

El Show debía continuar



Proyecto de Investigación:

El Teatro Independiente Argentino en la década del '70

Tesistas: **Fiora Gabriela** – fiora@lacaja.com / **Simon Yanina** – yanina_simon@hotmail.com

Tutora: **Lic. Monica Berman**

Fiora, Gabriela Laura

El show debía continuar. - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación. , 2011. Internet.

ISBN 978-950-29-1268-4

1. Medios de Comunicación. 2. Teatro Independiente. 3. Tesis. I. Título
CDD 302.232

Fecha de catalogación: 29/04/2011

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Fiora, Gabriela Laura (2011) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes.

Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



Introducción	Pág. 1
Historia del Teatro Argentino Independiente	Pág. 6
Articulación política, económica, social y teatral en los '70	Pág. 9
Análisis de las obras	Pág. 28
Análisis de <i>La nona</i>	Pág. 31
Análisis de <i>Telarañas</i>	Pág. 34
Análisis de <i>El Sr. Galindez</i>	Pág. 38

Análisis de <i>El hombre de yelo</i>	Pág. 41
Análisis de <i>Visita</i>	Pág. 45
Análisis de <i>Miembro del jurado</i>	Pág. 49
Análisis de <i>No hay que llorar</i>	Pág. 53
Análisis de <i>Chau, Misterix</i>	Pág. 55
Análisis de <i>Des-tiempo</i>	Pág. 59
Análisis de <i>Sucede lo que pasa</i>	Pág. 62
Apartado de entrevistas	Pág. 65
“Nosotros éramos los reyes de la metáfora” Entrevista a Roberto Perinelli	Pág. 70
“La política estaba en la piel” Entrevista a Roberto Cossa	Pág. 77
“Teatro Independiente: Un mito” Entrevista a Bernardo Carey	Pág. 82

"El Sr. Pavlovsky" Entrevista a Eduardo Pavlovsky	Pág. 87
"La escritura es siempre un hecho subjetivo" Entrevista a Mauricio Kartun	Pág. 92
El Legado	Pág. 101
Conclusión	Pág. 103

El teatro siempre aspira a crear un mundo inaceptable fuera del espacio escénico. Planea una organización distinta de la realidad pero que al mismo tiempo la refleje. Una manera de disponer la vida que descubra el espíritu de nuestro tiempo.¹

Bernardo Carey



En el presente trabajo buscamos analizar y demostrar cómo el Teatro Independiente se constituyó como medio de comunicación y de difusión de ideas a partir de un recorte espacio temporal determinado. Realizaremos una investigación profunda que se compondrán de entrevistas a los actores sociales y de análisis de producciones del período.

El teatro es transmisor de interpretaciones de la realidad presente o pasada y a partir de su producción busca transformarla, intervenirla o instaurarse como motor de cambio. No necesariamente tiene que vincularse con el cambio práctico o de la praxis revolucionaria pero siempre en su esencia se evidencia un modo de construcción de conciencia y un espíritu transformador de opinión como

¹ Texto extraído del Programa de la puesta en escena original de *El Hombre de hielo* en Buenos.

ocurre con ciertas producciones realizadas por medios como la televisión o la radio.

Nos alejamos de la idea, que entendemos se asume desde la Dirección de nuestra Carrera, de que el estudio de los Medios de Comunicación con los que debemos formarnos tiene que ser aquellos que presentan una vinculación tecnológica necesaria o que deben agruparse bajo la categoría de "mass medias". Consideramos el arte escénico y el texto teatral como una herramienta, sobre todo en períodos como el que analizaremos, de transmisión para transformar la conciencia y a través de ella la opinión.

Nuestro trabajo no tiene como objeto específico la literatura, sino que apunta a un proyecto más vasto de elaborar una sociología de los bienes simbólicos-culturales, atendiendo especialmente a los modos sociales de su transmisión y recepción.

Es desde la sociología de la literatura² que buscaremos analizar los textos teatrales como producciones simbólicas de una época determinada. Nuestra lectura es una de todas las que pueden realizarse ya que las obras literarias son objetos múltiples, con numerosos significados que se desarrollan recíprocamente y ninguna crítica o escuela crítica puede agotar la comprensión total de su significado.

Aires el 25 de Octubre de 1983.

² ALTAMIRANO Carlos – SARLO Beatriz – Goldman Lucien, "Literatura y sociedad" Volumen 18 de Los Fundamentos de las ciencias del hombre, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991.

Ubicaremos nuestro análisis en la Argentina de la década del '70 tomando al Teatro Independiente como forma de conocimiento y como práctica social.

Nuestro análisis comienza en 1970, año signado por los hechos que tuvieron lugar en 1969 y que se conocieron con el nombre de Cordobazo. A partir de este suceso se produjo un estallido que demolió el mito del orden y la seguridad que esgrimía la dictadura de Onganía.

Dentro de la década del '70 encontramos una ruptura en el año 1976 que coincide, y a su vez es producto, del inicio del Proceso de Reorganización Nacional. Partimos de la idea de que en un primer momento (1970-1976) encontramos una oposición en el Teatro Independiente: textos universales y nacionales politizados vs. textos clásicos universales y nacionales adaptados a una cultura masiva. En la segunda etapa el Teatro Independiente debió convivir con la censura para poder desarrollarse y su opositor directo era la política oficial. Es decir, en el primer momento lo político dependió del contenido discursivo del texto mientras que en el segundo momento el hecho político era hacer teatro, o sea, la práctica misma.

Coincidiendo con Lola Gómez-Proaña³ consideramos que la lectura interrelacionada de las diversas interpretaciones / imágenes de esta Argentina escindida, ayuda a la comprensión de la dinámica de la historia cotidiana y pone en relieve la dialéctica que genera la producción cultural opuesta al poder como una estrategia de resistencia.

³ Lola Gómez Proaña, "Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973". Edit. Atuel. Septiembre 2002.

Luego de desarrollar las ideas anteriormente esbozadas realizaremos el análisis de un corpus de obras escritas en el período elegido en el que buscaremos evidenciar los mecanismos discursivos, semióticos y literarios que en estos textos se utilizaron para evadir la censura y para instaurarse como herramienta de acción política y social. En otra etapa utilizaremos la entrevista como recurso para adentrarnos en las opiniones y vivencias de los autores.

Por último en la conclusión buscaremos sostener la factibilidad de incluir en la currícula de la Carrera un Seminario optativo o unidad dentro de materias afines al texto teatral y su ratificación como medio de comunicación.

La interrelación dinámica entre poética y política es el objeto de estas páginas que siguen en las que expondremos cómo se traza y se describe el espacio de la Argentina con todas sus características: cómo se describen la aparición, desaparición y transformaciones de los cuerpos que habitan este espacio.

Sabemos que la puesta en escena implica la acotación de ciertos valores denotativos y connotativos básicos presentes en potencia en el texto dramático, y que implica una determinada actualización. Creemos que hubiera sido ideal poder acceder a material fílmico de la puesta en escena de las obras para realizar un análisis completo acerca de los estrenos en el período. Sin embargo debido a la imposibilidad de contar con este material necesario para dar cuenta de la puesta en escena, nos remitiremos a las obras como corpus para realizar nuestro análisis.

El corpus con el que trabajaremos para el análisis se compone de obras escritas durante esos diez años de la década seleccionada. Cabe aclarar que la fecha de escritura suele ser un dato aproximado ya que en varios casos es muy difícil precisarlo. Sin embargo hemos decidido utilizar esta referencia porque las fechas de estreno no son tan representativas (la mayoría de las piezas se estrenó en Teatro Abierto o después de la caída de la Dictadura militar). Estas producciones son:

- *La nona* – Roberto Cossa (1970-1976)
- *El Sr. Galíndez* – Eduardo Pavlosky (1973)
- *Sucede lo que pasa* - Griselda Gambaro (1975)
- *Visita* - Ricardo Monti (1977)
- *Telarañas* - Eduardo Pavlosky (1977)
- *El hombre de yelo* – Bernardo Carey (1978)
- *No hay que llorar* – Roberto Cossa (1979)
- *Chau Misterix* - Mauricio Kartun (1979)
- *Miembro del jurado* – Roberto Perinelli (1979)
- *Des-tiempo* - Eduardo Griffero (1980)

Esta tesina debe leerse como un todo, interrelacionando sus partes, ya que en los análisis de obras se hará referencia a las entrevistas, por ejemplo, porque intencionalmente se buscará generar un sentido unívoco (aunque cada apartado sea autónomo y el sentido se cierre en sí mismo).



Los comienzos del siglo XX inauguraron la época de oro del teatro, donde brillaron los nombres de Roberto Payró (*Sobre las ruinas, Marco Severi*), Florencio Sánchez (*Nuestros hijos, En familia*) y Gregorio de Laferrere (*iJettatore!, Las del barranco*), quines dieron gran impulso a la actividad escénica basados en una estética costumbrista de alto impacto en el público.

El gran hito se produjo en 1930 cuando Leonidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo, al que se le atribuye un gran afán pedagógico. Este grupo, si bien por un lado se dedicó a la difusión de los autores argentinos, por otro se abocó a dar a conocer al público las grandes obras del Teatro Universal. Teatro del Pueblo fue la piedra fundamental del Teatro Independiente ubicándose en el extremo opuesto del comercial. La iniciativa tuvo su período más fructífero entre 1937 y 1943, con un repertorio universal que no descuidaba la producción de autores nacionales como Roberto Arlt (*Saverio el cruel, 300 millones, La isla desierta*), Raúl González Tuñón (*El descosido, La cueva caliente*), Álvaro Yunque (*La muerte es hermosa y blanca, Los cínicos*) y Nicolás Olivari (*Un auxilio en la 34*).

La década del '40 se caracterizó por la afirmación del Teatro Independiente y la proliferación del vocacional. Además del de Barletta cabe destacar a elencos como el de La Máscara o el grupo de Juan B. Justo, o dramaturgos como Andrés Lizarraga (*Tres jueces para un largo silencio, Alto Perú*), Agustín Cuzzani (*Una libra de carne, El centroforward murió al amanecer*) o Aurelio Ferreti (*La multitud, Fidela*) que estrenaron sus primeras obras.

La consolidación del Teatro Independiente se desarrolló en los umbrales de los años '50. A la entrega de la primera época, se agregó el afán de capacitación, estudio y formación por parte de actores, directores y dramaturgos. A los nuevos elencos (Teatro Popular Fray Mocho, dirigido por Oscar Ferrigno; Nuevo Teatro, conducido por Alejandra Boero y Pedro Asquini; Los independientes, fundado por Onofre Lovero) se les sumó la producción del Instituto de Arte Moderno (IAM), de la Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT), del Teatro Telón o del Teatro Estudio y encontraron su réplica en el interior del país y a partir de 1949 con lo que Osvaldo Pellettieri⁴ denomina "Nacionalización del Teatro Independiente", se acentuó más la difusión de estos autores nacionales. El Teatro Independiente, que pudo con cierta "libertad" posicionarse como vehículo de comunicación de mensajes contrarios al peronismo, logró la adhesión del público de la incipiente clase media que se oponía a este régimen de gobierno y que se sumaba al reclamo de libertad de expresión que signaba al campo intelectual.

⁴ Pellettieri Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 4", Pág. 91, Galerna, Buenos Aires, 2005.

En 1949 también, Carlos Gorostiza (*El pan de la locura, Los prójimos, El acompañamiento*) estrenó *El Puente*. A esta segunda etapa corresponden también las primeras producciones de Pablo Palant (*El escarabajo*), Juan Carlos Ghiano (*La puerta del río, Narcisa Garay, Mujer para llorar*), Juan Carlos Gene (*El herrero y El diablo*) y Osvaldo Dragún (*La peste viene de Melos, Historias para ser contadas*).

Los '60 fueron años de cuestionamientos sociales, éticos y estéticos, produjeron una renovación en la escritura teatral y en la puesta en escena, que se perfilarán en tres direcciones diferentes:

- El teatro de vanguardia y experimentación, a la luz de búsquedas iniciadas por el Instituto Di Tella, con las producciones de Eduardo Pavlovsky (*Espera trágica, El señor Galíndez*) y de Griselda Gambaro (*El desatino, El Campo*) que vigorizaron la escena teatral argentina.

- El realismo social, representado por *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa o *Réquiem para un viernes a la noche* de Germán Rozenmacher.

- El nuevo grotesco, entendido bajo el concepto expresado por Perla Zayas⁵ Lima que lo concibe como una forma de representación de la realidad sin parcializaciones ni limitaciones de clase y que se propone como testimonio crítico y analítico, representado por *La fiaca* de Ricardo Talesnik, *La valija* de Julio Mauricio o *La nona* de Roberto Cossa.

⁵ ZAYAS DE LIMA Perla, "Relevamiento del teatro argentino: 1943-1975", Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1983.



Articulación política, económica, social y teatral en los '70

En la década del '60 con proyectos como la Alianza para el Progreso o el Mercado Común Latinoamericano, se vivía la tensión entre la conveniencia de una integración internacional y el mantenimiento de una identidad nacional. Se hablaba todavía de la necesidad de alcanzar una independencia no sólo política sino económica: era el momento del crecimiento de la industria de los países latinoamericanos –especialmente Brasil y Argentina- y de la sustitución de importaciones.

Hacia 1966, la crisis de gobierno, régimen y acumulación capitalista, habían alcanzado su máximo grado desde la derrota de Perón, en 1955, por el agotamiento de recursos estatales. A esto se sumó la radicalización política que vivía la región por la influencia cubana y que ya se hacía sentir en la Argentina.

Esta década se abrió con un cambio de paradigma. La revolución en Cuba comenzó a expandirse hacia el resto de Sudamérica y los jóvenes, influenciados por una utopía socialista concretada, empezaron a conformarse como nuevo actor social de cambio. En 1968, en Francia, la juventud transformó en hecho concreto casi una década de lucha activa, organización política y social y compromiso militante.

En el período de la llamada "Revolución Argentina" (1966-1973) se buscaba claramente la homogenización mediante un proceso autoritario de eliminación de las diferencias promedio, la imposición vertical de decisiones, diagramas y planes económicos, que pretendían hacer despegar a la Argentina en su marcha hacia el progreso. La función principal del régimen militar era establecer la "normalización" del modelo económico tradicional, mediante el control estricto del orden nacional. Las restricciones económicas impuestas eran tan fuertes, que la población sentía que eran ellas el principal motivo de que su libertad estuviera coartada y sus derechos seccionados.

El firme deseo por parte de la dictadura de imponer el modelo del capitalismo liberal y la homogenización de la Argentina mediante no sólo la erradicación de ciertos idearios políticos sino incluso de reglas morales y de comportamiento tanto en la educación como la sociabilización de los ciudadanos, generó en ese momento una lucha que se justificaba del lado del poder, bajo el pretexto de poner la Nación a salvo de fuerzas invasoras extrañas, tal como se consideraba por ejemplo al Comunismo, de hacer caminar la Argentina hacia el desarrollo y ponerla a la misma altura que los países del primer mundo.

Por otro lado, la resistencia de grupos sociales opuestos al modelo cultural del capitalismo liberal, justificaban su lucha con la defensa de una identidad y de una nacionalidad que se enajenaba a cambio de conseguir la inserción del país en una economía de tipo capitalista, cumpliendo las exigencias del Fondo Monetario Internacional.

Las tensiones políticas polarizaron los diversos sectores sociales. Al iniciarse la "Revolución Argentina" el gobierno contaba con el apoyo de la mayoría de los sectores nacionales, apoyo que fue disminuyendo hacia 1969. El 5 de mayo de ese año, en Corrientes; un estudiante fue muerto durante una protesta juvenil. El 29 de ese mes estalló en la ciudad de Córdoba, un hecho que todos preveían, menos Onganía: manifestaciones enardecidas de obreros y estudiantes, con la colaboración de activistas políticos extranjeros, coparon la ciudad, desbordaron a la policía, incendiando autos, micros y locales de empresas extranjeras, preferentemente norteamericanas (Xerox, Citroen o Tecnicor). A raíz de la intervención del ejército hubo 14 muertos entre estudiantes y obreros en esos tres días de furia y destrucción. A partir de este episodio el presidente Onganía endureció aún más su gestión.

Este estallido demolió el mito del orden y la seguridad, que era la principal justificación esgrimida por la dictadura para mantenerse en el poder y mostró a la alta burguesía que ya no era capaz de controlar el orden a largo plazo. El acuerdo tácito en el que todos los sectores habían coincidido en el '66, había quedado atrás: estos hechos determinaron la caída de Onganía el 8 de julio de 1970. La alianza concretada entre el sindicalismo "participacionista", el poder económico internacional y los militares se había resquebrajado.

Justamente es en este contexto donde algunas de las obras teatrales seleccionadas para nuestro análisis fueron producidas. Estas tensiones se tradujeron en una lucha simbólica que se percibió en los discursos políticos,

teatrales y lírico-populares: los acontecimientos sociopolíticos transcritos metafóricamente al código literario o teatral.

Se entiende entonces que el Teatro Independiente a partir de 1970, se caracterizó por desarrollar paralelamente dos fases. Por un lado se definió como explícito en tanto la transparencia de sus metáforas y alusiones directas a los protagonistas de la vida política argentina, muchas veces incluso llamándolos por sus nombres o sobrenombres. Pero también se caracterizó por el uso de figuras retóricas que lograron generar significados implícitos en la mayoría de las producciones del período. Todo lo anterior es coherente con la finalidad primordial de estos espectáculos: reactivar la vida política que después del Cordobazo parecía volver y problematizar la historia argentina y sus protagonistas.

Si por una parte, el teatro fue objeto de persecución y censura, por otra parte, si lo comparamos con otras actividades culturales, tenía una permisividad relativa y un alcance mayor de sus mensajes como el cine, la televisión, la radio y aún la música.

La situación político-social se siguió deteriorando durante los gobiernos de facto de Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse. El primero anunciaba su deseo de revertir la desnacionalización económica y de promover el capital nacional, especialmente para empresas medias y chicas. Además proponía la participación de la comunidad a través de la auténtica representación de

organizaciones de base. Si bien es cierto que la represión no había desaparecido, el gobierno había perdido en gran medida su capacidad represora.

Al poco tiempo, en 1971, la experiencia de Levingston se frustró y fue reemplazado por el caudillo liberal del ejército Alejandro Agustín Lanusse (el 22 de marzo de 1971). Lanusse era consciente de que la Revolución Argentina había fracasado y buscó entonces sacar el mayor rédito político a la derrota llamando al Gran Acuerdo Nacional. Se "rehabilitaron" los partidos políticos y se pusieron en vigencia los Convenios Colectivos de Trabajo, las paritarias obreras.

