de Beatriz Matar, escenografía y vestuario de Luis Diego Pedreira (con asistencia de Alfredo Oscar Sánchez, Osvaldo Ciuffo y Gustavo Anreotti), música de Roque de Pedro y coreografía de Ruth Rodríguez. El elenco estaba integrado por José María López (oficial primero), Elvira Oneto (oficinista), Héctor Charrúa (cadete) y los siguientes actores dieron cuerpo a los desaparecidos: Susana Zoppi, Pedro Segni, Rodolfo Frangipani, Marcelo León, Norma Graziosi, María Olivera, Marisa Charnejovsky, Mirta Kanderer, Ángeles González, Patricia Balado, Sofía Pérez, Ricardo Héctor Sussena, Rosario Rodríguez, Oscar Santos y Pirucha de Martín.

⁷⁰ *De víctimas y victimarios* se estrenó en el Teatro Odeón. Contó con dirección de José María Paolantonio, escenografía y vestuario de Nené Murúa y el siguiente elenco: Claudio Gallardou (Pepo), Lucrecia Capello (Señora), Catalina Speroni (Ramona), Osvaldo Tessier (Señor), Susana Delgado (Hija), Salo Vasochi (Anciano) y Pablo Brichta (Joven).

advierten qué han hecho, se desvanecen y se los traga la mesa del comedor, dejando detrás de sí solo gritos y quejidos audibles. Estos quejidos también terminan de manera abrupta, cuando el cuerpo inerte de Pepo cae de la mesa.

En su obra de 1981 *La cortina de abalorios*,⁷¹ revisión histórica de las luchas de poder y alianzas en la Argentina durante los siglos XIX y XX, Ricardo Monti crea, en el personaje del Mozo, un sustituto de la población argentina. Este sirviente es asesinado por las fuerzas de vigilancia solo para resucitarlo una y otra vez. Cuando la obra termina, el Mozo no se ha recuperado de su tercera muerte, dejando al espectador en la incertidumbre respecto de la perduración de la estabilidad que han alcanzado los poderes gobernantes.

En *Prohibido no pisar el césped*,⁷² obra de Rodolfo Paganini de 1982, todo discurso resulta insensato, exagerado o contradictorio, y en última instancia hipócrita. Los habitantes de ese mundo enloquecido se imponen al único personaje cuerdo, Amado, y su cuestionamiento lógico y por ende rebelde. Hacia el final de la obra, aunque Amado ha eliminado al enemigo decapitando a todos los miembros de su familia, también está destrozado. Solo queda de él un cuerpo fetal, tendido impotente en el suelo mientras el sacerdote familiar le da la absolución por sus pecados.

Por extensión, entonces, los mensajes pesimistas contenidos en estas obras de 1981-1982 dan a entender que el estado de cosas habría de perdurar, y que lo máximo que el teatro podía hacer por el momento era exponer la hipocresía y los abusos del sistema. En 1983, sin embargo, obras de Teatro Abierto como *De a uno* procuran dar voz a los silenciados de manera activa. De esta forma, brindan un foro para los desaparecidos y silenciados, sin por ello dejar de plantear las cuestiones de la complicidad y la responsabilidad individual por su silencio constante en la arena oficial. En los aportes de Roberto Mario Cossa y Eugenio Griffiero a las últimas ediciones de Teatro Abierto, se advierte este doble proyecto de dar testimonio de los eventos negativos de la historia reciente

⁷¹ *La cortina de abalorios* se estrenó en el Teatro del Picadero con dirección de Juan Cosín (asistencia de Carlos Sturze), escenografía de Jorge Sarudiansky, vestuario de Memé Arno, música de Rodolfo Mederos y el siguiente elenco: Patricio Contreras (Sirviente), Cipe Lincovsky (Mamá), Juan Manuel Tenuta (Bebé Pezuela) y Miguel Guerberof (Popham).

⁷² *Prohibido no pisar el césped* se estrenó en el Teatro Margarita Xirgu, con dirección de Juan Cosí, escenografía y vestuario de María Julia Bertotto, música de Sergio Aschero y el siguiente elenco: Mónica Villa (Eva), Graciela Gramajo (Mecha), Lidia Catalano (Madre), Juan C. Posik (Conrado), Miguel Guerberof (Salvador), Patricio Contreras (Padre Julio), Jorge Petraglia (Amado), Noemí Morelli (Tía Pedro/Bisabuela) y Cynthia Paganini (Muñeca).

y proponer contra fuerzas positivas a las estructuras sociopolíticas represivas aún vigentes.

Paradigmas de poder y contraparadigmas potentes:

Gris de ausencia, El tío loco, Criatura, Príncipe azul y El viento se los llevó

La obra de creación colectiva *El viento se los llevó*⁷³ pone en acción un doble proyecto de denuncia y confrontación, al situar a una sección de la sociedad porteña, los habitantes y empleados de un edificio de departamentos, en otro espacio cerrado, un sótano. Como da a entender el título de la obra, reelaboración del nombre de la película *Lo que el viento se llevó*, los mundos de la ficción cinematográfica y la realidad dramática se encuentran para crear un retrato de la vida pesadillesca bajo la dictadura. La fusión de estos mundos retrata la internalización de la violencia o, en palabras de un crítico, “de qué manera la corrupción se instala en lo más profundo de cada una de las personas que viven bajo un régimen desafortunado”.⁷⁴

En la obra se plantean varios paradigmas de violencia. El primer modelo de prohibición legal e institucionalizada se pone en funcionamiento antes de que comience la “obra” y contra el público: una voz fuera de escena les recuerda a los espectadores que está prohibido tomar fotografías o realizar grabaciones de la función. Las prohibiciones se vuelven cada vez más taxativas y absurdas, llegando a incluir la prohibición de cruzarse de piernas, en particular la izquierda, y toser. El anunciador concluye repitiendo una y otra vez la palabra alemana “*Verboten*”.

El espacio escénico representa un edificio de departamentos contiguo a un cine de repertorio, en el que todo el tiempo pasan films de la década de los cuarenta. A lo largo de la pieza, los personajes de estas películas interactúan

⁷³ *El viento se los llevó* se estrenó el 5 de octubre de 1983 en el Teatro Margarita Xirgu, con dirección de Roberto Castro, Alberto Catalán, Omar Grasso y Julio Baccaro, escenografía de Héctor Calmet, vestuario de Marta Albertinazzi, música de Jorge Valcarcel y el siguiente elenco: Alicia Zanca (Rosana), Raúl Rizzo (Felipe), Pepe Novoa (Antonio), Danilo Devizia (varios personajes), Miguel Kientak, Marcelo León, Lucrecia Capello (Alcira), Ana María Casó (Meneca), Mágara Alonso (Abuela), José María López (Abuelo), Patricio Contreras (Extranjero) y Carlos Babyazuc (Muerto).

⁷⁴ La reseña sin firma publicada por *La Nación* lleva el título “Vigorosa propuesta en Teatro Abierto” (7 de octubre 1983).

con los residentes. Antonio, uno de esos personajes y centro moral de *El viento se los llevó*, acaba de escapar de una embocada nazi en su casa en la Budapest de 1943 y busca refugio en el sótano. Hace continuas referencias a las realidades cinematográficas que cambian con cada película en la que ha aparecido. De esta forma, se insinúa un paralelo entre la Europa fascista de la década de los cuarenta y la Argentina de la dictadura.

En su ingreso, Antonio ha interrumpido a los jóvenes Rosana y Felipe, quienes habían buscado en la baulera refugio para el amor. La violencia omnipresente se inmiscuye incluso en su intercambio romántico:

Rosana:

Me matás, lindo. ¡Ay, cómo me matás! ¡Asesino!

Felipe:

Pedime que te mate más. PEDIME. Pedime.

Rosana:

Sí. ¡Por favor! Pero antes torturame. Así. Torturame así. ¡Hijo de puta! ¡Torturador hijo de puta! (1-2)

La entrada de cada personaje que llega al sótano buscando atravesar el conflicto introduce una nueva forma de violencia e intolerancia. Los efectos de sonido contribuyen a incrementar la tensión: sirenas, ametralladoras, explosiones, gritos y órdenes brutales se oyen a lo largo de la obra. El sótano es invadido por humo y gas lacrimógeno. Soldados nazis entran y se van; hablan en alemán y español, hacen referencia a Praga y a Buenos Aires y hostigan a los demás personajes. Pero no todos los represores son alemanes: tres sacerdotes de la Inquisición son remplazados luego por colaboradores de la España de Franco. Más tarde, a los nazis se suma un hombre mayor que parece estar casi muerto pero cuya tos oculta su verdadero poder, revelado al final de la obra. Tiran a un muchacho por las escaleras. Los soldados se llevan a un extranjero, que habla en un lenguaje inteligible: “Te damos un baño y te vas de viaje” (24).

Sin embargo, incluso en esta atmósfera de abierta opresión, las líneas de batalla entre el régimen represivo exterior y las víctimas atrapadas dentro del sótano no son claras. Dentro del mismo edificio de departamentos, se libran muchas batallas: entre propietarios e inquilinos, judíos y gentiles, opositores y

apologistas del régimen, y aquellos que se ocupan del hombre herido y los que no quieren involucrarse.

La obra alcanza su clímax cuando el anciano, un colaborador de Franco, y los nazis, vestidos ahora con ropa de civiles de la época, entran al sótano a investigar un intento de fuga. Tras mandar que salgan los demás, el viejo exige que la pareja joven reconstruya su violento acto íntimo para poder filmarlo. Los amantes aceptan, pero esta vez emplean un nuevo lenguaje de amor y deseo. El anciano suspende el proyecto enojado y pide a los jóvenes que se retiren.

Quedan en escena dos personajes: el herido, ya muerto, y un abuelo, que resulta ser un infiltrado más. Cuando todos se van, el muerto se pone de pie y, mirando a público, recita una carta que ha escrito a su madre:

Quiero decirte que estoy vivo (...) Sé que estás leyendo esta carta junto a la ventana. Mirá el río (...) Nuestro triste, ensangrentado río marrón. Quiero decirte también... que tengo miedo, pero tenemos que seguir (...) Estoy vivo... Estoy vivo, mamá... Vivo... Buenos Aires, 1 de septiembre de 1983. (32)

El viento se los llevó toca un tema presente en muchas de las obras de Teatro Abierto 1983: el no silenciamiento de los desaparecidos argentinos y su recuperación en la conciencia nacional. El verdadero núcleo de atención de la obra, no obstante, es la propia violencia, el “viento” que se llevó a tantos argentinos. *El viento se los llevó* reconstruye esta tormenta por medio de un montaje de imágenes que evocan a los distintos estratos de la sociedad argentina, como así también de la historia y la cultura occidental. La violencia permea las prohibiciones del teatro anteriores a la obra, las películas bélicas de la década de los cuarenta y los encuentros cotidianos entre los amantes. La realidad del terror y la violencia borra la distancia entre realidad y ficción, pasado y presente. La producción de 1983 explotaba esta realidad al representar la acción por toda la sala, con lo que conseguía mantener a los espectadores en el mismo estado de aprehensión que los personajes encerrados en el sótano.

El viento se los llevó plantea el amor y la tolerancia como los únicos antídotos posibles contra la violencia. Los amantes remplazan su diálogo sadomasoquista con palabras de comprensión y deseo mutuo. Antonio intenta comunicarse con el extranjero y aprende a aceptar la homosexualidad de su hijo. Y es el héroe de la obra, el propio Antonio, quien afirma una y otra vez que la única manera de salir del infierno es la solidaridad.

Estos temas de la solidaridad y la soledad encuentran paralelos en los aportes de sus autores a Teatro Abierto en 1981 y 1982.⁷⁵ Para la primera edición, Cossa escribió *Gris de ausencia*.⁷⁶ La obra fue una rareza entre las demás, debido a su muy personal tratamiento del exilio. De hecho, atraviesa todas las formas de la experiencia del exilio, desde el exiliado interior, que todavía vive en su propio país, a la segunda generación de hijos de padres exiliados. Como en otras tantas de sus obras, Cossa destaca los efectos divisorios de la miseria, la codicia y el aislamiento, al igual que en su obra de 1982 *El tío loco*.⁷⁷ Esta última se sitúa entre el neogrotesco de *La nona* de 1977 y la estructura más experimental de *El viejo criado* de 1980, división que se refleja en su estructura partida.

La primera mitad de *El tío loco* trata sobre una familia porteña de clase baja, que vive entre las cajas y la mercadería de su propio quiosco y trabaja febrilmente para salir de la pobreza. En la segunda mitad, cuando el bohemio tío loco regresa después de treinta años de ausencia, la familia logra cierta catarsis a expensas suyas. Impulsándolo a hacer proezas cada vez más delirantes, lo empujan a la muerte. Fallece en brazos de su único amigo verdadero, un alemán que no habla una sola palabra de español, mientras los demás miembros de la familia continúan atiborrándose de torta.

Los miembros de esta familia son los herederos de la gula destructiva de la Nona. *El tío loco* de Cossa retrata a la clase media baja como un monstruo nacido de su adopción de la mentalidad capitalista propia de las clases altas. Sin embargo, se advierte cierta posibilidad de redención en la amistad entre el tío y el alemán, en su capacidad de comunicarse y cuidar el uno del otro, a pesar de las barreras lingüísticas y culturales.

⁷⁵ En este capítulo solo se discute la obra de dos de los autores de *El viento se los llevó*. Francisco Ananía y Jacobo Langsner son también autores reconocidos (el argentino-uruguayo Langsner por su enormemente exitosa *Esperando la carroza* y Ananía por su obra de 1983 *Reunión*), pero ninguno de ellos presentó obras en otras ediciones de Teatro Abierto.

⁷⁶ *Gris de ausencia* se estrenó en el Teatro del Picadero, con dirección de Carlos Gandolfo (asistencia de Claudia Weiner), música de Juan Félix Roldán y Arturo Penón y el siguiente elenco: Pepe Soriano (Abuelo), Luis Brandoni (Chilo), Osvaldo de Marco (Dante), Adela Gleiger (Lucía) y Elvira Vicario (Frida).

⁷⁷ *El tío loco* se estrenó en el Teatro Margarita Xirgu con dirección de Laura Yusem (asistencia de Ernesto Korovsky), escenografía y vestuario de Mónica Galán y el siguiente elenco: Márgara Alonso (Pepa), María Visconti (Madre), Manolo Callau (Hijo), Rita Cortese (Nuera), José María Gutiérrez (Padre), Susana Yasán (Jacqueline), Ulises Dumont (Tío Loco), Fernando Iglesias "Tacholas" (Anciano 1), Norberto Pagani (Anciano 2), Rubén Gattari (Cliente 1), Marta Rodríguez (Cliente 2) y Carlos Weber (Alemán).

La solidaridad es también el tema del aporte de Griffero a Teatro Abierto 1982, *Príncipe azul*.⁷⁸ Su autor, psicoanalista en ejercicio, conquistó prestigio en los setenta como dramaturgo de monólogos cruelmente humorísticos (como *Familia se vende* de 1977). *Príncipe azul* fue una de las pocas obras de 1982 que recibió un reconocimiento unánime, y fue seleccionada, junto con *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Oficial Primero* de Carlos Somigliana y *Gris de ausencia* de Cossa para representar a Argentina en el Festival de Teatro de Caracas de 1983.

El texto se compone de un diálogo que sigue a dos monólogos, cada uno interpretado por uno de los dos personajes de la obra. Se trata de dos hombres que han llegado a la playa para cumplir la promesa de volverse a encontrar, compromiso pactado sesenta años atrás durante un romance de verano. Los dos personajes, vestidos en impecables trajes blancos cuya perfección solo se ve empañada por una mancha azul en sus solapas, son acompañados en su ingreso al escenario por un adolescente desnudo. En su monólogo, cada uno de ellos exterioriza su recuerdo de aquel romance adolescente, su vida posterior y sus expectativas respecto del encuentro. Juan es un actor frustrado que trabaja como tramoyista en un teatro de revistas. Gustavo es un juez penal, hombre de familia y abuelo, quien ha quedado hemipléjico luego de un accidente cerebro vascular.

Cuando luego de sus monólogos se produce el encuentro, se los ve aterrados y decepcionados. Se tratan de formal “usted”, a pesar de haberse dirigido en el familiar “tú” durante sus ensoñaciones individuales. Se mienten, inventándose cada uno un pasado que coincide con la realidad de la vida del otro. Solo por medio de ese distanciamiento los dos hombres consiguen hablar de sus experiencias personales y compartidas, y recién al despedirse pueden pronunciar el nombre del otro.

Los temas del amor perdido, los efectos desgastantes del tiempo y la soledad y las esperanzas alimentadas por el recuerdo dan lugar a una obra muy agri dulce, cuya esencia es capturada por la búsqueda inútil, como sugiere el título, de un “príncipe azul”. Desde luego, el texto también admite una lectura mucho más política. Durante sus monólogos, los personajes le hablan al mar, dirigiendo la mirada al público, con lo que involucran al espectador en su mundo dramático. En varias ocasiones, los dos advierten la presencia

⁷⁸ *Príncipe azul* se estrenó en el Teatro Odeón con dirección de Omar Grasso, escenografía de Héctor Calmet, vestuario de Memé Arnó, música de Jorge Valcarcel y el siguiente elenco: Jorge Rivera López (Juan) y Villanueva Cosse (Gustavo).

de la bandera amarilla, que indica mar inestable, condición climatológica representativa de la inestabilidad del país que habitaba el público de 1982. Ha sido la inestabilidad uno de los elementos que, en un contexto represivo, ha hecho que estos dos hombres repriman su orientación sexual y vivan una mentira. En la obra, las decisiones de vida de ambos se ven ridiculizadas por el carnalesco intercambio de papeles profesionales, luego de que cada uno de ellos, sin saberlo, decida afirmar como propia la carrera del otro, para a continuación proceder a criticarla.

Griffero ha dicho que lo que le interesa como dramaturgo son “las estructuras de las mentiras que una persona inventa acerca de sí y de su realidad” (Pogoriles 1983). En *Príncipe azul*, la invención de mentiras pasa factura. Los dos personajes son física y psicológicamente deformes. Gustavo está medio paralizado; vale decir, medio muerto. Juan de vez en cuando roba, incluso le roba a su antiguo amante, Gustavo.

A este (auto)destrutivo mundo de espejismos se opone el ideal de la libertad individual, también manifiesto en el carácter utópico del título de la obra y en el reconocimiento mutuo del final. *Príncipe azul* aboga en favor de la vida privada y de la importancia del amor y la imaginación. El idealismo que evoca el azul del título de la obra se ve modificado por la mancha azul en las solapas de los trajes: el sueño utópico de amor, presente en el príncipe azul del título, debe enfrentarse al azul nacionalista y autoritario de la bandera argentina y la realidad cotidiana de la represión.

El anterior aporte de Griffero a Teatro Abierto, *Criatura* de 1981,⁷⁹ daba cuenta de un enfrentamiento similar, aunque en este caso interna: la de un único personaje desdoblado, en lucha consigo mismo. Acorralada dentro de un círculo de luz y atada a una estaca de madera por una sábana, este ser mitad pájaro, mitad mujer, la *criatura* del título,⁸⁰ ha sido testigo del asesinato de todas las demás aves, incluyendo sus propios vástagos. Desea volar o alejarse de su jaula/prisión pero no puede, limitada tanto por la jaula como por su miedo. El extenso monólogo termina con el personaje rogando a los asesinos que se encarguen de ella. Prefiere la muerte antes que la soledad, y jura que habrá de encontrar su venganza cuando su amarga carne destruya el estómago de sus asesinos.

⁷⁹ *Criatura* se estrenó en el Teatro del Picadero, con dirección de Jorge Hacker (asistencia de Máximo Jaffa), vestuario de Delia Fabre, música de Roque de Pedro y actuación de Luz Kerz.

⁸⁰ Adviértase que la propia palabra “criatura” reúne semas contradictorios: la criatura inocente y la creación monstruosa.

La situación de este pájaro-mujer no es solo una metáfora de las víctimas de un régimen carnívoro, también pone en escena la internalización del odio y la perpetuación de la violencia. El personaje ha visto tanto a hombres como a aves asesinarse unos a otros, y al igual que Medea ha asesinado a sus propios hijos. En el mundo de la criatura, las relaciones sexuales no son más que transacciones de poder autosuficientes.

Las luchas internas de *Criatura* habrán de transformarse en relaciones interpersonales en *El viento se los llevó* de 1983. El amor, en sus distintas manifestaciones, es caracterizado como el único medio de supervivencia a la violenta tempestad. Es el amor del hombre muerto por su madre el que inspira su carta. Es el amor de los jóvenes el que los lleva a desafiar las órdenes del anciano. Y, por último, es la fe de Antonio en el amor fraterno la que le permite estrechar la mano del extranjero y enfrentar los prejuicios de los demás. A diferencia de muchas de las propuestas anteriores de Teatro Abierto, algunas obras de 1983 como *El viento se los llevó* proponen una contrafuerza positiva a las estructuras sociopolíticas represivas, estructuras que estas obras sitúan ya no solo en los recientes sucesos argentinos, sino ya en el contexto mayor de la historia occidental.

Teatro Abierto como fenómeno socioteatral

En una conversación sostenida en 1992, Osvaldo Dragún caracterizó a Teatro Abierto como una “isla flotante”.⁸¹ La imagen proviene de una estrategia planteada por Eugenio Barba para la creación artística bajo condiciones negativas. Cuando la estructura hegemónica no brinda un sistema o un espacio de apoyo, y el artista se siente incapaz de cambiar dicha estructura, puede crear para sí un espacio, una isla lo suficientemente grande como para continuar produciendo. Barba sostiene que si se crean suficientes islas, con el tiempo estas comenzarán a unirse y a formar grandes masas territoriales. La analogía es válida: Teatro Abierto nació de la necesidad de preservar al teatro y al artista argentinos de un régimen hostil, y fue creado sin una estructura preconcebida, haciendo frente a una gran resistencia económica e ideológica. La pregunta que se impone, no obstante, es la siguiente: ¿consiguió crear una gran masa territorial?

Las evaluaciones de los últimos años de Teatro Abierto suelen ser negativas. En su reseña de 1985, el crítico argentino Osvaldo Quiroga concluye:

⁸¹ Conversación con la autora (Buenos Aires, 10 de agosto de 1992).

“La realidad cambió y Teatro Abierto continúa, en buena medida, mirando al pasado. Podría ocurrirle lo mismo que a la mujer de Lot, [quien fue] convertida en una estatua de sal por quedarse mirando hacia atrás”. Por su parte, Jorge Dubatti y Osvaldo Pellettieri sostienen que el gran fracaso de Teatro Abierto radicó en su decisión de poner el énfasis en la confrontación de la realidad política, a expensas del desarrollo de una nueva estética teatral.

Antes de proceder a una evaluación final de los logros y fracasos del ciclo, quisiera revisar algunos de estos comentarios. Como ya he advertido, la mayoría de los análisis de Teatro Abierto tienden a ignorar al resto del teatro que se producía en ese momento en Buenos Aires y casi siempre ignoran el teatro “alternativo” producido dentro del propio ciclo. Tales análisis reducen la producción teatral nacional a Teatro Abierto,⁸² dejando al ciclo en una encrucijada estética, en la que se lo convierte en el único estándar idealizado en virtud del cual se juzga a todo el teatro nacional, incluido el propio Teatro Abierto. Si bien es cierto que parte de la disolución de Teatro Abierto tuvo que ver con su falta de evolución dentro de un país cambiante, también es preciso advertir que no se le dio la oportunidad de crecer: sus intentos de experimentación, como los “proyectos experimentales” de 1982, no recibían por parte de la prensa la misma atención que las obras de “Teatro Abierto” más claramente sociopolíticas. Los críticos también gustan de ubicar a Teatro Abierto en el papel de progenitor, dando rara vez crédito a las obras de los primeros años de la dictadura, que intentaron fusionar experimentación y tradición, por su influencia sobre Teatro Abierto.⁸³

A pesar de estos reparos, no es posible negar que Teatro Abierto cayó víctima de su propio binarismo, manifiesto en la oposición entre abierto y cerrado. El movimiento fue creado como respuesta a un enemigo muy real, un régimen totalitario que parecía inclinarse en favor de la censura y en última instancia la desaparición del teatro de su propio país. La ironía de la génesis

⁸² Karl Kohut (1990) también señala esta tendencia en su intento por ubicar Teatro Abierto dentro del contexto mayor de la producción teatral porteña (224-25, n. 11).

⁸³ Pellettieri (1992a) escribe acerca de una “ideología estética cercana a Teatro Abierto” (7) que habría sido empleada por muchas obras argentinas a lo largo de la década de los ochenta. Al definir esta “ideología” en virtud de su asociación con Teatro Abierto, invisibiliza el hecho de que esta “ideología estética” ya estaba en marcha antes incluso de la génesis de Teatro Abierto, en obras como *Marathón* de Monti o *El viejo criado* de Cossa, las dos estrenadas en 1980.

de Teatro Abierto radica en que, al definirse en oposición a este enemigo, el movimiento no hizo más que invertir los papeles planteados por la ideología polarizada de la junta.⁸⁴ Por ende, en la medida en que “un polo de cualquier oposición binaria depende, para su existencia, de la contraparte simétrica y antitética que lo define y sostiene” (Graziano 1992, 113), cuando el país regresó a la democracia y la “apertura”, el “Otro” necesariamente cerrado de Teatro Abierto ya no estaba en el poder. La existencia de Teatro Abierto, dependiente de ese Otro, se vio amenazada y en última instancia perdió su razón de ser.

