



HAL
open science

Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina

Florencia Dansilio

► **To cite this version:**

Florencia Dansilio. Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina. *Historia y problemas del siglo XX*, 10 (1), Contemporanea, 2019, 1688-9746. hal-04266885

HAL Id: hal-04266885

<https://hal.science/hal-04266885v1>

Submitted on 3 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina

Florencia Dansilio¹

Resumen

El presente artículo tiene por objeto analizar el conflicto entre dos posiciones artísticas que se configuran en el campo teatral argentino durante la década del ochenta y la influencia de este en la actualización de las formas de pensar y de hacer teatro en Argentina. Por un lado, se abordará el festival Teatro Abierto, organizado por artistas herederos del movimiento de teatros independientes, entre los años 1981 y 1985. Por otro lado, se indagará en el teatro que emerge en el circuito *underground* de la ciudad de Buenos Aires entre los años 1982 y 1989. Analizar de forma comparada los conflictos estéticos y políticos que sustentaron la oposición de estos dos fenómenos teatrales permite dar cuenta de las diferentes estrategias para abordar la transición política desde la actividad teatral. Por último, el artículo propone la hipótesis de que los términos del conflicto serán posteriormente recuperados para la formulación de una nueva praxis de creación teatral en Argentina.

Palabras clave: teatro independiente, underground, Buenos Aires, posdictadura

Abstract

The current article seeks to analyze the conflict between two artistic positions that consolidate in the Argentine theater during the 80's. It also seeks to examine how this conflict influenced the incorporation of updated ways of conceptualizing and doing theater in Argentina. On the one hand, it will cover the Teatro Abierto festival organized by artists influenced by the independent theaters movement, between the years 1981 and 1985. On the other hand, it will explore the theater that emerges in the underground circles of the city of Buenos Aires between the years 1982 and 1989. Analyzing from a comparative perspective the political and aesthetic conflicts that sustained the antagonism between these two phenomena allows to assess the different strategies that actors from the theater used to represent the political transition on stage. Finally, the article hypothesizes that the terms that marked this conflict are later recovered in future formulations leading to a new praxis of theater creation in Argentina.

Keywords: independent theater, underground, Buenos Aires, post-dictatorship

¹ Doctora en Sociología del arte por la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Post-doctorante « Labex Création Arts Patrimoine » en el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, École des hautes études en sciences sociales.

Introducción

... la situación del teatro en el país es realmente crítica. Hay mucha censura, hay mucha autocensura, hay gente prohibida, gente que no puede trabajar [...] Y de pronto, en el último tiempo, [...] nos hemos vuelto a reunir, a juntar, a ver qué cosa podemos hacer para movilizar un ambiente que está inmovilizado. [...] Porque alguna vez el teatro argentino, en la época de los teatros independientes, fue casi como un movimiento que en un momento dado dictó su propia política cultural a contramano de la política cultura oficial.

Oswaldo Dragún en 1981²

El Parakultural canaliza y activa todo aquello que Teatro Abierto no puede canalizar ni activar. Teatro Abierto es como la expresión de la reapertura democrática dentro del teatro, pero lo que hace es recuperar el teatro independiente de los años sesenta... Lo que hace el Parakultural es no recuperar, sino abrir la posibilidad de un concepto que es la fiesta, una expresión que no está controlada, que no está normalizada. De ahí salieron muchas cosas muy interesantes y otras que no, pero la fiesta era esa, generar un caldo de cultivo.

Emilio García Wehbi³

Los años de transición democrática en Argentina fueron el escenario de una tensión entre dos posiciones artísticas dentro del campo teatral independiente. Si bien una misma necesidad de recuperar espacios de creación y de socialización artística movilizaba a una gran parte del teatro durante este período, se evidencia también una profunda divergencia pragmática y epistémica sobre cómo y por qué hacerlo, delimitando diferentes frentes de acción. Revitalizar un antiguo *movimiento* teatral o renovar el teatro en clave de *fiesta* fueron las estrategias antagónicas con las que se suele identificar a ambas posiciones. En efecto, el conflicto entre artistas que se situaron en continuidad ideológica y estética con el movimiento de teatros independientes y artistas que dieron sus primeros pasos en los albores de la democracia en los círculos asociados al *underground* porteño se manifiesta como una imposibilidad dialógica entre dos paradigmas que definen diferentes formas de hacer y de concebir teatro. Un teatro de herencia realista, con un eje textual estructurador, con personajes identificables y con una puesta en escena que prioriza la coherencia del relato era celebrado por los primeros. Un teatro basado en la actuación, situado en la frontera de lo que tradicionalmente separa al actor del personaje y la generación de ficción con la relación social de expectación era el que defendían los segundos. De esta forma, durante los años ochenta, un teatro «serio», de sala teatral, que reactualizaba el ideal de la responsabilidad social del teatro y que se involucraba directamente en las políticas culturales de la nueva democracia, se oponía a un teatro donde primaba el elemento lúdico y paródico, que era presentado generalmente en espacios no convencionales y que convocaba a la fiesta como elemento aglutinante de una nueva comunidad de artistas y de espectadores.