Estos dos gobiernos de Levingston y Lanusse mostraron la progresiva apertura para la participación política como consecuencia del Cordobazo.

A medida que se acercaba 1973, la aglomeración de los sectores sociales alrededor del peronismo produjo un intento de síntesis que pareció diluir la polarización, o al menos reducir los elementos polarizadores de la oposición política a voces sin representatividad u ocultas, ante la necesidad de conformar una unidad de oposición política. Esta síntesis se objetivó en el triunfo electoral del peronismo y en la desaparición de las voces dictatoriales que abandonaron la Casa Rosada. Esta coincidencia electoral respondió a la unión de grupos tradicionales que nunca se habían comprometido con una línea popular y revolucionaria, procedentes de las más distintas orientaciones ideológicas.

El 17 de noviembre de 1972 regreso Perón al país. El 11 de marzo de 1973 el Frente Justicialista de Liberación Nacional ganó las elecciones y el 25 de mayo asumieron Cámpora y Solano Lima. Se liberó a los presos políticos, se estableció

una "economía de concertación social" y se "nacionalizó" la universidad, interviniéndola.

El 20 de junio de 1973 se concretó el regreso definitivo de Perón y se produjo un sangriento enfrentamiento entre la derecha y la izquierda del movimiento, hecho conocido como "La masacre de Ezeiza". El 12 de junio de 1973 se llevó a cabo la peronización del poder: renunciaron Cámpora y Solano Lima; Perón propuso "la reconstrucción del estado". Era la vuelta del denominado "peronismo histórico".

El 15 de octubre de 1973, la fórmula Perón-Perón asumió la presidencia, luego de ganar las elecciones por el 62% de los votos. Perón practicó la conciliación antes que el autoritarismo con la oposición, encauzó al sindicalismo y dialogó con los partidos políticos. Pero no pudo manejar su propio partido. Se intensificó la lucha por el poder dentro del peronismo, hasta que el 1° de mayo de 1974 Perón expulsó del acto de Plaza de Mayo a la tendencia revolucionaria, que incluía a la guerrilla, Montoneros.

Luego de su muerte, el 1° de julio de 1974 asumió la vicepresidenta María Estela (Isabel) Martínez. José López Rega se convirtió en el "orientador" del gobierno y comenzó a funcionar la Triple A, organización para-policial. Isabel careció de respuestas para los problemas acuciantes del país y para el ejercicio mismo del gobierno. Se sucedieron los escándalos económicos, los atentados terroristas, el "Rodrigazo" (un verdadero colapso para la clase media, el primer

ajuste tremendo del peso en su relación con el dólar) y las huelgas contra el gobierno.

La relación entre el peronismo y la política cultural llevada a cabo por éste durante el tercer gobierno, llevó consigo legados de los dos gobiernos peronistas anteriores: se caracterizó por una fuerte tendencia anti-intelectual. Si bien no existió, al menos en lo que respecta a Teatro Independiente, un movimiento en conjunto que dé cuenta de esta oposición, sí existieron casos aislados que pueden encuadrarse dentro de esta lógica.

El Teatro Independiente era considerado un canal de comunicación y, por no ser vigilado tan de cerca por el peronismo como el resto de los canales (televisión, radio, cine), su producción se convirtió en un vehículo de expresiones contrarias, de este modo era percibido por el campo intelectual. Por otra parte, para el público, asistir a sus espectáculos consistía en una silenciosa modalidad de oposición al gobierno y una adhesión al reclamo de libertad de expresión que signaba al campo intelectual antiperonista.

La segmentación del campo teatral iba más allá de la oposición entre teatro oficial e independiente, ya que se sumaban el teatro comercial y el profesional culto.

El Teatro Independiente como fenómeno se sostenía en gran medida gracias a la construcción de un "Otro" en el plano estético, el teatro comercial y en el plano político, el peronismo.

Es interesante analizar qué público asistía a las obras que respondían a dos políticas culturales distintas. En primer lugar, los espectadores que concurrían a las salas independientes eran quienes pertenecían a la clase media urbana que habían surgido gracias a un ascenso social durante la época peronista y compartían con el teatro independiente, paradójicamente, su sentimiento antiperonista, su repudio a la censura y el deseo de libertad de expresión. Así mientras el público intelectual asistía a ver adaptaciones de "Los clásicos y las apropiaciones desde la izquierda de las poéticas de Jean Paul Sartre, Clifford Odets, Bertolt Brecht y Arthur Miller, la política cultural oficial, tendió a adaptar los textos clásicos universales para el pueblo y brindarles también textos nativistas y sainetes de nuestro repertorio nacional y nucleaba entre su público principalmente a las clases populares"⁶.

En el período comprendido entre 1973 y 1976, provocado sobre todo por la intensificación de los problemas económico-sociales, se incrementó el cuestionamiento del teatro al contexto sociopolítico.

⁶ Osvaldo Pelletieri; Historia del teatro argentino en Buenos Aires Volumen IV La segunda modernidad (1949-1976); Editorial Galerna.

Los absurdistas comprendieron que la coyuntura "los obligaba" a concretar un cambio en su poética, a clarificar su metáfora de la realidad, y los realistas advirtieron que debían incluir en el desarrollo dramático de sus piezas procedimientos teatralistas que les permitieran probar una tesis realista más amplia, que fuera más allá de la clase media e involucrara, en muchos casos a la sociedad entera.

Este período fue de clara politización y nacionalización de la cultura dentro del campo y el núcleo más significativo fue la revalorización del peronismo desde la izquierda. Las intromisiones de las dictaduras y de la última parte del gobierno peronista (1975) en el campo intelectual trajeron represión, censuras y autocensuras en los agentes intelectuales, los teatristas.

Los textos emergentes eran menos que en los sesenta. El intelectual, en general, y el teatrista, en particular, "opinaban" y planeaban "la Revolución".

Dentro de la caracterización de este tipo de producción podemos mencionar que se reclamaba la unión de teatro y sociedad. Se lo visualizaba al teatro como una práctica social y al artista como un revolucionario. Esto se unía a la vieja teoría del Teatro Independiente: debía ayudar a cambiar la sociedad.

En cuanto al público, se había producido en muchos casos un cambio del destinatario del discurso teatral: se había trasladado de la burguesía a la baja clase media y al proletariado. Se reveló en el público un reclamo ideológico que planteaba como exigencia un teatro cuestionador de la realidad.

Podemos afirmar que en el teatro emergente de los sesenta y setenta, hasta 1976, predominó una tendencia que se caracterizó por mostrar primero la obturación del cambio, y por exponer la posibilidad de una transformación individual y social profunda. Pero en ambos casos propició lo mismo: la búsqueda de una utopía revolucionaria.

Oswaldo Pelletieri considera que: "Si bien desde 1976 los hechos político-sociales implicaron primero el desgaste y luego la caída abrupta de estos ideales, se puede decir que, a nivel de la consideración del teatro como una práctica social, el que nos ocupa fue un proyecto seductor y productivo.

En los setenta los teatristas se entregaron a una invención permanente de sus propias representaciones, de imágenes a través de las cuales pretendían lograr la identidad, percibir sus límites, elaborar modelos tales como "el personaje mediocre", "el personaje embrague", "el personaje degradado". Es decir, pretendían crear representaciones de la realidad social, inventadas con materiales propios de nuestra simbología y que tuvieran una existencia anclada, ratificada en su recepción por parte de los distintos públicos y ejercieran influencia en su "liberación" individual y social de representaciones simbólicas que la legitimaran y protegieran"⁷.

Para sintetizar podemos decir que hubo cambios limitados en la producción y recepción dramática y espectacular en todos los niveles textuales, cohesión y evolución de formas y de sentido, tendencia general al realismo y sus soluciones,

⁷ Oswaldo Pelletieri; Historia del teatro argentino en Buenos Aires Volumen IV La segunda modernidad (1949-1976); Editorial Galerna.

exaltación primero y abandono después del experimentalismo, crítica y cuestionamiento al contexto social y al teatro del pasado y del presente, además de una incipiente autocrítica, todo a través de una intertextualidad moderna, de un escepticismo social y de la búsqueda de una utopía individual y colectiva.

En 1976 nuestro análisis contempla un segundo momento. El mismo se inicia el 24 de marzo de 1976, cuando la Junta de Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas integrada por el General Jorge Videla, el Almirante Emilio Massera y el Brigadier Hector Agosti se hizo cargo del poder, dando comienzo al Proceso de Reorganización Nacional.

La mayor diferencia entre este gobierno de facto y los que le antecedieron fue la política utilizada para lograr el disciplinamiento de la sociedad argentina. Con las armas y la anulación de los derechos de los ciudadanos como estandartes este gobierno ejerció una violencia sistemática y generalizada. Aunque con el fin de conseguir la aprobación de la sociedad y evitar la presión internacional, la retórica del Proceso mantuvo la idea de que iban a seguir aplicándose los principios jurídicos y morales propios de una república.

El golpe de Estado fue aceptado por la mayoría de la sociedad, a veces con resignación, otras con entusiasmo. Además contó con el consenso de casi todas las fuerzas políticas y la Iglesia y trajo alivio al sector más poderoso del empresariado que estaba atemorizado por la violencia dentro de sus fábricas y por la situación económica que combinaba control de precios y alta inflación.

Los medios de comunicación mayoritarios también apoyaron el golpe. Incluso el diario considerado más progresista en la época, "La Opinión", publicó notas favorables, antes y después del 24 de marzo.

Resulta paradójico que la percepción social de la gravedad del fenómeno guerrillero (o la que al menos el gobierno de facto decía que existía) se produjera en el momento en el que la guerrilla estaba en franca declinación. Desde 1976, los grupos guerrilleros preponderantes como E.R.P. y Montoneros, estaban políticamente aislados y solo convocaban a sus propios militantes que estaban en decadencia, desde el punto de vista militar ya que en muchos casos debieron asilarse en otros países.

El terrorismo de Estado comenzó con la utilización de las FF.AA. contra los ciudadanos, violando sus derechos fundamentales y recurriendo sistemáticamente al asesinato de muchos de ellos. Con esto se quebró el principio básico del Estado de Derecho, que consistió en que los ciudadanos aceptaran al Estado como el único que puede hacer uso de las fuerzas y las armas, para garantizar la vigencia de los derechos individuales de las personas. El Estado se convirtió en terrorista cuando hizo uso de la tortura, ocultó información, creó un clima de miedo e inseguridad, marginó al poder judicial, produjo incertidumbre en las familias y confundió deliberadamente a la opinión pública. Frente al terrorismo de Estado, los ciudadanos estaban totalmente indefensos y sujetos a la voluntad arbitraria de quienes se apropian ilegalmente

de la autoridad. Este fue el tipo de estado que tuvo lugar en la Argentina entre los años 1976-1983.

Para evitar cualquier tipo de resistencia, por parte de la sociedad civil, las fuerzas armadas eliminaron a las organizaciones guerrilleras y al sindicalismo combativo. Persiguieron y neutralizaron a la mayoría de las organizaciones populares. El terror que provocaban las detenciones y los secuestros ilegales, los asesinatos y torturas que cometían las fuerzas represivas, paralizó durante mucho tiempo todo cuestionamiento a la dictadura militar.

Esta política terrorista del Estado, a la que la Junta denominó como "guerra contra la subversión", terminó por afectar de diferentes maneras a la totalidad de la población. La idea que los militares tenían de quienes eran sus enemigos, era tan amplia que la gran mayoría de los ciudadanos se transformaba en una posible víctima de la represión.

Por otra parte, la situación económica se había transformado en un caos, gracias al endeudamiento externo, utilizado para solventar grandes obras públicas (autopistas, Mundial 78, etc.).

En busca del consenso social, con el que ya no contaba, en 1982 el gobierno de facto se embarcó en una guerra absurda contra Inglaterra por la soberanía de las Islas Malvinas. Intentando reflejar en el inglés al enemigo al cual sólo unidos se podría vencer. Sesenta días después se producía la derrota argentina y consigo (unos días más tarde), la caída del régimen militar y la vuelta de la democracia.

Las consecuencias del proceso militar son inabarcables pero, el número de víctimas no puede ser exacto ya que la Junta Militar se encargó de destruir los documentos. Según la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) por cada desaparición denunciada y testificada ante ella quedaron aproximadamente dos casos por denunciar. A esta hipótesis alude la cifra de 25.000 a 30.000 víctimas mortales de la represión en Argentina.

En Historia del Teatro Argentino de Buenos Aires⁸, Osvaldo Pellettieri cree que, en referencia a la actividad teatral durante este período oscuro de la Argentina (1976-1983), tuvo lugar el auge del realismo reflexivo, fenómeno que incluyó también otras formas de realismo como el realismo crítico. Se escribía, se ponía en escena o se actuaba para probar una tesis realista que tuviera que ver con el cuestionamiento al autoritarismo en la realidad nacional.

Este autor considera que en esa época las deformaciones de la realidad eran tantas y los mitos a nivel oficial tan arraigados que estas anomalías solamente podían captarse en su peculiaridad mediante la funcionalidad que le brindaban los procedimientos teatralistas rescatados del absurdismo, el expresionismo, el sainete, la farsa y el grotesco.

Pellettieri es uno de los autores que considera que los modernos de los setenta pensaban que no necesitaban del pasado. A lo sumo lo re-semantizaban a la luz de intertextos canónicos o entraban en hostilidades con ese pasado mediante la parodia denigrativa de la letra de tango, del sainete, de la comedia

⁸ Osvaldo Pellettieri; Historia del teatro argentino en Buenos Aires Volumen IV La segunda modernidad (1949-1976); Editorial Galerna.

blanca, la historieta, el costumbrismo, como ocurre en textos como *Chau Misterix* de Mauricio Kartun. Entablaron una relación irónica, de oposición con lo viejo de lo que en la última etapa quedaron sólo fragmentos. No concedieron a los textos del pasado la oportunidad de convertirse en sujeto, sino que, por el contrario, los consideraron un objeto en la relación que ellos entablaron. Creían que podían cambiar el mundo, basados en la premisa de que arte y sociedad interactuaban. Para ellos el teatro era una herramienta de transmisión, una opinión sobre el mundo para modificar la realidad, para comprometerse políticamente. El mensaje que los textos del pasado expresaban sobre la realidad era actualizado para poder polemizar con ellos.

Se creó una nueva relación espectador- espectáculo. El receptor del teatro de los setenta y ochenta (1976-1983) no era el mismo que había asistido al teatro de los primeros años de los setenta, radicalizado políticamente, que pretendía comprender los avatares del "itinerario de la liberación nacional", sino que formaba parte de una audiencia espantada ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena lo aclarara.

El efecto buscado era que el espectador se identificara irónicamente con lo que se ofrecía desde el escenario. Y, de esa manera, concretar y percibir un análisis político desde la izquierda, pretendiendo "desenmascarar al enemigo". El teatro era una forma de conocimiento y una práctica social.

Puede decirse que el teatro de los realistas entre 1976 y 1983 estuvo marcado por una clara conceptualización que se puede sintetizar de la siguiente

forma: la clase media, por su ya clásica alianza con el gobierno de turno, había colaborado con la implantación y el posterior afianzamiento de la dictadura y no ignoraba los actos aberrantes de la misma.

Los cambios en la textualidad de los autores fundamentales de lo que en los sesenta fueron el realismo reflexivo y la neovanguardia, Roberto Cossa y Griselda Gambaro, fueron pragmáticos; en sus obras de este segundo momento es posible observar puntos de vista, maneras de concebir el teatro y el mundo que, sin duda, fueron el resultado de las críticas de que fueron objeto estos mismos teatristas anteriormente. Ya en este período, Gambaro intensificó su actitud crítica frente al poder. Estructuró sus experiencias en una conciencia crítica que advirtió la productividad teatral del encuentro personal no transgredido y aceptó que el absurdo no era tanto una conciencia metafísica sino más bien una técnica literaria y teatral. Por lo tanto, asumió una actitud militante en el drama de la humanidad y prefirió la "vanguardia de sentido" a la "vanguardia formal".

Al mismo tiempo Cossa con textos como *La nona*, *El tío loco*, *Los compadritos*, desde su "deformación de orden estético y social"⁹ cuestionó el realismo mimético de sus primeros textos.

Ambos, Cossa y Gambaro como sus seguidores (autores, directores y actores) cruzaron la línea que separaba el existencialismo "ingenuo" del existencialismo "crítico". El primero implicaba la dramatización de la distancia de

⁹ Pelletieri Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 4", Galerna, Buenos Aires, 2005.

sus propios valores y los que la sociedad sustentaba como propios, mientras que el segundo pasó a la lucha por la razón en un medio en el cual se había producido el vacío existencial y social. El mundo no era, por lo tanto, algo exterior, sino una creación humana, un objeto que ellos mismos habían ayudado a construir.

Durante el "Proceso de Reorganización Nacional" el gobierno de facto a cargo concebía a las expresiones culturales y artísticas como una posibilidad de "infiltración enemiga". Las representaciones teatrales sufrían presiones como estallidos de pastillas de insecticida o incendios cuyo caso más relevante fue el incendio supuestamente intencional que destruyó el Teatro del Picadero en agosto de 1981, lugar en el cual se llevaría a cabo Teatro Abierto. Otra de las estrategias que el poder empleó para intervenir en el campo teatral fue la exclusión de los teatristas y la conformación de las llamadas "listas negras"¹⁰. En referencias a las "desapariciones" en el campo teatral fueron más bien escasas y, los casos más resonantes se debieron a intelectuales vinculados más bien al campo literario o periodístico tales como Rodolfo Walsh y Francisno Urondo. Todo esto obligó a que muchos artistas debieran exiliarse. Muchos autores tuvieron que desarrollar en el exilio una intensa actividad, que no llegó a afectar la continuidad de sus propios proyectos creadores ni implicó un corte total con el campo intelectual en el que estos se habían insertado previamente. En líneas generales, es posible afirmar que el teatro argentino realizado en el exterior,

¹⁰ Osvaldo Pelletieri; Historia del teatro argentino en Buenos Aires Volumen IV La segunda modernidad (1949-1976); Editorial Galerna.

estableció una línea de continuidad con el realizado en el país, es decir, formaban parte (con ciertas variaciones) del mismo sistema teatral.