No obstante, el ciclo hizo genuinos intentos de trascender su binarismo Ser/Otro, sobre todo después de 1982, como ha podido verse en el análisis de las obras montadas en las distintas ediciones. Teatro Abierto fue un fenómeno propio de un momento de la historia argentina, que acaso nunca tuvo la intención de convertirse en una presencia continua en la escena teatral argentina. Algunos eventos que ocurrieron con posterioridad deben en parte su existencia a Teatro Abierto como modelo de teatro comunitario, en particular el festival Movida, responsable de promover obras experimentales locales y latinoamericanas, y el fallido *Voces con la misma sangre* de 1992, un “Teatro Abierto” de producción municipal de nivel internacional, en el que elencos argentinos representaban obras latinoamericanas y españolas. Teatro Abierto también intentó nutrir a los teatristas jóvenes y menos conocidos, y muchos de los que habrían de convertirse en figuras influyentes del teatro joven o teatro under de los ochenta y de los noventa participaron de sus últimas ediciones.⁸⁵

⁸⁴ Véase Graziano (1992), en particular el capítulo 3 (“The Mythological Structure of the Imaginary” [Estructura mitológica del imaginario]), para una discusión del proyecto mitopoético del proceso. En su análisis de Teatro Abierto 1981 publicado en 1997, Taylor (en el capítulo 8 de *Disappearing Acts*) presta atención a la reproducción binarizada de la “realidad de género” en lo que ella denomina la organización masculinista y el posicionamiento de lo “femenino” en las obras producidas dentro del movimiento.

⁸⁵ Algunos ejemplos bastan para sustentar esta afirmación: Javier Margulis, quien habría de convertirse en el director argentino más asociado al teatro de la imagen, participó como director del ciclo de 1983. Las dramaturgas Cristina Escofet y Susana Pujol participaron de la edición de 1985, de la que participaron como directores Eduardo Pavelic, Ricardo Bartís y Julien Howard, todos los cuales han continuado en actividad. Howard, junto a otros miembros de Los Volantíneros (grupo que se mantuvo unido desde los setenta) tuvo una enorme influencia en grupos como los Macocos y la Organización Negra, y Bartís es en la actualidad el director más reconocido dentro del teatro experimental porteño.

A través de intentos casi anuales de reinventarse, tanto en términos estructurales como temáticos, Teatro Abierto no solo intentó crecer, sino que también ofreció muchos modelos de producción teatral merecedores de mayor análisis. Algunas de sus obras se atrevieron a mirar más allá del estrecho paradigma homológico del Ser/Otro (víctima/victimario, amigo/enemigo, individuo/estado, etcétera), embarcándose así en el arduo proceso de examinar el propio rol de ese Ser en la historia reciente, como pudo verse en muchas de las obras producidas tras la caída de la junta. No obstante, es válido señalar que en última instancia Teatro Abierto no logró trascender aquel binarismo originario, condición necesaria para sobrevivir a la transición de un teatro bajo la dictadura hacia un teatro “redemocratizado”. Y es precisamente en esta discusión acerca de si el país ha logrado dejar atrás sus propios binarismos autoritarios que es posible encontrar otro factor del fracaso de Teatro Abierto: una confusión de identidad, también presente en otras producciones teatrales de la inmediata posdictadura, responsable de conducir a una crisis nacional que continúa hasta estos días.

CAPÍTULO 4

1983-1985: UN AJUSTE DE CUENTAS

CAPÍTULO 4

1983-1985: UN AJUSTE DE CUENTAS

Cada obra es un ajuste de cuentas,
una confrontación inmediata con la sociedad.

GRISELDA GAMBARO¹

El 30 de octubre de 1983, tras meses de grandes manifestaciones populares, espontáneas y organizadas, procesos en que los partidos políticos consolidaron sus plataformas y rumores casi semanales de otro golpe o un nuevo conflicto militar con Chile por el canal de Beagle, se celebraron en Argentina elecciones nacionales. En la contienda, el candidato del radicalismo Raúl Alfonsín se impuso sobre el peronista Ítalo Luder, con el 52 por ciento de los votos. Alfonsín asumió el cargo el 10 de diciembre, fecha proclamada “Día de la Democracia”.

Cuatro días más tarde, el presidente ordenó que una corte militar llevara a juicio a los líderes de la junta y conformó la CONADEP, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, con el propósito de esclarecer el destino final de los desaparecidos. En septiembre del año siguiente, la CONADEP, encabezada por el escritor Ernesto Sábato, publicó el *Nunca más*. El libro identifica más de 300 campos de detención y prisiones clandestinas, e incrimina a unos 1.300 miembros de las fuerzas armadas. Luego de casi un año de dilaciones por parte del consejo castrense, la indignación pública obligó al gobierno a pasar los procesos de los líderes de la junta de una corte militar a una corte civil de apelaciones. Los juicios se celebraron entre abril y diciembre de 1985, y los jefes de la junta fueron acusados de secuestro, tortura y asesinato de personas.² Durante el proceso, se presentaron 1.000 testigos relacionados a las 8.960 desapariciones oficialmente documentadas.

¹ Gambaro (1989, 26).

² El general del ejército Videla y el almirante de marina Massera fueron sentenciados a cadena perpetua (fueron liberados en 1990, tras recibir un indulto del presidente Carlos Saúl Menem), el general Viola a diecisiete años y el general Galtieri fue absuelto pero permaneció bajo prisión militar por su incompetencia en el liderazgo durante la guerra de Malvinas.

Incluso en los primeros días de euforia nacional por el retorno a la democracia, el gobierno de Alfonsín chocó con los militares, los sindicatos, los peronistas y las madres. Hacia principios de 1985, la inflación alcanzó una tasa anual de cuatro dígitos. La deuda externa trepó a 47.000 millones de dólares y el Fondo Monetario Internacional amenazó con retacear nuevos créditos.

Por su parte, en 1983, ante el inminente retorno de la democracia, el teatro porteño se embarcó en su propio proyecto de “redemocratización”. Importantes figuras del medio habrían de ser designadas en importantes cargos de gobierno: Carlos Gorostiza se convirtió en secretario de cultura, Pacho O'Donnell fue nombrado secretario de la municipalidad de Buenos Aires y otros dramaturgos fueron designados como directores o asesores de los principales teatros oficiales. Se organizaron numerosas mesas de debate, se impulsaron encuestas y los críticos y los teatristas comenzaron a pensar “un nuevo teatro para un nuevo país”.³

En un gesto de reconciliación, los teatros oficiales, nacionales y municipales, comenzaron a programar obras de autores que habían estado en las listas negras de esos mismos teatros. Kive Staiff, director del Teatro Municipal San Martín, publicó extensas entrevistas con teatristas locales en la revista *Teatro*. Por medio de editoriales con títulos como “Un teatro, un país” (1983) y “Democracia y cultura” (1984), Staiff no vaciló en reafirmar su compromiso con la tarea de “diseminar las expresiones de la dramaturgia nacional” (1983, 3). Teatros más pequeños del off-Corrientes, como el Payró y el Olimpia, continuaron con la tradición de montar obras nacionales que los había caracterizado durante la dictadura. En estos primeros años de “redemocratización”, también se consolidó otro tipo de teatro que producía obras experimentales en salas nuevas como FUNDART y Espacios, como así también en espacios públicos no tradicionales como plazas, almacenes y subterráneos. Estos nuevos grupos de teatro independiente por lo general se veían obligados a recurrir a medios de financiación innovadores. Un ejemplo es el Teatro de la Gorra, llamado así por su estrategia financiera de pasar la gorra luego de cada presentación.⁴ Por último, de la mano del retorno a la democracia,

³ “¿Un nuevo teatro para un nuevo país?” es el título de un artículo publicado por Rómulo Berruti (1983a): el mismo incluye una encuesta entre actores, directores y dramaturgos porteños. El artículo apareció en la primera plana del suplemento de espectáculos dominical del diario *Clarín* el día 27 de marzo de 1983.

⁴ Véase Jorge A. Dubatti (1990, 1992, 1994, 1995) para un panorama general de este nuevo movimiento teatral. Bajo los nombres poco apropiados de “teatro joven” o “teatro underground”, el mismo abarca danza, teatro de la imagen, improvisación de contacto, arte performático, comedia del stand-up y clown. Dubatti (1990) establece 1983 como el año de nacimiento de este innovador movimiento teatral (6).

llegó también la apertura al resto del mundo: más grupos de teatro extranjeros visitaron el país y creció la participación de grupos argentinos en festivales internacionales.

No obstante, más allá del gran optimismo, los problemas económicos que atravesaba la nación comenzaron a reflejarse en la caída de las taquillas. En 1985, debido a la falta de fondos, el Teatro Nacional Argentino, el Cervantes, solo consiguió generar una única producción nueva. Hacia 1986, muchos teatristas comenzaron a exigir una Ley del Teatro, que creara centros de teatro regional y subsidiara los proyectos teatrales existentes.⁵ Poco a poco el desencanto con el nuevo gobierno fue en aumento, en la medida en que, una vez más, la crisis del país comenzó a reflejarse en una crisis tanto material como estética del teatro.

A mi juicio, dos de los principales aportes de Teatro Abierto al teatro argentino de la época fueron la promoción de la experimentación con nuevas estructuras dramáticas y el desarrollo de voces autocríticas, individuales y colectivas. Este intento de diferenciarse y crecer se advierte también en otras formas teatrales producidas durante el período 1983-1985, momento en que el país atravesaba su transición de la dictadura a la democracia.

La necesidad de analizar y posicionarse frente a la historia argentina inmediata condujo a la puesta y reposición de obras situadas en el presente de redemocratización, el inmediato pasado de la dictadura o en un pasado histórico o mítico específico, claramente análogo a la situación contemporánea del país.⁶ En comparación a los textos producidos durante la dictadura, en muchos se profundizan la estrategia de desenmascaramiento y la representación de la represión violenta como parte de un proyecto de revisión histórica, a partir del análisis de un poder aún vigente y de las estructuras mitológicas e históricas de la nación. Otros se internan en un análisis autocrítico del rol individual dentro de la sociedad, como así también en la discusión respecto de la responsabilidad individual y colectiva.⁷

⁵ Véase el artículo de Osvaldo Dragún (1987) para una mirada general del estado de los asuntos teatrales del país y un debate de las leyes propuestas.

⁶ Durante los primeros años de posdictadura, se repusieron varias obras anteriores al golpe, como *El campo* de Gambaro y *El señor Galíndez* de Pavlovsky, al igual que otras obras que habían sido explícitamente prohibidas (por ejemplo, *Telarañas* de Pavlovsky) o que no habían podido estrenarse debido a la censura o la autocensura (*Dorrego* de David Viñas).

⁷ Estos proyectos autocríticos no se limitaron al teatro. Como bien advierte Kathleen Newman (1992): "Durante los primeros tres años del alfonsinismo, la producción cultural siguió dos tendencias: la primera, evaluar el pasado, en particular el pasado reciente; la otra, especular acerca del presente y el futuro próximo" (172).

Este proyecto de procesamiento de la historia creciente creó un problema de dos caras. ¿Cómo abordar o narrar sucesos recientes de los que se había participado logrando mantener, al mismo tiempo, una distancia autocrítica? Las obras de los primeros años del retorno a la democracia muestran sorprendentes similitudes en la solución textual que dieron a esta pregunta, tanto en sus elecciones de género como en sus estrategias de caracterización y conformación estructural. Pero antes de dirigir el análisis hacia las propias obras, se impone trazar un panorama general de estos géneros y estrategias.

Comedia y tragedia, géneros de síntesis y reconciliación

Al igual que la mayoría de las “historias”, los mundos dramáticos que crean las obras argentinas de 1983-1985 constituyen distintos intentos de dar sentido al mundo real. Como ya hemos señalado, Hayden White (1992a) advierte que “se puede crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos ‘verdadero’ por el hecho de ser imaginario” (74). En sus trabajos acerca de la representación histórica, White afirma que, de manera similar al escritor de ficción, a la hora de escribir la historia, el historiador emplea estrategias tropológicas y modos de trama, argumentación e implicancias ideológicas. En el proceso, el escritor de historia crea “una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (1992b, 9).

White desarrolla esta idea a partir de los cuatro modos de entramado literario propuestos por el crítico Northrop Frye: romance, tragedia, comedia y sátira. Las características distintivas de cada uno de esos modos, según las describe White en *Metahistoria* (1992b), pueden sintetizarse en los siguientes términos:

1. El entramado del romance es formista y anarquista en los sentidos trascendente y utópico.⁸ El tropo favorito del romance es la metáfora, y el historiador romántico narra de qué manera al trascender el mundo de la experiencia el héroe llega a su victoria y

⁸ Es preciso aclarar que White hace un uso del término “anarquista” que cae dentro del modo de la “implicación ideológica”, taxonomía basada en los escritos del politólogo Karl Mannheim. Recuerde el lector que Mannheim originalmente aplica a esta categoría el término “fascista” (White 1992b, 32-36).

consecuente redención (1992b, 19). En el Romance, se idealiza el pasado remoto de la inocencia perdida.

2. La tragedia, en el modelo de White, emplea un argumento mecanicista que busca establecer justificaciones o “leyes causales que determinan los desenlaces de procesos descubiertos en el campo histórico” (1992b, 27). Sigue la estructura clásica de la tragedia griega. Emplea el tropo de la metonimia, que es reduccionista (a diferencia del modo cómico que emplea la sinécdoque integradora, como se verá a continuación), y su naturaleza divisoria se refleja en la catástrofe trágica. Sin embargo, como señala White, el final trágico ofrece al espectador la posibilidad de catarsis, tradicionalmente considerada algo positivo y reconciliatorio. Las instancias de reconciliación son parte fundamental del entramado trágico, pero son “más de la índole de resignaciones de los hombres a las condiciones en que deben trabajar en el mundo” (20). En términos ideológicos la tragedia es radical, modo descripto por White como un deseo de “reconstruir la sociedad sobre nuevas bases” (34) por medio de transformaciones cataclísmicas.
3. La comedia busca una reconciliación más feliz en la “esperanza de un triunfo provisional del hombre sobre su mundo” (20). Su posición ideológica es conservadora, preocupada por la preservación de un ritmo “natural”. Retrata la autoridad de un grupo o de una clase social como un sistema de organización social eternamente válido, como se advierte en el clásico desenlace de comedia en ocasiones festivas o bodas bendecidas por la autoridad. El proyecto de la comedia es integrador: procura sintetizar partes sinécdoquicas en una totalidad orgánica, de allí su énfasis en la re-presentación y la re-creación.
4. El último modo es la sátira, que emplea la ironía como tropo característico para invertir los valores estándares en una negación del status quo. “La ironía tiende a disolver toda creencia en la posibilidad de acciones políticas positivas” (46) y los seres humanos son vistos en última instancia como cautivos del mundo antes que como sus amos.

También Frank Graziano (1992) recurre a los modelos arquetípicos de Frye para el análisis del proyecto mitopoético de la dictadura militar. Graziano clasifica la guerra sucia como un “mito vivo... estructurado sobre un modelo literario híbrido que consolida elementos de romance y tragedia” (119) y especifica que el relato de la junta fue “entramado como un mito trágico de rasgos románticos” (119). En este contexto, el héroe-junta se representaba embarcada en una búsqueda-cause mesiánica en la que debía vencer a sus enemigos-subversivos. No obstante, según Graziano, esta purga trajo consigo una peripecia que transformó el romance en tragedia, cuando resultó obvio que el remedio era también la enfermedad. El resultado fue un *pharmakos*: “La junta era la causa predominante de los pesares para los que se la creía solución, y por ende, como Edipo, debía ser removida del Estado para que se pudiera restaurar la ‘salud’” (137).⁹

Lo que resulta ambiguo de su análisis es la perspectiva historiográfica o de narrativización; es decir, no queda clara la posición de la junta como historiador. El triunvirato militar percibía su proyecto como un “romance”.¹⁰ Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia tradicional, nunca hubo por parte de la junta reconocimiento de culpa (anagnórisis) ni de la posibilidad de un error trágico (hamartía). En su Documento Final de 1983, sus miembros habrían de reafirmar su autoridad legal basándose en decretos emitidos poco antes por el gobierno de Isabel Perón, y en los juicios y sentencias posteriores sostuvieron una y otra vez haber actuado por el bien público.

Por ende, para que la analogía de Graziano tenga sentido, es preciso clarificar que fue el público quien eventualmente reconoció la malignidad

⁹ Véanse René Girard (1977) y Jaques Derrida (1981) para discusiones sobre la naturaleza necesariamente aporética del *pharmakos*.

¹⁰ Esta autopercepción resulta obvia en varias de las publicaciones, discursos y decretos emitidos durante la dictadura. El siguiente fragmento de la dedicatoria del libro del ejército *El derecho a la libertad* (1980) debiera bastar de ejemplo: “A los héroes y mártires, argentinos y extranjeros, inmolados en el interminable holocausto provocado por los sirvientes de la subversión marxista... A la “silenciosa mayoría”, el pueblo honesto y generoso que trabaja y merece un mundo mejor, pero que nunca –tal vez acaso de esta [honestidad y generosidad]– aparece en las “noticias” y nadie reclama por sus derechos. Para todos los que estamos dispuestos a pelear por nuestra Fe, por nuestra Patria y por una vida de libertad para este buen pueblo olvidado, para nuestra posteridad e incluso para quienes son marionetas y esclavos del marxismo”. (5)

de la junta,¹¹ en contraste con el requisito trágico del autorreconocimiento. Fue la población argentina la que exigió una expiación del mal con el fin de restablecer el orden de la comunidad. Graziano, de hecho, confunde dos relatos muy distintos, incluso “opuestos”. Y al hacerlo, reitera las mismas preguntas omnipresentes en el teatro de la inmediata posdictadura: ¿qué historias es preciso contar, cómo deberían contarse y quién debería contarlas?

Fredric Jameson (1987), al entrecruzar los cuatro modos de Frye (el romance, la tragedia, la comedia y la sátira) con el “cuadrado semiótico” de A. J. Greimas, opone los modos optimistas del romance y la comedia a los modos pesimistas de la tragedia y la sátira. Los modos optimistas buscan la clausura de un “final feliz”, mientras que los relatos pesimistas perpetúan lo que Jameson denomina la “crisis negativa” (xix). En otra correspondencia, Jameson advierte que tanto la Comedia como la Tragedia representan intentos de síntesis, de allí su uso de la metonimia y la sinécdoque, tropos que unifican el todo y sus partes.

En las obras porteñas de la inmediata posdictadura, se advierte una notoria ausencia de Romance y Sátira. Llama particularmente la atención la falta de ironía, elemento fundamental del teatro argentino, de enorme relevancia durante la dictadura, debido a las presiones creadas por la (auto) censura.¹² Las pocas sátiras o farsas estrenadas en este período, cuyos textos habían sido escritos bajo la dictadura, fueron fracasos de público. Entre 1983 y 1985, la tragedia y la comedia dominaron la escena teatral porteña.

Disociaciones y desdoblamientos dialógicos

En un intento por comprender la historia inmediata y la complicidad del individuo con el pasado y el futuro del país, el teatro de posdictadura desplazó

¹¹ Empleo el adverbio “eventualmente” para subrayar el amplio, aunque silencioso, apoyo inicial de las clases altas y medias al golpe militar de 1976 como un retorno al orden, tras casi una década de violencia política y social.

¹² Teniendo en cuenta la posición contra la dictadura que adoptaron la mayoría de los teatristas argentinos, no es sorpresa advertir que dejaran el romance en manos de la junta militar. El lector recordará la idea de Gambaro acerca de Teatro Abierto '81: “Trabajamos con el arte de la parodia” (Pelletieri 1989a, 87).

su atención hacia la relación entre individuo y sociedad. Se buscó representar conflictos internos y externos por medio de la disociación y el desdoblamiento del personaje, y se empleó la técnica metadramática del papel dentro del papel con el fin de retratar el conformismo individual y la cooptación del individuo por parte de un orden social corrupto. Al abrir el campo dialógico, estas obras participaron de un proceso de crítica social que procuró desmontar aquello que Graziano ha denominado el discurso binario “fascista” de la dictadura.

Anne Ubersfeld (1989) en el capítulo final de su *Semiótica teatral*, sostiene que todo enunciado teatral es un diálogo y que “incluso en el monólogo el discurso del personaje es dialogante, implícita o explícitamente” (196). La teórica francesa hace extensivo este concepto de heterogeneidad dialógica a las técnicas de distanciamiento brechtianas: “buena parte del distanciamiento brechtiano consiste en liberar los enunciados del personaje de la ilusión de monocentrismo para mostrar en ellos yuxtaposiciones de enunciados de las más diversas procedencias” (196). Ubersfeld sugiere incluso que la disociación del personaje en Brecht, muchas veces definido como la dramatización de un conflicto interno, es en realidad la escenificación de un “colisión de discursos” (281).

Así, para Ubersfeld, el análisis de textos teatrales consiste en identificar las contradicciones, cuestionar el diálogo por medio de la dialéctica entre palabras y acciones, palabras e ideología y palabras y situaciones. La yuxtaposición de enunciados, tanto en diálogos como en monólogos, puede describirse, según ella, como una forma de dialogismo.¹³ El dialogismo, según Mijail Bajún, consiste en la fracturación de una voz en varias¹⁴ y “supone la no-coincidencia del personaje consigo mismo, [situación que] cuestiona su unidad y muestra, a través de su discurso, la emergencia de las contradicciones de la historia (yendo más allá de la psicología individual)” (203). Ubersfeld desarrolla el concepto

¹³ Bajún expone su teoría del dialogismo en el libro *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1986), en el que sostiene: “En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo..., sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible”. (16)

¹⁴ En ciertas ocasiones, el dialogismo bajtiniano se subsume incorrectamente en la categoría de intertexto de Julia Kristeva: “el texto es una permutación de textos, una intertextualidad. En el espacio de un único texto, varios enunciados de otros textos de cruzan y neutralizan entre sí” (Kristeva, citada en Elam 1980, 93). Esta simplificación remueve del dialogismo dos importantes aspectos: fractura y confrontación.

bajtiniano de dialogismo prestando particular atención a su heterogeneidad, tal como se advierte en las estructuras organizativas del montaje y el collage.¹⁵

Esta noción de heterogeneidad de Ubersfeld, según la cual dentro de una obra interactúan y se enfrentan múltiples niveles discursivos, se relaciona de manera directa con el problema de la entonación, según lo plantea VN. Voloshinov en su ensayo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” (1997). La entonación “establece un vínculo estrecho entre la palabra y el contexto extraverbal” (118). La entonación “solo puede comprenderse al compartir las valoraciones *sobreentendidas* de un grupo social determinado” (118, el énfasis me pertenece). Es precisamente por medio de la práctica de la yuxtaposición dialógica que propone Ubersfeld que el espectador llega a aprehender el “contexto extraverbal” y los “sobreentendidos” ideológicos. El análisis dialógico ilumina así no solo el diálogo entre distintas epistemes dentro del mundo dramático, sino también entre el propio mundo dramático y el mundo “real”.¹⁶

La búsqueda de dialogismo se hace presente de manera explícita en el teatro argentino de posdictadura por medio de la representación de una pluralidad de voces, incluidas las de aquellos que hasta entonces no habían sido oídos o lo habían sido muy poco. En el proceso de analizar y revisar la historia argentina reciente, las obras de posdictadura evaluaron los sucesos nacionales, las estructuras subyacentes que condujeron a ellos y las reacciones y complicidades individuales y colectivas. Se hizo un fuerte uso de múltiples zonas temporales, simultáneas o cíclicas, y de técnicas cinematográficas como el flashback, el fundido encadenado y el montaje, con el propósito de yuxtaponer distintos momentos de la historia privada y común de la nación.

Este proyecto de heterogeneidad también se manifiesta en los niveles de la caracterización y la estructura dramática. Diana Taylor (1991) discute los procedimientos de disociación y desdoblamiento presentes en las obras de Griselda Gambaro de los años sesenta. Para Taylor, la disociación supone la “separación” de una parte de la individualidad personal, o un “uno-en-dos”

¹⁵ Según Ubersfeld (1989): “En el montaje, los elementos heterogéneos toman sentido en la combinación, en la construcción que se obtiene con ellos; en el collage es la heterogeneidad la que construye el sentido, no la combinación” (203, n. 43, el énfasis es del original).

¹⁶ Esta discusión va más allá de una mera descripción del contexto de enunciación, representado por el hablante, el oyente, el aquí y ahora del enunciado y el propio enunciado. Los modelos de Ubersfeld y Bajtín/Voloshinov incorporan las demás esferas presentes en cualquier enunciado, tales como la ideología y la referencia al mundo real, cuestiones de fundamental importancia en cualquier discusión de la práctica teatral.

que tiene por resultado que la parte atenuada de la personalidad se atrofe y la dominante se apodere de la escena. En el mismo sentido, el desdoblamiento, o “dos-en-uno”, “mantiene dos ‘totalidades’ casi separadas” (100).¹⁷ Según Taylor, en los conflictos escénicos de Gambaro entre víctima y victimario, estos procedimientos permiten a los victimarios desempeñar sus brutales funciones teatrales sin perder su humanidad cotidiana, así como obligan a las víctimas a cumplir funciones que las convierten en cómplices de su propia destrucción.