2 Oswaldo Dragún en 1981 en Giella (1991: 38)

3 Entrevista a Emilio García Wehbi realizada por la autora. Buenos Aires, 2014.

Si bien la distancia histórica permite relativizar la radicalidad de esta batalla, observando cómo estos dos grupos sociales se asemejan más de lo que parece en el intento de ponerse de acuerdo colectivamente para producir teatro en un contexto de transición, a través del enfoque sociológico es posible identificar los mecanismos mediante los cuales se elaboraron ambas posiciones. Estas posiciones artísticas se configuraron en torno a trayectorias sociales divergentes (en lo que refiere a la edad, al estilo de vida, a los intereses, a las formas de socialización e incluso al origen social de los artistas), pero también a partir de la elaboración colectiva de una oposición estética y política entre ellas. Por un lado, un desacuerdo sobre cuáles eran las formas teatrales legítimas, tolerables, necesarias o deseadas por los artistas en el contexto sociopolítico del retorno a la democracia. Por otro lado, una diferencia en torno a cómo se organizaba la actividad teatral independiente y al sentido político que a esta se le otorgaba. Dicha oposición puede resultar reductora de la complejidad en la que se manifiesta cada posición y de los múltiples cruces entre ellas. Sin embargo, tanto la idea de movimiento como la de fiesta han sido útiles para analizar las diferentes formas de conjugar las prácticas políticas y las prácticas artísticas que se generaron en el teatro independiente al finalizar la dictadura militar.⁴ Su utilización, como sinécdote de una posición artística, es un indicador, además, de la manera en que la comunidad teatral ha recuperado y elaborado en los años posteriores el relato de su propia reinención posdictadura.

Este artículo se propone analizar desde una perspectiva comparada las ideas principales que decantan, primero, del ciclo Teatro Abierto (TA), realizado por primera vez en 1981 (y que se reeditó en 1982, 1983 y 1985), y, segundo, del teatro que emergió del *underground* porteño (que suele situarse aproximadamente entre los años 1982 y 1989). La noción sociológica de «posición artística» (Bourdieu, [1992] 1998) nos permite analizar el conflicto estético y político producto del enfrentamiento de ambas corrientes desde un punto de vista relacional, es decir, como la consecuencia de posturas coyunturales (en función de las tradiciones teatrales locales, de las tendencias internacionales y de las distancias o cercanías con otras posiciones) y no como un antagonismo irreconciliable. Por otra parte, sostenemos la hipótesis, y este artículo intenta ser una contribución a su demostración, de que de este conflicto entre dos posiciones teatrales en los primeros años posdictadura surgirán praxis teatrales renovadoras, como es el «teatro de estados» de Ricardo Bartís, en la medida en que proponen una práctica de creación teatral en coherencia con un discurso refundador del teatro y que lograrán imponerse en el campo teatral como una síntesis actualizada de las posiciones anteriores.⁵

Teatro Abierto: tesis de un teatro político

Teatro Abierto fue un festival de obras de teatro inéditas que reunió a partir de su primera edición, en 1981, a un vasto grupo de artistas cercanos al movimiento de teatros independientes, circuito particularmente desarticulado durante los años de dictadura militar.⁶ Es a partir de la ini-

4 La literatura sobre el tema aborda generalmente ambas posiciones por separado, y dentro de ella escasean los trabajos comparativos. En lo relativo a los estudios sobre los artistas herederos del movimiento de teatros independientes, nos referimos en este artículo a los trabajos de Miguel Ángel Giella sobre Teatro Abierto (1991), así como a los ya clásicos trabajos de Jorge Pellettieri (1994). En lo que refiere al teatro *underground* y a su oposición estético-política a la tradición independiente, véase por ejemplo Dubatti (2006) o bien los trabajos sobre la movida *underground* de Daniela Lucena (2013).