Algunos de los artistas que permanecieron en el país debieron utilizar seudónimos para escribir sus obras, tal es el caso de Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún.

Varias obras fueron prohibidas como *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro fue perseguida por la censura, no sólo de sus textos escénicos sino también por sus cuentos y novelas. En ambos casos debieron exiliarse.

La censura se basaba en "el buen gusto" al que se oponían la "obscenidad", la "grosería", la "inmoralidad" y en muchas ocasiones críticos y miembros de jurados marginaron obras alegando una "ideología inconveniente". El régimen militar pudo emplear la censura de modo sistemático y violento porque contaba con el respaldo de una amplia franja de la sociedad argentina y por una larga tradición.

A pesar de las diferentes estrategias de intervención el campo teatral se mantuvo autónomo e independiente de las dominaciones impuestas desde la esfera política.

En este proceso de rescate del teatro argentino se incluyó un proceso de revalorización de nuestro pasado teatral. Esto demuestra que había sido superada la actitud del Teatro Independiente que establecía un corte absoluto con la tradición y el pasado teatral, y que comenzaban a advertirse las relaciones entre el teatro argentino del pasado y del presente.

A partir de obras como *Segundo tiempo* de Ricardo Halac (1976) o *La nona* de Roberto Cossa (1977), el realismo reflexivo incorporó procedimientos textuales tanto del sainete criollo como del grotesco "discepoliano", con el fin de probar sus tesis realistas.

El contexto sociopolítico operó como un telón de fondo, en la medida en que se constituyó en una suerte de referente innombrable, pero que podía ser reconstituido mediante un pacto de recepción. Metáfora, metonimia, alegoría, simbolización, son alguna de las figuras de la retórica que operaban en la construcción de estas textualidades.



En este apartado intentaremos primero realizar una aproximación a los análisis discursivos propuestos en Teorías y prácticas de la Comunicación 3, Cátedra Calletti y luego aproximarnos a lo trabajado en Semiótica 1, Cátedra Fernández.

Para el primero de estos análisis nos ocuparemos de las obras *La nona* de Roberto Cossa, *El hombre de hielo* de Bernardo Carey y *Telarañas* y *El Sr. Galindez* de Eduardo Pavlovsky. Para llevar adelante el estudio trabajaremos con los conceptos de **punto nodal**, **cadena de significantes**, **ideología** y **discurso**.

Eduardo Pavlovsky en el prólogo de *Telarañas* declara que el objetivo de la obra apunta "*a hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar*". Este es un criterio similar al que usaremos en esta aproximación al análisis discursivo que nos proponemos hacer en esta sección.

Desde Stuart Hall entendemos que las ideologías son el marco del pensamiento y del cálculo sobre el mundo. Son "ideas" que las personas utilizan para imaginarse cómo funciona el mundo social. Las ideologías no funcionan a nivel de ideas sencillas sino que funcionan a nivel de cadenas y formaciones discursivas, a nivel de grupos y de campos semánticos.

Valentín Voloshinov, por su parte, sostiene que todo producto ideológico posee una significación: representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él. "*Donde hay signo hay ideología*"¹¹. El lenguaje no establece una relación fija, uno a uno, con su referente sino que es multireferencial; puede construir diferentes significaciones (diferentes cadenas de significantes) acerca de lo que aparentemente es una misma relación social.

Toda cadena de significantes esta compuesta por "significantes flotantes" y cocida a un sentido determinado a partir de un punto nodal, un *point de capiton* que da, retroactivamente, sentido a toda la cadena. Slavoj Zizek explica que lo que crea y sostiene la identidad de un terreno ideológico es la acumulación de "significantes flotantes"¹² que estructuran un campo unificado mediante la intervención de un determinado punto nodal, significativo amo, que los acolchona, detiene su deslizamiento y fija su significado. De esta manera nos separamos de la concepción de sentido de Ferdinand de Saussure al reemplazar su supuesto de que a cada significante le corresponde unívocamente un significado determinado. La tesis lacaniana sostiene que en vez de una progresión lineal, inmanente y necesaria según la cual el significado se despliega a partir de un núcleo inicial, tenemos un proceso radicalmente contingente de producción retroactiva de significación.

¹¹ VOLOSHINOV Valentín N., "El signo ideológico y la filosofía del lenguaje", Nueva visión, Bs. As., 1976.

¹² ZIZEK Slavoj, "Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo", Nueva visión, Buenos Aires, 1993.

A partir de estos conceptos buscaremos dilucidar aquellos significantes amo que dan sentido a las cadenas que se constituyen en estas obras.

La nona

Roberto Cossa

Una clave en *La nona* es la deformación de la ideología, concebida como sistema de ideas, de "hacer la América". El discurso gastronómico de este personaje tiene implicaciones políticas, tal como los totalitarismos se alimenta de la energía masiva, la nona pide incesantemente alimentación para nutrir la destrucción que provoca en su entorno. Tanto el fascismo como la nona son insaciables y toman (comen) todo lo que se les concede.

En una década caracterizada por asesinatos masivos, desaparición y un modelo económico destinado a la implantación del neo-liberalismo en nuestro país este texto neo-grotesco de Roberto Cossa podría intentar desmitificar tanto a la tiranía como a los sectores sociales que se esforzaban por no reconocer la profunda "devoración" nacional.

"Se esta morfando el puesto de la feria". Así como las empresas extranjeras como consecuencias de las privatizaciones provocaron el cierre de firmas nacionales, el incremento en la desocupación, la "muerte" de la producción nacional, la nona, inmigrante italiana, desbasta la economía de la casa, produce el quiebre del negocio familiar y destruye el entorno.

Por su parte el personaje de la hija (nieta de la nona) se prostituye y nadie lo sabe ni lo sospecha. Les pasa frente a las narices pero reaccionan tan incrédulamente como la sociedad reaccionó frente a los 30 mil detenidos

desaparecidos de la década. Y así como el gobierno militar se escudaba tras consignas como "*Los argentinos somos derechos y humanos*", el padre, cabeza de la familia toda, sostiene, ante la propuesta de Chicho de prostituir a la nona, que "*Nuestra familia fue siempre decente, pobre pero decente*".

Dentro de todo el texto reconocemos tres significantes, entre otros, que funcionan como *points de capiton*, puntos nodales, *significantes amo*. Aquellas palabras, signos, que otorgan retroactivamente el significado a una cadena mayor compuesta por otros significantes que, gracias a su característica intrínseca de flotante, logran cocerse, en ese contexto, a una significación determinada.

El primero de estos significantes es **tango**. Este género musical fue representativo de la clase trabajadora en la Argentina de la primera mitad del siglo pasado. Remite directamente a la nostalgia, a la reminiscencia (*Todo tiempo pasado fue mejor*), y de esta manera genera inevitablemente una sensación de tristeza, frustración y desgano en todo lo que rodea a Chicho y a su tía que lo apaña constantemente.

El segundo signifiante es **Falcon**. Es la marca del auto con el que uno de los "farmacéuticos" (clientes en realidad) pasa a buscar a la hija de la familia. Es el mismo auto con el que se asocia a la detención ilegal de personas durante la última dictadura militar. Este signifiante da un sentido específico a todo el discurso que interpela al personaje de la prostituta. Lo envuelve en una

significación tétrica que nos remite a la violación de derechos humanos, a la tortura y a la cosificación del cuerpo.

Por último, **paredón** sería otro de los significantes que funcionan como "amos" y otorgan sentido a las cadenas narrativas/discursivas. Cuando Chicho describe la cabellera blanca de la nona la caracteriza como un "*paredón iluminado por la luna*". Paredón en el contexto en que fue escrita esta obra podría remitir a masacre, a muerte, a Trelew, a los fusilamientos de José León Suarez. En la "cabeza" de la nona, como representante de intereses económicos extranjeros, "hay" un paredón que en este período estuvo presente en diferentes escenarios y en aquellos momentos en los que debían acallarse voces contrarias a este nuevo modelo productivo.

Paredón, Falcón y tango son tres de algunos de los significantes que en este texto funcionan como puntos nodales y que cosen el significado de muchos otros a una red de significación determinada por el entorno, la ideología y la relaciones sociales, la coyuntura política y el contexto económico que determinaron las posibles representaciones de una época.

Telarañas

Eduardo Pavlovsky

En el inicio de *Telarañas* podemos analizar el fragmento en el que padre e hijo salen del ropero. Esto podría leerse como una metáfora de un destapar, de un salir a luz. El hijo lo hace siguiendo al padre, nunca sólo y está vestido de gris, color que hace alusión a lo indefinido. Esto puede dar una pauta de lo característico de este personaje: cambiante, versátil pero también mimético.

En este texto pueden leerse diferentes indicios de la concepción del fútbol como representación de los regimenes militares, totalitarios. En el discurso que da "el pibe" como representante del club Lanús se habla de un socio ilustre, de nombre Pepé (igual que el del torturador de esta obra y de *El Sr. Galindez*) en términos de "desaparecido", no de fallecido, sino de desaparecido y se pide un momento de silencio. Durante el discurso del padre, cuando simula ser funcionario del club, se va transformando estética y corporalmente en Hitler. El entorno del fútbol es constituido como un micro espacio totalitario; el uso del deporte como herramienta para sostenerlo podría leerse como una anticipación a lo sucedido con el Mundial '78 donde el deporte y el campeonato del mundo fueron usados estratégicamente por el gobierno de facto para ocultar una realidad que ya no se podía mantener en el anonimato.

En otro espacio de la obra el padre hace referencia a cómo la tribuna de Lanús podría enseñarle al hijo muchas cosas, cómo podría quitarle sus características

de homosexual y de "nene de mamá", aniquilarle "esas ganas de mirarse en el espejo". Puede entenderse a la tribuna como espacio donde se moldean los individuos, como en el servicio militar, si consideramos al fútbol como una representación de la dictadura, donde a los jóvenes se los hace "hombres", se les coarta las libertades para constituirse como sujetos propios y donde se reproduce un estereotipo funcional para la vigencia y reproducción de ese modelo. Esto puede relacionarse con lo que se plantea en *Imperio*¹³, de Antonio Negri y Michael Hardt, donde basados en conceptos de Michel Foucault describen cómo el poder se ejerce a través de maquinarias que organizan directamente los cerebros y los cuerpos con el objetivo de llevarlos hacia un estado autónomo de alineación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de creatividad.

Durante la escena de la comida la madre esboza: "*¿Qué manera de pensar es ésta?*" Esto refiere a un pensamiento lineal, impuesto y unívoco como el establecido por la dictadura. La madre no le muestra a "el pibe" otra comida que no sea el puré como opción para alimentarse. De hecho literalmente es puesto sobre sus ojos y de esta manera se lo "ciega" y no se le permite concebir otra realidad posible. El pibe ante esta actitud de la madre no lucha, se resigna.

- *Padre: Está resignado a comer puré toda su vida.*

Podríamos asociar esta resignación con la mediocridad que no permite concebir otro mundo posible, con la alienación de los explotados, no sólo de la clase trabajadora desde el modelo capitalista sino también de la clase media.

¹³ NEGRI, T. y HARDT, M., "*Imperio*". Capítulos 2 y 15, 2002.

Ésta está representada también como en otras obras del período (*No hay que llorar*, *El hombre de hielo* y *El Sr. Galindez*) a partir de la temática referente al salvarse económicamente. En una de sus intervenciones el Padre exclama "*¡Aquí falta autoridad! ¡Alguien que imponga orden!*". Estas frases son alusivas al pedido que esta clase realizó efusivamente al final del tercer gobierno peronista.

El hijo constantemente se mira en el espejo, por lo general al inicio de cada acto. Esto podría vincularse con una intención de reconocerse como individuo, de constituirse como tal en contraposición a su imagen de sujeto manipulado por sus padres que deciden hasta qué es lo que tiene que comer.

Así como **fútbol** y **espejo** son dos de los *significantes amos* más fuertes de la obra, otro que puede analizarse como tal es del de **caballo**. El padre es "utilizado" como caballo para entretener a "el pibe". De esta manera podría representar al pueblo, no sólo por esa intervención discursiva anteriormente citada, sino que también a partir de los significantes **anteojeras** y **azote** que pueden simbolizar cómo la sociedad es víctima de un ocultamiento parcial de la realidad y receptora de un sufrimiento resultado de medidas económicas como el neo-liberalismo y de la censura o de la detención ilegal y tortura.

Al final de este acto "*queda el padre lastimado y extenuado en el medio del escenario. Se va incorporando lentamente. Está todo desalineado. Mira el aparto de hacer globos. Se arrodilla en el suelo y hace globos*". Esta cadena de significación "cocida" por el significante **globos** podría asociarse con las características de una sociedad recién salida de un régimen militar o totalitario y

su renacer como agente social. Los globos como sueños, aspiraciones y esperanzas que renacen, que empiezan a "llenar el aire".

Eduardo Pavlovsky provee un final grotesco donde muestra su propio concepto del grotesco: "*Es llevar lo cotidiano, lo obvio, a lo exasperante*"¹⁴. La fuerza de lo grotesco esta puesta en este contexto, en nuestras expectativas del estereotipo de familia.

¹⁴ Schanzer George O., Driskell Charles B., Foster David William, Oliver William I., "El teatro de hoy. Eduardo Pavlovsky" Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1981.

El Sr. Galíndez

Eduardo Pavlovsky

Esta obra se desarrolla en un mismo lugar y tiempo determinado. El tema, "el mester de tortura", y la escenografía son más elocuentes que cualquier declaración en el texto o en los carteles. La obra condensa una condena al Estado capitalista que necesita de la tortura como recurso.

Según el dramaturgo la intención fue escribir una obra en la que se denunciara la tortura misma. Ninguno de los personajes conoce al señor Galíndez personalmente. Él les da las órdenes por teléfono, y así se convierte en una representación del "Sistema" y lo desconocido. Por ello, el teléfono adquiere un valor de vehículo de represión y tortura. El objetivo del autor era dar cuenta de cómo piensa y cómo vive un represor.

Para el personaje de Sara "*los jóvenes ahora son impacientes*". En su discurso puede evidenciarse la manera en que el mundo asume y descubre al nuevo actor social constituido a partir los años '60. Los jóvenes como nuevos protagonistas de la historia que luchan y se movilizan por cambiar el mundo. El significativo **impaciente** remite a un mundo de significaciones que condensan las características de este grupo etéreo durante el período: inquietos, preocupados, expectantes, agitados, revueltos.

A pesar de que los personajes de Pepe, Beto y Eduardo representan la tortura y represión entre ellos hay sutiles diferencias que muestran el cambio de

generación. Pertenecen a generaciones "de torturadores" diferentes. Para los más viejos es un trabajo, una salida laboral que no implica formación y ellos funcionan como colaboradores del Sistema. Sin embargo Eduardo, que es puramente producto de ese Sistema, cuenta con un convencimiento implícito y forma parte de la generación de los represores "profesionalizados" que apareció en la Argentina con el comienzo de la Triple A.

Eduardo se forma para realizar su tarea, lee los libros de Galíndez y es evaluado para poder realizar la actividad. La tortura no es como para los otros dos "un trabajo de paso" sino que es la meta en la vida porque dicha práctica se constituye como un todo profesional y moral que involucra a estos nuevos torturados desde todos los aspectos de su vida. Los viejos son brutales, salvajes y violentos por naturaleza, el nuevo tiene que aprender a hacerlo, estudiar y perfeccionarse.

-Pepe: Los tiempos cambian. Ahora improvisan menos.

En la pieza busca mostrarse a estos personajes como sujetos "normales" con familia, hijos, intereses. Como bien explica el autor, en la entrevista, en la obra no se realiza un juicio de valor sobre lo despreciables de sus actos sino que se busca representarlos en su totalidad.

El personaje de Galíndez es cuestionado por su originalidad. En un momento de la obra se sospecha que hay dos o más "Galíndez" pero que todos tienen la misma voz o hablan igual. Este personaje fantasma representa el Sistema, el fascismo y funciona como metáfora de los regímenes totalitarios que

pueden estar representados por personas/líderes distintos (Hitler, Videla, Pinochet, etc.) pero siempre son portadores de la misma "voz". También puede asociarse al cambio de "Galíndez" el cambio del aparato represor, una nueva forma de tortura más sistemática.

-Beto: Recién, cuando habló, la voz me pareció más ronca.

Hay referencias muy directas y explícitas al peronismo y a Montoneros. Es fácilmente reconocible qué intereses representan estos tres hombres al torturar a una prostituta por tener un tatuaje de Perón y declararse como peronista o bien cuando hacen referencia al brazo "armado" de la izquierda peronista.

-Beto: Afuera se hacen los machos, ¿sabes? Ponen bombas. Matan inocentes compañeros. Pero cuando los ponemos aquí en la camilla y los tocamos con los aparatos (pausa) ¡Acá se cagan! ¡Se hacen pis encima! ¡Piden por la madre!

Con el significante **aparatos** ellos denominan a los objetos de tortura que utilizan sobre el cuerpo de sus víctimas. Este significante puede también condensar la idea que la significación puede establecerse de dos modos. Una relacionada a los aparatos tangibles de tortura y otra al Aparato represor que el Sr. Galíndez dirige y que estos tres individuos alimentan y reproducen a diario.

El hombre de hielo

Bernardo Carey

Por último en *El hombre de hielo*, de Bernardo Carey hay fuertes referencias al fascismo característico del período de entre guerras. Uno de los protagonistas, Don Guli, un anciano ciego oriundo de Polonia, ejerce sobre su empleado una brutalidad verbal y física extrema. Durante todo el texto somete constantemente a las dos mujeres que aparecen, despliega argumentos racistas y discriminatorios sobre las minorías y saca a relucir su pasado oscuro y clandestino. Nunca queda del todo claro cuál era su profesión en sus años de juventud pero constantemente nos refiere al estereotipo de represor, nazi y fascista. Su discurso ordinario, machista y soberbio enluta todos los actos en los que él aparece.

"¡Tiro lo que quiero! ¡Tipos como Pascual tuve a montones! ¡Y los puse en vereda! ¡En Polonia y aquí! ¡En el calabozo negro y en Ezeiza! ¡En Buchenwald y en la Escuela! ¡Los distingo por la pinta! ¡Maricones! ¡Asociales! ¡Depravados! ¡Gusanos! ¡El horno crematorio tendría que tener otra vez!

Paulino, el empleado congelado, es víctima del abuso de poder que ejerce Guli sobre él. No sólo fue el culpable de su congelamiento en una cloaca sino que, durante el desarrollo de la obra, en vez de ayudarlo, salvarlo, intenta venderlo como espectáculo de feria. Según las palabras del autor este personaje representaba a la Argentina dormida, congelada, de los años de dictadura.