La distinción que plantea Taylor entre disociación y desdoblamiento en los personajes de Gambaro básicamente subdivide el “personaje disociado” de Brecht. Walter Sokel (1962) define esta técnica épica brechtiana como una disociación del yo con el propósito de expresar un conflicto “entre la razón y el instinto, la prudente autopreservación y el romántico abandono de sí” (127). Sin embargo, el conflicto también puede ser leído como una representación del choque entre la instintiva bondad humana y las duras crueldades del mundo exterior (129). Como tal, el personaje épico disociado llega a encarnar la idea brechtiana del problema o la situación trágica,¹⁸ punto en que aquello que Walter Benjamin (1975) ha denominado el “héroe no trágico” de Brecht se contrapone al individuo trágico aristotélico. Como señala Augusto Boal (2015), el personaje brechtiano se encuentra disociado por su propia naturaleza. Es al mismo tiempo sujeto y objeto, “objeto de fuerzas económicas o sociales a las cuales responde, y en virtud de las cuales actúa” (207).

Debido a su naturaleza dual como objeto de las fuerzas que lo rodean y sujeto de sus propias acciones, el personaje épico ocupa una posición privilegiada que le permite entender y actuar. También se sigue de ello que la situación problemática en la que se encuentra es susceptible de modificación y por ende de mejoría. En el teatro épico brechtiano, la disociación sirve para encarnar el conflicto entre individuo y sociedad como así también para sugerir la posibilidad de transformación tanto interna, por medio de la autocritica individual, como externa, por medio de una crítica de la sociedad.¹⁹

¹⁷ Ejemplos de estos procedimientos en obras de Gambaro de los años sesenta serían la “disociación” de la víctima de *El campo*, Emma, en un agente de su propia victimización, y el “desdoblamiento” que suponen los gemelos que dan nombre a *Los siameses*.

¹⁸ “Los protagonistas [brechtianos]... son ejemplificaciones de problemas humanos; son ante todo conflictos, no individuos” (Sokel 1962, 134).

¹⁹ Vale la pena advertir que todas estas “heterogeneidades” sostienen la afirmación de Brecht de que “la unidad social más pequeña no es un ser humano sino dos seres humanos” (Esslin 1971, 140).

La disociación (o desdoblamiento) del personaje produce a su vez una disociación en la respuesta del público, que tiene por resultado aquello que los formalistas rusos denominaran *ostranenie*. Los espectadores experimentan un shock desfamiliarizante que rompe el vínculo empático de identificación con el personaje y los obliga a tomar distancia y reevaluar lo que acaban de ver. Es en este sentido que, al decir de Benjamin, descubren las circunstancias de la vida. Los personajes disociados y duplicados abundan en el teatro porteño de posdictadura, en obras que se esfuerzan por descubrir y criticar las condiciones de vida en una Argentina redemocratizada.

Otra técnica empleada para sacudir al público durante la inmediata posdictadura es el uso de estructuras metateatrales. En *Drama, Metadrama, and Perception* (1986), Richard Hornby describe cinco tipos metadramáticos: (1) el teatro dentro del teatro, (2) la ceremonia dentro del teatro, (3) el papel dentro del papel, (4) referencias literarias o de la vida real y (5) la autorreferencialidad (32). Según Hornby, los dos primeros son dispositivos que permiten explorar, respectivamente, inquietudes existenciales y sociales. Pero dirige nuestra atención en particular hacia los últimos tres, como dispositivos empleados por el teatro épico brechtiano. La representación de un papel dentro de otro papel, ya sea de manera voluntaria o involuntaria, se ocupa de la inquietud individual ante la sociedad y produce una fuerte ambigüedad. Las referencias literarias o de la vida real apuntan a producir determinado reconocimiento por parte del espectador y también pueden servir para separar al actor del personaje. La última categoría, la autorreferencialidad, pone en primer plano los elementos performativos del texto, llamando así la atención sobre el teatro como teatro.

Los textos montados durante el retorno a la democracia emplearon varios dispositivos metateatrales, pero hubo pocos casos de teatro dentro del teatro o de ceremonias dentro del teatro. Por el contrario, los textos prestaron mayor atención a la representación de un papel dentro de otro papel y a las referencias de la vida real. Con ello, el teatro de posdictadura puso de manifiesto su preocupación por la relación entre el individuo y la sociedad, una identificación del mundo escénico con su contraparte extraescénica y un deseo de documentación sociohistórica.

Por medio de estos distintos modos y dispositivos de estructuración, las obras de la inmediata posdictadura evidencian una búsqueda narrativa de síntesis, ya sea en el modo cómico optimista o en el trágico pesimista. Estos textos intentan producir un ajuste histórico de cuentas entre el individuo y la

sociedad, contra el fondo de los recientes y anticipados sucesos de la historia nacional.

Con el propósito de ilustrar al lector de qué manera estas distintas estrategias brotaron de manera directa de la transición nacional de la dictadura a la democracia y del cambiante papel del teatro durante este período, comienzo mi análisis con un breve repaso de la recepción extremadamente divergente que recibieron entre 1983 y 1985 tres obras escritas por Gambaro. Le sigue una revisión general de muchas y distintas obras montadas durante la época y el análisis minucioso de dos textos: *De pies y manos* de Roberto Mario Cossa y *Knepp* de Jorge Goldenberg. Cierro el capítulo con el estudio comparativo de dos producciones de la misma obra, *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky, en sus puestas de 1977 y 1985, que me permite enmarcar el teatro producido bajo la dictadura y llevar mi análisis a una conclusión final.

Indicios de una transición nacional:

El teatro de “redemocratización” de Griselda Gambaro

El montaje y la recepción de las obras de Griselda Gambaro durante los primeros años de redemocratización servirán de ejemplo del análisis planteado hasta ahora y darán cuenta de la evolución de los tiempos nacionales. *Real envido*,²⁰ escrita en 1980-81 pero no estrenada hasta 1983, es considerada por la propia Gambaro como “un buen fracaso” (citada en Giella 1985a, 40). La producción del Teatro Odeón consiguió cierta notoriedad luego de que el teatro fuera cerrado durante un día debido a que el censor consideró ofensiva una escena de la que participaban cuatro marionetas. Según su director, Juan Cosín, se interpretó que las marionetas hacían alusión al triunvirato militar y al presidente Alfonsín. Sin embargo, la producción no sufrió los ataques físicos que sí debió padecer la extremadamente exitosa propuesta de 1982 *La malasangre*,

²⁰ *Real envido* se estrenó en enero de 1983 en el Teatro Odeón, bajo la dirección de Juan Cosín (asistencia de Dorita Madanes). Contó con escenografía de Jorge Sarudiansky, vestuario de María Julia Bertotto, música de Sergio Aschero y el siguiente elenco: Leal Rey (Rey), Jorge Petraglia (Natán), Amparo Ibarlucía/Andrea Tenuta (Margarita), Lidia Catalano (Margarita 2), Rubén Szuchmacher (Sansón), Eduardo Camacho (Valentín), Juan Manuel Tenuta (Rey Felipe) y Ricardo Bartís (Doctor). Camacho, Bartís y Carlos Frers también representaban los papeles de vecinos, caballeros y sirvientes.

muy probablemente debido a que la recepción negativa de *Real envído* y su limitado éxito atrajeron mucho menos la atención del público general. Gambaro ha atribuido el fracaso de esta obra a la inadecuación de género, señalando sin ambages que en 1983 “la gente no necesitaba que se le hablara en farsa” (40).

Revisión paródica de los clásicos cuentos de hadas, *Real envído* invierte los valores caballerescos con el fin de mostrar la naturaleza ilusoria y decepcionante (y sin embargo autoperpetuante) del despotismo patriarcal.²¹ Como muchas obras de principios de los ochenta, trabaja a partir de la yuxtaposición de una serie de dobles; sin embargo, a diferencia de otros textos del período, estos dobles son empleados para carnavalizar relaciones de poder asimétricas, invirtiendo los roles del amo y el esclavo. La obra no fue bien recibida por la crítica ni por los espectadores, y Gambaro habría de regresar luego al modo trágico, siguiendo el ejemplo de su éxito comercial del año anterior, *La malasangre*.

En 1984, el texto de Gambaro de 1967 *El campo* fue objeto de un nuevo montaje en el Teatro Nacional Cervantes.²² La puesta, bajo dirección de Alberto Ure, fue polémica y no respondió a las expectativas del público respecto de una obra conocida y respetada. Gambaro describe la propuesta de Ure como “agresiva y para nada romántica... Produjo perplejidad y distanciamiento en parte del público, mientras que otro sector más pequeño respondía exactamente al revés: con emoción y reconocimiento” (citada en Giella 1985a, 38).

La escenografía estaba dominada por una enorme mano abierta suspendida sobre el escenario. Esa mano delineaba el área de acción y, al mismo tiempo, reforzaba la idea presente en el texto dramático de que existía un control omnipresente sobre las acciones escénicas e incluso sobre la gran Sala Argentina del propio Teatro Cervantes. Esta metateatralidad se vio aún más acentuada por el vestuario de Emma, personaje que es al mismo tiempo

²¹ Para dos análisis de *Real envído*, véanse los artículos de Becky Boling (1989) y Sharon Magnarelli (1989).

²² La reposición de *El campo* contó con el siguiente elenco: Franklin Caicedo (Marín), Alberto Segado (Franco) y Mirta Busnelli (Emma). Como he señalado antes, durante este período se repusieron muchas obras nacionales, a menudo en los teatros oficiales. Este retorno al teatro nacional puede interpretarse como un intento de reconciliación del teatro oficial, tras años de no representar obras locales debido precisamente a que habían sido escritas por autores argentinos prohibidos (teniendo en cuenta, también, que muchos de los nuevos líderes de la cultura nacional provenían de este grupo alguna vez prohibido), o bien como un ejemplo más del proyecto de revisión de la historia argentina reciente, que incluiría la reposición de obras de producción anterior.

prisionera del director del campo y su ayudante en la atracción de nuevos internos. La producción de 1984 reemplazaba la sencilla bata de arpillera que sugería el texto original por un traje de mucama francesa, y la actriz caminaba en puntas de pie, como si llevara tacos altos. Tanto el vestuario como estos manierismos resaltaban el hecho de que Emma desempeñaba un papel dentro del campo y agregaban el elemento de “humillación de cierta clase y de cierta condición femenina”²³ a su estatus ya degradado de víctima-victimario. Martín, el nuevo recluta, y para Gambaro, el testigo de la obra, asumía un papel menos activo en la producción de 1984, entregándose a los hombres del director sin ninguna lucha. En este montaje, *El campo* se convertía más que nunca en la obra de Emma, concentrándose en su condición trágicamente disociada.

Estrenada el mismo año, *Del sol naciente*,²⁴ con dirección de Laura Yusem, fue bien recibida por el público pero destrozada por la crítica. Ambientada en un Japón medieval de shogunes y cortesanas en el que fácilmente se podían leer los rasgos de la Argentina de la reciente guerra de Malvinas,²⁵ *Del sol naciente* trata acerca de una prostituta, Suki, la heroína trágica, quien como la Camille de Dumas, se sacrifica por amor. Sin embargo, a diferencia de la cortesana francesa, Suki no muere por su amante-guerrero sino que antes bien corteja a la muerte cuando decide ocuparse de un pordiosero tuberculoso ya fallecido.²⁶ En el proceso, asume su parte de responsabilidad por estas muertes sin sentido y en el mismo gesto las denuncia.

La tipología de conflictos que Augusto Boal traza a partir de la tragedia aristotélica caracteriza a *La dama de las camelias* como un ejemplo de “*hamartia* negativa versus *ethos* social negativo”, en la cual la única virtud del protagonista entra en conflicto con un medio social corrupto. De manera similar, en *Del sol*

²³ Gambaro, citada en Giella (1985a, 83).

²⁴ *Del sol naciente* se estrenó en septiembre de 1984 en el Teatro Lorange, con escenografía y vestuario de Graciela Galán, música de Pablo Ortiz, puesta de Laura Yusem y Bettina Muraña y dirección general de Yusem (con asistencia de Tito Otero). El elenco fue el siguiente: Soledad Silveyra (Suki), Lidia Catalano (Ama de llaves), Ulises Dumont (Obán); Pablo Brichta (Tuberculoso) y Mario Alarcón (Oscar).

²⁵ La doble lectura está contenida en el sol del título, emblema común de las banderas japonesa y argentina.

²⁶ El tema de los desaparecidos como muertos sin paz, porque no han sido reconocidos por los vivos, continúa asolando la obra posterior de Gambaro. Es el tema central de su *Antígona furiosa* de 1985 y de *La casa sin sosiego* de 1992, dos reescrituras de textos clásicos, la primera de la tragedia de Sófocles y la segunda del mito de Orfeo y Eurídice.

naciente el cambio de fortuna de la protagonista se produce a raíz de su acción virtuosa dentro de una sociedad corrupta. Gambaro se distancia así de la ética social puesta en escena y “espera que el espectador sea purificado no de la falla trágica del héroe, sino más bien de todo el *ethos* de la sociedad” (Boal 2015, 155). De esta forma, es posible trazar un paralelismo argentino entre el retrato que hace Gambaro de la sociedad Guerrera de Oban y el nuevo *ethos* encarnado por la compasiva solidaridad de Suki. Esta denuncia de la sociedad como un medio corrupto y corruptor se convierte en el foco moral de muchos textos de la época.

Los textos de Gambaro montados entre 1983 y 1985 demuestran una preocupación por la represión y el papel del individuo dentro tanto de la dictadura represiva como de la democracia naciente. Las obras que analizo a continuación darán cuenta de estas preocupaciones temáticas y de la gran variedad de modos, tanto cómicos como trágicos, en que fueron representadas durante el período transicional de 1983-1985.

De la oposición binaria al dialogismo abierto: Un panorama del teatro de posdictadura

Una llamativa cantidad de obras montadas entre 1983 y 1985 emplea estrategias dialógicas con el propósito de re-presentar y reevaluar la reciente historia argentina, y lo hace ante todo por medio de una exploración de la relación entre el individuo y la sociedad. Las oposiciones binarias constituyen la estructura de muchas de estas obras, incluyendo varios de los éxitos críticos de la época. En *Mater*,²⁷ texto teatral de Vicente Zito Lema de 1984, las líneas de batalla quedan claramente trazadas en un parlamento: “La guerra es entre la luz y las tinieblas” (75). Concebido como un extenso poema escrito por el autor durante su exilio holandés, *Mater* es un homenaje a las Madres de Plaza de Mayo, para las que Zito Lema trabajó como abogado tras su regreso a la Argentina. La obra fue montada como un oratorio, con la voz de la Madre y el canto del Coro, y sus cinco secciones siguen a la matriarca en la búsqueda de sus

²⁷ *Mater* fue dirigida por Cristina Banegas y protagonizada por Zulema Katz, recién llegada de su exilio en España. *Mater* se estrenó el 7 de agosto de 1984 en el Teatro Olimpia. Contó con música de Carlos Villavicencio, iluminación de Susana Torres Molina y los tres miembros del coro fueron Víctor Scorupski, Roberto Santocono y Angel Frette. La obra, en una producción expandida, fue llevada ese mismo año a las fábricas, las plazas y los sindicatos por la Comisión de Artistas y Derechos Humanos.

hijos perdidos: “Anunciación en la noche enemiga”, “Cansancio y una canción de cuna”, “Oración”, “Blasfemia” y “Espera y vals de una rosa”.

El montaje de 1984 optó por eliminar los tres diálogos entre las fuerzas de la luz/el bien (Mater) y la oscuridad/el mal (el Guardián) presentes en el texto original. En estos encuentros, la Mater se enfrenta a los protectores de las Casas de la Muerte, de Dios y del Poder, quienes según las instrucciones del texto deben ser interpretados por un solo actor. En cada una de ellas, se la rechaza pero solo luego de que ha preguntado por sus hijos: “Dime si están vivos o muertos” (43). La producción de 1984 deja de lado esta confrontación directa entre el bien y el mal, para centrarse en las etapas que la madre atraviesa en su periplo personal: búsqueda, esperanza, duelo y por último reconciliación con su propia realidad como madre de desaparecidos:

Yo los espero
yo no los voy a dejar de esperar
porque están vivos en mi espera
porque para creerlos muertos tendrían que mostrarme
sus cadáveres
cadáveres que yo besaría y enterraría junto a una flor pero
no junto a sus sueños
y yo los llevaría enteros otra vez en mí
hasta que pague lo suyo el asesino
hasta que no vuelva a nacer otro asesino. (32)

Tanto el texto poético como el teatral concluyen en una afirmación de la continuidad de la vida (simbolizada por la imagen de la rosa eterna), la sabiduría, la justicia y la armonía: “para la nueva y siempre / la erguida / breve / humilde y alta / la tan fragante / tenue muy tenue / eterna rosa” (34).

Según una reseña (la de Luis Mazas en *Clarín*, agosto de 1984), la versión escénica incluía un momento de reflexión que llegaba al reconocimiento de que “todos nosotros somos un poco culpables”. En su elección de concentrarse en la experiencia de la madre y el reconocimiento de su propia participación, la puesta de 1984 hacía hincapié en la necesidad que cada argentino tenía no solo de recordar la historia reciente sino también de ajustar cuentas con ella. De esta forma, el texto representado trascendía el conflicto explícito y estático que planteaba el texto escrito entre el bien y el mal. Varias obras de la época subrayan esta misma oposición entre las figuras del individuo trágico y

la sociedad hostil. En 1983, Carlos Somigliana monta la que habría de ser su última obra, *Lavalle, historia de una estatua*,²⁸ en la que posiciona al general del siglo XIX en la tensión entre las fuerzas contrarias de los federalistas provinciales y los unitarios europeizantes. Se lo presenta como un hombre manipulado por ambos bandos durante las guerras civiles que siguen a la declaración argentina de la independencia. Esta lucha se convierte en una variación del modelo binario, y se retrata a los dos grupos en pugna como formaciones igualmente malignas en su disposición a sacrificar al individuo, Lavalle, en sus juegos de poder a gran escala.²⁹

Equinoccio,³⁰ de Mario Diamant, quien por ese entonces seguía exiliado, fue elogiada tanto por su construcción dramática como por su montaje. Los dos actos del texto, que llevan por título “Día” y “Noche”, dramatizan la lucha de poder entre un hombre muy deprimido, Guido, y las mujeres del edificio en que vive, quienes lo obligan a complacer sus estándares “de tradiciones, de sangre, de historia” (172). La vecina Amanda funciona como una misteriosa víctima-victimaria, quien junto con el público encuentra a Guido cuando está a punto de colgarse en su departamento. Hacia el final de la obra, como bien señala su novia Mariela,³¹ el protagonista se encuentra nuevamente al borde del

²⁸ *Lavalle* se estrenó el 22 de abril de 1983 en el Teatro Margarita Xirgu. Fue dirigida por Somigliana (con asistencia de Raquel Flotta). Contó con escenografía e iluminación de Héctor Calmet y Carlos Abreu, vestuario de Mené Arno, música de Sergio Aschero, entrenamiento físico y coreografía de Silvia Vladimirovsky. El elenco fue el siguiente: Leonardo Odierna (Doctor I), Jorge Bazá de Candia (Doctor II), Eduardo Gersberg (Doctor III), Mónica Galán (Dolores), Raúl Rizzo (Lavalle), Daniel Capellano (Ayudante), Guillermo Marcos (Paisano), Carlos Demartino (Halley), Padro I. Martínez (Brizuela) y Beatriz Spelzini (Damasita).

²⁹ Por ende, coincido con la lectura que plantea Ana Seoane respecto de la posición de la obra respecto de Lavalle: “no es a favor ni en contra [de él], sino que sigue las intrigas políticas y sociales que lo llevaron a actuar como lo hizo” (1989, 153).

³⁰ *Equinoccio* se estrenó el 22 de agosto de 1983 en el Teatro Payró, con dirección de Víctor Mayol.

³¹ Como señala David W. Foster (1991) en su reseña de las obras de Diamant, Mariela no aparece casi hasta el final de la obra y entonces lo hace apenas lo suficiente para “sugerir un contradiscurso que va más allá de negativas furiosas” (173). Foster comenta que queda a cargo del espectador “ser lo suficientemente valiente como para abandonar cualquier simpatía con las víctimas... [o] los victimarios” (174). Si aceptamos la teoría de Boal respecto de la función de la catarsis, cualquier empatía del espectador con Guido estimularía la hamartia o el temor, la falla trágica que Guido reconoce y consiente, y que lo lleva a su destrucción. Sin embargo, dado que también la sociedad es representada como un medio corrupto, el espectador queda distanciado del *ethos* social dominante y se ve obligado a cuestionar el retorno al orden y la destrucción de Guido. Para Boal, entonces, la catarsis del espectador de *Equinoccio* quedará pospuesta.

suicidio. Pero ahora, en vez de quitarse la vida, sacrifica su individualidad a la conformidad y el miedo.

La estructura trágica de la obra enfrenta al individuo con una sociedad autoritaria y grotesca en el microcosmos de un edificio de departamentos. El consorcio, compuesto exclusivamente por amas de casa con rulos, predetermina todas las normas de comportamiento de los residentes. Bajo la excusa de buscar a un asesino, quien según algunos rumores habría dejado dentro del edificio los miembros de una de sus víctimas, estas amas de casa se infiltran en el departamento y en la vida de Guido: primero sospechan que es un descuartizador y luego lo acusan de ser una amenaza para el bienestar del edificio debido a su estilo de vida intelectual y “antisocial”. *Equinoccio* explota todos los clichés de la dictadura en su recreación de un discurso autoritario que sostiene la sacralidad de los valores tradicionales y para el cual todo aquel que no esté de acuerdo resulta automáticamente culpable de traición.

Equinoccio emplea un procedimiento de caracterización habitual en varias obras de la época, la “animalización”. Si bien su uso no fue frecuente durante el período de la dictadura, se trata de un procedimiento de larga data en el teatro argentino, una clara herencia del grotesco criollo de principios de siglo. En una entrevista celebrada en 1979, uno de los grandes innovadores de la animalización, Osvaldo Dragún, lo caracteriza en estos términos:

Para mí, grotesco significa deforme, y lo grotesco en el teatro es lo deforme de la sociedad. Lo deforme de una sociedad es lo que esta tiene de antinatural. Así, lo antinatural produce una deformidad que, en el fondo, no es más que una animalización. Es el hombre proyectado sobre la realidad de los animales y las cosas (1981a, 14-15).

Tras haberle hecho a Guido una visita diurna, las mujeres del consorcio regresan a rastrear su departamento en la noche del segundo acto, varias de ellas convertidas en “mujeres perro”. Según las indicaciones escénicas:

Guido abre la puerta. Matilde y Sofía irrumpen en el cuarto en cuatro patas, ladrando y gruñendo. Aún llevan los rulos en la cabeza. Detrás aparece Irene, llevándolas de dos largas correas. Irene lleva ahora un cinturón del que cuelgan distintos productos de limpieza. (168)

En este retorno, las mujeres han sido “animalizadas”, con la excepción de su líder, Irene, y su nueva recluta, Amanda, quien procede a denunciar a Guido. Las luces bajan mientras Mariela y Guido son rodeados por las mujeres-perro. Sus rúleros fluorescentes brillan en la oscuridad.

También en 1983 se estrenó la biografía experimental e impresionista³² de Vincent van Gogh escrita por Pacho O'Donnell, *Vincent y los cuervos*.³³ Al igual que *Equinoccio*, la obra rastrea la destrucción de un individuo a manos de una sociedad hostil. El texto, una versión muy libre de *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* de Antonin Artaud (1965), “animaliza” a la burguesía europea: todos los personajes que se oponen a la lucha de Van Gogh se suman a los multitudinarios cuervos del título, y la bandada termina crucificando al pintor en su propio caballete. Como uno de los pocos partidarios del pintor dentro de la obra, el propio Artaud hace distintas apariciones en las que se dirige de manera directa al público para considerar el trágico destino del artista loco en una sociedad incomprensiva: “¡Como si no fuésemos todos, igual que el pobre van Gogh, unos suicidados de la sociedad!” (208).

La oposición binaria entre artista y sociedad se ve enriquecida por el uso de suicidar como verbo transitivo. Aquí, el artista victimizado, víctima tanto de la estrechez de la sociedad como de su propia presencia dentro de esa sociedad, es una metáfora de la condición de exilio interno que experimentaron muchos artistas durante la dictadura militar. Vincent rechaza la oferta de su amigo Paul Gauguin de abandonar Europa y reconoce que:

Tú mismo eres la realidad... lo único que se puede hacer con lo real es someterse o combatirlo... no podemos separarnos, no debemos, los demás nos devorarán, juntos quizás podamos resistir. (197)

³² En la obra, O'Donnell experimenta con el borramiento de los límites entre el presente de Vincent y el recuerdo de su pasado, del mismo modo que un pintor impresionista volvería borrosas las líneas de sus figuras o un cineasta podría fundir una imagen sobre la siguiente.

³³ Dirigida por Víctor Mayor, *Vincent* se estrenó en el Teatro Catalinas el 28 de noviembre de 1983, con vestuario de Mabel Pena, máscaras de Hugo Grandi, entrenamiento físico de Enrique Dacal y música de Eduardo Segal. El elenco era el siguiente: Jorge Marrale (Vincent van Gogh), María Florentino, Daniel Marcove, Laura Moss, Jorge Sassi, Héctor Albarells, Juqui Berra, Roberto Lorio, Edgardo Nieva, Cecilia Labourt, Osvaldo Guidi, Hugo Men, Enrique Zani, Johana Berti, Laura Sepiurca, Victoria Lustij, Patricia Marrodan, Julio Suárez, José Moreda, Félix López y Enrique Canellas.