5 Por un estudio detallado de la recomposición del campo teatral argentino durante los años ochenta y noventa véase Dansilio (2017).

6 El llamado movimiento de teatros independientes toma como fecha de nacimiento simbólica la apertura del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en 1930, precursor de un gran número de compañías independientes que se formarán durante las décadas siguientes, como el Teatro Proletario, el Teatro J. B. Justo en 1932, el

ciativa de los dramaturgos Osvaldo Dragún y Roberto Cossa, desde el café situado en el subsuelo de la sede de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) que se materializó la idea de solicitarle a una serie de dramaturgos la escritura de piezas teatrales breves. Además, se conformaron listas de artistas para participar de los diferentes rubros (dirección, actuación, escenografía) y, en función de estas, se forman equipos de trabajo que aseguraran la puesta en escena de los textos elegidos. El éxito de la convocatoria fue inmediato, por la cantidad de artistas que respondieron favorablemente, por el público entusiasta que llenó las butacas del teatro durante el festival y, finalmente, por las repercusiones que tuvo en la opinión pública y en las posteriores políticas culturales de la *primavera democrática* durante el gobierno de Raúl Alfonsín.

El festival tenía como objetivo manifiesto resistir artísticamente al régimen de facto, en un momento donde los militares en el poder perdían legitimidad (Novaro y Palermo, 2011) y diferentes manifestaciones culturales comenzaban a salir tímidamente de las catacumbas.⁷ «La triste realidad política exigía que, de alguna manera, el teatro como actividad estético-social se incorporara a la lucha por la libertad democrática» afirma Giella en su libro sobre la primera edición del TA (1991: 25). Esta resistencia era por supuesto ideológica (de hecho, muchas de las obras que se presentaron en el primer ciclo hablan directa o indirectamente del autoritarismo, de la represión, de la censura, entre otros temas que referían a la actualidad política), pero también pragmática. Muchos de sus protagonistas afirman que una de las motivaciones iniciales era la necesidad de reconstituir una red de artistas que estaban completamente dispersos: muchos artistas se encontraban en el extranjero o volvían del exilio, otros trabajaban en empleos alejados del teatro o estaban desempleados, otros escribían o enseñaban en solitario. Había que resistir, pero imperaba también la necesidad de generar nuevas condiciones de producción de la actividad teatral. La intuición de Dragún y Cossa se confirmó, y superaron incluso las expectativas iniciales al reunir en

Teatro La Máscara en 1939, el Teatro IFT Asociación Israelita en 1940, por mencionar solo algunas de las decenas de compañías que se forman por estos años. En tensión con la dictadura de José Onganía en sus comienzos, lo que después se configurará como un movimiento nucleado en torno de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) también se opondrá a las políticas culturales del plan quinquenal del gobierno de Juan Domingo Perón. Contra el «teatro oficial», ya sea en su versión elitista o popular, el teatro independiente, próximo a agrupaciones de izquierda y anarquistas y teniendo al francés Romain Rolland como referencia, defenderá un arte teatral de calidad en función de las necesidades de la Argentina, donde no prime ni el interés mercantil (como en los grandes teatros privados que desde los años veinte se aglutinaban en torno a la avenida Corrientes) ni las voluntades politicoideológicas del poder estatal. En los años 1950, aparece una nueva ola de compañías teatrales independientes como Nuevo Teatro en 1950, Teatro Popular Fray Mocho en 1951, Teatro de los Independientes en 1952, con una preocupación por renovar el lenguaje teatral y la profesionalización de los artistas, donde se formarán una gran parte de los que participarán posteriormente en el ciclo Teatro Abierto. A partir de finales de los años sesenta y fundamentalmente a partir de la última dictadura militar, la actividad independiente se desarticuló progresivamente, dado el exilio o la censura de artistas, la disolución de compañías y el cierre de numerosas salas. Por una historia del primer momento del teatro independiente (1930-1955) por intelectuales contemporáneos al movimiento véanse Marial (1955) u Ordaz (1957). Por un análisis desde una perspectiva histórica véase Pellettieri (2006).