Con respecto a la concepción que trabaja la obra sobre la objetivización del cuerpo el diario La Nación, en una crítica publicada el 10 de noviembre de 1983, sentencia: *"El hombre de hielo es el resultante de esta familia monstruosa. Es incapaz de padecer porque lo han reducido a la condición de objeto. Le quitaron todo: desde la mujer hasta la esperanza. Es un desecho humano, un testigo mudo que sólo al final, cuando el desastre parece inevitable, intenta un grito y algunos movimientos."*¹⁵

Algunas palabras como **muerto, tumba y cloaca** remiten a oscuridad y generan un clima lúgubre en toda la pieza. Provocan para cada escena una sensación tenebrosa que ayuda a construir el clima tétrico y fúnebre que inspiró al autor para la escritura de la obra.

¹⁵ "Los herederos de la violencia en una obra de autor nacional", La Nación, Espectáculos, Sección 2, Página 3, Bs. As. 10 de noviembre de 1983.

Como un segundo modo de trabajar los análisis narrativos/discursivos proponemos partir de lo trabajado en la materia Semiótica 1, Cátedra Fernández e intentar dar cuenta de la utilización de la metáfora, como recurso recurrente, que se utilizaba en la época en que fueron escritos los textos con el fin de sortear ciertos inconvenientes procedentes del contexto histórico-social. Trataremos de dilucidar cómo se conecta este complejo proceso histórico al cual hacemos referencia con las elaboraciones imaginarias de los textos a estudiar.

Siguiendo a Mónica Berman en "La frontera expandida del decir teatral. Ruptura de verosímiles teatrales porteños (1995-2004)", *"La consigna es tratar de ordenar si bien no desde compartimientos clasificatorios que quiebran al discurso para sostener la clasificación. Es esa la razón por la que no se va a trabajar desde una teoría teatral, sino que adopta una perspectiva a sabiendas ecléctica, desde teorías que sirvan para explicar, o para dar cuenta del discurso como tal, en lo original de su combinación.*

No se partirá de un modelo establecido y se accederá a cada una de las obras del corpus del modo que resulte más productivo para su análisis, es decir, como cada una de ellas justifica su presencia en este trabajo en virtud de sus características en particular, las razones de su inclusión determinarán, en buena medida, las herramientas de análisis.¹⁶

En épocas represivas la expresión metafórica adquiere especial importancia, puesto que permite hacer afirmaciones que de otro modo serían imposibles o

¹⁶ Berman Mónica, "La frontera expandida del decir teatral. Ruptura de verosímiles teatrales porteños (1995-2004)" Tesis de maestría de análisis del discurso (inérita).

traerían fuertes riesgos de represalias. Por ello, para desentrañar la sensibilidad social presente en los discursos producidos en la atmósfera oscura de enrarecimiento e inseguridad de las dictaduras le prestaremos especial importancia a las metáforas y alegorías.

La metáfora tiene la capacidad de proporcionar información que de otro modo sería intraducible¹⁷. Debido a que este sentido de la metáfora no tiene nada que ver con su significado literal, el significado que en cada caso asigna cada discurso a la expresión metafórica, está siempre en función de la defensa de visiones particulares de la sociedad argentina y de la nación.

El uso metafórico es entonces una estrategia discursiva esgrimida para legitimar tanto los discursos oficiales de los dictadores, como los discursos de la resistencia, que cambian los significados filtrando los posibles contenidos mediante la selección exclusiva de los factores relevantes para sus intereses y la prescindencia de todos los otros factores posibles. Por otra parte, la comprensión similar del significado metafórico al interior de los grupos, confirma y revela una complicidad que sirve para cohesionar y reafirmar la identidad grupal.

La función que fue cumpliendo la metáfora en las distintas obras teatrales se debe a las distintas circunstancias históricas y políticas presentes tanto en la dictadura de Onganía como en la de Levingston, en el tercer gobierno peronista como en el Proceso de Reorganización Nacional.

¹⁷ Gomez Proaño Lola, "Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e Identidad.", Editorial Atuel, Buenos Aires, 2002.

Visita

De Ricardo Monti

Esta obra fue estrenada el 10 de marzo de 1977 en el teatro Payró. Se desarrolla en una casa húmeda, despojada de cualquier indicio de vida, con los muebles cubiertos, polvo por todos lados, como añorando su época de glamour, llena de porcelana y platería y un status quo ya perdido.

La obra gira en base a cuatro personajes: Equis que llega a este espacio misteriosamente y en circunstancias nunca explicadas y Perla, Lali y Gaspar que son quienes habitan este lugar y reciben al extraño.

Equis aparece como un enigma, un misterio, pero con un fin claro: asesinarlos. En el nombre del personaje (el nombre de la letra que se utiliza por lo general para designar a sujetos u objetos sin nombre) se evidencia la necesidad de caracterizarlo como un ser sin identidad.

En esta pieza podemos encontrar además la vivencia ambigua de la realidad, la posibilidad de distorsionar el tiempo, la ilusión de atrasar la muerte.

Perla y Lali son una pareja de viejos fantasmagóricos, de edad incierta. Son un matrimonio que se desprecia entre sí, un matrimonio que ha enterrado cualquier chance de retomar el amor dejado atrás. Gaspar, su criado, es niño y adulto: monstruo.

El mundo de Lali y Perla es absurdo y atemporal, contiene violencia, disolución, obscenidad, humor negro: el viaje a la inmortalidad de Lali y Equis o

la muerte, funeral y resurrección de Perla. Equis quiere huir, pero los viejos lo retienen. Finalmente se reconoce como hijo, se acerca a Perla, tiene una ensoñación, se duerme en su regazo y el tiempo parece cerrarse sobre ese regressus ad uterum.

Tanto en la muerte de Perla, para revivir después, como en el paso de Equis de desconocido a hijo quedan plasmadas ambigüedades que se encuentran presentes a lo largo de la obra. Dicha ambigüedad o absurdo también se presenta en la inversión de la amenaza: al comienzo de la obra la amenaza reside en Equis pero, con el correr de la obra, esta se transfiere a los otros personajes.

"Todo en *Visita* huele a rito, lo cual implica una lógica particular con un tiempo detenido y un sistema de reglas inmodificables. En el interior de la representación Monti cuestiona las representaciones sociales, y con una estética que privilegia el ritualismo explicita los ritos vacíos que fundamentan una sociedad, los modos y apariencias por sobre el concepto, es decir, el motivo real que hace que ese rito se lleve adelante. Doble juego espejeante: la representación, de suyo irreal, acentúa el carácter irreal de lo representado, revela la máscara, distancia y parodia, en suma, carnavaliza"¹⁸.

¹⁸ Teatro, Volumen 2 Monteleone, Jorge, 1984. "En torno al teatro de Ricardo Monti", en Boletín del Instituto de Teatro, (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) V 25-35. , 1987.

En términos de Jorge J. Monteleone¹⁹, el teatro de Monti es vanguardista en su aparición y no complaciente. A su modo impugna y se rebela, seduce con crueldad y no con mera belleza a la conciencia. El eco del horror, el vacío giro de la frustración y el trunco deseo, la violencia son facultades estéticas. Paradójicas virtudes para ampliar la libertad intelectual y conjurar la otra, la violencia real, la violación sombría, el sometimiento.

Además de ello, llama la atención la atmósfera que se crea respecto a la muerte, de alguna manera relativizándola. Es decir, puede interpretarse como una muerte no definitiva, una muerte de la que se puede volver (como parece que lo ha hecho Perla más de una vez).

Por otro lado, en dos momentos de la obra se trata el acto de hablar. La primera instancia se produce en la primera escena cuando Perla iguala el hablar con el olvido al decirle a Equis:

"...Aflójese, vamos aflójese. Hable. Hablar es una forma de descargar tensiones. Una forma de olvidar. En general, mis recuerdos duran exactamente un minuto. ¿Por qué? Porque hablo."

La segunda instancia se da en una charla entre Lali y Equis en un diálogo en el segundo acto en el que además se expresan dos maneras de entender la libertad:

Equis: idéjeme en libertad, por favor! ino quiero que mi decisión se transforme en un acto puramente mental!

¹⁹ Ibid

Lali: ¡Tonto, ésa es precisamente la libertad!

Equis: ¡No, yo soy un cuerpo, ésa es precisamente mi libertad!

Lali: ¡Eso es corrupción y muerte!

Equis: ¡Eso también es mi libertad!

Equis: Ah...

Lali: Siga, siga. Verbalice, que se le va a pasar.

“Si el sainete se interioriza en el grotesco, el grotesco se mitifica en el teatro de Ricardo Monti. Esta hipérbole que ha sufrido el grotesco, que ahora se volvió fantasmagórico, también puede rastrearse en el conflicto central que plantean obras como *El organito* o *Relojero*, de Discépolo: el enfrentamiento entre padres e hijos, que en Monti devendrá parricidio”²⁰. Dice David Viñas que el grotesco presenta a *“los hijos en oposición cerrada frente a los padres, el nihilismo frente a lo establecido”*²¹.

Del mismo modo, Monti erige una violencia que es la de la década del setenta y una consecuente rebeldía ética y estética. La interrogación y la memoria de esa década se hallan, de un modo profundo y elusivo, en sus obras.

Perla Zaya Lima²², por su parte, expresa que Monti no encuentra una oposición entre vanguardia y realismo. Esta autora explica que Monti puede trabajar con ambos intercalando situaciones de la vida cotidiana con el plano del pensamiento y de los sueños.

²⁰ Ibid

²¹ David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso*, Les falta editorial Buenos Aires, 1973, p.103.

Miembro del Jurado

Roberto Perinelli

Miembro del jurado es una obra escrita por Roberto Perinelli y estrenada en el año 1979 bajo la dirección de Carlos Catalano.

La historia comienza con dos hombres dentro de una casa vieja y arrumbada, Mejía lo lleva a este lugar a Simón, quien acaba de salir de la cárcel.

Al comienzo del diálogo entre ambos personajes no se entiende muy bien cuál es el vínculo entre ellos, por momentos es ameno y por momentos hostil. Hay momentos en que Simón entra en confianza con Mejía y le cuenta por ejemplo el dolor que le causan esos zapatos que no son suyos, los suyos eran casi nuevos pero se los habrá llevado algún guardia y continúa diciendo:

“SIMON: - (se alza de hombros) Así es la cosa, amigo, qué se le va a hacer. No se puede protestar...”

Mientras se desarrolla la charla entre ellos Simón saca una matraca que le robo a un chico cuando se lo cruzaron en la calle, con esa matraca Simon se ríe y se burla de Mejía.

En el medio de este diálogo Simón esta convencido de que se han equivocado de hombre (Mejía y su jefe), que no era él a quien debía ir a buscar a la puerta de la cárcel, luego comienza a intentar hacer memoria porque, según

²² ZAYAS DE LIMA Perla, “ Dramaturgia y puesta en escena en los últimos 30 años”.

lo que Simón expresa, Mejía le resulta cara familiar pero no logra descubrir dónde es que lo conoció en el pasado.

En pleno diálogo, a la espera del llamado del jefe, los interrumpe el sonido de una comparsa, es la comparsa de carnaval del barrio anual según lo que Mejía le explica a Simón. Allí es cuando Simón recuerda como se disfrazaba para la murguita del barrio, cuando era chico y Mejía le cuenta que sus padres no lo dejaban disfrazarse porque decía que era cosa de gente ordinaria pero también le cuenta que se vengó de esa prohibición al tener a su hija a la cual la disfrazaba para cada carnaval y se las mostraba a los abuelos de la niña.

En el medio de esa espera Simón remarca que hace nueve años que no está con una mujer y le pide a Mejía si le puede conseguir a alguien. Este último habla con el jefe y le pregunta si puede venir Esther.

En un momento de la charla, imprevistamente Simón le dice a Mejía la causa por la cual estuvo preso quince años: violación. Además le cuenta que la chica luego falleció. Mejía enardecido le pide detalles, cómo es que la llevó hasta ese baldío, por qué a ella, etc. Simón no entiende muy bien la reacción, supone que el jefe de Mejía le dio esos detalles y le pide hablar con él, Mejía le dice que el teléfono por el que Simón creía que Mejía se comunicaba con su jefe está desconectado y que tal jefe nunca existió. Mejía le cuenta los pormenores de ese lunes en que Esther, ese era el nombre de su hija, nunca regresó de su clase de piano. Simón intenta escapar pero es en vano.

En eso tocan la puerta, era Esther, Mejía la hace pasar y se queda mirando la comparsa que pasa en ese momento por la puerta, le parece que esa justamente debería ser la ganadora y le comenta que él es miembro del jurado ya que es el más viejo del barrio. Mejía lo ata a Simón y se va a cumplir con su función de miembro del jurado. A su vuelta Simón accede a contarles detalles de lo ocurrido. Les cuenta que la veía todos los lunes, miércoles y viernes pasar por el café del que él era habitué, y que los muchachos de la barra lo trataban de estúpido porque la chica lo miraba de una forma muy particular y él no hacía nada, hasta que un día con unas cuantas copas de más se animó: se levantó y se la llevó a la rastra a un terreno baldío, la violó y fue muy bruto con ella, por lo cual la chica falleció. Luego de esta confesión Esther tomó un cuchillo y mientras que Mejía lo sostenía a Simón, la comparsa que pasaba por la puerta no permitió que se escuchara el grito animal y sobrehumano de Simón: Esther le había arrancado el sexo.

Aquí, en el final, encontramos una metonimia en el cuerpo del violador. Este simboliza al cuerpo militar que abusa de los derechos humanos de la sociedad.

Metafóricamente Roberto Perinelli expresa el deseo de terminar con el abuso de la dictadura "cortando" aquellos "aparatos" que el sistema utiliza para la violación, censura, represión, estigmatización, muerte y condena de la juventud, actor social mas perseguido y destruido por la junta militar.

El carnaval aparece como una alegoría, por ejemplo, del espectáculo deportivo (Mundial '78) organizado por el gobierno de facto y por cómplices internacionales como las empresas transnacionales como la F.I.F.A. que ocultaba y, tras su pantalla, acallaba los gritos de los 30.000 desaparecidos.

No hay que llorar

Roberto Cossa

No hay que llorar se estrenó en 1979. En esta obra Roberto "Tito" Cossa narra el encuentro de una familia de clase media argentina en los años '70 (tres hijos adultos y las mujeres de dos de ellos) en la casa de la madre para festejar su cumpleaños 70.

Personajes ordinarios proyectarán su historia, su personalidad, su situación económica y afectiva a la par de sus pasiones más bajas; disparadas a partir de una inesperada indisposición de la homenajead. Este imponderable sacará a la superficie mezquinos intereses personales, incluidos los de la madre misma, una mujer avara incapaz de comprender las necesidades de sus hijos, dignos herederos de una crianza sin valores. Una madre que atesora un secreto que podría solucionar los problemas económicos de sus hijos; en una familia cuyo lema es: "no hay que llorar" o "sin llorar, sin llorar", casi como "hay que fingir", "hay que actuar". Y en la que la problemática planteada permite preguntarse si una distribución de dinero puede afectar la historia de una familia, de un pueblo, de un país y de un mundo. Además de permitir preguntarse ¿a quién representa esa madre? A una patria quizás, una patria que pudiendo no ayuda a sus hijos, entendidos como los ciudadanos de esa sociedad.

En esta obra, todos los personajes despliegan sus obsesiones, complejos y frustraciones al enfrentarse a los demás. Entre los hermanos reinan la envidia,

los resentimientos y el egoísmo. A cada instante el comportamiento de los unos frente a los otros se expresa mediante fingimientos, disculpas, mentiras y silencios, dando infinidad de vueltas alrededor de los grandes temas de la vida, sin mencionarlos jamás, y entre ellos, como el mito más doloroso de asumir y encarar con una razonable sinceridad, el mito del dinero, de la posición económica, del futuro, de la sobrevivencia mínima.

"Poco a poco, a partir de los afectos filiales y las relaciones más íntimas, se va descubriendo el tejido dañado de una sociedad cuyas células se reproducen en forma morbosa, como si se tratara de un fibroma maligno."²³

Este "tejido dañado" hace que en esta familia puedan más los intereses personales que el sentimiento de unión entre ellos. Por ello, luego de la mejora de la madre, acuerdan tácitamente deshacerse de ella. Es decir, el personaje que encarna la unidad entre ellos, que los motiva a juntarse, aún viniendo de muy lejos, será eliminado para poder gozar del dinero y el mito que éste lleva consigo. Tan inmersos están en la excitación que les provoca el dinero que no oyen los pedidos de auxilio de la persona que les dio la vida. No escuchan a su madre, no escuchan a su patria.

La madre aparece como metáfora de madre-patria y el afán por vaciar el patrimonio nacional con el único fin de "salvarse". Entendiendo esa salvación sólo una mejora económica y pisoteando los lazos que los mantuvieron unidos.

²³ Tomado del libro memorias del I Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 1988.

Chau, Misterix

De Mauricio Kartun

Chau Misterix está ambientada en un suburbio de 1950, durante un día de carnaval. Con un tono nostálgico la obra intercala planos de la realidad con planos de ensueño.

Narra la historia de cuatro niños en su paso desde la niñez hacia la adolescencia desde una óptica llena de imaginación típica de los chicos entre los 10 y 12 años.

Rubén, el protagonista, tiene diez años y una curiosidad enorme por el mundo que lo rodea. Dicha curiosidad, en más de una oportunidad no es satisfecha por sus padres y sus amigos. Al sentirse incomprendido, solo, avergonzado, temeroso se transforma en Misterix²⁴, un personaje de historieta, héroe y el refugio de Rubén.

Rubén imagina que es ese personaje y de esa manera logra canalizar y exteriorizar todos los impulsos que debe ocultar o reprimir en la vida real. El héroe de la historieta le permite a Rubén asumir sus sueños de libertad: entonces es lindo, alto y fuerte; las mujeres lo aman; es el rey del baile; y, por

²⁴ Personaje italiano que dio origen a su propia revista. Fue creado por el dibujante Paul Campani, con guión de Massino Garnier, para la revista italiana *Albi Le Piu Belle Aventure* en 1946. *Misterix* es un sabio inglés que inventa un traje que lo hace invulnerable y emite rayos atómicos mediante una pila que porta en la cintura, convirtiéndose en un superhéroe. Se publicó por primera vez en Argentina en el N° 33 de la revista *Salgari*, el 28 de enero de 1948. La historieta se destaca rápidamente, lo que lleva al lanzamiento de *Misterix*, su propia revista, el 3 de septiembre de ese año.

supuesto, no necesita los anteojos que el niño sí necesita. Rubén cambia de realidad cuando es Misterix, se aleja completamente de la existencia que lo hace sufrir, temer, avergonzar para pasar a un mundo donde goza de todos los atributos que se le antojan.