En su decisión de luchar desde el interior de su propia realidad, Vincent termina eligiendo su propia muerte. La obra plantea que solo en una confederación los “lunáticos” pueden hacer frente a las presiones de una sociedad de la que no pueden escapar.³⁴

El teatro argentino de la inmediata posdictadura también dramatizó otras presiones sociales, en particular aquellas que se cernían en torno a temas que hasta entonces habían estado censurados. *Redes* de Hebe Serebrisky y *En boca cerrada* de Juan Carlos Badillo confrontan la represión de la homosexualidad no solo por parte de la sociedad sino también del individuo.³⁵ Las dos terminan en una reconciliación que solo se produce luego de que los personajes homosexuales reconocen abiertamente su orientación sexual delante de sus familias.³⁶

Redes disocia al protagonista en dos personajes. Leopoldo Primero es el “buen” marido que se levanta y sale a trabajar en la estación de radio, donde pasa su tiempo al aire citando textos de la cultura tradicional como el *Popol Vuh*, la mitología danesa y la Biblia. El “otro” Leopoldo sale del espejo del ropero cuando Leopoldo Primero se va a trabajar y pasa el día en su casa, trabajando en su obra.

La esposa de Leopoldo, celosa de sus amistades con hombres jóvenes, cuestiona su orientación sexual en un claro intento de atraparlo en la red de domesticidad que ella y su madre tejen a crochet sobre el escenario. Leopoldo Segundo finalmente se libera de esta trampa cuando “ve”, a través de una pared imaginaria que divide las dos zonas dramáticas, que Leopoldo Primero está a punto de saltar por la ventana de la estación de radio. En ese momento,

³⁴ La idea de una confederación tiene resonancias de las islas flotantes de Eugenio Barba, pensadas como una estrategia creativa para la supervivencia artística individual en condiciones hostiles. El lector recordará que esta imagen ha sido empleada por Osvaldo Dragún para describir el proyecto de Teatro Abierto.

³⁵ *Redes*, escrita en 1978 pero no representada hasta 1984, se estrenó el 20 de enero en el Teatro de la Fábula. Contó con dirección de Liana Sande y el siguiente elenco: Beatriz Ambrosino (la Anciana), Charo Antas (Marga), Ariel Bonomi (Leopoldo 2), Jorge Daus (Leopoldo 1) y Gabriel Mazzola (Luis). *En boca cerrada* se estrenó el 10 de abril de 1984 en el FUNDART. Fue dirigida por Agustín Alezzo, con música de Rodolfo Mederos, vestuario de Marcela Polischer, escenografía de Héctor Calmet y el siguiente elenco: Norberto Díaz, Chany Mallo, Beatriz Galán, Ángela Ragno, Alberto Busaid y Fernando Lúpiz.

³⁶ El tema de la homosexualidad aparece en obras argentinas representadas durante la dictadura pero de un modo mucho más sutil y como un subtema que permite vehicular una represión social más generalizada. Véanse, por ejemplo, *Convivencia* de Oscar Viale y *Príncipe azul* de Eugenio Griffero.

Leopoldo Segundo se aferra a su otro yo y grita “¡No hagás macanas! ¡Dejate de joder! ¡Te quiero, mi viejo!” (34). Con sus dos mitades ahora reunidas, Leopoldo Primero le dice a su mujer que la abandona porque “quiero dejar de ser un chico antes de morir” (35). Cuando Leopoldo Primero se va, Leopoldo Segundo vuelve a meterse en el espejo.

En boca cerrada emplea técnicas cinematográficas para contar la historia de la reconciliación de Víctor con su familia. La acción tiene lugar a fines de 1975, cuando Víctor regresa al hogar tras la muerte de su estricto padre. Por medio de la reconstrucción de escenas del pasado familiar, pero sin cambios de escenografía que modifiquen el hogar, se repiten flashbacks cinematográficos y poco a poco se suma nueva información. El contenido y la entonación de estos flashbacks cambian en función de la perspectiva del personaje que controla la escena.

A través de estos fragmentos de historia familiar, Víctor descubre que su autosilenciamiento ha prolongado la violenta rabia causada por las silenciosas inseguridades de todos. Solo después de decirle a su madre quién es y cómo se siente, logra reconciliarse con su padre muerto. El padre abandona entonces el pasado de flashbacks e ingresa en el presente de su hijo, al recordarle a Víctor que no salga sin un saquito.

La reiteración de fragmentos de diálogo en recreaciones de un mismo momento del pasado familiar y la repetición de un viejo adiós en el presente sugieren que las estructuras familiares no pueden cambiar, pero que sí es posible modificar nuestra lectura y nuestra interpretación de estos eventos. Con un propósito similar, Aída Bortnik emplea en *Primaveras* una estructura cíclica. La obra, estrenada en 1984,³⁷ evalúa las diferencias y similitudes entre la generación de Bortnik, la de sus padres y la de sus hijos. El texto retrata las reiteraciones y cambios generacionales a lo largo de un período de veinticinco años, en tres cortes sincrónicos de primavera: (1) 1958, los protagonistas de la generación central tienen unos veinte años y están comprometidos con los

³⁷ *Primaveras* se estrenó el 29 de noviembre de 1984 en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín. La producción estuvo bajo la dirección de Beatriz Matar, con vestuario, escenografía e iluminación de Luis Diego Pedreira, música de Sergio Aschero y coreografía de Ruth Rodríguez. Participó el siguiente elenco de actores protagónicos: Graciela Araujo (Natalia), Rafael Rinaldi (Bernardo) Roberto Carnaghi (Roberto), Juana Hidalgo (Delia), Alberto Segado (José), Jorge Mayor (Sergio), María Elena Moberg (Lucía), Ingrid Pelicori (Paula), Elena Tasisto (Angélica), Mónica Alonso (Clara), Emilio Bardi (Joven), Emilia Mazer (Viviana), Alberto Peña (Enrique) y Horacio Roca (Alejandro). De la producción original participaron también once “sombras”.

valores del “honor, la dignidad, la solidaridad y la justicia”;³⁸ (2) 1973, con sus hijos ya adolescentes, los protagonistas son más cautos, el mayo de 1968 ya pasó y el país comienza a experimentar el comienzo de una contraofensiva represiva,³⁹ y (3) 1983, en una Argentina ya en vísperas de la democracia, se discute quiénes ganaron, quiénes perdieron y quién tiene la culpa por el daño infligido al país y a sus ideales.

La obra termina en una festividad reconciliatoria en la que las parejas, finalmente en paz con su pasado y entre sí, danzan un vals. Por medio de la yuxtaposición de diferentes momentos de la historia de un grupo de familiares y amigos, Bornik no solo consigue la documentación diacrónica de la historia reciente, sino también el reconocimiento del carácter (cambiante) del propio papel dentro de esa historia. A su juicio, esta re-apropiación de la historia era la gran oportunidad que abría el retorno a la democracia de 1983:

Creo que por una vez tenemos la oportunidad de aprender que no podemos borrar el pizarrón y empezar de nuevo. Este sueño juvenil que atacó a tantos jóvenes, a tantas sociedades, de que era posible borrar el pasado y comenzar de nuevo como si fuera de cero, eso al fin sabemos que no es posible (Morero 1985, 18).

Así como muchas de estas obras de 1983-1985 crean múltiples zonas temporales para re-presentar distintos eventos de la experiencia reciente, los procedimientos de disociación y desdoblamiento se emplean también no solo con el fin de retratar conflictos “psicológicos” internos, sino también contradicciones externas en torno a la relación individuo/sociedad. La obra de Carlos Gorostiza de 1983, *Papi*, lleva a dos amigos de la infancia a una confrontación de dobles para demostrar que ambos han sido igualmente corrompidos por una sociedad corrupta.⁴⁰ En *El señor Laforgue* de Eduardo Pavlovsky, del mismo año, el haitiano

³⁸ Bortnik, citada en una entrevista con Sergio Morero (1985b, 13).

³⁹ Según dijo Bortnik al momento del estreno de la obra: “[Mil novecientos sesenta y ocho] fue precisamente el año en lo que todo aquello que parecía ser parte de un movimiento de liberación comenzó a ser reprimido a lo largo y ancho del mundo... Muchas personas que participaban de la guerrilla y de los movimientos de liberación fueron luego utilizadas (o sus movimientos) para justificar la represión” (Morero 1985b, 15).

⁴⁰ *Papi*, estrenada el 25 de diciembre de 1983 en el Teatro Atlas de Mar del Plata y luego trasladada a Buenos Aires, fue dirigida por David Stivel, con escenografía de Héctor Calmet y el siguiente elenco: Martha Bianchi (Tatiana), Luis Brandoni (Papi), Julio de Grazia (Alducci) y Darío Grandinetti (L.L.).

“Papa Doc” Duvalier se erige como sustituto de la junta militar argentina.⁴¹ La obra cuenta el intento de transformación del torturador-burócrata Juan Carlos Open en el levantador de pesas Laforgue. Sin embargo, Laforgue no puede borrar los recuerdos de tortura de Open, que se manifiestan en sus sueños y en sus miedos,⁴² y en vez de dejar su vida política atrás, el ex torturador termina convirtiéndose en líder de la oposición.

Como se ha visto en los casos de *Equinoccio* y *Vincent y los cuervos*, algunos de estos planteos de disociación/desdoblamiento dramatizan divisiones estáticas entre el bien y el mal, en las que una sociedad corrupta y animalizada hostiga al virtuoso pero condenado individuo. En otros casos, como en *Redes*, dividen a un mismo personaje en dos para mostrar las contradicciones internas provocadas por la distancia entre las expectativas sociales y su posible resolución en la acción. Del mismo modo, *En boca cerrada* de Badillo hace que el mismo personaje vuelva a actuar sus personalidades pasadas con el propósito de alcanzar una nueva conciencia “histórica” respecto de su familia y su propio papel dentro de la estructura familiar.

Una obra que reintrodujo temas inaceptables para los “valores familiares” caros a la junta fue *Al violador* de Dragún, terminada (y publicada) en 1981, pero estrenada recién a fines de 1983. En la obra, el personaje se recrea a sí mismo, de un modo que conjuga los procedimientos de la disociación brechtiana con la actuación de un papel dentro de un papel. En un esfuerzo por escapar de sus perseguidores, el violador Aldo se transforma en el asesino Alain.⁴³ Esta denuncia satírica y polémica del conformismo, con explícitas referencias a la dictadura militar, presenta a un asesino como un criminal socialmente

⁴¹ *El señor Laforgue* se estrenó en mayo de 1983 en el Teatro Olimpia, con dirección de Augstín Alezzo y vestuario, escenografía e iluminación de Héctor Calmet. Pavlovsky interpretaba al personaje que daba título a la obra, junto a un elenco integrado por Chani Mallo, Adolfo Yanelli, Chunchuna Villafañe, Santiago Garrido, Sara Krell, Alejandro Maci, Erika Schmid, Claudia Plotquin, Roberto Caminos, Roberto Marchetti y Jacques Arndt. La producción pasó más tarde al Teatro Payró. Pavlovsky escribió la obra en 1982, mientras la junta todavía estaba en el poder.

⁴² Según afirma Pavlovsky, “a pesar de que queramos reprimir con maquinarias el olvido, lo olvidado surge por vuelta de lo reprimido” (Giella 1985b, 61).

⁴³ Aldo se convierte Alain por consejo de dos árboles interpretados por actores, en una variación botánica del procedimiento de la animalización, ya analizado. El deseo de la sociedad de inmovilizar la codificación del comportamiento se proyecta en este caso sobre estos dos árboles resistentes.

aceptable. El asesinato es un crimen menor porque no crea más asesinos, mientras que el crimen mismo del violador engendra nuevos violadores.⁴⁴ De esta forma, en palabras del propio Dragún, el violador se convierte en:

Una amenaza para la nación. En la medida que rompe el equilibrio que la sociedad inerte está desesperada por mantener... Quedan dos opciones: incorporar al violador a esta sociedad inerte o destruir al violador. Incorporar al violador significa obligarlo a negar su condición de violador. Para hacerlo, debe convertirse en otra persona (1981b, 69-70).

Esto es exactamente lo que Aldo/Alain intenta hacer: se cambia de nombre y nacionalidad (de argentino pasa a ser francés), se casa con una mujer a la que ha violado en su encarnación anterior e intenta satisfacer los estándares de la sociedad. El intento es frustrado por su propia individualidad, primero cuando queda expuesto como un onanista solitario luego de haber abandonado el círculo masculino socialmente aceptado para masturbarse por su propia cuenta. Luego de ello, tras asesinar a varios de sus acusadores, con ayuda de un psicoanalista, Aldo/Alain reconstruye las violaciones de su madre y su maestra de infancia. Redescubre su verdadera naturaleza y, volviendo a sus viejas costumbres, ataca a su propia esposa.

El texto presenta explícitamente a Aldo/Alain como una víctima de la sociedad, su falla trágica es su propia individualidad. De esta forma, Dragún identifica a su personaje con todos aquellos que, debido a su naturaleza individual, cuestionan los estándares sociales y, ante la amenaza del castigo y el inconformismo, intentan convertirse en “buenos ciudadanos”. En una entrevista de 1980, Dragún incluyó en este grupo de camaleones a aquellos autores argentinos que escribieron durante la dictadura y advirtió las consecuencias extremas que esto pudo haber tenido para un escritor:

⁴⁴ El texto juega con las dos acepciones posibles de la palabra violador (atacante sexual e infractor de una determinada norma). La elección de un violador como protagonista, muy controvertida y sin duda potencialmente ofensiva, fue calculada por Dragún para provocar: el espectador ve no solo la criminalidad sino también la hipocresía de una sociedad que acepta algunos crímenes pero no otros. La violación supone una amenaza mucho mayor para el orden patriarcal establecido que el asesinato. Además, al presentar al violador como un individualista “heroico”, Dragún se hace eco de la defensa que Jean-Paul Sartre hiciera de Jean Genet y su denuncia de la sociedad burguesa: “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza”.

Para cambiar quién es uno, como nos ocurrió a muchos autores de la Argentina de hoy, a veces basta con cambiarse de nombre, nada más. De pronto, lo prohibido, lo que hacía de alguien un violador, es su propio nombre... lo que significa que, en el momento mismo en que se incorpora a la sociedad inerte [cambiándose de nombre], descubre que no tiene ya posibilidad de comunicarse con nadie más. (1981b, 70).

Aldo/Alain reconoce que su naturaleza como violador lo condena a una vida de aislamiento, intente complacer o no la norma social, y entonces decide regresar a su verdadera vocación. En consecuencia, es eliminado por la sociedad, y al terminar la obra su cuerpo todavía cuelga de un árbol. El chivo expiatorio se ha convertido en la fruta del árbol, los despojos de la dictadura: “Mire qué uvas más increíbles han dado las cosechas de 76 al 80” (164).

La mayoría de las obras analizadas aquí, en aquellos casos en que no concluyen con la reconciliación que exige la forma cómica, lo hacen con la desaparición de un protagonista trágico en manos de una sociedad incomprensiva y hostil. Esta destrucción del individuo se anuncia ya desde los propios títulos de las piezas: algunos centrados en la lucha de poder entre dos fuerzas (*Vincent y los cuervos* y *Equinoccio*) y otros que recuerdan al héroe trágico (*Papi* y *Lavalle, historia de una estatua*). Todas estas obras retratan al status quo como un orden corrupto y corruptor. Los textos se distancian así de la ética social creada en el mundo dramático como sustituto escénico del mundo “real” de la Argentina de la dictadura militar reciente. En una inversión del sistema de valores de la tragedia clásica, llegan a sugerir que es el ethos dominante de la sociedad y no la falla trágica del protagonista individual lo que debe ser purgado.⁴⁵

⁴⁵ No sorprende que junto con una revisión de la obra nacional *Juan Moreira*, otro de los grandes éxitos de la temporada de 1984, que continuó brindando funciones al año siguiente, haya sido *Galileo Galilei* de Brecht, caso clásico de un individuo brillante destruido por una sociedad convencional. La producción estuvo bajo la dirección de Jaime Kogan y se presentó en el Teatro Municipal General San Martín. Su interpretación de Galileo le valió a Walter Santa Ana el premio Molière ese año.

El intelectual como héroe trágico: *De pies y manos* de Roberto Mario Cossa

Una obra centrada en el intelectual como protagonista trágico es la pieza de Roberto Mario Cossa de 1984 *De pies y manos*,⁴⁶ descripta por un crítico de la época como “una lúcida radiografía social de nuestro país durante los últimos años”.⁴⁷ En distintas entrevistas, Cossa ha recalcado que la obra se gestó durante la transición de la dictadura a la democracia y también ha llamado la atención sobre los temas de la memoria y la justicia (Eines 1986, 46). De hecho, el verdadero blanco de esta denuncia de la clase media argentina y sus intelectuales es la manipulación deliberada de los recuerdos, los ideales y en última instancia la realidad. Al igual que otras obras del autor, *De pies y manos* expone el fracaso y la impotencia de la clase media, pero en este caso se permite desarrollar las mismas circunstancias constitutivas de la incapacidad de esa clase media. El texto las transforma, manteniendo sus circunstancias en una deliberada ambigüedad, de modo tal que hacia el final de la obra se ha obturada cualquier posibilidad de liberación catártica.

También es relevante, en términos de la dramaturgia de Cossa, la introducción de un nuevo personaje que da cuerpo a este fracaso y la impotencia resultante: el intelectual de familia.⁴⁸ Al igual que ocurriera con Alsina, el poeta filósofo de *El viejo criado* de 1980, se expone a Miguel como un farsante impotente. No obstante, también se lo erige como héroe trágico, condición que se vio resaltada aún más en la producción original por el hecho

⁴⁶ *De pies y manos* se estrenó el 28 de marzo de 1984 en el Teatro Nacional Cervantes. Fue dirigida por Omar Grasso (con asistencia de Alberto Cattán y Liliana Carro), con escenografía de Guillermo de la Torre, vestuario de Maribel Sola y música de Jorge Valcarcel (con asistencia en los arreglos de Mariano Cossa). El elenco fue el siguiente: Cristina Banegas (Novia), Claudio Gallardou (Hernán), Lidia Catalano (Madre), Carlos Carella (Amigo) y Alfredo Alcón (Miguel). Lidia Catalano ganó por esta obra el premio Molière a la mejor actriz de 1984.

⁴⁷ Yirair Mossian (1984). En una conversación que sostuviera con la autora en 1994, el director y crítico argentino Francisco Javier Ilaó a *De pies y manos* y *Una pasión sudamericana* de Roberto Monti las dos obras más importantes que hubiera producido la Argentina de posdictadura.

⁴⁸ Cossa ha proseguido esta exploración del papel del intelectual en otras obras, de la mano de los personajes del Profesor Giménez Bazán (en *Los compadritos* de 1985) y el profesor de Yépeto (1987).

de que la protagonizara Alfredo Alcón, un actor cuya potente potencia escénica suele asociarse al teatro clásico y para quien fue escrito el personaje.⁴⁹

La producción de 1984 desestabilizaba al espectador desde un comienzo. Según Francisco Javier (1992), la escenografía de Guillermo de la Torre mantenía la identidad del espacio escénico en una fuerte ambigüedad:

Es el interior de la casa de un profesor; sin embargo, la escenografía da la impresión de ser un espacio abierto (¿son eso que se ve troncos de árboles?), mientras que no se advierte ningún mueble; o una gran sala con columnas, tal vez una gran biblioteca. (48)

En otra frustración de las expectativas del público y prolongación del suspenso, el protagonista ni siquiera aparece en el primer tercio de la obra. El espectador se ve sujeto a un flujo de referencias deícticas a Miguel mientras su novia, su madre, su mejor amigo y un visitante luchan por determinar su identidad. Las tres personas más cercanas a Miguel nunca son identificadas por su nombre sino por su relación con él: Novia, Madre, Amigo. El visitante, quien se presenta ante la familia como un antiguo estudiante de Miguel, tiene nombre, Hernán, pero debido a que eso es lo único que sabemos de él, se nos niega cualquier conocimiento de la verdadera naturaleza de su relación con el protagonista.

Los cuatro personajes interpretan distintas funciones, por lo general las que más se asocian a su “tipo”, pero grotescamente amputadas de cualquier individualidad psicológica. Al comenzar la obra, por ejemplo, la novia está peinando una peluca, se la pone y luego se aplica uñas postizas. En varias ocasiones, durante sus intentos de seducir a Miguel, pone en sus manos uno o sus dos senos falsos, y cuando termina, se los quita y vuelve a colocárselos dentro de la ropa. La madre, según indican de manera explícita las direcciones escénicas, también “actúa” su papel, y así distancia de manera grotesca al espectador: “*Le gusta asumir todos los tics de una madre tradicional*” (145). El amigo, terriblemente violento con todos, suele amenazar y atacar a Miguel, pero aun

⁴⁹ Cossa reconoce que él y Alcón provenían de dos tradiciones estéticas muy distintas. También cree que el público no estaba preparado para ver a Alcón, el actor clásico, en una obra de Cossa, y afirma que este problema de recepción contribuyó al limitado éxito de la puesta (en conversación con la autora, Buenos Aires, 20 de octubre de 1992).

así se considera el único verdadero amigo de infancia de Miguel.⁵⁰ Hernán, quien dice ser un payaso profesional, imita a Charles Chaplin e incluso se permite una imitación burlesca de Miguel, la misma persona a la que dice admirar.

Mientras esperan que Miguel regrese de la escuela, los cuatro discuten detalles de historias en común. Estos intentos de apropiarse de esa historia, en los que cada uno sostiene conocer la “verdadera” versión de la vida de Miguel, es el segundo dispositivo de control que emplean los distintos personajes. Su tercera herramienta, además de la representación de papeles y la historiografía, es la competencia ideológica. Farfullando frases que supuestamente les habría enseñado Miguel, cada uno de ellos adopta una postura ideológica distinta: nacionalismo, socialismo utópico, fascismo y marxismo.

De esta forma, cuando Miguel aparece ya hay varias estrategias de control en marcha. El protagonista entra a escena huyendo de una *patota belicista*,⁵¹ al grito de “¡Viva la paz!” (163), frase que dirige a la familia y no a sus perseguidores. A lo largo de la obra, Miguel intentará mantener esta postura no beligerante, mientras que los otros cuatro intentarán desorientarlo y controlarlo rehaciéndolo según imágenes convencionales: el hijo obediente, el amante novio, el amigo leal y el profesor activista.

A medida que avanza la discusión, resulta obvio que el protagonista, que se gana el pan enseñando la vida y las palabras de otras personas, no tiene memoria de sus propias experiencias. Su amigo lo acusa de haberlo abandonado una vez, cuando los atacó una patota, algo que Miguel no recuerda pero por lo que pide perdón; tampoco recuerda a su propio padre, y dice que era demasiado joven cuando murió, y al ser amenazado de muerte por su amigo si no recuerda su regreso después de haberse ido del país, inventa un recuerdo. Las indicaciones escénicas desvanecen cualquier duda respecto de su falsedad:

⁵⁰ El amigo es una variación del compadrito porteño, personaje frecuente en las obras de Cossa, y al igual que el compadrito o el amigo de la infancia, una representación del conservadurismo y la violencia nacionalista, como bien advierte Susana Anaine en su análisis de 1990 sobre el teatro de Cossa (88).

⁵¹ Una de las cuanto menos cinco patotas mencionadas en la obra. Cada patota, al igual que los personajes de la obra, tiene su propio programa ideológico y busca castigar a quienes no estén de acuerdo con ella. El lector hará bien en recordar que el nombre de “patotas” era aplicado a los grupos de tareas responsables de muchas de las desapariciones de personas durante la dictadura militar.

Lo recuerdo como si le hubiera pasado a otro. (*Inicia un relato.*)
Buenos Aires era una imagen nueva... Como quien llega a una ciudad extraña. Dicen que es una ciudad gris... ¡Y no es cierto! ¡Si supieran lo que es el gris! Recuerdo, así fugazmente... Colores... colores... Ocre... amarillo... verde... (*Se deja llevar por la retórica.*)
La lluvia me pegaba en la cara. (191)

Dos veces intenta Miguel irse de la casa y no lo consigue. Cuando se da cuenta de que no logrará escapar, intenta salvar del mismo destino al joven Hernán. La verdadera naturaleza de su relación con él, como ya he dicho, no resulta clara. ¿Se trata de un ex estudiante interesado en sumarse a la lucha de su profesor? ¿Es un hombre sin techo a quien Miguel le ha ofrecido un lugar donde pasar la noche? ¿O es alguien que Miguel ha intentado seducir en un bar y que ahora se le insinúa en su vida personal? Nuestra incertidumbre respecto de su relación continúa al llegar el clímax de la obra, cuando Miguel separa físicamente a Hernán de los otros tres, quienes, en una estrategia defensiva, al principio fingen indiferencia y retoman su juego de cartas pero luego apelan a las emociones de Hernán haciendo que la madre finja un desmayo. Miguel reacciona contradiciendo sus enseñanzas y le dice a Hernán: “No les tengas compasión. Vos te podés salvar” (196). Cuando Hernán lo confronta con su propia ideología pacifista, el profesor responde:

¡No es cierto!... Yo te revelé un mundo distinto. Yo te enseñé que los oprimidos no deben tener compasión de sus opresores. Yo te mezclé con las multitudes... yo te vi agitar banderas... y gritar.
(196)

Hernán se ofrece a pedir ayuda “como la otra vez”, a lo que Miguel lo abofetea, diciéndolo que ya no hay nada que pueda hacer por él, tras lo cual se refugia en su mundo de lugares comunes: “Tenemos que construir un mundo de amor”. Cuando el práctico Hernán le pregunta “¿un mundo de amor entre quiénes?” (196), el profesor al fin se queda sin palabras. Cuando Hernán insiste y exige una respuesta, el amigo lo ataca. Miguel actúa en defensa de Hernán, quien continúa esperando de él una respuesta a su pregunta. Miguel no puede contestar y al fin Hernán se suma a la partida de cartas del grupo. Mientras discuten la necesidad de implementar el control de la natalidad en un mundo que pronto estará infestado “de hijos de puta”, Miguel se queda solo y

se embarca en un proceso de auto cuestionamiento: “Qué dolor... Qué pena infinita... (*Breve pausa.*) ¿A dónde iré a parar con esta piedad?” (197). Las últimas indicaciones escénicas remarcen: “*de aquí en más será una pregunta que se hará a cada instante de su vida*” (197).