7 Durante la dictadura militar se generaron diferentes intersticios de consumo e intercambio cultural que escaparon a una censura sistemática o clausura. Algunos bares o pubs dedicados a una programación musical profesional como Music Up en 1978 o La Trastienda en 1978 son nichos de «resistencia» cultural a los embates del régimen. Ciertos centros culturales extranjeros (como el Instituto Goethe) o cinematecas (como la del Teatro San Martín) y algunas librerías de la avenida Corrientes también ofrecían un espacio de «excepción» de la socialización cultural durante el régimen. Por otro lado, ya desde la dictadura de José Onganía (1966-1969) los cursos particulares, talleres de formación artística o de creación literaria habían confinado a la esfera privada la formación y la socialización artística, pero fueron un nicho de intercambio que se mantuvo «a los márgenes de lo permitido» (López, 2017) durante el régimen dictatorial, oficiando de antesala de la cultura *underground* que se reivindicara a partir de los años ochenta (véase Brocato, 1993).

poco tiempo a casi doscientos artistas que, de forma honoraria, se pusieron a trabajar en las obras, para dar lugar a un programa de 21 piezas inéditas de autores como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Carlos Gorostiza, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, dirigidas por Omar Grasso, Jorge Petraglia, Raúl Serrano, Alberto Ure, Villanueva Cosse, entre otros.

La referencia explícita al antiguo movimiento de teatros independientes en los testimonios de los participantes y en el texto de inauguración del festival intenta reavivar un imaginario colectivo predictadura que conecta estrechamente la actividad artística con un posicionamiento en el campo político. Esta revitalización del imaginario independiente se manifiesta además en otros tres elementos centrales de la primera edición: 1) la articulación del trabajo individual con una configuración colectiva mayor; 2) la identificación de un enemigo común (la dictadura militar y sus políticas represivas); 3) la elaboración de una causa que trasciende el trabajo estrictamente estético. La declaración de principios, redactada por Carlos Somigliana y leída por el presidente de Argentores Jorge Rivera López el 28 de julio de 1981, día de la inauguración de la primera edición de TA, es ilustrativa de ello y explícita además el puente entre la épica del movimiento de teatros independientes de la primera mitad del siglo xx y la afirmación de una nueva posición de los artistas independientes hacia el final de la dictadura militar:

¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos (cit. en Giella, 1991: 39-40).

Esta celebración de la gesta colectiva se verá amplificada luego del incendio intencional que destruye el Teatro El Picadero, donde se llevaba a cabo el festival, a una semana de su inauguración. La inmediata reacción de la comunidad teatral (más de 17 teatros privados ofrecieron sus salas) permitió que el festival continuara en el Teatro Tabarís y las manifestaciones de apoyo de conocidos intelectuales (como Adolfo Pérez Esquivel, Jorge Luis Borges o Ernesto Sábato) otorgaron una notoriedad inesperada al evento. «Teatro Abierto, hoy, pertenece a todo el país» afirmaron enfáticamente los organizadores en un comunicado de prensa luego del incendio. TA se erigió entonces como una metáfora de las libertades socavadas por el proceso militar y se volvió un emblema del combate cultural de la inminente apertura democrática.⁸ «Teatro Abierto fue más un fenómeno político que estético, una respuesta masiva de rechazo al régimen imperante que llevó a la gente a los teatros para agruparla alrededor del tema de la libertad», afirmaba en una entrevista Roberto Cossa, una vez finalizado el ciclo en 1986.⁹ La recepción y las repercusiones de Teatro Abierto 1981, como se le llamó a la primera edición, mostraron que si bien el movimiento de teatros independientes no existía más como actor cultural y político unificado, sus principios eran aún movilizados en un contexto de transición, convocando en un nuevo formato, el ideal de un teatro colectivo, desinteresado y comprometido con la realidad nacional.

8 Luego del suceso de la primera edición, se realizaron tres ediciones más, se creó la *Revista de Teatro Abierto*, cuya dirección editorial se le delegó al dramaturgo Ricardo Monti, y el festival se replicó en otras disciplinas artísticas (Tango Abierto, Folclore Abierto, Danza Abierta).