Chau Misterix toca temas escabrosos, por llamarlos de alguna manera, como la amistad y dentro de ella el rápido paso del amor al odio, la virginidad, el debut sexual y el desprecio social por las mujeres a las que les habían roto la "telita" mientras para los chicos el haber "debutado" era toda una proeza digna de ser contada. El amor, el deseo, los atributos físicos, la fidelidad son temas a través de los que se van mostrando las relaciones entre los cuatro personajes de la obra; y sus correlatos en el mundo de historieta.

Es un mundo plagado de mitos y lleno de miedos como el efecto que produce a la vista un eclipse si uno no lo ve a través de cierto filtro, como es en este caso un vidrio de sifón verde, o donde la combinación de Geniol y Coca Cola provoca una espuma que brota de la boca, sin parar.

Pero Rubén deberá, a la fuerza, aceptar por fin la realidad, con todo el dolor que representa la pérdida de la omnipotencia, que se aleja para siempre con la figura de Misterix. El protagonista tendrá que asumir que junto con el correr de la vida uno va entrando en una realidad más madura de la que no puede evadirse. De allí, probablemente, haya nacido el nombre de esta obra, *Chau Misterix* que podríamos inferir que se trata del abandono de esa niñez y su mundo de fantasía para entrar en un mundo más real, más adulto y que es

necesario asumir. Como explicó el autor en la entrevista estaba engloba un conjunto de sensaciones como la angustia, dolor, negación que lo tuvieron como víctima al autor durante los años en que engendró esta pieza.

Continuando con las inferencias, ese mundo que Rubén abandona representa la frustración de ese superhéroe, la derrota del héroe. En términos más abarcativos, puede ser interpretada como la despedida de la "infancia" en términos políticos y el ingreso a otro panorama del que no hay variantes.

Mauricio Kartun escribió esta obra en un momento particular, en un momento del país signado por la censura. El autor participaba de en un taller de escritura dramática dictado por Ricardo Monti.

Este alejamiento del teatro político se evidencia en el siguiente comentario del autor: *"En el '78 escribí Chau Misterix y en el '83 estaba escribiendo "Cumbia Morena cumbia" y en el '84 "Pericones", donde había vuelto al teatro político pero de otra manera, había vuelto entendiendo que hacer teatro no era encontrar un soporte que fuera una materia solvente en la que diluir ideas, sino que se trataba de construir universos poéticos que en todo caso tuvieran la forma de lo que uno tiene adentro, y en mi caso lo que tengo y he seguido sosteniendo es una voluntad política, una voluntad ideológica"*²⁵.

Una vez conocida la obra podemos entender de otra forma el título; como la despedida de la infancia de un niño, de una sociedad, de un país. Esa infancia

²⁵ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3974-2007-07-22.html>

que servía de refugio de la realidad, una infancia que terminó y con su fin se oculta o se posterga el sueño de la revolución²⁶.

²⁶ Mauricio Kartun participó de La Podestá, un grupo que entre otras cosas, accionó a través del teatro para apoyar la campaña de Cámpora. Es decir, había una militancia absolutamente explícita que queda replegada con el golpe de estado del '76, aunque comienza con las persecuciones de la triple A y los exilios de muchos teatristas.

Des-tiempo

Eugenio Griffero

Esta obra fue escrita en 1980 y estrenada en 1984. Es una obra de tiempos lentos, que se centra en la conversación entre un padre y su hija.

En términos de Perla Zayas Lima: "*Las piezas de Griffero muestran la hipocresía, la mediocridad y la represión que invade la vida de los seres humanos generalmente presentados como solitarios y aislados. Están escritas con crueldad, con mezcla de elementos de óperas, de humor negro y rasgos del absurdo y del expresionismo*"²⁷.

En esta obra el autor trata el tema de la incomunicación y los desencuentros.

En *Des-tiempo* ocurre una llamativa coincidencia: ambos personajes están desencontrados, sobretodo, consigo mismo. Tanto Padre como Hija están pasando por momentos de crisis. Entre ellos se conforma un diálogo en el que se pone al día lo no dicho durante muchos años: el cariño no demostrado del padre a su hija, la infelicidad del matrimonio de la hija, la confesión de infidelidades.

Ambos personajes coinciden en el hecho de sentirse abandonados. El padre, con su esposa y amante ya fallecidas, se encuentra incompleto, abandonado, sin que nadie piense en él; la hija también por un padre prácticamente ausente:

²⁷ ZAYAS DE LIMA Perla, *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos*, Editorial Galerna, 2005

"HIJA: -Papá...nunca sentí que nos prestaras atención, ni a mamá ni a mí. Nosotras estábamos... y con eso bastaba... vivíamos en tu casa, pero no había ningún gesto preferencial para nosotras.... Era tu hija, porque dormías en casa... Yo pensaba que mi presencia te aburría, te irritaba. Nunca me sentí tu hija, nunca me sentí presente ante vos, era como si tuviera que hacer ruido o enfermarme para que me encontrarás... para encontrarte."

Des-tiempo cuenta una historia familiar, donde la hija además representa otros personajes. En esta obra tiene lugar el desplazamiento, Eugenia es, o puede ser, a su vez su madre, la amante del padre, su abuela. Se habla de la familia pero el tema familiar se desplaza a otros ámbitos; a través del aislamiento, que es tematizado en la obra, se habla de la imposibilidad de agruparse ni siquiera en términos familiares. Aquí tiene lugar una metonimia al usar a la familia como la muestra de un todo llamado Sociedad en la que la formación de grupos sindicales, militantes o políticos era cada vez más difícil.

La palabra "miedo" es recurrente en esta obra: el miedo que le tiene el yerno a su suegro, el miedo a la oscuridad que siente la hija, en la recriminación que le hace Eugenia a su padre ya que éste no se ocupaba de ella sino que pasaba sus días encerrado en su biblioteca tratando de calmar su miedo, un miedo constante, que lo acompañó durante toda su vida y cuya razón no se encuentra explicitado en la obra. El miedo parece dissociado de la causa que lo provoca, un miedo "en el aire" se podría decir.

Desde el título: *Des tiempo*, un término creado, se observa el modo en que la obra será escrita. Dicho título connota "no estar a tiempo", un desplazamiento temporal, una no coincidencia. Esa no coincidencia estará presente a lo largo de la obra, la no coincidencia entre las relaciones afectivas, entre los momentos de cada personaje y entre lo dicho y lo que debería decirse.

El teatro de Griffiero va más allá del absurdo radical, y al indagar en las posibilidades del lenguaje en palabras del crítico argentino Guillermo Saavedra: *"Prefiere trabajar en los intersticios del lenguaje, producir efectos y arrimar alusiones sinuosas sobre el terreno de lo no dicho: aquello que se calla por impronunciable; que no puede decirse porque carece de palabra"*²⁸. Justamente esto es *Des-tiempo*, una obra sobre lo callado, lo no dicho o lo dicho tarde, a des-tiempo.

²⁸ <http://www.alternivateatral.com/persona5893-eugenio-griffiero>

Sucede lo que pasa

Griselda Gambaro

Sucede lo que pasa se encuentra dentro de las obras presentadas en el volumen II de Teatro, escritas entre 1972 y 1975, anteriores a las publicadas por Ediciones de la Flor en el volumen I de esta colección de teatro (*Real Envido, La malasangre, Del sol naciente*).

Sucede lo que pasa, 1975, es la única de las obras de este volumen que cumplió lo que podría llamarse el periplo, "en términos" de la escritura, hacia el escenario, ya que fue estrenada en abril de 1976, con dirección de Alberto Ure. Transita una zona que puede pertenecer a la picaresca del fracaso, donde el éxito de los fuertes es mísero y la derrota de los más débiles es iluminada por el dolor y la bondad de quienes la sufren.

En esta obra como en los demás textos de Gambaro parecería existir una ausencia de toda referencia inmediata a una realidad dada, no solamente por la carencia de una situación claramente contextualizada, sino también porque las indicaciones escénicas que determinan un espacio y un tiempo de los que el lector no saldrá. Los personajes entran y salen y aportan cosas del afuera, pero siempre el punto de vista está circunscripto a ese espacio. Por el hecho de no contar una historia muchas veces se ha considerado al teatro de Griselda Gambaro como absurdista. *Sucede lo que pasa* no escapa a la regla: la obra narra los distintos episodios en la vida de dos hermanos, Teresa y Tito. Hay

también otros tres personajes más: Quique, César y Zamora. Tito y César son ladrones, Quique es un joven médico del barrio y Zamora el patrón de Tito y comprador de los botines. Se cuenta una historia privada donde hay víctimas y victimarios pero sus lugares están extrañados, desplazados. Es decir, no hay posiciones fijas a priori. Por ejemplo, una mujer abusada es necesariamente una víctima, un ladrón y un abusador un victimario. En esta obra si uno observa cómo están contruidos los personajes se evidencia un desplazamiento.

Otra cuestión para observar tiene que ver con las referencias al cuerpo, toda la primera parte en la que Teresa "disfraza" su cuerpo, lo cambia, lo oculta, lo asimila a un cuerpo enfermo.

Por otra parte Teresa, la única mujer en la obra, "histeriquea" y juega con todos los hombres a su alrededor. Un ejemplo de ello es la forma casi infantil en que se pone de novia con César y como, un rato después, dice que hace cinco años que están juntos. También llama la atención la concesión que César hace de ella frente a Zamora, el trato que ella tiene hacia Quique, incluso en presencia de su novio.

Otro tema tocado a lo largo de la obra es el olvido. En el primer acto dicen:

"Teresa: -¡Yo no escucho! A mí, de un oído me entra y del ... " y el otro momento en que se hace referencia al tema es cuando Zamora le dice que lo mire total después lo olvida y listo. Teresa dice: *"¡No se olvida nada! ¿Para que vive una si olvida?..."* en clara referencia al abuso que Teresa sufrió, años antes, de parte de Zamora.

Además hay un tema planteado con respecto al rechazo y luego a la complacencia obligada que debe tener Teresa con Zamora por pedido de Tito (por ejemplo cuando le dice que acepte el anillo que este le regala) y el planteo que hace Zamora sobre el final de la obra al ser rechazado por Teresa, acerca de que en lugar de la dignidad hubiera optado por el camino que la encontraría mejor económicamente, en el que no debería preocuparse ya por tener casa y comida.

Por supuesto que lo que se cuenta remite a un absurdo vernáculo que reobserva en los modos de articular las escenas, de quebrar la coherencia, de hacer desaparecer personajes sin razón, etc.

Sobre el teatro de Gambaro, Nora Mazziotti en la Revista Teatro N° 48 publicada para septiembre de 1995, expresa:

"Griselda Gambaro practica un teatro ético. Le importa la condición humana. Se pregunta qué está bien y qué está mal. Qué pasa en el mundo con la justicia y con la dignidad. Se plantea qué lugar hay para el perdón, la rebelión o la solidaridad. Pero no lo hace con interrogaciones abstractas sino mostrando su funcionamiento concreto, su materialidad en las relaciones humanas. Bucea en el vínculo entre madres y padres, con los hijos, entre hermanos, en grupos de amigos, de parejas, entre jefes y empleados. El lazo de amor, sanguíneo o fraternal, no da garantías o certezas. Lo que muestra no son relaciones armónicas, sino capaces de engendrar odios, injusticias, arbitrariedades,

sumisión. Pero también abre la posibilidad de la esperanza, y siempre hay víctimas y victimarios”.



En el siguiente apartado se reproducirán las entrevistas realizadas a los autores Roberto Perinelli, Roberto Cossa, Bernardo Carey, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun. El estilo con el que trabajamos, a partir de lo aprehendido en materias como Taller Anual de Expresión I y Taller Anual de Expresión 3, fue el indirecto generando así textos documentales con estilo literario.

El objetivo fue principalmente conocer sus experiencias, como autores y hombres de teatro y como ciudadanos, durante la década del 1970. Nos interesaba conocer cómo fueron sus vivencias, en qué medida la realidad influyó sobre la producción y cuáles son sus consideraciones acerca del período que elegimos para investigar nuestro objeto.

A pesar de que la intención fue trabajar sobre un modo de entrevistar *desacartonado*, donde el entrevistado se sintiera cómodo sin la obligación de tener que responder una batería de preguntas como ante un jurado o una mesa de examen, partimos de una estructura interrogativa compuesta por premisas principales como:

- ¿Cómo fue su vida a lo largo de toda la década del '70?

- ¿Cómo vivió usted como ciudadano y como autor el golpe militar del '76?
- ¿Cómo describiría la función del Teatro Independiente como medio de comunicación durante la década del '70?
- ¿Cuál es ese Otro que a su criterio constituía al teatro como medio *independiente* antes y después del '76?
- ¿Cómo definiría la experiencia de hacer teatro durante el último gobierno peronista y desde el exilio durante el golpe? (en caso de que el entrevistado se haya exiliado)

Y otras preguntas secundarias como:

- Haciendo referencia a la obra que hayamos analizado: ¿Recuerda en qué contexto escribió la obra? ¿Qué fue lo que la motivó a escribirla? ¿Qué era lo que usted quería decir en ese momento?
- ¿Cuál es la utilización que usted hace de la metáfora en sus obras?
- ¿Cuáles considera que eran los ideales de la gente que hacía teatro en los '70?

Durante el desarrollo de la investigación hemos tenido la posibilidad y el privilegio de entrevistarnos con los más importantes autores del período que nos recibieron amable y desinteresadamente. Sin embargo hubo una entrevista que se fue frustrando con el correr de los meses. Gambaro fue la personalidad a la que no pudimos acceder, la "figurita difícil". En este caso esta imposibilidad nos

generó mucha pena. Su abundante actividad social, como la entrega de la distinción de Ciudadana Ilustre sumada la lejanía de su hogar y a la desactualización tecnológica (no usa mail ni Internet) fueron los obstáculos que nos mantuvieron desencontradas con esta autora. Sin embargo, en un último intento desesperado por obtener su testimonio acerca de nuestras inquietudes logramos que nos enviara por fax, a partir de un amplio cuestionario que le hicimos llegar, las siguientes reflexiones:

"Siempre que se rompe un orden institucional más o menos "legal", como fue el gobierno de Isabel Perón, es esperable una situación peor, de menor o ninguna legitimidad. Así sucedió después de marzo de 1976. Como autora, la prohibición de mi novela "Ganarse la muerte", amén de las situaciones generalizadas de amenazas y violencia, determinaron mi alejamiento del país.

Por supuesto la experiencia de hacer teatro durante el último gobierno peronista (aún con su degradación político-social) no se vio tan afectada como con la última dictadura militar. En el exilio me aparté del teatro y solo escribí narrativa.

(...) El teatro es muchas cosas, tiene muchos sentidos. Uno de ellos es el de ser un medio de comunicación, aunque tiene una aproximación específica y tiene una carga estética, ética, discursiva que otros medios no tienen.

(...) En mi caso, no tengo una propuesta o una decisión a priori para utilizar metáforas, las uso si el texto las impone.

(...) Por supuesto que la Revolución Cubana tenía un gran significado para nosotros y provocaba una gran adhesión. Nuestros ideales partían de creer posible un mundo mejor y nuestra actitud personal y teatral respondía o trataba de responder a esa premisa."

“Nosotros éramos los reyes de la metáfora”

Roberto Perinelli nació en Buenos Aires en 1940 y se dedica al arte teatral desde que se salvó de la colimba. Lo apodan Bocha desde chico por una tía, se casó hace 39 años, tiene una hija de 32, y hace 35 dejó su San Isidro, casi natal, para mudarse a San Telmo. Participó del primer ciclo de Teatro Abierto (1981) y con la vuelta de la democracia lo convocaron para el puesto de director de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Trabajó 10 años en el San Martín y se siente muy orgulloso de haber estrenado casi 20²⁹ de las obras que ha escrito.

Una fría tarde de agosto, casi entrado septiembre, nos encontramos con Roberto en un bar muy “concheto”, como definió él en una llamada telefónica previa, de una esquina de Perú y Humberto Primo en San Telmo. Por lo que nos cuenta ese barrio es su mundo, su propio espacio. Todo fuera de él le parece lejos, lejísimos y no concibe la idea de tener que moverse demasiado para ver teatro fuera de la ciudad donde parece sentirse tan protegido y a gusto. *“El teatro es un fenómeno absolutamente urbano y cuanto más urbano mejor es. Las ciudades que tienen centro tienen los teatros en el centro.”*

Después de conversar sobre las características de nuestro proyecto de tesina y de explicarle qué fue lo que nos motivó a comenzar, explica *“(...) el teatro fue siempre un medio de comunicación cuando no había otro(...)”* y de esta manera nos hace un guiño de complicidad. Para él también parece ser

importante incluir en la currícula de la Carrera el teatro como medio de Comunicación.

De a poco nos adentramos en la década que nos interesa analizar. *"Pareciera ser que en la vida de la humanidad el teatro, y el arte en particular, es mucho más vivo cuando hay crisis".* Roberto parece entender rápidamente lo que buscamos con la elección de ese período. *"Del '70 la '76 el teatro quiso ser un medio de comunicación revolucionario, si resultó o no resultó es una cosa que podemos discutir (...)"*

A pesar de compartir con nosotros que en esa década se produjo un quiebre y que paradigmáticamente el período es más que interesante para analizarlo sostiene que *"el teatro nunca fue demasiado perseguido, no nos engañemos, no éramos los héroes de la historia. Al cine le hicieron la vida imposible, a Torres Nilsson y no hablemos de Armando Bo (...) Nosotros veníamos haciendo un teatro metafórico porque acá nunca hubo una censura inteligente, siempre hubo un censura muy espasmódica, prohibiciones y aceptaciones insólitas y estábamos muy acostumbrados a las revoluciones."* Con el correr de la charla entendimos que a los golpes de estado y a los gobiernos de facto él los llama revoluciones. *"El teatro nunca fue demasiado perseguido (...) Nosotros éramos los reyes de la metáfora. Pero cuando aparece la posibilidad, esa posibilidad tan quimérica o tan loca o tan sana, no quiero calificarla, de la famosa Revolución Socialista aparecieron expresiones muy directas de teatro que*

²⁹ Entre ellas: *Coronación, Teléfono, Hombre de confianza, La boca del ratón, Desdichado deleite del destino, La cena, Historia de cazadores, Mil años de paz, Miembro del Jurado.*

hablaban muy claramente de ciertas cosas, que tuvieron una difusión relativa (...)"