Como profesor e intelectual, Miguel es un experto en la difusión de las teorías liberadoras de otros, sin embargo no tiene memoria de su propio pasado ni es capaz de desvincularse de relaciones destructivas. *De pies y manos* muestra la incapacidad de un hombre de traducir la teoría a la práctica y combinar el conocimiento aprendido con la experiencia de vida. Este fracaso lleva a una impotencia tan paralizante como si estuviera atado de pies y manos. El propio Miguel ha expuesto a sus cuatro antagonistas a las diversas ideologías que sostienen, lo que da a entender que incluso ha vacilado en sus intereses intelectuales.

La falla trágica de Miguel es una cobardía que excluye cualquier posibilidad de acción. Sin embargo, a diferencia del héroe trágico, no experimenta la anagnórisis: aún no ha reconocido su propio miedo. Por ello termina la obra angustiado, alienado de sí porque ha elegido continuar jugando el papel del intelectual políticamente correcto, el buen hijo, amante y amigo.

De pies y manos pone en escena los riesgos que trae aparejada la representación de papeles en la vida real: las expectativas y prejuicios sociales que aprisionan al individuo, su incapacidad y su falta de voluntad para construir estrategias de resistencia y cambio social, y la búsqueda de una racionalización ideológica para la inacción. La sociedad se apropia de la ideología y la historia con el fin de perpetuar el totalitarismo, y el individuo, a su vez, adopta una posición ideológica con el propósito de fingir cierta acción exenta de riesgo y de memoria.

Dado el momento de su estreno en 1984, *De pies y manos* ofrecía una advertencia adicional. Incluso bajo la democracia, el posicionamiento ideológico podía inhibir el crecimiento personal, como el propio Cossa (1985) se ocupó de señalar: “El cambio externo no significa nada si no hay un cambio interior... Aunque vivamos en un país democrático, dentro de cada uno de nosotros hay un censor, un dictador agazapado listo a reaccionar” (25-26). Al relegar al intelectual al papel de un protagonista trágico que no está dispuesto a reconocer su propia falla trágica, el autor también le niega a cualquier pseudointelectual argentino del público el lujo de la catarsis. Tras presenciar múltiples episodios que dejan expuesto al protagonista en su cobardía solo para verlo negarse a reconocer su error y condenarse así al purgatorio de una catástrofe diferida,

tampoco el público consigue purgar sus fallas. Por el contrario, *De pies y manos* obligaba a los intelectuales argentinos a confrontar su tendencia a esconderse detrás de la teoría, es decir, detrás de su propia intelectualización de la realidad. Además, al subrayar las traiciones de la memoria selectiva y el revisionismo histórico, la obra servía como una advertencia a los espectadores argentinos respecto de la necesidad de recordar todo el pasado de su país y su participación en él. Si permitían que otros recordaran y reescribieran el pasado, también ellos quedarían aislados en una compasión sin destino, rodeados y controlados por enemigos tanto en su hogar como en las calles.

La “pacificación nacional” como amnesia colectiva:

Knepp de Jorge Goldenberg

También la obra de Jorge Goldenberg de 1983, *Knepp*⁵² se ocupó de emitir una señal de alarma para la clase media argentina. Descripta como un policial, “el drama de una mujer decidida a descubrir qué ha ocurrido con su esposo”,⁵³ en el que “la necesidad ética de mantenerlo *vivo* dentro de ella va contra la presión de cierta forma del sentido común e incluso [contra] algunos matices de sus propios sentimientos”,⁵⁴ *Knepp* es una obra acerca de los parientes de los desaparecidos y su dilema: ¿cómo llegar a un cierre con el destino incierto de los desaparecidos que les permita continuar con sus propias vidas?

Debe advertirse, no obstante, que el personaje que da título a la obra no es el marido desaparecido, Raúl, ni la esposa sobreviviente, María Elena. Knepp es el supuesto nombre de un científico-burócrata que “mágicamente” aparece una noche en el dormitorio de María Elena. La mujer, aterrorizada, cree en principio que el elegante Knepp es un violador o un ladrón. Luego asume que han venido a buscarla, del mismo modo que se llevaron a Raúl, un año antes.

⁵² *Knepp* se estrenó en septiembre de 1983 en el Teatro Olimpia (y luego pasó al Teatro Municipal General San Martín). Fue dirigida por Laura Yusem, con vestuario y escenografía de Graciela Galán. El elenco fue el siguiente: Luisina Brando (María Elena), Lautaro Murúa (Knepp), Raúl Rizzo (Luis), Adela Gleijer (Madre), Juan Carlos Ricci (Policía) y Luis Brandoni (voz de Raúl).

⁵³ Síntesis argumental publicada en la sección “Teatro para el fin de semana”, *La Nación* (22 de octubre de 1983).

⁵⁴ Fragmento de la descripción de la obra publicada en “Teatro: calendario”, de la guía de espectáculos *Qué hacemos* (octubre de 1983).

Cuando llama por teléfono a la comisaría, un policía se materializa al instante en su cuarto (otra vez, “como por arte de magia”), pero no “ve” a Knepp y se retira. María Elena, al darse cuenta de que no tiene forma de controlar la situación, escucha la propuesta de Knepp: ella recibirá todos los viernes una llamada telefónica de su marido y se le permitirá hablar con él siempre y cuando no intente descubrir nada acerca de su vida actual.

Knepp afirma que estas llamadas son parte de un experimento científico. Sin embargo, si bien funciona dentro de los parámetros de este proyecto, Knepp es más que un científico. Interroga a María Elena al tiempo que llena varias planillas y cuestionarios, y la tortura haciéndole oír una grabación de la voz de Raúl solo para luego informarle que su marido acaba de leer un guión escrito por él. Desesperada por tener cualquier tipo de contacto con su marido, María Elena acepta el acuerdo.

Las dos escenas siguientes están construidas en torno a las conversaciones telefónicas y los conflictos que se suscitan entre María Elena y las dos personas más cercanas a ella. Tanto su madre como su amante, Luis, se sienten tironeados entre el deseo de apoyarla y la intención de poner fin a lo que consideran una prolongación perniciosa de su pasado. Luis se muestra dispuesto a aceptar las llamadas telefónicas de los viernes si María Elena le concede el resto de su tiempo. Las conversaciones revelan que Luis y María Elena habían sido amantes al menos durante un año antes de la desaparición de Raúl y que María Elena estaba a punto de contarle acerca de él antes de su desaparición. Más perturbadora aun resulta la revelación de que María Elena sintiera un secreto alivio cuando Raúl fue secuestrado, porque de esta forma posponía la confrontación. Aparte, durante estos días, semanas o meses, María Elena se ve involucrada en otra lucha de voluntades, con Knepp, quien le confiesa que se siente físicamente atraído por ella.

La cuarta y última escena comienza con María Elena deprimida. Su madre intenta convencerla de que no debe culparse por la desaparición de su marido ni por cualquier cambio en sus sentimientos hacia él. Luis aparece en el cuarto y le comunica su decisión de mudarse con ella. Una vez más, la presiona para que le cuente a Raúl, y ella acepta pero no lo logra hacerlo durante la llamada semanal. En vez de ello, le cuenta a su marido una intrincada reelaboración de la trama de la película *La jaula de las locas*. Cuando cuelga, Luis junta sus cosas y se va.

Knepp entra en escena y juega su última carta: la situación de Raúl como muerto o vivo nunca ha dependido de ella ni de él, y las llamadas telefónicas no

prueban ni refutan que haya sobrevivido. Para demostrarlo, Knepp reproduce una grabación de fragmentos de conversación de Raúl, y le da a entender que sus llamadas telefónicas pueden haber sido grabadas mucho tiempo atrás o acaso sean producto de una muy buena imitación. Señala, además, que todas las preguntas que María Elena le hiciera a Raúl han quedado sin respuesta. Cuando ella exige saber la verdad, finalmente descubre la naturaleza del experimento de Knepp: observar a la esposa de un desaparecido en el proceso de decidir si su esposo está vivo o muerto.

Knepp le entrega a María Elena un formulario. Si lo firma, recibirá el casete y servirá como admisión de la muerte de Raúl; si no lo hace, puede continuar recibiendo las llamadas de los viernes y prolongar la ilusión de que sigue vivo. Luego de que ella se niegue a firmar dos veces, el burócrata le dice que su marido está muerto, a lo que ella exige conocer los detalles de su fallecimiento. Una vez más, Knepp intenta obligarla a firmar y ella se niega, mientras comienza a prepararse para recibir la llamada de los viernes. Knepp arranca el cable telefónico de la pared, pero ante su mirada atónita y la del policía, el teléfono desconectado comienza a sonar.

Al momento de su estreno en 1983, las reseñas no fueron unánimes. El autor ha dicho que la producción recibió duras críticas por parte de varios organismos de derechos humanos, que no estuvieron de acuerdo con la representación de la esposa de un desaparecido como algo menos que una santa mártir.⁵⁵ Un crítico (Berruti 1983b) disparó contra la puesta de Laura Yusem por vacilar entre la necesidad de una liberación emocional y la búsqueda de equilibrio. Por mi parte, considero que es precisamente en esta vacilación, que constituye una disociación moral de realidades entre el pasado y el futuro, donde reside la potencia de *Knepp*. María Elena se encuentra atrapada entre el mundo del futuro, un país que avanza hacia la democracia, y el pasado, la dictadura que secuestró a su esposo. Si elige negar el pasado, no solo abandona cualquier esperanza de encontrar con vida a su esposo sino también el proyecto de descubrir qué sucedió, y con ello libera de cualquier responsabilidad a los secuestradores de Raúl. Por otra parte, renunciar al futuro le niega la posibilidad de una relación con Luis y de continuar con su vida después de Raúl y de la dictadura. Las dos personas más cercanas a ella también están divididas, y cada una opta por una de las dos alternativas: Luis deja a María Elena sola

⁵⁵ Conversación con la autora (Buenos Aires, 4 de noviembre de 1992).

con su búsqueda, su Madre permanece a su lado. María Elena pone en riesgo su futuro para honrar el compromiso de completar su pasado. Elige permanecer disociada en el presente.

Sin embargo, el título de la obra pone en primer plano no a la víctima sino al victimario. *Knepp* cuenta la historia de un tecnócrata de nivel medio que, bajo un nombre supuesto, usa la tortura psicológica para obligar a una mujer a absolver a sus superiores de cualquier responsabilidad por la desaparición de su esposo. Estrenada sobre el fin de la dictadura, cuando la junta sancionaba su propia ley de auto amnistía, la Ley de Pacificación Nacional, *Knepp* constituye una potente denuncia de un gobierno apresurado por cubrir su huella y un policial que queda sin resolver. La falta de resolución de *Knepp* sirve como una fábula que alerta a quienes parecen decididos a negar el pasado, y el título se centra en el objeto de resistencia, los Knepp que habrán de mostrarse deseosos de ayudar a dejar el pasado atrás en nombre de una “pacificación nacional”.

De esta forma, mientras la nación hacía su transición de una dictadura militar a una democracia tenue, también el teatro argentino experimentaba un cambio. El cambio sociopolítico contribuyó a la creación de textos teatrales que buscaban síntesis y resolución, como lo evidencia el claro predominio de tragedias y comedias. En este proceso, se oyeron nuevas voces, y se diseñaron estructuras que permitieron la multiplicidad dialógica y temporal. En un intento por entender el pasado inmediato del país y la complicidad individual con el pasado y el futuro de Argentina, el foco temático se desplazó hacia las relaciones entre el individuo y la sociedad. Personajes disociados y desdoblados se utilizaron para encarnar conflictos internos y externos, y se empleó la técnica metadramática de la interpretación de un papel dentro de otro papel para representar el conformismo individual y la cooptación por parte de un orden social corrupto. Al presentar el ethos social dominante como algo negativo, muchos de estos textos modificaron la tragedia tradicional, al ubicar la falla negativa no en el individuo sino en la sociedad. Además, al abrir el campo dialógico, estas obras participaron de una crítica que comenzó a dismantelar la monológica historia “oficial”.

La ausencia de parodia sugiere dentro de la comunidad teatral un fuerte deseo de reconciliación, la necesidad de producir un ajuste de cuentas con el pasado histórico del país. Será recién en 1985, cuando la euforia de la nación

retroceda ante el aumento de los problemas económicos, que la sátira habrá de hacer su regreso con el “reestreno” de *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky.

Enmarcando el teatro de la dictadura:

Los producciones de *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky⁵⁶

La distancia estética y sociopolítica que media entre los montajes de *Telarañas* realizados en 1977 y 1985 brinda la oportunidad de ponderar las transformaciones que atravesó el teatro porteño en aquellos años. Según el propio Pavlovsky, entre ambas producciones existirían diferencias teóricas: la versión de 1985 convertiría la tragedia freudiana de 1977 en un anti Edipo satírico. Se trata de un cambio de foco. En 1977, la puesta de Ure, necesariamente contracensoral, hacía hincapié en la trinidad edípica constituida por el padre, la madre y el hijo en el contexto de un filicidio ritualizado. Por su parte, en una Argentina redemocratizada y ya desilusionada tras dos años de gobierno constitucional, Ricardo Bartís escenificó las distintas fuerzas presentes en la sociedad nacional. Mientras que en 1977 *Telarañas* fue montada como una brutal tragedia familiar,⁵⁷ en 1985 se convierte en una exposición satírica del estado totalitario.

En 1977, *Telarañas* conquistó cierta notoriedad tras haber sido prohibida por decreto oficial.⁵⁸ La obra había comenzado a ensayarse en 1976, pero debido a las preocupaciones del dramaturgo acerca de posibles repercusiones, se decidió posponer su estreno hasta el año siguiente, momento en el cual se presentó en funciones de bajo perfil durante la serie de teatro experimental de mediodía del Teatro Payró.⁵⁹ Se llegaron a realizar dos funciones. Luego

⁵⁶ Una versión anterior de este subcapítulo ha sido publicada en la *Latin American Theater Review* (1996).

⁵⁷ Gerardo Fernández, en su reseña de la puesta de *Telarañas* de 1985, sostiene que el montaje de 1977 proponía “el planteo riguroso de una tragedia griega distorsionada”. El director de la producción original, Alberto Ure, ha señalado en su propio trabajo cierta preferencia por el teatro clásico trágico, y ha escrito en un ensayo crítico acerca de su proceso de ensayo: “Valoro más lo trágico. Creo que es mi marca personal, los restos de una educación religiosa y una familia psicótica, en las que nunca he dejado de creer y a las que nunca he dejado de ridiculizar” (182).

⁵⁸ Hasta agosto de 1983 (es decir, en vísperas del retorno a la democracia) seguía vigente la prohibición que pesaba sobre la obra (Giella 1985b, 62).

⁵⁹ Con Pavlovsky en el papel del padre y Tina Serrano como la madre. El elenco se completaba con Juan Naso, Arturo Maly y Héctor Calori.

de que Pavlovsky decidiera no responder al requerimiento del secretario de cultura municipal de retirar de cartel la obra de manera voluntaria, el texto fue prohibido por decreto oficial (Decreto 5695 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires), argumentando que distorsionaba los tradicionales valores “espirituales, morales y sociales” pregonados por la junta, basados en la institución familiar. Incursionando en la crítica teatral, el decreto⁶⁰ advertía que la obra intentaba encubrir esta distorsión detrás de una imaginiería simbólica, pero sostenía que sus imágenes resultaban demasiado transparentes, su lenguaje era ofensivo y que el texto tenía problemas estructurales internos.

En el texto publicado, desde la apertura, “Obertura/Escena Fascista”, hasta la última escena, “Él era un héroe...”, se plantea la situación de dos padres empeñados en adoctrinar a su hijo a través de una serie de rituales codificados: la comida familiar, matches de boxeo y visitas a la cancha entre padre e hijo, reminiscencias sobre el álbum fotográfico familiar y una fiesta de cumpleaños. También se presentan otras técnicas de instrucción de corte más claramente siniestro: el *pibe* hace de *croupier* de ruleta para su padre, jugador compulsivo, y luego oficia de cliente sádico para su madre prostituta masoquista. No se trata, sin embargo, de mundos opuestos de bondad y maldad, ya que incluso las rutinas cotidianas, aparentemente inocentes, adquieren en la obra un aura de perversión. En *Telarañas*, se obliga al pibe a seguir una dieta única de puré de papas; su padre, hincha de un club de Lanús, se convierte en Hitler y su hijo en un joven de la juventud hitleriana, y la fiesta de cumpleaños del pibe termina en un rito de tortura: sus padres le arrojan pelotas de madera a la cara, cubierta con una máscara de metal negra, y luego se masturban uno al otro hasta alcanzar el orgasmo.

Establecida la trinidad familiar, el mundo exterior se inmiscuye bajo la figura de dos hombres que ingresan a la casa mientras la familia come. Beto y Pepe (nombres inmediatamente reconocibles para cualquier espectador familiarizado con *El señor Galíndez*, obra de Pavlovsky de 1973, como dos tecnócratas de la tortura), munidos de sendas ametralladoras, son claramente intermediarios de un orden represivo. Pero mientras dan rienda suelta a la esperable actividad de maltratar a la familia, tiene lugar otra inversión (y

⁶⁰ Véase el texto del decreto en la Introducción de este libro (también citado en Avellaneda 1986, 2:161).

perversión) de roles: el padre se les une entusiasta, y golpea y apuñala a su propio hijo con tanta violencia que Beto se ve empujado a detenerlo. Las transformaciones se profundizan cuando estos dos torturadores se ven atraídos al mundo onírico de intercambio de papeles de la familia, y Beto y Pepe se visten con ropa de mujer y se miran al espejo en lo que el texto llama una “metamorfosis fetichista” (153). Luego se suman a un juego de ruleta con el padre y el pibe, mientras la madre les sirve sándwiches. El juego se interrumpe recién cuando Beto recibe en su walkie-talkie un mensaje de cierto señor (¿Galíndez?). Los dos se quitan el vestuario femenino y, retomando su papel de torturadores, insultan a sus anfitriones y se retiran.

Durante el transcurso de la obra, el pibe pasa cada vez más y más tiempo mirándose y jugando solo frente al espejo del ropero. El padre se muestra preocupado por esta actitud narcisista, a la que interpreta en términos de afeminamiento. El pibe comete su último y fatal error cuando su padre lo lleva a un partido de fútbol y durante la recreación del incidente ante su madre, alienta al equipo contrario. Se vuelve antisocial, alienándose en el espejo, y rebelde, negándose a comer el puré y a alentar al equipo de su padre. Los padres responden a esta actitud en la siguiente escena (“El paquete”), en la que le dan al pibe su regalo de cumpleaños: una horca. Mientras la madre lee las instrucciones, el padre cuelga la soga del techo. La madre hace que el pibe se suba a la silla y en un último intento de rebelión desesperada, el pibe trata de evitar que su padre le ponga la soga al cuello. Este finalmente logra su cometido, los dos padres empujan la silla y el cuerpo del pibe en convulsiones rebota por el cuarto, destrozando el espejo y todos los vestigios del mundo que había creado para sí.

La escena final es la creación posclimática del recuerdo del hijo muerto: junto al cadáver colgado del techo se emplaza una fotografía enmarcada del pibe, que simboliza el control absoluto que los padres, una vez destruido el espejo, han alcanzado sobre la imagen de su hijo. Los progenitores discuten acerca de su propia culpabilidad y la posibilidad de un cambio social. La obra termina con una inversión final en la que el padre, contradiciendo el pesimista “no” de la madre, afirma que “sí, el mundo va a cambiar” (178). Pero este “sí” se transforma luego en un “no” (merced a un juego infantil de “sí-no-sí-no-sí-sí-no”), negación cínica que tal vez enmascara una afirmación subversiva de cambio.

El texto escrito de *Telarañas* comprende dieciocho escenas de longitud variable: algunas son escenas dramáticas desarrolladas, otras ligeras variantes

de escenas anteriores y hay algunas que no son más que imágenes quietas y silenciosas. Daniel Atamiranda (1992) ha señalado que esta multiplicidad, habitual en muchos textos de Pavlovsky como “[re]presentación fragmentaria de la realidad” (32),⁶¹ no recibe un tratamiento realista. Antes bien, las distintas escenas aparecen diseminadas y solo establecen entre sí interconexiones casuales. Por ende, el espectador se ve obligado a construir algún tipo de trama a partir de ellas. Esta estructura también contribuye a acelerar el ritmo del texto, creando una tensión que no se libera hasta la penúltima escena, en que el pibe es ahorcado y su cuerpo rebota en el espacio escénico hasta destrozarse el espejo, creando otra de las telarañas que da título a la obra.

El montaje de 1977 se vio íntimamente afectado por las fuerzas represivas que lo rodeaban. El estreno había sido anunciado para 1976, pero fue pospuesto mientras Pavlovsky retrabajaba varias escenas, en particular la controvertida “Invasión” de los agentes paramilitares.⁶² La decisión contracensoral de 1977 de representar a estos dos torturadores como gasistas habría de conducir a otra inversión inesperada: tres meses después del estreno y clausura de la obra, el consultorio de Pavlovsky fue invadido por hombres vestidos como los dos gasistas/torturadores de la producción de 1977: “La gente que entra a buscarme dicen que son gasistas [como lo eran] en *Telarañas* la original, no la que esté escrita, sino la que nosotros intentábamos trucar para no hacer torturadores”.⁶³

Dejando de lado las estrategias contracensurales desplegadas para montar la obra en la Argentina de 1977, también resultan de interés las diferencias sociopolíticas y estéticas entre ambas versiones. Ure (quien hacia 1977 ya era reconocido en Buenos Aires por haber dirigido, entre otras, *Sucede lo que pasa* de Griselda Gambaro en 1976) es recordado por su uso de las técnicas psicodramáticas y su énfasis teatral en la perversión y la crueldad. Francisco Javier (1992) sostiene que, en las puestas de Ure, “las situaciones dramáticas se destacan por su violenta precisión” (56).

⁶¹ Altamiranda (1992) estudia los elementos del expresionismo, el absurdo y el realismo presentes en el “realismo exasperante” de Pavlovsky y en particular en *Telarañas*.

⁶² *Telarañas* tuvo su estreno mundial ese mismo año (1976) en Roma (Schanzer 1976, 93).

⁶³ Pavlovsky en una conversación con la autora (Buenos Aires, 15 de septiembre de 1992). Pavlovsky dejó el país poco tiempo después. Véase Albuquerque (1991, 143) para el relato que en 1985 ofrece del incidente del propio Pavlovsky.

Al contrario, la puesta de *Telarañas*⁶⁴ de 1985 significó el debut como director de Bartís, un joven que ya había demostrado su calidad como actor.⁶⁵ Al año siguiente, de hecho, formaría parte del elenco del espectáculo de Pavlovsky *Pablo* y continuaría trabajando a lo largo de los ochenta y los noventa como actor y como director, montando la muy exitosa *Postales argentinas* en 1988, la controvertida adaptación shakespeariana de 1992 *Hamlet, la guerra de los teatros* y una versión muy libre de *Muñeca* de Armando Discépolo en 1994. Muchas veces se ha identificado a Bartís con el “teatro under” porteño,⁶⁶ nacido durante el retorno del país a la democracia, conocido por sus eclécticas técnicas de performance, su uso de espacios no convencionales y sus tendencias posmodernas. Las producciones de este director son reconocibles por la deformación intencional del personaje realista y su uso de la parodia como un modo de, en sus propias palabras, “superar el naturalismo y el realismo en la interpretación” (Zayas de Lima 1991, 37). En una entrevista de 1991, afirmó que “la ironía cuestiona mucho más que la tragedia” (Seoane 1991, 113).

Pavlovsky contrasta el planteo de los dos directores de la siguiente manera:

Ure buscó más la expresión psicoanalítica del Edipo, en términos de la madre, el padre y el hijo, [Bartís por su parte] no llegaba a hacer deslumbrar una triangulación ni conflicto demasiado marcado con el incesto porque todo era una especie de máquina...de guerra. Era como uniones y desuniones bruscas sin que tuviera un individuo sujeto, hijo padre, madre, sino que parecían deseos que pasaban a grande y los interceptaron estas personas, mucho más al anti Edipo de Deleuze y Guattari que al Edipo de Freud de Ure.⁶⁷

⁶⁴ *Telarañas* se reestrenó en el Teatro del Viejo Palermo el 29 de abril de 1985. Fue dirigida por Ricardo Bartís, con escenografía de Cristina Moix, vestuario de Moix y Marlen Kipperband, maquillaje de Hugo Grandi, iluminación de Andrés Barragán y Sebastián Acosta y música de Juan Del Barrio. El elenco fue el siguiente: Luis Campos (Padre), Marga Grajer (Madre), Jorge Luis Rivera (Pibe), Alfredo Ramos (Beto) y Pompeyo Audivert (Pepe).

⁶⁵ Bartís había actuado en *Leoncio y Lena* de Büchner, *Fando y Lis* de Fernando Arrabal y una adaptación escénica de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, todas con dirección de David Amitín.