Cuando comenzamos a explorar en sus recuerdos, intentando construir la génesis de lo que fue Teatro Abierto, explica: *"A mi me parece que en la década del '60 se empieza a generar todo esto que ahora estamos viviendo, los procesos son lentos, muy lentos. En principio se empieza a generar toda una corriente de profesionales en serio, no hablo necesariamente de dinero, hablo de un individuo que sabe lo que hace. Que hace, por ejemplo, un teatro de calidad. Actores solventes, directos solventes, autores solventes."* En su texto "Teatro Abierto: condiciones de gestación" además de la profesionalización de los actores este autor encuentra otros motivos puntales como causas para la formación del movimiento que se desarrolló en 1981: *"A mi juicio también habría que hacer otros agregados a este despertar del teatro porteño. Entre ellos la iniciativa del Teatro Payró de ofrecer funciones de teatro al mediodía, en apariencia sólo un inédito proyecto empresario independiente, inocuo políticamente, pero que sin embargo alteró a las autoridades castrenses, que prohibieron una de las obras del ciclo, Telarañas, de Eduardo Pavlovsky. Pavlovsky fue inmediatamente amenazado y debió exiliarse para proteger su vida. Y la existencia del "Grupo de trabajo", que actuaba en el Teatro Lasalle y estrenó entre otras piezas No hay que llorar, de Tito Cossa, y El ex- alumno, de Carlos Somigliana"³⁰*

³⁰ Teatro Abierto: condiciones de gestación, Roberto Perinelli, 2006

Pero no se agotan con lo expuesto hasta este momento las condiciones de gestación del fenómeno de Teatro Abierto. *"La defensa del espacio de socialización fue uno de los motivos de la generación del Teatro Abierto. La gente quería pertenecer, saber, enterarse (...) sirvió desde la metáfora como medio de comunicación, de contar una serie de cosas que se sabían que sucedían y nadie las decía. Por ejemplo: en "Lejana tierra prometida"³¹ es la primera vez que aparecen las Madres de Plaza de Mayo que por supuesto no aparecen como Madres sino como unas señoras que buscan huesos de perros. La gente que fue a Teatro Abierto sabía decodificar eso, sabía que eso no era una vieja que buscaba huesito de perros."*

En un momento de la charla surge la necesidad de definir la categoría de independiente y a partir de esto Roberto confirma *"¿Qué quiere decir independiente? Que no depende de la taquilla, que nadie vive del teatro. La gente trabaja de algo y a la noche hace teatro. Leonidas Barletta³² se estableció como iniciador de este tipo de cosas...(este teatro era) intransigente, además de voluntarista. Leonidas decía que quien tenía "voluntad de" podía subir a un escenario".* Este movimiento empieza a quebrarse cuando comienza a pensarse que sólo la voluntad no es suficiente y que se necesita una técnica, una preparación. Entonces aparece el fenómeno de la escuela adherida al Teatro Independiente. Este fenómeno coincide además con la aparición del sistema

³¹ De Ricardo Halac, estrenada en 1981 en el Teatro del Picadero con la dirección de Omar Grasso.

Stanislavsky³³ que propone cierto nivel de investigación y de búsqueda. *"Ese espíritu de Teatro Independiente, ese espíritu de dedicación, de voluntarismo, de voluntad sobrevive aún cuando la gente empieza a darse cuando que puede vivir de ese trabajo. Eso deshizo de alguna manera el movimiento pero quedó el espíritu (...) El Teatro Independiente era muy frágil, había perdido la euforia, el alma que traía de los '30 y había sido reemplazado por una actitud no tan militante. Eso terminó en los '60 cuando aparecen los canales de televisión"* Lo que explica Perinelli es que cuando la televisión comenzó a producir ficción no existía el "grabado" y se necesitaban actores que pudieran sostener y resistir un "vivo" y trabajar como si estuvieran en teatro. Estos actores tenían altísimos sueldos y es por ello que la llegada de esta nueva tecnología alteró las condiciones del arte escénico independiente. Empezó a tomarse conciencia de que el teatro podía ser también un medio de vida. *"Para mí dependencia significa hacer lo que otro quiere. Cuando uno hace algo sabe para quién lo está haciendo, cuál es el público que puede ir y esto viene desde lo que haces, hasta dónde lo haces y cuándo lo haces. Si vos haces una obra a las 11 de la noche estás eligiendo un público."*

Y esta palabra, público, desata sobre esa mesa de café una nueva polémica. Esta vez Perinelli arrebató contra lo establecido en el texto de

³² Leónidas Barletta fue un escritor, periodista y dramaturgo argentino nacido en 1902 en Buenos Aires y muerto el 15 de marzo de 1975 en la misma ciudad. En 1930 abrió sus puertas el Teatro del Pueblo y Barletta fue su director hasta su muerte.

³³ El método Stanislavsky consiste básicamente en hacer que el actor experimente durante la ejecución del papel emociones semejantes, parecidas a las que experimenta el personaje

Atamirano y Sarlo *"Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia"*³⁴ y sostiene: *"Yo creo que todos, escribimos para cinco amigos."*³⁵ *Hay una cosa que creo que es innegociable, que es la fidelidad para con uno mismo".* Pero la temática a acerca de la construcción de la categoría de público no se agota allí. Roberto también se arriesga a confirmarnos que: *"No creo que a partir del '76 se haya cambiado el público al que se apuntaba. A partir del '83 la gente joven va más al teatro. Antes el teatro no tenía la diversidad que tiene ahora (...) era un lugar para ir de traje y corbata, era una cosa parecida a lo que es la Ópera ahora."*

Cuando intentamos clarificar si la independencia por la que se caracterizaba el teatro a principios de la década del '70 se construía como tal a partir del enfrentamiento con la política cultural del peronismo como explica Pellettieri en su texto *"Historia del teatro argentino en Buenos Aires Volumen IV La segunda modernidad (1949-1976)"* Roberto nos advierte que *"al peronismo lo descubrieron los intelectuales a partir de los '70, antes ser peronista era ser grasa, vulgar, arribista, torpe. No existía el Teatro Oficial, el teatro San Martín empieza a funcionar con la continuidad y con la convocatoria que tiene ahora, a partir del '76, porque a Kive Staif lo devuelven a la dirección del San Martín en 1976."* Según este autor de teatro a partir del quiebre que nosotras

interpretado; para ello se recurre a ejercicios que estimulan la imaginación y la capacidad de improvisación.

³⁴ En este libro se plantea que todo escritor, al disponerse a escribir, tiene presente en su conciencia un público, que se diga a alguien. Pero también para alguien. Hay "dos alguien", un público interlocutor y el público al que se dirige.

encontramos en el '76 el público no cambia porque, como se explicó más arriba, en ambos períodos este teatro apuntaba a quién pudiera decodificar su mensaje. Pero tampoco es claro si cambia "el enemigo" al que se opone este fenómeno que se constituye como independiente en oposición a otro que aún hoy, más de 30 años después, es muy difícil delinear.

La tarde poco a poco se convirtió en noche y con mucho material y más dudas que unas horas antes nos despedimos de aquel personaje tan pintoresco como ese barrio que fue testigo de aquel encuentro.

³⁵ Aquí se hace referencia a una frase de Luis Buñuel en la que expresa que el hacía películas para 5 amigos. Luis Buñuel (1900-1983) fue un director de cine español naturalizado mexicano, que desarrolló gran parte de su obra entre México y Francia.

"La política estaba en la piel"

Roberto "Tito" Cossa nació el 30 de Noviembre de 1934 en el barrio de Villa del Parque. Hasta 1976 se dedicó al periodismo. Primero en La Opinión de Jacobo Timmerman y luego en el Cronista Comercial en una sección llamada "Los mercados". Participó del primer ciclo de Teatro Abierto (1981) y escribió obras como *La nona*, *No hay que llorar*, *El viejo criado*, *Gris de ausencia*, *Los compadritos* y *Nuestro fin de semana*. Actualmente se desempeña como Presidente de Argentores³⁶.

Argentores nos abrió sus puertas después de anunciarnos en la recepción. En aquel edificio de Pacheco de Melo al 1800 se respira arte. Los cuadros y murales en las paredes, los nombres de las salas y la sensación de que detrás de cualquier puerta puede uno encontrarse con personajes tan nuestros como Roberto "Tito" Cossa. Por momentos uno logra sentirse muy pequeño en esas salas de espera, con techos tan altos y con sillones que, a pesar de cómodos, te hunden y te acercan más al piso.

Por fin se abre esa puerta gigantesca de madera maciza y alguien nos dice: "*Pueden pasar*". Del otro lado de un escritorio particularmente profundo se encuentra él. Con una cálida sonrisa nos recibe, nos ofrece algo para tomar, café o agua quizás, y ante nuestra negativa esboza: "*Le salen barato a Argentores*" y

³⁶ La Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) es una asociación civil de carácter mutual y profesional integrada por los autores que han estrenado una obra en cine, teatro, televisión o radio. Fue constituida el 17 de diciembre de 1934, con sede en la ciudad de Buenos Aires. Su fin principal es la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor y a través de estas acciones el enaltecimiento de la producción del autor.

nos invita a tomar asiento. Las butacas colaboran en un sumergirse rápido y placentero hacia un mundo de recuerdos.

"Yo hasta el '76 fui periodista en diarios que podían llamarse de izquierda, progresistas". Y así abrimos las puertas de una memoria lúcida a pesar del paso de tiempo. "Hasta esos años estuve muy metido en el periodismo y encima en el caso del Cronista llegué a tener la Conducción Periodística. (...) El teatro era otra cosa, yo me había borrado."

El olor en el ambiente es llamativo; es lo primero que uno percibe al entrar en esa oficina. Y basta con mirar sobre el escritorio para encontrar una pipa y una bolsa de tabaco con la cantidad suficiente para siempre mantenerla encendida. El contexto histórico de la época y su posición política no tardan más que un par de pitadas en aparecer: *"Fui un tipo siempre de izquierda, conocido, firmaba cuando había que firmar (...) mis obras no eran específicamente políticas. Se sabía que yo era zurdo (...) El horror se fue haciendo cotidiano. Uno sobrevivía. Se iba o sobrevivía."*

Y eso nos despierta la curiosidad sobre la manera en que la realidad pudo o no intervenir o determinar la producción. *"No se si lo que yo escribí lo podría haber escrito de otra manera. No se que le pasa al pintor o al músico. Pero tampoco es bueno tomar (...) la realidad como forma periodísticas porque en general sale algo periodístico y no una obra de teatro"*

Nos cuenta que su famosa obra, *La nona*³⁷ surgió como un guión de televisión en el que sólo estaba la primera parte de la pieza y que durante la dictadura comenzaron a aparecer las muertes en la historia. Asegura que no hubo intencionalidad pero dictamina: *"La política estaba en la piel"*.

Y al parecer no sólo en la de los autores. El público sufría una especie de paranoia y todo lo que veía, leía o escuchaba simulaba tener un significado oculto que ni el mismo creador había encontrado o buscado intencionalmente. *"El viejo criado es una pieza que para mí era totalmente inocente (pero) había gente que me decía "esta obra es peligrosa, te metes con Perón. Cuidado que te la pueden prohibir". La obra fue una especie de ironía sobre los mitos porteños (...) y había una escena con tres guapos que se juntaban en una esquina y la gente me decía: "La junta militar" y a mí ni se me había ocurrido."*

Pero no se la prohibieron. La censura como sentencia Roberto *"Era muy ignorante afortunadamente (...) yo creo que no sabían que existía el Teatro Independiente. Estoy convencido, se asesoraban mal. Nunca hubo comisiones de censura previa como en España, Chile, Uruguay o Portugal. Eso no existía (...) En Teatro Abierto nos quemaron el teatro porque era una cosa masiva, éramos buena parte del mundo del teatro diciendo claramente estamos en contra. "*

³⁷ En una familia argentina, de origen italiano, hay una abuela (la nona) de avanzada edad. La nona come sin parar, en tanto que la familia se va a la ruina y buscan los más diversos caminos para ganar dinero (prostitución, mendicidad, engaños, etc.). En un momento la familia comienza a intentar asesinar a la nona, pero son los miembros de la familia los que van resultando muertos en esos intentos, hasta que, en el final, sólo queda la nona.

¿En contra de qué? ¿Cuál es ese Otro al que se opone el Teatro Independiente? Claramente después del '76, cuando Roberto se reconcilió con el género, ese otro eran los "milicos", ¿Pero...y antes?

En los años '50 cuando era el auge del Teatro Independiente, en el primer peronismo, se escribían obras con muchos personajes y de gran duración. Los teatros independientes eran espacios que aparte de ser teatrales tenían mucho contenido político, eran como un escenario de pelea, de lucha contra el Gobierno y los empresarios. Según lo que se explica en el libro de Pellettieri "*Continuidad del microsistema teatral de la primera modernidad (1949-1960)*"³⁸ durante los primeros gobiernos peronistas se produjo una significativa diferenciación entre el campo político y el intelectual. El peronismo se caracterizaba por una fuerte tendencia anti-intelectual y el mundo intelectual lo criticaba severamente ya que lo veía como una forma de incultura. El teatro de este grupo se convirtió en un vehículo de expresiones contrarias al peronismo y para el público asistir a sus espectáculos consistía en una silenciosa modalidad de oposición y una adhesión al reclamo de libertad de expresión. La respuesta del gobierno fue la de clausura de algunas salas de teatro por falta de cumplimiento de los edictos municipales. No sólo no se alentó su apoyo sino que además se abocó al fomento de los elencos vocacionales, lo que instauró una nueva polémica en torno a las diferencias entre grupos "independientes" y "vocacionales", y el significado de esos términos.

³⁸ Pellettieri Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 4", Galerna, Buenos Aires, 2005.

En relación a esta disputa Roberto manifiesta: *"Éramos muy antiperonistas y había una especie de vocación romántica, nadie cobraba un peso (...) se formaban grupos muy grandes y todos querían ser actores y por eso se escribían obras para 50 personajes. En el tercer gobierno (de Perón) ya no se mantenía esta oposición, al revés todos los teatros se volvieron peronistas. Para la izquierda hubo un Perón del '45 al '55 y un Perón del '70 en adelante. Hubo una gran transfusión de gente de izquierda, jóvenes militantes, al peronismo. A los que éramos muy gorilas nos pasó lo que le pasó a mucha gente, hicimos una revisión del peronismo y de ser antiperonistas nos hicimos no peronistas, que es distinto. Y así, en ese espíritu, escribimos el "Avión Negro"³⁹, criticando a Perón, no al peronismo, reivindicando a la gente pero criticándolo a Perón."*

La tarde empieza a caer. El viernes se acerca a su fin y en la forma de responder de Roberto empieza a notarse cierta ansiedad por abandonar el lugar y emprender el camino de descanso hacia un nuevo lunes. La puerta de madera maciza se cierra de tras de nosotras pero en nuestros cuadernos y nuestras cabezas esta experiencia tan enriquecedora abrió nuevas expectativas.

³⁹ Obra de teatro escrita por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. Se estrenó el 29 de julio de 1970 en el Teatro "Regina" de Buenos Aires.

Teatro Independiente: Un mito

Bernardo Carey nació en 1934 en el barrio de Parque Patricios. Hasta los años '70 se dedicó a la escritura literaria y a la venta de libros. Después, de la mano de Julio Ordano, se sumergió en el mundo del teatro. Participó de Teatro Abierto (1981) y entre sus obras se encuentra el *Hombre de yelo*.

Argentores nos recibe de nuevo. Esta vez el despacho del Primer Vicepresidente de la Institución se abre ante nosotras para ofrecernos la vista preferencial de un jardín frondoso y una conversación de la que no podremos dejar de hablar en mucho tiempo.

Sabíamos que en Bernardo íbamos a sentirnos a salvo. Sabíamos que él sería ameno, humilde y obediente en sus respuestas. Sabíamos que de aquel encuentro la claridad llegaría a nuestras ideas.

Con el correr de los meses, y de las charlas se nos hace más fácil detectar a quienes nos hablan desde un lugar sencillo sin grandes aires de divismo. Carey nos entiende, nos escucha y ya con sus primeras palabras logra hacernos sentir seguras en esta empresa que hoy nos lleva hasta él. *"La metáfora nos agilizó la escritura. No quiero decir que la dictadura es buena para la escritura teatral, pero nos obligó a despegar de algunos realismos. En los '70 apareció la metáfora como elemento primordial de la comunicación con el espectador. El teatro era comunicación y no otra cosa, lo que había que hacer era decir. La estética apareció después con los jóvenes de los '80 y '90 que escribieron sobre familias*

disfuncionales, conflictos de carácter personal, muy individuales. No tenían esa épica que teníamos nosotros en los '60 y en los '70 y pienso que justamente teníamos épica porque teníamos la necesidad de comunicar y había gente que quería ir a escuchar. El Teatro Independiente era un mito, que había que ir a escucharlo y nadie se privaba de por lo menos, una vez al año, ir a ver lo que lo que teníamos para decir. En aquel momento la comunicación estaba muy dirigida."

Bernardo, como Roberto Cossa, no fue siempre un "hombre de teatro". Hasta casi los '70 sólo se dedicaba a la escritura literaria y su mundo se enmarcaba en el ámbito de una librería en la ciudad de Buenos Aires. *"Yo empecé haciendo literatura, mi primera escritura fueron unos cuentos que publiqué en 1958. En el año '64 la editorial Jorge Álvarez, que era la editorial de moda en aquella época, editó una novela mía y publiqué cuentos en otras antologías. Mi vida se deslizaba en la escritura literaria, en la ficción. Pero en el '68 se me apareció un tema, que yo digo que lo escribí en estado de levitación porque mis contactos con el teatro habían sido efímeros. Mi primera obra la escribí un poco presionado por los sucesos del Mayo y del '69 acá en Córdoba.*

Antes del Golpe escribí una segunda novela que hablaba sobre los hechos del '55 que no fue prohibida pero casi. La iba a publicar en una editorial que se llamaba Sudestada que dirigían Ortega Peña, un tipo que después mataron en el Centro, y Eduardo Duhalde, el actual Secretario de Derechos Humanos. Ellos la leyeron, les gustó, la metieron en imprenta pero cuando empezaron a sufrir

persecuciones por sus actividades como abogados tuvieron que abandonar la editorial. (En ese momento estaba Onganía, que fue una especie de preámbulo al Proceso). A partir de eso fui a Ediciones de la Flor pero me derivaron a la Editorial Crisis, a la que justo por esos días le prohibieron la revista. O sea, yo me iba encontrando con un camino cerrado poco a poco y así fue como apareció la escritura teatral.

Fui librero hasta el Golpe pero me fui del negocio porque estaba expuesto. Comencé a asistir al Subterráneo de Julio de Ordano, porque una de mis obras llegó a sus manos, le gustó y me propuso trabajar con él, y recién a los tres o cuatro años se estrenó El hombre de hielo. Esta pieza fue fruto de lo que en esa época se llamaban algo así como las "universidades subterráneas" eran aquellos lugares en donde muchos nos metimos a estudiar, a preparar cosas, a formar grupos, porque en la superficie no podíamos estar porque te podían bajar."

El Hombre de hielo no fue pura inventiva. O sí. Pero tenía un gran referente en lo real. Paolino y la historia del cloaquista encerrado habían sido ciertas. Bernardo las llevó consigo desde su infancia hasta que en ese taller de Ordano se propuso la escritura de algún texto sobre un lugar siniestro. "Yo vivía en una casa que tenía al lado un conventillo en el que vivía Don Paolino que era cloaquista, muy atento y muy cordial. Mi casa quedaba a media cuadra del Instituto Bernasconi y este hombre hacía el service ahí. Un día nos enteramos que estaba encerrado en la cloaca. ¿Quién lo había encerrado? El hijo de puta

del jefe que vivía ahí se lo había olvidado. Así aparecieron las primeras imágenes de El hombre de hielo.

Carey nos confiesa que en su primera puesta, que dirigió un compañero del grupo, se escandalizó cuando descubrió que acentuando la metáfora con el trabajo de los actores y el vestuario, se habían despegado del realismo que para él caracterizaba a la obra. *"Me enojé y dije: No, un momento, esto parece de Griselda, no mío. Pero me equivoqué y después les pedí disculpas. El Hombre de hielo se me fue convirtiendo cada vez más en una expresión del pueblo argentino que se despertaba. Ese despertar residió más en las equivocaciones del poder que en las fortalezas de los oprimidos."*

Sin darnos cuenta y porque es inevitable olvidar el contexto, sobre todo ese contexto, nos adentramos en su vida como ciudadano, como sujeto social durante ese período. *"Nosotros creíamos que venía la Revolución pero no esa revolución, la otra Revolución. La tercera presidencia peronista fue muy agitada. Perón venía con un discurso que no era bueno y hasta se decía que no era él, había una gran cuota de delirio. Más allá de lo sucedido en la plaza había conquistado a todos los jóvenes y apostamos a él. Y eso sólo lo consiguió el tercer peronismo, que era el símbolo de la revolución posible, porque ni el primero ni el segundo habían tenido fervor juvenil."*

No podemos dejar de insistir en esa característica de independiente que nos interesa del teatro para este trabajo. Y una vez más buscamos que el autor se comprometa con su opinión porque tanta lectura e investigación aún no nos

resuelve el dilema. ¿A partir de quién se constituía el teatro como independiente del '70 al '76? *"Es que no encuentro una explicación...Lo previo a la dictadura era un despelote. Yo creo que del '70 al '76 el objetivo era la Revolución cubana, y el Otro era todo aquello que no era consecuente con ella. El sentido era vivir una Revolución, no vivir una democracia porque yo creo que nos habíamos desacostumbrado ya."*

La respuesta nos impacta. Por primera vez sentimos que la cabeza se nos aclara. ¡Y es eso! ¡Era todo un despelote! Y aparece una nueva arista que no habíamos considerado, o por lo menos no lo suficiente: La Revolución en la isla.

Bernardo no deja de ser amable con nosotras. Sus ojos claros contrastan con el día oscuro y húmedo que afuera nos espera. Salimos de la oficina sin que alcancen las palabras de agradecimiento. Empezamos a bajar las escaleras en silencio y sólo pensando en una cosa: ¡Hasta la victoria siempre!

El Sr. Pavlovsky

Eduardo Pavlovsky, Tato, nació el 10 de diciembre de 1933 en Buenos Aires. Es dramaturgo y psiquiatra orientado al psicodrama (pionero de esta especialidad en Latinoamérica). Dentro de sus obras más conocidas se encuentran *Telarañas*, *El Señor Galindez*, *Potestad* y *Rojos Globos Rojos*. Recibió, entre otros, el Premio del Teatro IFT (1967), el Premio del Festival de Teatro de las Américas (Montreal, 1987), el Premio de la Revista Time Out (Londres, 1987), el Premio Molière (Francia, 1989), el Premio Prensario (1994), y los Premios Argentores y ACE (1995).

Entre edificios de torres que ocupan casi todas las manzanas del bajo Belgrano se encuentra una casita de cuentos en la que su interior nos espera uno de los personajes más pintorescos del teatro argentino tanto de la década del '70 como del actual.

Eduardo abre la puerta y de golpe estamos en un comedor minimalista. Un sillón, una biblioteca, una mesita ratona llena de libros, un equipo de música en el piso y una escalera que debe conducir al resto de esa morada del estilo de "Hanssel y Gretel".

Dentro sólo hay ruidos de silencio. Esos ruidos que nos dan la sensación de estar en el medio del campo o alejados de la realidad, viajando por el tiempo.

Pavlovsky no siempre fue Pavlovsky, no siempre sus producciones fueron comprometidas. *"Hasta el '69 escribía influenciado por el teatro de vanguardia de la post guerra europea. Esto ligado a lo argentino pero de ninguna manera a lo*

social o a lo político. Más bien me interesaba la incomunicación vinculada con el psicoanálisis. Soy de esos que creen que el teatro en nuestro país no fue un medio de comunicación como en Moscú, o en la Unión Soviética en los años post revolucionarios donde era el lugar de encuentro de mucha gente y de formación de subjetividad."

De pronto el Sr. Galíndez se hace luz frente a nosotras y la potente voz de su autor materializa el relato: *"Es una obra muy interesante que curiosamente se estrenó en el '72 pero que lo que queríamos decir tenía mucho que ver con lo que pasó en el '76, que fue la aparición de la tortura como institución, no como sadomasoquismo ni nada de eso, sino como formadora de subjetividades donde los que se formaban eran muchachos jóvenes que estaban en las Fuerzas Armadas. Astiz era un caso de esos. Tenía la cabeza formada para creer que había un infierno rojo y una patria que había que defender. Decir que Astiz es muy malo es un juicio de valor. Es cierto, es detestable, pero a mí me interesa mucho la cabeza, cómo piensa y cómo vive un torturador. Algunos dicen que yo los trato bien, que yo supongo que una cosa es la subjetividad y otra cosa es la acción reprobable.*

En esa obra me dediqué mucho al estudio de la Institución que funcionaba como el teléfono y del Sistema que metafóricamente era el Señor Galíndez, que les daba órdenes y contra órdenes a dos grandes torturadores que hacían su trabajo maravillosamente bien, dos cirujanos.

Después de Galíndez hice Telarañas que era el fascismo pero en la familia. La montó Ure y duró dos días porque me hicieron una expulsión del Payró y me vinieron a buscar. Ahí yo me exilié. Fue muy terrible cómo me escapé y entonces esa obra me marcó y marcó, por supuesto, mi manera de escribir.”

Durante la dictadura Eduardo fue uno de los cientos de ciudadanos que sufrieron el exilio. La historia sobre la manera en que decidió tomar ese camino es sorprendente. Después de esa función suspendida de *Telarañas* Eduardo huyó por los techos del teatro y se contacta con su hermano para pedirle ayuda. Éste decidió hablar con el esposo de una amiga que era marino para averiguar sobre la situación de su hermano:

“-H: Mira mi hermano pertenece a un partido político de izquierda, el PST, pero no participa de ninguna organización armada, yo no creo que ustedes quieran matar a una persona que esta de acuerdo con la legalidad.

-M: ¿Pero quién es tu hermano?

-H: Es un dramaturgo, psiquiatra; escribió El Señor Galíndez.

-M: ¿El Señor Galíndez? ¿Y todavía vive? (...)

Mi hermano salió corriendo a decirme que me escapara. Y a mi me sorprendió que un marino conociera el Señor Galíndez.”

Después ya viene la época post-dictadura y allí aparece mi obra más importante: Potestad. Es curioso porque estábamos en democracia y nadie me daba sala. Entonces la hacíamos en un Café Concert que no era un lugar para esa obra. Un día un español nos vio y nos llevó a Cadiz donde fue un éxito

descomunal. Después nos llamaron de Canadá y allí salió premiada como mejor texto y mejor actor. Es una obra muy dada, todo mi teatro esta en ella."

Una vez más insistimos con explorar las características del Teatro Independiente durante la década que nos convoca en esta investigación y sobre él Pavlovsky sentencia: *"Creo que es difícil hacer una evaluación psicosocial de ese período pero tal vez yo soy un testimonio de él. El Teatro Independiente se constituye por una razón económica e ideológica. Yo no encuentro una relación directa entre teatro y política. Es cierto que la gente de teatro teníamos a la Revolución cubana como modelo pero Trotsky decía que la creación tiene otras coordenadas distintas que la política. Yo creo que el teatro de alguna manera es subversivo porque está subvirtiendo ciertos valores de la sociedad, los cuestiona y los pone de manifiesto pero es muy complicado ver lo que esto significa para el espectador."*

A diferencia de Bernardo Carey que explicaba que ellos escribían para un estadio de fútbol y que su ambición era ser "consumidos" por grandes masas, el autor de *La mueca* sostiene lo contrario. *"Yo creo que el teatro no puede ser popular, ni siquiera uno tiene la intención de querer serlo"*.

Los últimos años de la dictadura y antes de la llegada de la democracia se produjo un fenómeno teatral que marcó fuertemente un momento en la producción y puesta en escena del teatro nacional. Sobre este suceso sí hay coincidencia en la postura de Eduardo y de Carey. Ambos hacen referencia a que Teatro Abierto no nació como un hecho político. *"En Teatro Abierto ninguna de*

las obras estrenadas era política, era una especie de reivindicación para los autores argentinos que no podían estrenar en las salas oficiales y se convirtió en un fenómeno de masas, las obras fueron vistas por una gran cantidad de espectadores."

Ruido. Hace ruido que comunicar bajo la superficie en plena dictadura no sea un hecho político. Haciendo un paralelo con la definición de ideología de Louis Althusser, en un contexto como en el que vivía nuestro país hace 30 años, para nosotras cualquier manifestación es un hecho político. Y aquí la famosa re-pregunta:

-E: ¿Hacer Teatro Independiente en épocas de dictadura no era en sí un hecho político?

-P: No, se transformó en ello porque el conjunto de obras formaron en sí el hecho político."

La escritura es siempre un hecho subjetivo.

Mauricio Kartun nació en 1946 en el barrio de San Martín, Provincia de Buenos Aires. Es dramaturgo, director y maestro de dramaturgia. Algunas de sus obras son: *Chau Misterix, El partener, La casita de los viejos, Sacco y Vanzetti, La Madonnita y Ala de criados*. Recibió, entre muchos otros, el Premio Argentores (1983), el Premio al Mejor Autor Nacional otorgado por la Asociación de Cronistas del Espectáculo (1991), el Prensario (1993), y el Premio Konex (1994 y 2004).

El 2010 nos recibió con la sorpresa de que finalmente podríamos entrevistar a Mauricio. Después de interminables idas y vueltas de mails logramos ganarnos un lugar en la agenda del autor de *La casita de mis viejos*.

Como suele pasar con el resto de la Capital Federal, Villa Crespo reluce en verano cuando se vacía gracias al exilio veraniego. Un portero amable nos invita a pasar al edificio para que, luego de un viaje apretado en ascensor, nos conozcamos con él. El departamento es un micro clima que nos permite respirar tranquilas y olvidarnos por unas horas que afuera es un infierno.

El gato nos mira, nos acecha y nos cela por tener que compartir su espacio por un rato con nosotras.

Tan impactante como el jardín de Argentores que se ve desde la oficina de Bernardo Carey es la "jungla" que posee Kartun en su balcón terraza. Es un lugar precioso, mágico, con plantas de todos los colores, tamaños y formas y la luz

que entra por la ventana, que nos separa de él, da una sensación mágica al ambiente.

Libros, muchos. Muchos libros milimétricamente ordenados por todas partes y en el centro de la escena Mauricio Kartun invitándonos a sentarnos en un sillón blanco y cómodo.

Después de ponerlo en tema sobre nuestro proyecto de investigación y al haber decidido secretamente comenzar la charla con la génesis del Teatro Independiente sentencia: *"Antes de los '70 yo recuerdo en principio tres grandes campos. Un campo de Teatro Independiente tradicional que viene como herencia del nuevo teatro de Fray Mocho y de los grupos tradicionales del '50 que de alguna manera se prolonga con mucha fuerza durante los '70 porque todavía buena parte de sus realizadores estaban activos.*

Un Teatro Independiente que se conoció como la vanguardia que se desmarcaba de alguna manera del modelo clásico porque no trabajaba sobre las mismas propuestas y porque no aceptaba los paradigmas de ese otro teatro y que creaba nuevas poéticas tanto en lo literario como en lo escénico. Un buen ejemplo sería el Instituto Di Tella.

Y un tercer campo que tiene una fuerza notable a principios de la década del '70 que sería el teatro político, ese otro teatro de circuitos marginales que sale del círculo tradicional y propone un teatro y una dramaturgia de urgencia y que plantea respuestas y resultados inmediatos. Un teatro que cambia mucho la

formas y el lenguaje en función de instalar una nueva hipótesis de recepción sobre el público popular con el que había habido un escasísimo contacto.

La izquierda tradicional en el teatro tomaba la hipótesis marxista de que el arte no sólo construye un objeto para un sujeto sino que también un sujeto para el objeto. Es decir, no solamente se hace una obra de arte dirigida a alguien sino también se crea un "alguien" capaz de leer ese material.

Ésta había sido la hipótesis tradicional y por eso el teatro Fray Mocho podía llevar una obra de Osvaldo Dragún, que estaba pensada inevitablemente para un interlocutor de clase media, a otro lado (algunas experiencias de Fray Mocho en los '60 se proponían salir con las obras a los barrios, encontrar un nuevo público y lo hacían siempre con materiales a los cuales el público debía adaptarse).

Ese otro teatro político que nace en los '70 rompe por completo esa hipótesis y trabaja con una idea más sencilla: crear un arte en el lenguaje, en la forma, incluso en la hipótesis de entendimiento ideológico de ese nuevo sector al que intentaban acercar al teatro. Ese sector no era solamente el de los barrios, el de la villa, sino también por ejemplo los estudiantes de colegio secundario que siempre habían estado, como hoy, victimizados por un teatro histórico pésimamente hecho (que no es otra cosa que cierto lugar de conveniencia comercial de un grupo que le vende a una escuela una representación de algún material que este dentro de la currícula). Entonces decían: ¿Por qué los alumnos de colegio secundario no podían ver un teatro político? Estamos hablando de un

momento de politización brutal del estudiantado en el que había una actividad política importantísima.

Yo creo que eso son los tres campos, dentro del Teatro Independiente, generadores de sentido. De esos mi experiencia durante los '70 fue en el último.

A mí me parece que ese teatro político fue la novedad. El otro teatro "solemne" entró en crisis a partir de Teatro Abierto. Estaba basado en le entendimiento de ciertos valores y convenciones que se entraron a volver medio laxas, se entraron a volver medio fofas y en el segundo y tercer Teatro Abierto lo que empieza a aparecer es una nueva generación que comienza a satirizar las convenciones de manera, al principio, muy interna y políticamente incorrecta y empieza a parecer este impugnar y lo pone en crisis. De hecho el gran choque de los '80 es con esa corriente eufórica de Teatro Abierto de las nuevas generaciones que inauguran un planteo totalmente diferente."

Mientras de los estantes de los muy muebles y repisas nos miran muñequitos de personajes de historieta (entre los que no llegamos a encontrar a Misterix) y un payaso jugador de póker nos juzga desde la pared Mauricio continúa. *"Durante el principio de los '70 y hasta el golpe mi experiencia fue en teatro político con ambiciones de resultar popular. Hablo de ambiciones porque no siempre lo conseguía. Eso de ser popular es siempre un deseo, una hipótesis, uno puede pensar en generar un lenguaje popular pero el concepto mismo de lo popular no está dado por la hipótesis del lenguaje que uno tenga sino porque*

ese lenguaje se constituya como tal. Es decir que alguien en la recepción haga fluir ese vínculo."

Nos cuenta que en 1969 existió una puesta muy atractiva dentro del teatro político traída de Brasil por Augusto Boal⁴⁰ y la compañía Teatro Arena. *"Augusto Boal fue un director que fue creador de técnicas populares de teatro. Él fue el que inauguró el concepto de teatro callejero."* Y que partir de ese hecho cambió la concepción de teatro político. *"Para nosotros la hipótesis del teatro político era el teatro brechtiano. Yo me formé en teatro brechtiano deformado por una hipótesis de solemnidad insoportable donde el teatro se transformaba en algo extremadamente aburrido al que aquellos que de alguna manera teníamos un compromiso militante con la realidad y con el teatro lo aceptábamos en la creencia de que eso era así. Teníamos como una especie de imagen algo escolar, algo así como que cuando se hablaba de la Revolución no nos podíamos reír porque ahí había mucho dolor. Eso había creado un teatro de una grandilocuencia horrorosa y uno veía a Brecht en puestas aburridas, solemnes, y por lo tanto obvias."*

Por lo que el autor narra el modelo del director brasileño lo conmovió y determinó. *"Ese era el teatro que yo quería hacer, no sabía cómo pero eso era lo que quería hacer. A los pocos años Boal llegó a Buenos Aires en el exilio y comenzó a dar un curso y a montar espectáculos. Yo lo primero que hice fue*

⁴⁰ Augusto Boal (16/03/1931-02/05/2009), dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, es conocido por el desarrollo del Teatro del Oprimido, método y formulación teórica de un teatro democrático, del pueblo. Boal ha sido nominado para el Premio Nóbel de la Paz 2008.

anotarme y así empecé a trabajar con él por mucho años hasta que partió a un nuevo exilio."