⁶⁶ Este movimiento es objeto de discusión del capítulo final de este libro.

⁶⁷ Conversación con la autora (Buenos Aires, 15 de septiembre de 1992).

En esta descripción que ofrece Pavlovsky de la transformación de aquella tragedia familiar edípica de 1977 en la sátira social antiedípica de 1985 resultan perceptibles también ciertas transformaciones temáticas y estructurales que tuvieron lugar en el teatro porteño de posdictadura en su conjunto.

En la producción de 1977 se advierte una vez más el empleo de la violencia familiar como metáfora de la represión generalizada característica de los primeros años de la dictadura. Muchas obras de la época, como *La nona* de Roberto Mario Cosa o *Visita* de Ricardo Monti, emplearon la unidad familiar como sustituto microcósmico de la nación. Sobre el escenario, amenas diversiones se convertían en muestras de una violencia ritualizada que casi siempre terminaba en parricidio o filicidio. En ese contexto, *Telarañas* retrata la legitimación de un filicidio ritualizado en que los padres destruyen al hijo en nombre de los valores familiares y, por extensión, nacionales y culturales. Según el prólogo escrito por Pavlovsky en 1976, la obra busca “explorar, por medio del drama, la violencia de las relaciones familiares con el propósito de hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace a toda relación familiar” (125). El estilo confrontativo de Ure llevó las relaciones familiares a un extremo visceral, y el trabajo de los actores al límite del salvajismo físico, emocional y verbal (obviamente, para el gobierno militar, demasiado lejos). La producción explotó la dinámica familiar con tanta violencia y brutalidad que, en palabras de un espectador, “no dejaba plato de la casa sin romper, ni títore con cabeza... era una saludable patada en la boca del estómago del espectador” (Fernández 1988, 162).

En la relación triangular de familia que esboza *Telarañas*, el pibe constituye, como señala Charles Driskell (1982), “el eje evasivo y alienado de la acción dramática” (575). Si bien nunca se refieren a él explícitamente como un hijo (y en los dos montajes fue interpretado por varones adultos), claramente es el hijo de los otros dos personajes sin nombre, definidos por sus funciones dentro de la familia nuclear: Madre y Padre. El pibe es manipulado todo el tiempo por ellos; ni siquiera las palabras que dice son suyas, ya que recita los textos que le da su padre o se limita a las líneas características de los papeles que le toca representar dentro de su papel (como ocurre en las escenas de ruleta).

Este comportamiento parecería consistente con la tradicional explicación psicoanalítica en la que el padre supone la figura de autoridad. No obstante, incluso en la producción montada durante la dictadura, esta relación de

poder asimétrica transcendía la tradicional explicación freudiana. En la escena inicial de la obra, por ejemplo, el pibe sigue al padre por el cuarto mientras la madre controla los aplausos y vítores grabados, al tiempo que ellos celebran una derrota de Boca Juniors de 1932 a manos del equipo de fútbol del que es hincha el padre, Lanús. Mientras marchan por el cuarto, se transforman en Adolf Hitler y un miembro de la juventud hitleriana, y su paso se vuelve marcial. Súbitamente, sin aviso ni justificación aparente, el padre interrumpe la celebración y echa al pibe de la escena, gritándole “No aprendés nunca, imbécil. Rajá de acá, ¿querés?” (129).

En su trabajo acerca de la violencia y el ritual, René Girard (1977) invierte la justificación freudiana y explica aquello que en esta escena podría parecer un acto completamente irracional en términos de la relación maestro-discípulo:

La posición del discípulo es como la del devoto ante su dios; imita los deseos del otro pero es incapaz de reconocer ningún tipo de conexión entre ellos y sus propios deseos. En síntesis, el discípulo no logra entender que podría de hecho competir con su modelo e incluso convertirse en una amenaza para él. (174)

De esta forma el pibe se convierte en la víctima de un *double bind*⁶⁸ en el que se espera que siga el modelo del padre y luego resulta castigado por hacerlo demasiado bien y convertirse en una amenaza para el ego paterno. Son las propias inseguridades del padre, por tanto, las que se proyectan sobre el pibe y causan la reprimenda, no un error que este haya cometido. En esto, el texto sigue la crítica planteada por Girard a la relación edípica, en la que advierte que las ideas del incesto y el parricidio son generadas por el Oráculo en la cabeza del padre Layo, no en la de su hijo Edipo. Por ende, la falla trágica se origina en el padre, quien la proyecta sobre el hijo en el transcurso del proceso en que este incorpora el modelo parental.⁶⁹ Como conclusión, se sacrifica al hijo para purgar el error del padre. Esta es exactamente la principal inversión que emprenden el texto escrito y la producción de 1977: reposicionar la culpa en el

⁶⁸ Término de Gregory Bateson que describe “la emisión simultánea de dos órdenes de mensajes, uno de ellos contradiciendo al otro” (Deleuze y Guattari 1973, 85)

⁶⁹ En palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1973): “Es el padre paranoico el que edipiza al hijo. La culpabilidad es una idea proyectada por el padre antes de ser un sentimiento interior sentido por el hijo” (285).

padre por haber convertido al hijo en un indefenso chivo expiatorio, victimizado y castigado por los pecados de sus padres.

Las notas que el autor escribiera para el programa de la producción de 1985 muestran un objetivo distinto:

Telarañas no pretende ser una obra que hable acerca de la familia, ni intenta explorar el tradicional triángulo incestuoso... Antes bien, da cuenta del descentramiento de la familia en manos de los agentes del poder. (citado en Fernández 1985)

La familia en tanto entidad social tal como la propone *Telarañas*, que en el montaje de 1977 ya había reposicionado lo edípico en los padres, en la producción de 1985 atraviesa una nueva transformación que trae consigo la apertura de su formación triangular cerrada. A principios de los setenta, los teóricos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari dieron a conocer su propuesta de un “esquizoanálisis” anti Edípico que permitiría abandonar la tradición antropomórfica occidental de explicar los eventos sociales desde la perspectiva del yo individual. El esquizoanálisis desterritorializa el *socius*, o realidad social, y la producción, y dirige su atención hacia los flujos y fuerzas de los que son resultado.⁷⁰

Es ese *socius* lo que el montaje de Bartís pone en primer plano, por ejemplo con la decisión de que Beto y Pepe, que en el texto original y en la puesta de 1977 solo están sobre el escenario durante la escena “Invasión”, estén presentes durante toda la obra, observando a la familia desde un área escénica especial, en altura. Los dos hombres, vestidos como agentes paramilitares, comentan las acciones de la familia. Los actores improvisan diálogos y se permiten experimentar con el distanciamiento autoperódico al hablar y luego mostrarse asustados por el sonido de sus propias voces. De esta forma, Bartís devolvía al texto un elemento que la prohibición municipal de 1977 había pasado por alto: aquello que el crítico de teatro argentino Luis Mazas (1985) denominó los “tristes tentáculos del poder”, las instituciones presentes en la producción

⁷⁰ El análisis de Deleuze y Guattari del Edipo como “mascarón del imperialismo” (Seem 1983, xx) y su propuesta de un abordaje antiedípico del “esquizoanálisis” son presentados en su libro *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*.

y reproducción social (Deleuze/Guattari 1983, 173). La puesta de 1985 aportaba una lectura expandida del título de la obra. Además de simbolizar las relaciones familiares y la destrucción del hijo a manos de los padres (capturada en la imagen final del espejo roto), las telarañas se extendían por todo el *socius*, exponiendo así la red de relaciones de poder que controlan al individuo dentro de una sociedad autoritaria. De esta forma, constituía una crítica no solo de la dictadura militar sino también de la continuidad de dichas estructuras represivas en la Argentina redemocratizada.

La producción de 1985 intentó demostrar, además, que esta red social operaba incluso dentro del propio Teatro del Viejo Palermo. Al momento del estreno, Bartís afirmó que quería expresar la realidad de una joven generación que vivía en una realidad fracturada (“Otra imagen del presente” 1985). En contraste con la puesta de 1977, que procuraba provocar e incluso ofender al público, el montaje fragmentado de Bartís buscaba crear cierta complicidad con el público joven de la posdictadura. La iluminación en claroscuro obligaba al espectador a adentrarse más en la acción. La situación alcanzaba cierto suspenso cuando los actores realizaban “gestos fantasmagóricos que no tenían nada que ver con la realidad, solo para confesar luego lo que les dolía adentro” (Mazas 1985). El resultado era una atmósfera al mismo tiempo hipnótica y ominosa.

El texto teatral de 1985 hizo estallar la estructura trágica del texto escrito de 1976, por medio de la adición de técnicas de distanciamiento, fragmentación y autoparodia que habrían de convertirse en elementos fundamentales del teatro porteño de posdictadura. En 1985, Pavlovsky resumió esta transformación como un desplazamiento de lo individual hacia lo colectivo: “El enemigo no es cada uno de los personajes sino antes bien el tipo de relaciones humanas que se produce dentro de un determinado sistema” (Fontana 1985). La comparación de los dos montajes de *Telarañas* permite advertir ciertos cambios en el teatro porteño entre 1977 y 1985: tras ocho años, el signo teatral contracensoral, fuertemente metafórico, al fin pudo abrirse y salir de la triangulación totalizante, estática y hermética que suponía la familia nuclear hacia la crítica satírica de los movimientos de producción y represión social, como así también de la complicidad individual con ellos.

No sorprende que este retorno a la sátira haya conducido en paralelo a un nuevo trabajo sobre el tradicional sainete⁷¹ y al surgimiento de lo que Osvaldo Pellettieri (1987b) ha denominado “teatro de ruptura”, a menudo conocido en Buenos Aires como “teatro joven” o “teatro under”. Los problemas que el país no lograba resolver encontraron su reflejo en un teatro que comenzó a mostrarse en un estado de crisis temática y estética permanente.

⁷¹ El sainete, u obra cómica en un acto, tuvo su origen en España y a menudo ridiculizaba las costumbres locales. La variante porteña, el sainete criollo, llegó al apogeo de su popularidad en el paso del siglo XIX al XX, como el punto teatral de encuentro entre los criollos y los inmigrantes que inundaban el puerto. Con una abundancia de dialectos locales y tipos característicos, el sainete representaba situaciones violentas y melodramáticas en las que muchos porteños se sentían representados, como así también los dramáticos cambios que atravesaba la ciudad.

CONCLUSIÓN

**1976-1985:
DE UN TEATRO REACTIVO
A UN TEATRO EN CRISIS**

CONCLUSIÓN

1976-1985: DE UN TEATRO REACTIVO A UN TEATRO EN CRISIS

A nivel teatral ha habido una atomización que produjo una gran cantidad de monólogos, pequeñas representaciones que no pretenden ser obras de teatro, cierto desdén... por la idea de [incluso hacer] una obra, se ha recuperado lo fragmentario, se ha llevado lo instantáneo al extremo... Ha aparecido un concepto de teatralidad basado más en la transgresión que en la expresión de temas per se.

RICARDO BARTÍS¹

Durante los primeros años de dictadura, el tortuoso programa de eliminación de toda forma de oposición implementado por la junta, en conjunción con su política económica de un monetarismo extremo, obligó al teatro a cerrarse sobre sí mismo y crear mundos herméticos que aludieran al proceso de destrucción que ocurría fuera de él en términos metafóricos. Que en tales condiciones lograra producirse algún tipo de teatro no escapista amerita un reconocimiento tanto de las perdurables tradiciones teatrales porteñas como de aquellos teatristas que fueron capaces de crear producciones vivas en un clima de terror. Que además muchas de estas obras hayan pasado a integrar el canon teatral porteño da cuenta del triunfo de la expresión individual y colectiva sobre la represión estatal.

Para 1979, el régimen militar había conseguido destruir todos los frentes de abierta oposición, por medio de la desaparición o el exilio forzado de personas y la destrucción de movimientos como los sindicatos obreros, las organizaciones de resistencia y los departamentos de las universidades. Un año más tarde, el continuo retroceso de la economía nacional y la inminencia de la crisis minaron la credibilidad de la junta. Esto le concedió al teatro una pequeña apertura. Los autores se volvieron menos reactivos, en la medida en que comenzaron a desenmascarar, y por ende enfrentar y analizar, de manera directa los “mitos” nacionales y su aporte a la historia reciente del país. Este proceso de desmitificación habría de marcar los primeros pasos del teatro

¹ Citado en Ana Seoane (1991, 113).

hacia una posterior autocrítica del intelectual de clase media. En los últimos años de la dictadura, todavía se aprecia en los textos la presencia de estrategias contracensurales, pero al poner estas mismas estrategias en primer plano, los dramaturgos comienzan a evidenciar el carácter (auto)censurado de sus textos, respecto de los cuales adoptan una distancia autocrítica.

Durante los primeros años de la década de 1980, muchos teatristas regresan al país del exilio, y su renovada presencia se suma a la de una generación más joven de autores y directores menos conocidos. Esta multiplicación de voces, junto con el aflojamiento de la presión de la (auto) censura, contribuyen a que el teatro porteño tenga fuertes temporadas en 1980 y 1981, coronadas a su vez por el abrumador éxito de Teatro Abierto en 1981. El ciclo fue una respuesta colectiva a la represión todavía vigente, un reclamo coral y una demostración de la capacidad de supervivencia y expresión del teatro dentro de un régimen totalitario “cerrado”.

No obstante, el hecho de que en sus primeros años (1981 y 1982) Teatro Abierto se autodefiniera en oposición a un “enemigo” terminó contribuyendo a la disolución del movimiento. Cuando en 1983 el país regresó a la democracia, Teatro Abierto continuó siendo percibido, por la comunidad y al parecer incluso por sus propios integrantes, como un teatro de oposición. Derrotado ese “Otro” que le servía para definirse, y a pesar de sus enormes esfuerzos por evolucionar en términos tanto estéticos como temáticos más allá de esa relación binaria, el movimiento no logró sobrevivir más allá de 1985. Acaso sea posible sostener que nunca fue su intención.

Sin embargo, otro teatro producido en Buenos Aires durante los primeros años de “redemocratización” (1983-1985) se hace eco de esa búsqueda de una identidad en posdictadura. Estas obras intentaron procesar los eventos recientes y examinar la participación y la responsabilidad individual y colectiva en lo sucedido. Se advierte en ellas, además, el deseo de llegar a una síntesis, y a la reconciliación, de conflictos del pasado. Luego de estos primeros años, sucumbió la euforia inicial provocada por el retorno a la democracia. Hacia 1985, la población se muestra desanimada y confundida por los constantes problemas económicos y las constantes concesiones de Alfonsín a los militares. Una vez más, los problemas del país encuentran su reflejo en el teatro, por medio de la parodia y la sátira que retornan a escena en el marco de un teatro “atomizado”, posmoderno.

La preponderancia del humor irónico, la deformación intencional del personaje y estructuras teatrales molecularizadas como los monólogos, la pieza breve, la comedieta y el uso de guiones generados por la propia performance,² perceptibles incluso en el renovado trabajo con géneros tan convencionales como el sainete y el grotesco, es notoria en el teatro porteño hasta bien entrada la década siguiente. Predomina el distanciamiento paródico, junto con la transgresión como un valor en sí. En la actualidad, tanto los críticos de teatro como los teatristas hablan de una crisis del teatro porteño. Se trata de una crisis de contenido, forma e incluso ideología. Abundan la frustración y el pesimismo, como advierte Alberto Ure en una entrevista de 1992:

Creo que estamos atravesando un momento extraño, en que el modo de pensar argentino parece ser la melancolía, debido a que en los últimos diez años no ha sabido encontrar ninguna respuesta. Y dado que no ha encontrado ninguna [respuesta], se ha vuelto conservador. (Pacheco 1992a, 10)

En medio de estas serias preocupaciones, y de la preocupación por la disminución de público, el teatro porteño continúa teniendo un elevado nivel de producción. Entre sus recientes desarrollos, el más notable ha sido el denominado teatro de ruptura, conocido también por los nombres de teatro joven, teatro underground y nuevo teatro.³ Nacido en el momento de euforia del retorno a la democracia, sus distintos proyectos teatrales reflejan el entusiasmo inicial, el posterior desencanto y la actual frustración con la perduración de los problemas sociales, políticos y económicos. Grupos como La Organización Negra y su posterior desprendimiento, De la Guarda, se han hecho conocidos por su despliegue físico,⁴ mientras que otros artistas como Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y el fallecido Batato Barea apostaron a la poesía, un estilo de comedia cargado de violencia física y verbal y el travestismo a la hora de

² A diferencia de la obra generada por un autor, el guion es un texto teatral que se escribe (si llega a fijarse) luego del montaje o durante el período de ensayos como un mero ayuda memoria.

³ Para un panorama general del teatro porteño reciente, sugiero al lector recurrir a los siguientes textos: Dubatti (1990, 1992, 1994, 1995), Carreira (1994), Graham-Jones (1997).

⁴ Un buen ejemplo es *La tirolesa*, espectáculo de La Organización Negra de 1988, que tuvo lugar en el obelisco de Buenos Aires, sobre el cual los actores desplegaron técnicas de alpinismo para crear una danza que parecía desafiar la gravedad.

atacar las convenciones sociales.⁵ Teatristas más jóvenes han experimentado con estilos híbridos y el multimedia: mezclando intérpretes con marionetas (El periférico de objetos, Eva Halac), poniendo en escena murgas barriales con actores y residentes locales (Catalinas Sur) o conjugando el rock and roll, técnicas de clown, teatro, cine y videojuegos (Los Macocos). En los últimos años, algunos de los teatristas de ruptura más afamados han alcanzado reconocimiento nacional e internacional, han aparecido en programas de televisión, en los teatros oficiales y se han presentado en los festivales de teatro internacionales.

Se trata de un teatro con horarios de función no convencionales (casi siempre después de la 1:00 AM), en espacios poco usuales (clubs nocturnos, galpones abandonados, calles, estaciones de subte, centros culturales) y técnicas eclécticas (clown, improvisación de contacto, títeres, acrobacia, danza, video y cine). Algunas críticas señalan que este nuevo teatro es una tímida imitación de la performance posmoderna norteamericana y europea, que busca transgredir y destruir sin proponer ninguna alternativa. No obstante, ha logrado atraer públicos que no estaban acostumbrados a asistir al teatro. Aunque todavía no encuentre nombre unificador —ausencia que en sí misma constituye un excelente indicador de su naturaleza “molecularizada”—, este “nuevo” teatro ya se ha convertido en un elemento establecido y, para algunos, incluso fosilizado, en las escenas teatrales del país.

La crisis nacional que siguió a la dictadura, pasando por la temprana euforia, el posterior desencanto y la actual frustración provocada por los problemas sociales, políticos y económicos, se ha visto claramente reflejada en la confusión de identidad y parálisis de la escena argentina durante las décadas de 1980 y 1990, tanto en el teatro comercial como en el espacio experimental. El fenómeno del autoritarismo nacional permanece intacto. Como consecuencia de ello, el teatro porteño se encuentra en un callejón sin salida: si bien sus teatristas tienen la posibilidad de experimentar con nuevas formas, estas formas se construyen sobre un basamento autoritario bipolar.

Se mantiene en pie la pregunta planteada por Foucault: ¿cómo superar la tendencia a totalizar? Y en el caso de Argentina, ¿cómo dejar de ser un teatro de

⁵ Un ejemplo de su trabajo es *Mamita querida*, obra de Tortones y Urdapilleta de 1992, una sátira descarnada de la institución de la maternidad.

oposición y romper el ciclo de, para usar la expresión de Diana Taylor, “maldita iteración”? ¿Cómo crear un teatro comprometido, capaz de atraer al público, en un país que busca negar y evadirse de su actual situación y de su pasado histórico, trabajando dentro de una tradición occidental contemporánea que ha transformado actos singulares y espontáneos en ritos reiterados vaciados de sentido, en la que ya existe una tradición de ruptura y el neoconservadurismo ha cooptado los medios expresivos que alguna vez estuvieran en manos de quienes lo cuestionaban?

El crítico chileno Fernando de Toro (1991) ha sugerido que el teatro argentino podría resolver su crisis si dejara de lado su preocupación por lo “tradicional”, lo “moderno” e incluso lo “argentino” y decidiera centrarse “en su quehacer teatral dotándolo de todo el saber que puede aportar la cultura teatral universal” (90). No estoy de acuerdo con él. No se trata sencillamente de sumarse al “teatro universal” o de buscar influencias externas, sino de llevar adelante un intento de lo que Foucault llamaba “desindividualización”, de dejar atrás jerarquías, subdivisiones y oposiciones falsas, tales como la de realismo contra vanguardia, en el caso específico del teatro argentino. La hibridación, término con el que Néstor García Canclini describe la heterogeneidad entre culturas y géneros, es algo que ya existe, y que les da al teatro argentino y su público la oportunidad de trascender oposiciones polarizadas.

El teatro contemporáneo argentino, con sus actos de despolitización y carnavalización, todavía pone de manifiesto la subsistencia de una episteme autoritaria. Al mismo tiempo, existe una acción de resistencia que busca politizar el teatro, por medio de la revisión histórica y estética, y con una gran pluralidad de voces. Esta heterogeneidad se advierte en el teatro de posdictadura, en la búsqueda dialógica de modos de evaluar el pasado reciente del país. Se ha planteado con claridad la función del teatro como un historiador crítico, junto con el problema de cómo narrar y cómo analizar la historia reciente. Durante los últimos años de la dictadura, el teatro argentino emprendió la tarea de analizar la dinámica del poder y las estructuras mitológicas e históricas responsables de perpetuarlo. En la inmediata posdictadura, este proyecto se volvió más autocrítico, a medida que el teatro comenzó a digerir los eventos recientes y a intentar establecer la participación y la responsabilidad individual y colectiva en ellos. En los últimos quince años, el uso de la sátira y la parodia ha permitido a la producción teatral adoptar

un distanciamiento crítico. No obstante, esta tendencia también muestra un rostro neoconservador: la reciente fascinación del teatro “underground” con la transgresión por la transgresión en sí sugiere un retorno a la carnavalización despolitizada.

Estas dos tendencias supuestamente divergentes —a pluralizar o a totalizar— se han entremezclado y en última instancia han producido en teatro argentino que no sabe qué ni cómo dramatizar, un teatro que se encuentra en un estado de crisis temática y estética. El autor cómico, director y actor Enrique Pinti (1990) ha llamado a Argentina “un país de espejos deformantes”. Uno se pregunta: ¿Qué espejos habrá de levantar en última instancia el teatro porteño ante la realidad nacional argentina?

Bibliografía

Obras Argentinas Analizadas

Nota: el año entre corchetes indica el año en que la obra fue escrita. Si la obra fue estrenada con posterioridad, se consignan los dos años.

Ananía, Francisco. 1983. *Reunión* [1983]. En *Teatro Argentino año 1983*, Ananía et al., 69-142. Buenos Aires: Editorial Belgrano.

Ananía, Francisco, Roberto Mario Cossa, Eugenio Griffiero y Jacobo Langsner. *El viento se los llevó* [Teatro Abierto 1983]. Original a máquina sin fechar, provisto por Roberto Mario Cossa.

Badillo, Juan Carlos. 1985. *En boca cerrada* [1984]. En *Teatro. 8 Autores*, Badillo et al., 11-50. Buenos Aires: Editorial Los Autores.

Bartis, Ricardo. 1990. *Postales argentinas* [1988] En *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, edición e introducción de Jorge Dubatti, pp. 5-23. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.

Bortnik, Aída. 1985. *Primaveras* [1984]. Entrevistas con Bortnik y Beatriz Matar por Sergio Morero. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.

—. 1986. *De a uno* [Teatro Abierto 1983]. *Hispanérica* 15.43: 57-72.

—. 1988. *Domesticados* [1981]. Buenos Aires: Argentores.

—. 1992. *Papá querido* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos*, vol. 2, ed. Miguel Angel Giella, 13-26. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.

Cossa, Roberto Mario. 1987a. *Nuestro fin de semana* [1964]. En *Teatro 1*, 13-78. Buenos Aires. Ediciones de la Flor.

—. 1987b. *Los últimos días de Julián Bisbal* [1966]. En *Teatro 1*, 79-131. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1987c. *La ñata contra el libro* [1966]. En *Teatro 1*, 133-50. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1987d. *La pata de la sota* [1967]. En *Teatro 1*, 151-200. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1987e. *Tute cabrero* [1981]. En *Teatro 1*, 201-236. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1989a. *La nona* [1977]. En *Teatro 2*, 67-136. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1989b. *No hay que llorar* [1979]. En *Teatro 2*, 137-80. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- . 1990a. El viejo criado [1980]. En *Teatro* 3, 11-78. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. También en *El teatro argentino. 16. Cierre de un ciclo*. 1981. Prólogo y notas de Luis Ordaz, 1-55. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1990b. *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* [1982]. En *Teatro* 3, 79-119. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1990c. *El tío loco* [Teatro Abierto 1982]. En *Teatro* 3. 121-42. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. También en *Teatro Abierto 1982*. 1989. Ed. Nora Mazziotti, 9-28. Buenos Aires: Punto sur Editores.
- . 1990d. De pies y manos [1984]. En *Teatro* 3, 143-97. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1991. *Los compadritos* [1985]. En *Teatro* 4, 123-203. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1992. *Gris de ausencia* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos*, vol. 2, ed. Miguel Angel Giella, 27-38. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor. También en Cossa, 1990. *Teatro* 3, 65-78. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto Mario, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. 1971. El avión negro [1970]. Colección Grupo de Autores. Buenos Aires: Talla. También en Cossa, 1989. *Teatro* 2, 12-66. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Diamant, Mario. 1989. *Equinoccio* (1983). En *Teatro. Crónica de un secuestro. El invitado. Equinoccio*, 125-83. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- Dragún, Osvaldo. 1981. *Al violador* [1981/1983]. En *Teatro, Hoy se comen al flaco. Al violador*, ed. Miguel Angel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina, 125-65. Ottawa: Girol Books.
- Escofet, Cristina. 1994. Té de tías [Teatro Abierto 1985]. En *Teatro completo*, vol. 1, 13-62. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Gambaro, Griselda. 1967. El campo [1967/1968]. Buenos Aires: Ediciones Insurrexit. También en Gambaro, 1990. *Teatro* 4, 157-214. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1984a. *Real envido* [1980-81/1983]. En *Teatro* 1, 6-55. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1984b. *La malasangre* [1982]. En *Teatro* 1, 57-110. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1984c. *Del sol naciente* [1984]. En *Teatro* 1, 111-63. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1987a. Dar la vuelta (1972/1973). En *Teatro* 2, 7-66. Buenos Aires.

Ediciones de la Flor.

—. 1987b. *Información para extranjeros* [1973]. En *Teatro* 2, 67-128. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1987c. *Puesta en claro* [1974/1986]. En *Teatro* 2, 129-85. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1987d. *Sucede lo que pasa* [1975/1976]. En *Teatro* 2, 187-242. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1989. *Antígona furiosa* [1986]. En *Teatro* 3, 195-217. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1990a. *Las paredes* [1963/1966]. En *Teatro* 4, 7-58. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1990b. *Los siameses* [1965/1967]. En *Teatro* 4, 107-53. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1992. *Decir sí* [1974/Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto* 1981. 21 Estrenos Argentinos, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 119-29. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor. También en Gambaro, 1989. *Teatro* 3, 183-94. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1996. *La casa sin sosiego* [1991/1992]. En *Teatro* 6, 27-58. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Goldenberg, Jorge. Knepp [1983]. Traducción inédita de Judith Leverone, Inés Pardal y Jeffrey Wilkey. Fotocopia de un original a máquina provista por Jorge Goldenberg.

—. 1985. *Poniendo la casa en orden* [1985]. *Hispanamérica* 14, 42: 99-121.

Gorostiza, Carlos. 1991a. *El acompañamiento* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro* 1, prólogo de Luis Ordaz, 235-60. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. También en *Teatro Abierto* 1981. 21 Estrenos Argentinos. 1992. vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 147-68. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1991b. *Hay que apagar el fuego* [Teatro Abierto 1982]. En *Teatro* 1, prólogo de Luis Ordaz, 208-33. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1991c. *Papi* [1983]. En *Teatro* 1, prólogo de Luis Ordaz, 135-205. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1992a. *Juana y Pedro* [1975]. En *Teatro* 2, prólogo de Osvaldo Pellettieri, 145-91. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1992b. *Los hermanos queridos* [1973]. En *Teatro* 2, prólogo de Osvaldo Pellettieri, 77-144. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

—. 1992c. *Matar el tiempo* [1982]. En *Teatro* 2, prólogo de Osvaldo Pellettieri, 21-

75. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Griffero, Eugenio. 1989. Príncipe azul [Teatro Abierto 1982]. En Teatro Abierto 1982, ed. Nora Mazziotti, 29-45. Buenos Aires: Punto sur Editores.

—. 1992. Criatura [Teatro Abierto 1981]. En Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 169-80. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.

Halac, Ricardo. 1984a. El destete [1978]. En El destete. Un trabajo fabuloso, prólogo de J.C. Cernadas Lamadrid con indicaciones escénicas del autor, 11-81. Buenos Aires: Ediciones Paralelo 32.

—. 1984b. *Un trabajo fabuloso* [1980]. En El destete. Un trabajo fabuloso, prólogo de J.C. Cernadas Lamadrid con indicaciones escénicas del autor, 83-130. Buenos Aires: Ediciones Paralelo 32.

—. 1987a. Soledad para cuatro [1961]. En Teatro Tomo 1, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 51-112. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1987b. Segundo tiempo [1976]. En Teatro Tomo 1, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 51-112. Buenos Aires: Corregidor. También en Halac, 1978. Segundo tiempo, notas y estudio preliminar de Halac, 11-97. Buenos Aires: Galerna.

—. 1987c. Ruido de rotas cadenas [Teatro Abierto 1983]. En Teatro Tomo 1, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 51-112. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1987d. *El dúo Sosa-Echagüe* [1984]. En Teatro Tomo 1, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 51-112. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1992. Lejana tierra prometida [Teatro Abierto 1981]. En Teatro Abierto 1981 21 Estrenos Argentinos, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 181-205. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.

Kartun, Mauricio. 1983. Chau Misterix [1980]. En Teatro, Gabriel Díaz et al., prólogo de Ricardo Monti, 35-81. Buenos Aires: Editorial Los Autores.

—. 1985a. La casita de los viejos [Teatro Abierto 1982]. En Teatro. 8 Autores, Juan Carlos Badillo et al., 137-48. Buenos Aires: Editorial Los Autores. También en Teatro Abierto 1982. 1989. Ed. Nora Mazziotti, 47-62. Buenos Aires: Punto sur Editores.

—. 1985b. *Cumbia morena cumbia* [Teatro Abierto 1983]. En Teatro. 8 Autores, Juan Carlos Badillo et al., 137-48. Buenos Aires: Editorial Los Autores.

Korz, Aarón. 1989. De víctimas y victimarios [Teatro Abierto 1982]. En Teatro Abierto 1982, ed. Nora Mazziotti, 63-83. Buenos Aires: Punto sur Editores.

- Mahieu, Roma. Juegos a la hora de la siesta [1976]. Original a máquina sin fechar archivado en ARGENTORES, Buenos Aires.
- Monti, Ricardo. 1970. *Una noche con el señor Magnus e hijos* [1970]. Buenos Aires: Talía. Versión publicada, revisada por el autor, 1993. También en *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 3-54. Ottawa: Girol Books.
- . 1972. *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* [1971]. Buenos Aires: Talía.
- . 1978. *Visita* [1977]. Buenos Aires: Talía.
- . 1981. *Marathón* [1980]. En *El teatro argentino. 16. Cierre de un ciclo, prólogo y notas de Luis Ordaz*, 57-122. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1992. *La cortina de abalorios* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos*, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 207-33. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1995. *Una pasión sudamericana* [1989]. En *Teatro Tomo 1*, edición y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 61-129. Buenos Aires: Corregidor. Versión publicada, revisada por el autor, 1993. *Una pasión sudamericana*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 31- 89. Ottawa: Girol Books.
- Mosquera, Beatriz. 1987. *La luna en la taza* [1979]. En *Teatro*, 21-59. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- O'Donnell, Pacho. 1982a. *Lo frío y lo caliente* [1977]. En *Teatro*, 71-102. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- . 1982b. *Vincent y los cuervos* [1983]. En *Teatro*, 119-212. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Paganini, Rodolfo. 1989. *Prohibido no pisar el césped* [Teatro Abierto 1982]. En *Teatro Abierto 1982*, ed. Nora Mazziotti, 85-104. Buenos Aires: Punto sur Editores.
- Pavlovsky, Eduardo. 1979. *Cámara lenta. Historia de una cara.* [1979/1981]. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- . 1980. *Telarañas* [1977]. En *La mueca. El señor Galíndez*. Telarañas, 123-78. Madrid: Editorial Fundamentos.
- . 1982. *El señor Laforgue* [1983]. Prólogo e introducción de Pavlovsky. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- . 1983. *El señor Galíndez* [1973]. En *3 dramaturgos rioplatenses*. Ottawa: Girol Books. También en *La mueca. El señor Galíndez*. Telarañas. 1980. Madrid: Editorial Fundamentos.
- . 1986. *Pablo* [1986]. En *El señor Galíndez y Pablo*. Buenos Aires: Ediciones

Búsqueda.

—. 1987. *Potestad* [1985]. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

—. 1989. *Paso de dos* [1989/1990]. Buenos Aires: Ediciones Ayllu.

—. 1992. *Tercero incluido* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto* 1981. 21 *Estrenos Argentinos*, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 269-81. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1997. *Rojos globos rojos* [1996]. En *Teatro completo*, edición y estudio preliminar de Jorge Dubatti, 75-101. Colección Los Argentinos. Buenos Aires: ATUEL.

Pavlovsky, Eduardo y Juan Carlos Herme. 1971. *Ultimo match*. Buenos Aires: Talía.

Raznovich, Diana. *Desconcierto* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto* 1981. 21 *Estrenos Argentinos*, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 315-22.

Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.

Rovner, Eduardo. 1989a. *Una pareja (que es mío y que es tuyo)* [1976]. En *Teatro*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 45-79. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1989b. *¿Una foto...?* [1977]. En *Teatro*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 45-79. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1989c. *Último premio* [1981]. En *Teatro*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 45-79. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1989d. *Concierto de aniversario* [Teatro Abierto 1983]. En *Teatro*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 45-79. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1989e. *Sueños de naufrago* [1985]. En *Teatro*, ed. y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, 45-79. Buenos Aires: Corregidor.

Serebrisky, Hebe. 1982a. *Don Elías, campeón* [1979/1981]. En *Teatro*, prólogos de Graciela M. Peyru y Ernesto Schóo, 41-89. Buenos Aires: Ediciones Teatrales Scena.

—. 1982b. *Redes* [1978/1984]. En *Teatro*, prólogos de Graciela M. Peyru y Ernesto Schoo, 41-89. Buenos Aires: Ediciones Teatrales Scena.

Somigliana, Carlos. 1982. *El ex-alumno* [1978]. Con Ricardo Halac. Soledad para cuatro, selección y prólogo de Luis Ordaz, 84-137. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

—. 1989. *El Oficial Primero* [Teatro Abierto 1982]. En *Teatro Abierto 1982*, ed. Nora Mazziotti, 105-16. Buenos Aires.- Puntosur Editores.

—. 1992. *El nuevo mundo* [Teatro Abierto 1981]. En *Teatro Abierto 1981*.

- 21 Estrenos Argentinos, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 323-41. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1983. *Historia de una estatua* (Lavalle) [1983]. Buenos Aires: Ediciones Paralelo 32.
- Talesnik, Ricardo. 1967. *La fiaca* [1967]. Buenos Aires: Talía.
- Teatro (Gabriel Díaz. Con el otro. Mauricio Kartun. Chau Misterix. Eduardo Pogoriles. Agonía para soñadores. Víctor Winer. Buena presencia.) 1983. Prólogo de Ricardo Monti. Buenos Aires: Editorial Los Autores.
- Torres Molina, Susana. 1978. *Extraño juguete* [1977]. Prólogos de Ricardo Monti y Eduardo Pavlovsky. Buenos Aires: Editorial Apex.
- . 1988. ...y a otra cosa mariposa [1981]. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Verrier, María Cristina. 1985a. *La roña* [1981]. En *Teatro de María Cristina Verrier 1960-1981*, 207-40. Buenos Aires: Imprenta de los Buenos Ayres.
- . 1985b. *Los días* [1981]. En *Teatro de María Cristina Verrier 1960-1981*, 207-40. Buenos Aires: Imprenta de los Buenos Ayres.
- . 1985c. ¿Y fue? [1964/1981]. En *Teatro de María Cristina Verrier 1960-1981*, 207-40. Buenos Aires: Imprenta de los Buenos Ayres.
- Viale, Oscar. 1982. *Periferia* [1983]. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.
- . 1987a. *El grito pelado* [1967]. En *Teatro Tomo 1, edición y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri*, 45-96. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1987b. *Encantada de conocerlo* [1978]. En *Teatro Tomo 1, edición y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri*, 45-96. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1987c. *Convivencia* [1979]. En *Teatro Tomo 1, edición y estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri*, 45-96. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1992. *Antes de entrar dejen salir* [Teatro Abierto 1981/1983]. En *Teatro Abierto 1981*. 21 Estrenos Argentinos, vol. 2, ed. Miguel Ángel Giella, 373-404. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.
- Viñas, David. 1974. *Dorrego* [1974/1986]. En *Dorrego, Maniobras*, Tupac-Amaru, 5-77. Buenos Aires: Ediciones Cepe.
- Zito Lema, Vicente. 1984. *Mater* [1984]. Buenos Aires: Ediciones Libros de Tierra Firme. Ilustraciones de Carlos Alonso.

Otras Obras consultadas

Albuquerque, Severino João. 1991. *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press.

- Altamiranda, Daniel. 1992. Aspectos del realismo exasperante en Telarañas de Eduardo Pavlovsky. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 27-45. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Anaine, Susana. 1990. "El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica". *Espacio de crítica e investigación teatral* 4.6-7: 85-89.
- Arancibia, Juana A. y Zulema Mirkin, eds. 1992. *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983). Ensayos críticos y entrevistas*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Artaud, Antonin. 1958. *The Theater and it Double*. Trad. de Mary Caroline Richards. Nueva York: Grove Press.
- . 1988. "Van Gogh, the Man Suicided by Society". Trad. de Helen Weaver. En Antonin Artaud. *Selected Writings*, ed. e introducción de Susan Sontag, 481-519. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. 2 vols. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1987. "La ética de la entrepierna: Control censorio y cultura en la Argentina". *Hispanamérica* 43: 29-44.
- . 1989. *Argentina militar: los discursos del silencio*. En *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, ed. Karl Kohut y Andrea Pagni, 13-30. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- . 1995. "Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia". *Hispanamérica* 24.72: 27-38.
- Bajtín, Mijail. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de cultura.
- Barone, Orlando. 1980. "El drama del teatro en la Argentina: ¿ser o no ser?". *Clarín Revista*, 27 de julio: 4-6.
- . 1981. "Teatro argentino: los caminos del futuro". *Clarín Revista*, 13 de septiembre: 4-5.
- Barthes, Roland (1980). *Mitologías*. Trad. de Héctor Schmucler. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987). "La mitología, hoy". En *El susurro del lenguaje*. Trad. de C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamín, Walter. 1975. "Qué es el teatro épico". En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Trad. de Jesús Aguirre. Barcelona: Taurus.
- Berruti, Rómulo. 1977. "Visita inquietante a un mundo nunca olvidado". Reseña de *Visita* de Ricardo Monti. *Clarín*, 24 de marzo.

- . 1978. “El teatro en Buenos Aires...” Reseña de la temporada teatral 1978. *Clarín*, 17 de diciembre.
- . 1980. “Los muertos que vos matáis...” Reseña de la temporada teatral 1980. *Clarín*, 21 de diciembre.
- . 1981. “No es oro todo lo que reluce”. Reseña de ... *y a otra cosa mariposa* de Susana Torres Molina. *Clarín*, 13 de diciembre.
- . 1982. “Buena calidad, taquilla remisa”. Reseña de la temporada teatral 1982. *Clarín*, 18 de diciembre.
- . 1983a. “¿Un nuevo teatro para un nuevo país?” *Clarín Espectáculos*, 27 de marzo.
- . 1983b. “‘Knepp’ o la última cinta magnética”. Reseña de *Knepp* de Jorge Goldenberg. *Clarín*, 26 de septiembre.
- Boal, Augusto. 2015. *Teoría del oprimido. Teoría y práctica*. Trad. de Graciela Schmilchuk. Buenos Aires: Interzona.
- Boling, Becky. 1989. Reyes y princesas: la subversión del signo. En *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, ed., introducción y entrevista de Diana Taylor, 75-88. Ottawa: Girol Books.
- Bortnik, Aída. 1992. Entrevista. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 243-46. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Braceli, Rodolfo E. 1981. “No hay incendio que por bien no venga”. *Siete Días*, 14.743.
- Brates, Vivian. 1989. Teatro y censura en Argentina. En *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, ed. Miguel Ángel Giella y Peter Roster, 218-40. Buenos Aires: Editorial Galerna/Lemcke Verlag.
- Brecht, Bertolt. 1964. *A Short Organum for the Theatre*. En *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, trad. de John Willett, 179-205. Nueva York: Hill and Wang.
- Butler, Judith. 1997. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. de María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Calegari, Juan José. 1981. “Con niveles desparejos volvió el fervor por la escena”. Reseña de la temporada teatral 1981. *Redacción 106*: 83-84.
- Cánovas, Raúl. 1980. *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire.
- Carreira, André. 1994. “Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar”. *Latin American Theatre Review* 27.2 (primavera): 103-14.
- Castagnino, Raúl H. 1981. “Balance final de la experiencia”. Reseña del

- Festival Teatro Abierto 1981. La Prensa, 25 de septiembre.
- . 1982. “Desparejos niveles de calidad”. Reseña de *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun. *La Prensa*, 15 de octubre.
- Cernadas Lamadrid, J.C. 1984. El teatro de Ricardo Halac. En *El destete. Un trabajo fabuloso*, Ricardo Halac, 7-8. Buenos Aires: Ediciones Paralelo 32.
- CONADEP (Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas). 1984. *Nunca más*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cosentino, Olga. 1991. “El teatro de los ‘70: Una dramaturgia sitiada”. *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 31-39.
- Cossa, Roberto Mario. 1981. “¿Acaso existe el autor teatral argentino?” *Clarín*, 6 de junio.
- . 1982. “Teatro Abierto: ¡sí!” *Hum@* 96: 53-54.
- . 1985. “El pensamiento vivo del autor”. *Teatro* 5.20: 24-26.
- Costa Viva, Olga. 1980. “Una ‘Marathón’ porteña en San Telmo”. Reseña de *Marathón* de Ricardo Monti. *La Prensa*, 21 de junio.
- . 1981. “‘Cámara lenta’. Angustia sin catarsis”. Reseña de *Cámara lenta* de Eduardo Pavlovsky. *La Prensa*, 24 de abril.
- “Creación Abierta”. 1983. *Crónica*, 18 de octubre.
- “Crear pese a todo (Mesa redonda con Griselda Gambaro, Roberto Cossa y Ricardo Monti)”. 1983. *Teatro* 3.10: 32-40.
- De Toro, Fernando. 1984. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: Acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*. Ottawa: Girol Books.
- . 1991. “El teatro argentino actual: Entre la modernidad y la tradición”. *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 87-91.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1973. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de Francisco Monge. Barcelona: Barral Editores.
- Demetz, Peter, ed. 1962. *Brecht: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Derrida, Jacques. 1981. *Plato’s Pharmacy*. En *Dissemination*, trad., introducción y notas de Barbara Johnson, 61-171. Chicago: University of Chicago Press.
- “Despareja jornada del ciclo Teatro Abierto”. 1981. Reseña del festival Teatro Abierto 1981. *La Nación*, 31 de agosto.
- Dragún, Osvaldo. 1981a. Osvaldo Dragún: teatro, creación y realidad latinoamericana (entrevista). En *Teatro: Hoy secomen al flaco. Al violador*, ed. Miguel Ángel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina, 7-38. Ottawa: Girol Books.
- . 1981b. Osvaldo Dragún: la honesta desnudez (entrevista). En *Teatro: Hoy se*

- comen al flaco. Al violador, ed. Miguel Ángel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina, 39-71. Ottawa: Girol Books.
- . 1987. El teatro argentino en 1985. En Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1985, vol. 1, ed. Marina Pianca, 19-36. Ottawa: Girol Books, Inc./ATINT.
- Driskell, Charles B. 1978. "Theatre in Buenos Aires: 1976-1977". *Latin American Theatre Review* 11.2 (primavera): 103-10.
- . 1979. "Conversación con Ricardo Monti". *Latin American Theatre Review* 12.2(primavera):43-53.
- . 1982. "Power, Myths and Aggression in Pavlovsky's Theater". *Hispania* 65 (diciembre): 570-79.
- Dubatti, Jorge A. 1991. "Teatro Abierto después de 1981". *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 79-86.
- . 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Temas de Hoy.
- . ed. e introducción. 1990. Otro teatro. Después de Teatro Abierto. (Postales argentinas de Ricardo Bartis. Cuesta abajo de Gabriela Fiore y Pred na hubré de Alejandro J. Solomianski). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- . ed. e introducción. 1992. *Teatro '90. El nuevo teatro en Buenos Aires. (Macocos: Adiós y buena suerte de Los Macocos y Pascua rea de Patricia Zangaro)*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- . ed. e introducción. 1994. *Así se mira el teatro de hoy. Del Parakultural a la calle Corrientes*. (Tres mañanas de Mario Cura, Obito de Javier Daulte y Salven al cómico de Marcelo Ramos). Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Durham, Weldon B. 1989. "History Like Theatre: An Introduction to Three Essays on New Theatre Historiography". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 3.2 (primavera): 215-17.
- E.F.R. 1977. "Extraño juguete, en el teatro Payró". Reseña de Extraño juguete de Susana Torres Molina. La Prensa, 5 de septiembre.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1986. El mundial y sus pompas (1978). En *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Eidelberg, Nora. 1989. "Susana Torres Molina,...y a otra cosa mariposa, manuscrito inédito, 1981". *Alba de América* 7.12-13: 431-33.
- Eines, Jorge. 1986. "Metaforizando la realidad" (entrevista con Roberto Cossa). *Primer Acto* 213 (marzo-abril): 46-47.
- Ejército Argentino. 1980. *El derecho a la libertad*. Buenos Aires: Imprenta del

Congreso de la Nación.

“El concurso para autores”. 1981. *La Nación*, 31 de diciembre.

El Economista, 30 de septiembre, 1977.

“El machismo, de nuevo, en la mira de las mujeres”. 1981. Reseña de ...y a otra cosa mariposa de Susana Torres Molina y entrevista con la autora. *Así en Crónica*, 18 de octubre.

“El teatro argentino y su historia”. 1980. *La Nación*, 22 de julio.

Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres y Nueva York: Methuen.

“‘Ensayo general’ fue ovacionada por el público”. 1983. Reseña de una producción de Teatro Abierto 1983. *La Época*, 9 de octubre.

Esslin, Martin. 1971. *Brecht: The Man and His Work*. Garden City: Anchor Books, Doubleday & Co. Edición revisada.

Esteve, Patricio. 1981. “‘Cámara lenta’ o una larga agonía”. Reseña de *Cámara lenta* de Eduardo Pavlovsky. *La Prensa*, 10 de mayo.

—. 1991. “1980-1981—La prehistoria de Teatro Abierto”. *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 59-68.

“Familia, oratoria y política en tres esquicios olvidables”. 1982. Reseña de Teatro Abierto 1983. *La Nación*. 12 de octubre.

Fernández, Gerardo. 1979. “Se estrenó *La luna en la taza*, de Mosquera”.

Reseña de *La luna en la taza* de Beatriz Mosquera. *La Opinión*, 6 de junio: 19.

—. 1985. “El centro de gravedad es siempre la familia”. Reseña de *Telarañas*. *La Razón*, 13 de mayo: 25.

—. 1988a. 1949-1983: Del peronismo a la dictadura militar. En *Escenario de dos Mundos*, ed. M. Pérez Coterillo, vol. 1, 135-51. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

—. 1988b. Veinte espectáculos en la memoria. En *Escenario de dos Mundos*, ed. M. Pérez Coterillo, vol. 1, 162-65. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

Fontana, Juan Carlos. 1985. “Un teatro sin concesiones (entrevista con Eduardo Pavlovsky)”. *La Prensa*, 29 de abril.

Foster, David W. 1975. *Currents in the Contemporary Argentine Novel*. Arlt, Mallea, Sabato, and Cortázar. Columbia: University of Missouri Press.

—. 1979. “Semantic Relativity in Ricardo Monti’s *La visita*”. *The American Hispanist* 4.34-35 (marzo-abril): 17-20.

—. 1989a. “Identidades polimórficas y planteo metateatral en *Extraño juguete* de Susana Torres Molina”. *Alba de América* 7.12-13 (julio): 75-85.