Parece casual pero en realidad es meramente intencional que después de esa confesión de crisis en su modo de escritura nos sumerja en el proceso creador de una su obra que nosotras bien ya conocemos. *"Chau Misterix es un caso expreso del cambio de la hipótesis consecuencia de la variación en la interlocución. Después del golpe yo estaba en una situación de crisis muy grande con relación a los objetivos porque después de seis o siete años trabajando y formándome con Brecht de pronto no terminaba de escribir fragmentos porque aparecía cierta presencia fantasmagórica de un público que ya no existía y al que uno intentaba decirle cosas que ya no tenían vigencia. La sensación era que había que hacer otra cosa pero no sabía cuál. Y esto durante un largo tiempo me tuvo muy en crisis. En 1978 comencé a tomar un taller con Ricardo Monti y ahí la cabeza produjo un giro. Ricardo lo primero que me preguntó fue: Vos tenés obras estrenadas, ¿por qué venís a hacer taller? Y de alguna manera le expliqué esa sensación de que no sabía muy bien lo que tenía que escribir y por otro lado que no sabía cuándo escribía bien y cuándo escribía mal porque nunca sabía quién quedaba satisfecho adentro mío a la hora de escribir; la sensación era de que había varios que convivían adentro mío y nunca terminaban de quedar satisfechos todos. Y entonces Ricardo, un tipo de una extraordinaria lucidez, de alguna manera me condujo a reencontrarme con un imaginario personal, despreocuparme de la carga ideológica previa que el material debía tener,*

aceptar que la escritura es siempre un hecho subjetivo y que en todo caso lo que las obras terminaran diciendo era lo que yo tenía adentro. Y ahí lo primero que escribí fue Misterix.

El detonador según recuerdo borrosamente fue el título de una película española de por entonces: El Capitán Brando. Una de esas cópulas fantásticas donde dos conceptos se unen en un tercero. Empecé a escribirla muy fascinado con lo que me estaba pasando. Estaba descubriendo una sensación nueva que nunca había tenido. Antes la escritura para mí tenía más que ver más con una cuestión de compromiso que con una cuestión poética. Fue una experiencia absolutamente nueva en mi cabeza y a la vez fundante de toda una nueva hipótesis que incluso luego tomé en lo laboral cuando comencé a dar clases basado en esa experiencia (...) No me cabe ninguna duda de que la melancolía de la obra era mi propia melancolía, cierta desesperanza que tiene la obra sobre era mi desesperanza y que cierta expectativa en el final, en ese instante último en el que alguien grita y crece, era también cierta esperanza mía en relación a algo nuevo que debía venir. Por primera vez logré aislar el campo metafórico del campo alegórico. Dejé que el campo metafórico trabajara con su propia entidad sin obligarlo a que la metáfora se transformara en comparación, en alegoría.”

Y mientras Maurico habla nosotras nos distraemos con los Premios Clarín que se exhiben a la izquierda y nuestras cabezas no paran de recordarnos que debemos volver sobre algo que se mencionó pero que pasó sin pena ni gloria: es hora de abrir la caja de Teatro Abierto.

"En Teatro Abierto se cumplía bien la hipótesis del teatro como medio de comunicación. Se lo sentía como un lugar donde efectivamente aparecía una comunicación que no podía encontrarse en ningún otro lado salvo, en las charlas. Estas obras cortas de teatro de alguna manera hablaban de lo que estaba pasando, hablaban de lo silenciado. Había una aceptación de las convenciones, no importaba cual fuese la forma, la sensación era "están hablando de lo que esta pasando." Y separándose de la concepción sobre el origen de este movimiento que tiene Pavlovsky Kartún declara: "Teatro Abierto fue un hecho político, fue más político que estético. En todo caso fue las dos cosas pero creo que tuvo más importancia como hecho político que como hecho estético."

Imposible querer salir de ese departamento. Mauricio no deja de ser atento con nosotras y la conversación en cada giro más interesante. El clima ideal. Pero inevitablemente vemos que se va acercando el final de la tarde y con ella el de la entrevista y no queremos dejar de preguntar eso que nos tiene tan ocupadas: ¿Cuál fue ese Otro a partir del que el Teatro Independiente se constituyó como tal antes del golpe militar? Esta pregunta lo hace pensar unos instantes pero sin vacilar responde: *"Todo lo que no fuera nacional y popular. Existía el concepto de Nac&Pop en todos los campos de lo artístico y ni que hablar en lo político. Había un campo nacional y popular y había un campo que no lo era y que tenía un espectro muy amplio que iba en principio desde la derecha, que siempre fue como el enemigo más claro dentro del Otro, hasta ciertos sectores de la izquierda que no participaban de este concepto."*

El gato ya no nos vigila, se acostumbró a nuestra presencia y nosotras al aire acondicionado. Afuera nos espera el asfalto caliente y una noche de arduo trabajo para empezar a terminar nuestra tesina.



Cuando emprendimos este proyecto nuestra atención estaba enfocada en el movimiento que se desarrolló en 1981 llamado Teatro Abierto. Sin embargo con el correr de las horas de investigación y lectura concluimos que más interesante y necesario, para entender en profundidad ese fenómeno, sería estudiar el período inmediatamente anterior, la década de '70, porque fue allí donde se constituyeron las condiciones de producción necesarias para se pudiera producir ese movimiento cultural que inició su actividad un 28 de julio.

El primer festival de Teatro Abierto se extendió por quince días y convocó espontáneamente a 21 autores, 21 directores, 150 actores y varias decenas de técnicos y colaboradores. Cuando el Teatro del Picadero (considerado uno de los principales escenarios del Teatro Independiente de la época) se incendió misteriosamente y todo quedó sepultado bajo las cenizas, se trasladaron las funciones al Teatro Tabarís, ubicado en la Avenida Corrientes y durante los dos primeros meses asistieron más de 25.000 espectadores. En una de nuestras tardes en las que nos dedicamos a rastrear nombres, teléfonos o direcciones de mail dimos con Teresa Jackiw, la actual directora del Teatro del Pueblo. Con ella pudimos sostener una conversación muy enriquecedora que no reproducimos en el cuerpo del trabajo, porque decidimos centrar nuestras entrevistas en autores,

pero sus palabras fueron tan importantes como las de estos. Ella narraba este hecho y comentaba que gracias a él y a la torpeza de la Junta y de su política de censura la quema resultó más una publicidad para el festival que su desaparición.

Teatro Abierto fue un movimiento de resistencia vinculado a lo artístico y a evadir el silenciamiento de las voces que la dramaturgia sufrió durante la dictadura. La idea fundante fue propiedad de Osvaldo Dragún, que por ese entonces expresaba: *"Los autores estamos cansados de guardar las obras en el cajón del escritorio. Vamos a organizar una suerte de festival para probar que existimos"*⁴¹.

Según el testimonio de algunos de los autores entrevistados (Mauricio Kartun o Roberto Perinelli) Teatro Abierto fue un festival en el que la carga política no residía en el contenido de las obras sino en el hecho de llevar esta experiencia adelante. Los festivales que se sucedieron desde 1981 hasta 1985 significaron un fenómeno cultural que fue más allá de lo artístico. Tal vez sin una intencionalidad explícita, se convirtieron en un terreno en donde las manifestaciones artísticas adquirieron un fuerte tono político.

⁴¹ Nota de opinión de Francisco Javier, Director Teatral y Profesor y Director del Instituto de Artes del Espect. de la Facultad de Filosofía y Letras, para la Revista Canto Maestro nº 11.



Después de meses de trabajo constante y exhaustivo sobre este tema de investigación hemos descubierto nuevas aristas en el proyecto inicial y arremetimos por recovecos que no habíamos delineado en un primer momento. De esta manera nos adentramos en nuevos interrogantes que consideramos fundamentales para conseguir las conclusiones a las que arribamos.

Partimos de la idea de que toda comunicación independiente se constituye como tal a partir de la oposición con un Otro. Al inicio de la investigación, arriesgamos cuáles eran para nosotras estas alteridades que caracterizarían al teatro en este período. A priori ubicábamos al peronismo como "enemigo" en la primera etapa (1970-1976) y en la segunda a la Junta Militar. Con el correr de los meses, de las lecturas y de las entrevistas, nuestra suposición fue mutando.

En relación al peronismo descubrimos que la oposición que suponíamos no era tal. Sí había existido una tensión entre la política cultural oficial y el Teatro Independiente durante los dos primeros gobiernos pero ya en el tercero esto no sucedía. Cuanto más nos acercábamos al final del proyecto más se nos aclaraba el panorama. Para algunos autores que entrevistamos el Otro de esta primera etapa era todo lo que no fuera Revolución Cubana, para otros era el mercado y los empresarios, para otros lo que no fuera nacional y popular. Pero para

ninguno fue una pregunta sencilla de responder y a partir de esto inferimos que como consecuencia de lo caótico de la época el "enemigo" no estaba definido.

Con respecto a la segunda etapa fue menos sorprendente. La corroboración de que la Dictadura era el blanco que se debía batallar no fue tan asombroso. Teniendo en cuenta que contábamos con investigaciones previas y un sentido común académico que funcionaron como condición de producción de este proyecto fue más fácil advertir cuestiones conocidas como la profundización de la censura a partir del '76 y el cerco que se instauró sobre toda la cultura.

Por otra parte logramos corroborar y ya no podemos permitir que se niegue que el género estudiado funcionó como Medio de Comunicación. No sólo porque cuenta con un emisor, un receptor, un canal, un mensaje y un código determinado como se analizaría desde el modelo de Román Jakobson sino también porque la reacción que el Teatro Independiente produjo en la esfera política da cuenta de que comunicaba. No existe censura sin mensaje. No existe mensaje sin medio.

Sería interesante en un próximo trabajo analizar la eficacia del mismo para poder dar cuenta de otras dimensiones del período pero consideramos demasiado abarcativo y ambicioso para desarrollar este aspecto en la actual tesina.

En relación a las características del medio en la época concluimos que el teatro emergente de los setenta se caracterizó por mostrar la posibilidad de una transformación individual y social profunda y por la búsqueda de una utopía

revolucionaria. Los teatrístas se entregaron a una invención permanente de sus propias representaciones, de imágenes a través de las cuales pretendían lograr la identidad, percibir sus límites, elaborar modelos tales como el personaje mediocre o degradado y crear representaciones de la realidad social. El teatro se instituyó como una práctica social, como lugar de resistencia.

Es por esto que para concluir suponemos fundamental su inclusión en la currícula de la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. No desconocemos que en la Dirección de la carrera se lo considera medio de comunicación pero sentenciamos fundamental su estudio porque a partir de acercarnos al género corroboramos la riqueza del mismo y no podemos concebir la formación de futuros comunicadores sociales sin el conocimiento de uno de los medios, sino el más, antiguo de la historia. No es nuestro afán desmerecer medios como el telégrafo o el daguerrotipo pero discurrimos en la necesidad de darle un espacio al Teatro como lo tienen estos otros. Desde nuestra más humilde condición proponemos la creación de un seminario optativo o bien de la inclusión de algún texto o unidad en materias afines como podrían ser el Seminario de Cultura Popular y Masiva o bien Historia de los Medios.

Creemos haber justificado con este trabajo que el teatro es un medio y por tanto debería tener un espacio dentro de la única carrera que dentro de esta Casa de altos estudios busca analizar, aprehender y comprender los fenómenos sociales a través de los Medios de Comunicación.



- ALTAMIRANO, Carlos – SARLO Beatriz, "Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia", Editor Ariel, Buenos Aires, 1997.
- ALTAMIRANO, Carlos – SARLO Beatriz – Goldman Lucien, "Literatura y sociedad" Volumen 18 de Los Fundamentos de las ciencias del hombre, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991.
- ALTHUSSER, L., "Tres notas sobre la teoría de los discursos" [1966], en *Escritos sobre Psicoanálisis. Freud y Lacan*, Siglo XXI, México, 1996.
- ALTHUSSER, L., *Ideología y aparatos ideológicos de estado*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970
- ARANCIBIA, Juana Alcira- MIRKIN Zulema, "Teatro argentino durante el proceso: 1976 - 1983: ensayos críticos – entrevistas", Vinciguerra, Buenos Aires, 1992.
- BAJTIN, M. (1987): "Introducción. Planteamiento del problema", en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid
- BALASZ, Francisco, "La cultura trabaja sobre el imaginario popular". Entrevista a Roberto Cossa. *Miradas al sur*. Sección entrevista. Pag. 26, 28/09/2008.

- BARLETTA, Leónidas, "Viejo y nuevo teatro", Futuro, Buenos Aires, 1960.
- BERMAN, Mónica, "La frontera expandida del decir teatral. Ruptura de verosímiles teatrales porteños (1995-2004) Tesis de maestría de Análisis del Discurso (inérita).
- BOURDIEU, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador" en Problemas del estructuralismo de Marc Barbut, Editor Siglo V, Estados Unidos, 1975. Revista Leonidas Año 1 número 1, mayo/junio 2008
- CABRERA, Hilda, "*Yo recelo de la dramaturgia que busca traducir, aclarar*", Entrevista a Mauricio Kartun publicada en la versión digital del diario Página 12, suplemento espectáculos del 2/09/2009.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-15153-2009-09-02.html> .
- CABRERA, Hilda, "*Para pensar la escena*", Entrevista realizada a Osvaldo Pelletieri publicada en la versión digital del diario Pagina 12, suplemento espectáculos del 28/07/2005.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-54252-2005-07-28.html> .
- CAREY, BERNARDO, "El teatro de Bernardo Carey", Editores de América Latina, Buenos Aires, 1998.
- CASTAGNINO, Raúl H., "Teoría del teatro", Nova, Buenos Aires, 1959.
- COSSA, Roberto –DRAGÚN, Osvaldo - GAMBARO, Griselda –GOROSTIZA, Carlos –HALAC, Ricardo, "7 dramaturgos argentinos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX: 7 piezas en un acto representadas en el ciclo de teatro abierto 1981", Girol Books, Buenos Aires, 1983.

- COSSA, Roberto, "Teatro 2", Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1989
- FORD, Aníbal (2002) "Comunicación". En Altamirano, Carlos (dir.) *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- FOUCAULT, Michel, "Microfísica del poder", Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1979.
- GAMBARO, GRISELDA, "Sucede lo que pasa", Teatro 2, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1984.
- GOMEZ PROAÑO, Lola, "Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad.", Editorial Atuel, Buenos Aires, 2002.
- GRAMSCI, Antonio, "Literatura y vida nacional", Juan Pablos Editor, México D.F., 1976.
- HALL, Stuart, "El problema de la ideología: marxismo sin garantías". en revista *Doxa*, Bs. As. Año IX, Nº 18.
- HALL, Stuart, "Significado, representación, ideología; Althusser y los debates post-estructuralistas", Estudios culturales y comunicación, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- KARTUN, MAURICIO, "Chau, Misterix", Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1989.
- LACAN, J. "*Escritos I*", Siglo XXI, México, 1975; *Seminario I*, Paidós, 1981; selección.
- LACLAU, E., "¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?", en Laclau, E., *Emancipación y diferencia*, Ariel, Barcelona, 1995.

- MONTI, RICARDO, "Visita", Ediciones Talía, Buenos Aires, 1978.
- NAIOS NAJCHAUS, Teresa, "Conversaciones con el teatro argentino de hoy: 1970-1980", Agón, Buenos Aires, 1981.
- NEGRI, Antonio y HARDT Michael, "*Imperio*". *Capítulos 2 y 15*, 2002
- PAVLOVSKY, Eduardo, "Micropolítica de la resistencia", Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- PAVLOSKEY, EDUARDO, "Telarañas", Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1976.
- PAVLOVSKY, EDUARDO, "El Señor Galindez", Editorial Fundamentos, España, 1980.
- PELLETIERI, Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998", Galerna, Buenos Aires, 2001.
- PELLETIERI, Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)", Galerna, Buenos Aires, 2003.
- PELLETIERI, Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 4", Galerna, Buenos Aires, 2005.
- PELLETIERI, Osvaldo (compilador), "Teatro latinoamericano en los 70", Corregidor, Buenos Aires, junio 1995.
- PELLETIERI, Osvaldo, "Una historia interrumpida: teatro argentino moderno 1949 – 1976", Galerna, Buenos Aires, 1997.
- PELLETIERI, Osvaldo, TORO Fernando de, DUBATTI Jorge A., FOSTER David William, GIELLA Miguel Ángel. PELLETIERI Osvaldo (compilador), "Teatro

- argentino de los '60: polémica, continuidad y ruptura", Corregidor, Buenos Aires, 1989.
- PELLETIERI, Osvaldo, "Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998", Galerna, Buenos Aires, 2001.
 - PELLETIERI, Osvaldo, "La segunda fase de la modernidad teatral argentina (1976-1983)".
 - PERINELLI, Roberto, "Teatro abierto: condiciones de gestación", Buenos Aires, 2006, ensayo.
 - PORTANTIERO, Juan Carlos, "Economía y política en la crisis argentina 1958-1973"., Revista mexicana de sociología, N°2, 1977.
 - Revista Talía N° 38 "Psicodrama por Eduardo Pavlovsky", Buenos Aires, 1970.
 - SCHANZER, George O., DRISKELL Charles B., FOSTER David William, OLIVER William I., "El teatro de hoy. Eduardo Pavlovsky" Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1981.
 - SHEJTMAN, F., "Introducción a los tres registros" *Psicoanálisis y psiquiatría: encuentros y desencuentros*, Bergasse 19, Buenos Aires, 2002.
 - TIRRI, Néstor, "Realismo y teatro argentino", La Bastilla, Buenos Aires, 1973.
 - TORO, Fernando de-TORO Alonso de(Editor), "Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia-teoría-práctica", Frankfurt am Main - Madrid, 1988.
 - TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA Perla, "Lenguajes escénicos", Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.

- VOLOSHINOV, Valentín N., "El signo ideológico y la filosofía del lenguaje", Nueva visión, Bs. As., 1976.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos*, Editorial Galerna, 2005.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, "Relevamiento del teatro argentino: 1943-1975", Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1983.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, " Dramaturgia y puesta en escena en los últimos 30 años".
- ZIZEK, Slavoj, "Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo", Nueva visión, Buenos Aires, 1993.
- "Los herederos de la violencia en una obra de autor nacional". La Nación, Sección Espectáculos. Pág. 3 10/11/1983