- . 1989b. La malasangre de Griselda Gambaro y la configuración dramática de un sema histórico argentino. En *Teatro argentino de los '60—Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri, 199-207. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1991. Reseña de *Teatro: Crónica de un secuestro; El invitado; Equinoccio*, de Mario Diamant. *Latin American Theatre Review* 25.1 (otoño): 173-74.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gabetta, Carlos. 1983. *Todos somos subversivos*. Buenos Aires: Editorial Bruguera Argentina. (Orig. pub. en Francia, 1979.)
- Gambaro, Griselda. 1989. Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia. En *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, ed., introducción y entrevista de Diana Taylor, 25-28. Ottawa: Girol Books.
- Garber, Marjorie. 1993. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Nueva York y Londres: Routledge.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo.
- Gaucher, Gigi y Alfredo Morales. 1986. "Argentina.- Teatrzo '85". *Gestos* 2 (noviembre): 143-44.
- Giella, Miguel Ángel. 1981. "Teatro Abierto: Fenómeno social-teatral argentino". *Latin American Theatre Review* 15.1 (otoño): 89-93.
- . 1982. "Teatro Abierto 82: El comienzo de un sueño". *Latin American Theatre Review* 16.1 (otoño): 67-69.
- . 1984. "Teatro Abierto 1984 y 1985". *Latin American Theatre Review* 18.1 (otoño): 119-20, 136.
- . 1985a. "Entrevista (con Griselda Gambaro)". *Hispanérica* 14 (abril de 1985): 35-42.
- . 1985b. "Entrevistas con Eduardo Pavlovsky". *Latin American Theatre Review* 19.1 (otoño): 57-64.
- . 1991a. "Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación". *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 69-77.
- . 1991b. *Teatro argentino bajo vigilancia. Teatro Abierto 1981*. Vol. 1. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Corregidor.
- Giella, Miguel Ángel y Peter Roster, eds. 1989. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Serie Crítica de Teatro Latinoamericano, 1. Buenos Aires: Editorial Galerna/Lemcke Verlag.
- Giordano, Enrique A. 1992. "La malasangre de Griselda Gambaro: Un proceso de reconstrucción y recodificación". En *Teatro argentino durante el Proceso*

- (1976-1983), ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 57-74. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Girard, René. 1977. *Violence and the Sacred*. Trad. de Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- González, Horacio. "El teatro de Ricardo Monti: el misterio y la carne". Manuscrito inédito.
- Graham-Jones, Jean. 1992. Decir 'no': el aporte de Bortnik, Gambaro y Raznovich a Teatro Abierto 81. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 181-97. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- . 1995. "Myth, Masks, and Machismo: *Un trabajo fabuloso* by Ricardo Halac and ...y a otra cosa mariposa by Susana Torres Molina". *Gestos* 10.20 (noviembre): 91-106.
- . 1996. "Framing the Proceso: Two Productions of *Telarañas* by Eduardo Pavlovsky". *Latin American Theatre Review* 29.2 (primavera): 61-70.
- . 1997. De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90. En *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, ed. Adriana J. Bergero y Fernando Reati, 253-77. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Graziano, Frank. 1992. *Divine Violence. Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press.
- Greimas, Algirdas Julien. 1987. *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Prefacio de Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haidu, Peter. 1982. "Semiotics and History". *Semiotica* 40.3-4: 187-228.
- Hornby, Richard. 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press; Londres y Toronto: Associated University Presses.
- Hozven, Roberto. 1982. "Censura, autocensura y contracensura: Reflexiones acerca de un simposio". *Chasqui* 12.1 (noviembre): 68-73.
- "Huir del mundo con el impulso de Misterix". 1980. Reseña de Chau Misterix de Mauricio Kartun. *Clarín*, 2 de agosto.
- Irigaray, Luce. 1987. Sexual Difference. En *French Feminist Thought: A Reader*, ed. Toril Moi, 118-30. Oxford: Basil Blackwell.
- Jameson, Fredric. 1987. Prefacio. En *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*, Algirdas Julien Greimas, vi-xxii. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Jarque Andrés, Francisco. 1991. "El tango como intertexto en la creatividad de *El viejo criado*". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 15.3 (primavera): 465-81.
- Javier, Francisco. 1984. "El teatro argentino, 1977-1983". *Latin American Theatre Review* 18.1 (otoño): 113-14.
- . 1992. "Argentina: veinte años ¿no es nada?" *Teatro/CELCIT* 2.3 (otoño): 38-57.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. 1977. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas.
- Kohut, Karl. 1990. El teatro argentino de los años del Proceso. En *Semiótica y teatro latinoamericano*, ed. Fernando de Toro, 211-26. Buenos Aires: Editorial Galerna/ IITCTL.
- Kohut, Karl y Andrea Pagni, eds. 1989. *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Kovacs, Steven. 1977. "Screening the Movies in Argentina". *New Boston Review* 3.3 (diciembre): 19-20.
- "La alegría y el humor en la marcha de los actores". 1983. *Revista Radiolandia* (Buenos Aires), 30 de septiembre.
- Larsen, Neil. 1983a. Sport as Civil Society: The Argentinean Junta Plays Championship Soccer. En *The Discourse of Power. Culture, Hegemony and the Authoritarian State*, ed. e introducción de Neil Larsen, 113-28. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- , ed. e introducción 1983b. *The Discourse of Power. Culture, Hegemony and the Authoritarian State*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Lechner, Norbert. 1992. Some People Die of Fear. Fear as a Political Problem. En *Fear at the Edge. State, Terror and Resistance in Latin America*, ed. Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen y Manuel Antonio Carretón, 26-35. Berkeley Los Angeles: University of California Press.
- Lértora, Juan Carlos. 1985. "Rasgos formales del discurso censurado". *Literatura chilena, creación y crítica* 9:2 (abril-junio): 7-9.
- Lockhart, Darrell B. 1992. Pasos para negar la realidad: Cumbia morena cumbia, de Mauricio Kartun. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 75-90. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- "Los actores se reunieron para criticar la censura". 1980. *La Razón*, 24 de octubre.
- Luzuriaga, Gerardo. 1990. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. De

1930 al presente. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

Magnarelli, Sharon. 1989. El espejo en el espejo: El discurso reflejado/reflexivo en Real envido de Griselda Gambaro. En *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, ed., introducción y entrevistas de Diana Taylor, 89-102. Ottawa: GirolBooks.

Magrini, César. 1977. “Una visita extraña e inquietante a la que es imposible no recibir”. Reseña de *Visita* de Ricardo Monti. *El Cronista Comercial*, 29 de marzo.

Mannheim, Karl. 1946. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Trad. de Louis Wirth y Edward Shils. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.

Marial, José. 1981. “Teatro Abierto: orgullo de Buenos Aires”. Reseña del festival Teatro Abierto 1981. Pájaro de fuego 4.38 (agosto-septiembre): 69.

Martínez, Martha. 1980. “Tres nuevas dramaturgas argentinas: Roma Mahieu, Hebe Uhart y Diana Raznovich”. *Latin American Theatre Review* 13.2 (primavera): 39-45.

Matharan de Potenze, Sylvia. 1978. “Teatro”. Reseña de Los hermanos queridos de Carlos Gorostiza. *Criterio* 1793 (10 de agosto): 444-45.

Mazas, Luis. 1983. “Cuatro ensayos estilo Brecht”. Reseña de producciones de Teatro Abierto 1983. *Clarín*, 9 de octubre.

—. 1984. “‘Mater’: el teatro vuelve sobre los desaparecidos”. Reseña de *Mater* de Vicente Zito Lema. *Clarín*, 8 de agosto.

—. 1985. “Pavlovsky y la ideología cotidiana”. Reseña de *Telarañas*. *Clarín*, 2 de mayo.

Mazziotti, Nora, ed. 1989. *Teatro Abierto 1982*. (Antología de diecisiete obras presentadas en Teatro Abierto 1982.) Buenos Aires: Puntosur Editores.

Messinger Cypess, Sandra. 1989. La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro. En *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, ed., introducción y entrevistas de Diana Taylor, 52-64. Ottawa: Girol Books.

Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Nueva York y Londres: Methuen.

Moncalvillo, Mona. 1982. “El autor de ‘Gris de ausencia’, Roberto Cossa” (entrevista). *Hum* 92 (octubre): 70-75.

Monteleone, Jorge J. 1987. “El teatro de Ricardo Monti”. *Espacio de crítica e investigación teatral* 2.2 (abril): 63-74.

Monti, Ricardo. 1976a. “Teatro”. Reseñas de *Woyzeck*, *Parra* y *Tiempo de vivir*. *Crisis* 38 (mayo-junio): 62-63.

- . 1976b. “Teatro”. Reseña de *Sucede lo que pasa*. *Crisis* 39 (julio): 55.
- . 1976c. “Teatro”. Reseña de *Arena* que la vida se llevó. *Crisis* 40 (agosto): 68.
- . 1992a. “Una nueva utopía”. *Página/12* (28 de junio): 26.
- . 1992b. Entrevista. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 247-52. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Morero, Sergio. 1985a. “Es cuestión de tener buen oído” (entrevista con Roberto Mario Cossa). *Teatro* 5.20 (mayo): 33-42.
- . 1985b. La autora (entrevista con Aída Bortnik). En *Primaveras*, Aída Bortnik, 9-24. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.
- Moretta, Eugene. 1982. “Reflexiones sobre la tiranía: tres obras del teatro argentino contemporáneo”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.1 (otoño): 141-47.
- Mossian, Yirair. 1983. “Platea”. *Tiempo Argentino* (23 de septiembre): 2-3.
- . 1984. “Teatro 84. Entre el gris de ausencia y las épocas de la transición”. Reseña de la temporada teatral 1984. *Tiempo Argentino* (27 de diciembre): 5.
- Murno, Hugo y Roberto Perinelli. 1982. “Teatro Abierto ‘81. Crónica de un acto de amor”. Publicación de Teatro Abierto (septiembre).
- Naios Najchaus, Teresa. 1981. *Conversaciones con el teatro argentino de hoy (1970-1980)*. Buenos Aires: Ediciones Agón.
- Newman, Kathleen. Cultural Redemocratization. Argentina, 1978-89. En *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, ed. George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores, 161-85. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Nigro, Kirsten F. 1989. Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro. En *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, ed., introducción y entrevistas de Diana Taylor, 65-73. Ottawa: Girol Books.
- “Nostalgia y poesía en una obra nacional”. 1980. Reseña de *Chau Misterix* de Mauricio Kartun. *La Nación*, 2 de agosto.
- O'Donnell, Guillermo. 1983. “La cosecha del miedo”. *Nexos* 6.6.
- O'Donnell, Pacho. 1982. “Teatro Abierto ... ¿sí o no?” *Hum*® 95 (diciembre): 51-53.
- . 1983. “¿Un Teatro Abierto cerrado a la crítica?” *Hum*® 97 (enero): 75-76.
- Ordaz, Luis. 1971. *El teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1981. Prólogo. En *El teatro argentino*. 16. Cierre de un ciclo (Marathón de Ricardo Monti; El viejo criado de Roberto Mario Cossa), i-x. Buenos Aires:

Centro Editor de América Latina.

—. 1985. “Tres hitos en la dramaturgia de Roberto Cossa”. *Teatro* 5.20 (mayo): 16-18.

“Otra imagen del presente”. 1985. Entrevista con Ricardo Bartís. *Clarín*, 27 de abril.

“Otra jornada de Teatro Abierto con buenas voces y alguna hojarasca”. 1983. Reseña de producciones de Teatro Abierto 1983. *La Nación*, 9 de octubre. Pacheco, Carlos. 1983. “Dramaturgia nacional”. *Talita: Revista Cultural* (abril-junio): 15-17.

—. 1992a. “¿Quién mató a Shakespeare?” *Espacio. Notas de actualidad e información* 6.11:5-11.

—. 1992b. “Del parricidio a los verdugos” (entrevista con Ricardo Monti). *Teatro/CELCIT* 2.3 (otoño): 64-66.

Pampliega de Quiroga, Ana. 1989. Unas palabras sobre Último premio. En *Teatro*. Eduardo Rovner, 95-96. Buenos Aires: Corregidor.

Paredero, Hugo. 1982. “Cine Argentino 1982: Cuando éramos campeones...” Reseña del film *Plata dulce*. *Hum@* 86 (julio): 54-55.

—. 1983. “Teatro Abierto: Sumando voces...” Reseña del festival Teatro Abierto 1982. *Hum@* 98 (enero): 66-69.

Paredero, Hugo y Jorge Garayoa. 1981. “Teatro Abierto: La gente quiere saber de qué se nos trata”. Reseña del festival Teatro Abierto 1981. *Hum@* (agosto): 53-57.

Pavis, Patrice. 1982. On Brecht's Notion of Gestus. En *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, 37-49. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.

Pavlovsky, Eduardo. 1994. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Ediciones Babilonia.

Pellettieri, Osvaldo. 1987a. El teatro de Oscar Viale (Estudio Preliminar). En *Teatro Tomo 1*. Oscar Viale, 15-44. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1987b. “Apuntes sobre el teatro argentino en 1986”. *Gestos* 2.3 (abril): 145-46.

—. 1987c. Estudio preliminar. En Ricardo Halac. *Teatro Tomo 1*. 113-76. Buenos Aires. Corregidor.

—. 1987-1990. Estudio preliminar. En *Armando Discépolo. Obra dramática de Armando Discépolo*, 2 vols. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Serie “Arte para todos”.

—. 1989a. El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad. En

Teatro argentino de los 60—Polémica, continuidad y ruptura, ed. Pellettieri, 75-97. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1989b. El teatro de Eduardo Rovner (Estudio preliminar). En *Teatro. Eduardo Rovner*, 7-44. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1990. Reseña de *Teatro 2. Roberto Cossa. Latin American Theatre Review* 23.2 (primavera): 176-78.

—. 1992a. “El sonido y la furia: Panoramad el teatro de los ‘80 en Argentina”. *Latin American Theatre Review* 25.2(primavera): 3-12.

—. 1992b. Modelo de periodización del teatro argentino. En *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro ibero-americano y argentino*, ed. Pellettieri 69-82. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires).

Perelli Carina 1992. Youth, Politics and Dictatorship in Uruguay. En *Fear at the Edge. State, Terror and Resistance in Latin America*, ed. Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen y Manuel Antonio Carretón, 212-35. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Pinti, Enrique. 1990. Enrique Pinti. Conversaciones con Juan Forn. Buenos Aires: Emecé Editores.

Podol, Peter L. 1980. “Surrealism and the Grotesque in the Theatre of Ricardo Monti”. *Latin American Theatre Review* 14.1 (otoño): 34-35.

Pogoriles, Eduardo. 1983. “Eugenio Griffiero y las mentiras que no nos ayudan a vivir”. *La Voz*, 2 de mayo.

Potenze, Jaime. 1977. “Extraño juguete, acierto de una dramaturgia que se inicia”. Reseña de *Extraño juguete* de Susana Torres Molina. *La Opinión* (10 de agosto): 16.

Previdi Froelich, Roberto. 1989. “Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el sr. Magnus e hijos de Ricardo Monti*”. *Latin American Theatre Review* 23.1 (otoño): 37-48.

Pross, Edith. 1984. “Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment”. *Latin American Theatre Review* 18.1 (otoño): 83-94.

Quiroga, Osvaldo. 1985. “Teatro Abierto: un balance necesario después de cuatro años de funciones”. *La Nación*, 4 de noviembre.

R.G. 1980. “Con ‘Marathón’ vuelven Monti y Kogan”. *Clarín*, 18 de junio.

Ranis, Peter. 1986. “Deadly Tango: Populism and Military Authoritarianism in Argentina”. *Latin American Research Review* 21.2: 149-65.

Rébori, Blanca. 1983. “Aída Bortnik con un friso sin calor”. Reseña de *De a uno*. *La Voz*, 22 de octubre.

“Reclamo de Argentores al Ministro de Cultura”. 1980. *Crónica*, 24 de octubre, edición matutina.

Reichertz, John. 1985. *Desaparecidos: Tema de una obra* (United Press International, 17 December 1981). Reproducido en María Cristina Verrier. Teatro, 204-5. Buenos Aires: Imprenta de los Buenos Ayres.

“Ricardo Halac, un autor en permanente búsqueda”. 1980. *La Nación*, 17 de julio.

Rock, David (1998). *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Trad. de Néstor Míguez. Madrid: Alianza.

—. 1993. *Authoritarian Argentina: The Nationalist Movement, its History and its Impact*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Rodríguez de Anca, Antonio. 1985. “Un hombre y su tiempo” (entrevista con Roberto Mario Cossa). *Teatro* 5.20 (mayo).

Rojas, Mario. 1992. Marathón y el discurso dramático del Proceso. En *El teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 155- 70. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.

Romano, Eduardo. 1986. “Grotesco y clases medias en la escena argentina”. *Hispanérica* 15.44 (agosto): 29-37.

—, ed. y prólogo. 1995. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Quinta edición. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Rouquié, Alain (1983). *Poder militar y sociedad política en la Argentina. 1943-1973*. Buenos Aires: Emecé.

Rovner, Eduardo. 1991. “Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias teatrales”. *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 23-30.

Sagaseta, Julia Elena. 1989. La dramaturgia de Ricardo Monti: La seducción de la escritura. En *Teatro argentino de los ‘60—polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri, 227-39. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1992. Concierto de aniversario y Cuarteto de Eduardo Rovner: el poder de la imagen. En *El teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin, 171-80. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra

Sarlo, Beatriz. 1988. El campo intelectual: Un espacio doblemente fracturado. En *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*, ed. e introducción de Saúl Sosnowski, 95-107. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Colección Temas.

Scarry Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.

Schanzer, George O. 1976. “The Argentine Stage: Temporada ‘76”. *Latin*

American Theatre Review 10.1 (otoño): 90-93.

Schóó, Ernesto. 1977. "Ricardo Monti poetiza los ritos del horror". Reseña de *Visitade* Ricardo Monti. *La Opinión*, 18 de marzo.

—. 1980. "Una de las mejores temporadas de los últimos años: El teatro nacional reencuentra a un público ávido de calidad". Reseña de la temporada teatral porteña de 1980. *Convicción*, 31 de diciembre.

Seda, Laurietz. 1997. "El hábito no hace al monje: Travestismo, homosexualidad y lesbianismo en ... y a otra cosa mariposa de Susana Torres Molina". *Latin American Theatre Review* 30.2 (primavera): 103-14.

Seem, Mark. 1983. Introducción. En *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari, xv-xxiv. Minneapolis: University of Minnesota Press.

"Seguirá Teatro Abierto y reconstruirán el Picadero". 1981. *La Nación*, 8 de agosto, sec 2: 4.

Seibel, Beatriz. 1980. "Teatro 1979 en Buenos Aires". *Latin American Theatre Review* 14.1 (otoño): 73-78.

Seoane, Ana. 1989. "El teatro de Carlos Somigliana: La historia y sus héroes". En *Teatro argentino de los '60—polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri, 145-56. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1991. "Reportajes: Roberto Mario Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartís". *Latin American Theatre Review* 24.2 (primavera): 107-15.

Seoane, María. 1991. *Todo o nada. La historia secreta y la historia pública del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Sergi, Amílcar. 1977. "No hay más localidades". *Clarín*, 28 de julio.

Shumway, Nicolás. 1991. *The Invention of Argentina*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

"Singular acierto en una obra de Monti en el Payró". 1977. Reseña de *Visitade* Ricardo Monti. *La Prensa*, 10 de abril.

Sokel, Walter. 1962. Brecht's Split Characters and His Sense of the Tragic. En *Brecht: A Collection of Critical Essays*, ed. Peter Demetz, 127-37. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Somigliana, Carlos. 1984. "Teatro Abierto: Volver a las fuentes". *Teatro* 5 19 (diciembre): 20.

Soriano, Osvaldo. 1983. Prefacio. In *Todos somos subversivos* de Carlos Gabetta, 5-8. Buenos Aires: Editorial Bruguera Argentina.

—. 1987. Prólogo. En Roberto [Mario] Cossa. *Teatro 1*, 7-11. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Sosnowski, Saúl, ed. 1988. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Soto, Moira. 1981. "Misoginia y machismo: ¿Un sólo corazón?" Reseña de ... y a otra cosa mariposade Susana Torres Molina. M.I.A. 1 (diciembre): 3.
- Staiff, Kive. 1983. "Un teatro, un país". *Revista Teatro*. 3.10 (febrero): 2-3.
- . 1984. "Democracia y cultura". *Revista Teatro*. 5.19 (diciembre): 2-3.
- . 1985. "Sobre valores y tradiciones". *Revista Teatro*. 5.20 (mayo): 2-3.
- Stevanovitch, Emilio A. 1977. "Visita". Reseña de *Visitade* Ricardo Monti. *Siete Días*, 10 de abril.
- "Sugestivo viaje al mundo del inconsciente". 1977. Reseña de *Visitade* Ricardo Monti. *La Nación*, 22 de marzo.
- Taylor, Diana. 1991. *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University of Kentucky Press.
- . 1994. Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo. En *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, ed. Taylor y Juan Villegas, 275-305. Durham y Londres: Duke University Press.
- . 1997. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham y Londres: Duke University Press.
- , ed., introducción y entrevistas. 1989. *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books. Colección Telón Crítica, 1.
- Taylor, Diana y Juan Villegas, eds. 1994. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham y Londres: Duke University Press.
- "Teatro Abierto. Cuando la cultura vence a la represión". 1983. *La Voz* (Suplemento semanal) 2 de octubre: 2-3.
- "Teatro Abierto 1981—la experiencia". 1982. En *Reseña y proyectos de Teatro Abierto*. Publicación de Teatro Abierto. Buenos Aires.
- "Teatro Abierto 1982". 1982. *Hum*® 92 (octubre): 53-55.
- "Teatro Abierto 1983". 1983. *La Prensa*, 22 de septiembre.
- "Teatro: calendario". 1983. *Qué hacemos*, octubre.
- "Teatro para el fin de semana". 1983. *La Nación*, 22 de octubre.
- Tirri, Néstor. 1973. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- Trastoy, Beatriz. 1989. Teatro político: producción y recepción (Notas sobre La cortina de abalorios de Ricardo Monti). En *Teatro argentino de los '60—polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri, 217-25. Buenos Aires: Corregidor.
- Tynjanov, Jurij. 1971. *On Literary Evolution*. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska, 66-78. Cambridge: MIT Press.

- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- Ure, Alberto. 1991. “El ensayo teatral, campo crítico (I)”. *Cuadernos de Investigación teatral del San Martín* 1.1 (primer semestre): 171-82.
- Ventura, Beatriz. 1978. “Estreno de una obra de Gorostiza en el Lassalle”. Reseña de *Los hermanos queridos* de Carlos Gorostiza. *La Prensa*, 26 de julio.
- Verrier María Cristina. 1985. Prólogo. En *Teatro de María Cristina Verrier 1960-1981*, 11-15. Buenos Aires: Imprenta de los Buenos Ayres
- “Vigorosa propuesta en Teatro Abierto”. 1983. *La Nación*, 7 de octubre.
- Viñas, David. 1973. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Voloshinov, V. 1997. La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Mijail Bajtín. Barcelona: Anthropos.
- Waisman, Carlos H. 1987. *Reversal of Development in Argentina. Postwar Counterrevolutionary Policies and Their Structural Consequences*. Princeton: Princeton University Press.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . (1992a). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. de Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- . (1992b). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Stella Mastrangelo. México: Fondo de cultura.
- Willet, John (1963). *El teatro de Bertolt Brecht. Teoría y práctica del Teatro*. Trad. de León Mirlas. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora.
- Wolf, Sergio. 1992. “El cine del proceso. Una estética de la muerte”. Primer Plano (suplemento cultural de *Página/12*) (24 de mayo): 7.
- Zayas de Lima, Perla. 1990. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- . 1991. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

ÍNDICE

3 Prefacios e introducción

- 5 Prefacio a la presente edición
- 13 Prefacio (1999)
- 21 Introducción

35 Capítulo 1

- 1976-1979: El teatro “metaforiza” la realidad
- 41 Metaforizar la realidad. Las estructuras dramáticas en el teatro de comienzos de la dictadura
- 43 Escenificando la violencia doméstica/estatal: un repaso
- 51 ¿Filicidio o parricidio? Visita, de Ricardo Monti
- 64 El genocidio de la clase media: *La Nona* y *No hay que llorar*, de Roberto Mario Cossa

77 Capítulo 2

- 1980-1982: Desenmascarar mitos, exponer irrealidades
- 83 La doble función del teatro de la dictadura
- 87 Exponiendo al “macho porteño”: Un trabajo fabuloso y ...y a otra cosa mariposa
- 97 El desenmascaramiento de una Argentina imaginaria: *El viejo criado* de Roberto Mario Cossa
- 105 La desmitificación del pasado y el presente argentinos: *Marathón* de Ricardo Monti
- 112 Autodesenmascaramiento: El regreso del exilio y las voces de los jóvenes

125 Capítulo 3

- 1981-1985: Un teatro vigía y justiciero: Teatro Abierto
- 129 Los orígenes de Teatro Abierto

132	Teatro Abierto 1981
136	Teatro Abierto 1982
139	Teatro abierto 1983 (y 1984)
141	Teatro abierto 1985
145	Las transformaciones temáticas y estéticas de Teatro Abierto: El aporte de cuatro dramaturgos
147	Resituar la culpa: <i>La casita de los viejos</i> y <i>Cumbia morena cumbia</i> de Mauricio Kartun
154	Dar voz a los silenciados: <i>Papá querido</i> y <i>De a uno</i> de Aída Bortnik
163	Paradigmas de poder y contraparadigmas potentes: <i>Gris de ausencia</i> , <i>El tío loco</i> , <i>Criatura</i> , <i>Príncipe azul</i> y <i>El viento se los llevó</i>
169	Teatro Abierto como fenómeno socioteatral
173	Capítulo 4
	1983-1985: Un ajuste de cuentas
178	Comedia y tragedia, géneros de síntesis y reconciliación
181	Disociaciones y desdoblamientos dialógicos
186	Indicios de una transición nacional: El teatro de “redemocratización” de Griselda Gambaro
189	De la oposición binaria al dialogismo abierto: Un panorama del teatro de posdictadura
200	El intelectual como héroe trágico: <i>De pies y manos</i> de Roberto Mario Cossa
205	La “pacificación nacional” como amnesia colectiva: <i>Knepp</i> de Jorge Goldenberg
209	Enmarcando el teatro de la dictadura: Dos producciones de <i>Telarañas</i> de Eduardo Pavlovsky

219 Conclusión

1976-1985: De un teatro reactivo a un teatro en crisis

EDICIONES INTEATRO

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Un amor en Chajará

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,

Luis Sampetro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatt y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Saulo Benavente.

Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampredo

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides Vargas, Bárbara Visnevetzky.
Compilación: Ana Seoane

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Teatro de objetos.

Manual dramaturgico

De Ana Alvarado

Textos dramáticos para teatro de objetos

Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit- 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Manual de análisis de escritura

dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Oswaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Apuntes sobre la historia del teatro occidental – Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Un teatro de obreros para obreros.

Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década-I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década (sainetes y reveistas)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

Obras ganadoras del 4° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Siete autores (la nueva generación)

Obras ganadoras del 5° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

Obras ganadoras del 6° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

Obras ganadoras del 7° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montañó

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapoport

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia -2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Diciembre de 2017 - Primera edición: 2.500 ejemplares