9 Entrevista a Roberto Cossa, *Revista Clarín*, 22/2/1986, n.º 14.387.

Las obras de la primera edición, si bien heterogéneas entre sí en cuando a los temas y a los estilos, se sitúan en continuidad con las tendencias dramáticas que se habían configurado en la prolífica década del sesenta y en los primeros años de la década del setenta: entre el realismo costumbrista y el absurdo, y un género híbrido consecuencia de la fusión de ambos —que Néstor Tirri llamara «realismo artaudiano» (1973: 12)— o bien «grotesco metafórico» (Pellettieri, 1989). Por otra parte, el elemento estructurador de la pieza es el texto escrito, además de la persistencia de una clara distinción (y a veces una asumida jerarquía) entre quién escribe, quién dirige, quién actúa y quién se ocupa de los dispositivos técnicos (si bien hay una apuesta importante al trabajo en equipo, en todo caso más que en los otros circuitos de ese momento).

La obra *Decir sí* de Griselda Gambaro, que abrió el festival, es un ejemplo de la tendencia absurdista, reivindicada por el teatro de vanguardia en la década del sesenta, con derivas hacia el grotesco. La obra se sitúa en una peluquería, donde dos hombres, el peluquero y el cliente, mantienen un intercambio completamente inesperado en un espacio común y cotidiano. El peluquero, silencioso y taciturno, se rehúsa atender al cliente, proponiéndole un intercambio de roles: el peluquero pasa a ser cliente y viceversa. El cliente, contrariado, obedece. Según Beatriz Trastoy, este intercambio plantea diferentes metáforas: «Por una parte, el que corresponde a la relación víctima-victimario [...]. Por otra parte, el que transgrede el anterior, es decir, que subvierte la posición discursiva convencional de la víctima, al presentarla como legitimadora del discurso del victimario» (1990). El cliente opta constantemente por volver a la palabra como un intento de restaurar cierta coherencia interactiva, para terminar, al final, por ser decapitado a manos del peluquero. «La imposibilidad de decir “no” lleva a la tragedia», afirma Nora Parola-Leconte (1997), quien inscribe la pieza en lo que podría llamarse una «parábola política» a través de la relación entre opresor y dominado y de la banalidad cotidiana que esconde una crueldad latente. Este procedimiento dramático de inyectar un elemento terrorífico o perturbador en una situación familiar y conocida es un recurso que se repite en muchos de los textos dramáticos de esa generación y en varios de los que se muestran en Teatro Abierto 1981, como *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky. En cambio, la obra *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, también presentada en el ciclo, es un ejemplo del realismo reflexivo de los años setenta,¹⁰ ya que retoma los códigos del costumbrismo local.¹¹ Ejemplo paradigmático del «teatro serio», que dialoga con los dilemas de la clase media argentina, la obra tiene como eje temático el desarraigo y la melancolía de una familia argentina instalada en Roma tras el exilio y las complejidades se presentan a la hora de volver al país de origen.

El éxito de la primera edición motivó la realización de un nuevo ciclo al año siguiente. Para la segunda edición de TA, en 1982, se implementó una convocatoria abierta y anónima y se recibieron más de trescientos textos teatrales, de los cuales fueron elegidos treinta para su realización. De esta forma, nuevas generaciones se incorporaron al programa y presentaron también diferentes temas (que fueron sin embargo considerados como «menos comprometidos») y una apertura hacia formas de creación colectiva que comenzaban a adoptar por ese entonces los más jóvenes (por lo que el festival fue criticado por lo heterogéneo e irregular en la calidad de las obras). Las tensiones en torno a la programación de esta segunda edición son sintomáticas del conflicto

10 Según Osvaldo Pellettieri (1997) el realismo reflexivo es un tipo de realismo que emerge en Argentina los años setenta. Se trata de un teatro de tesis en el que las réplicas se supeditaban a lo que se intentaba demostrar, un género serio, donde generalmente el humor estaba excluido de la entonación.

11 La idea de local o nacional de este tipo de teatro viene del propio Cossa, que se refiere a una matriz ideológica propia del contexto sociopolítico de la Argentina presente en diferentes discursos de la época, como por ejemplo en ciertos enunciados políticos, periodísticos o literarios. Según Pellettieri (1990) el «ideologema» de este tipo de teatro era «la joven clase media vive la búsqueda de su identidad como una utopía».

que este artículo intenta demostrar: el desfase entre los códigos de una generación artística en proceso de afirmación y de recuperación de espacios perdidos durante la dictadura y los intereses de la generación entrante.¹² Si bien la crítica teatral de la época manifestó su malestar frente a esta apertura en la convocatoria, Jorge Dubatti afirma en cambio que es necesario remarcar la «importancia de esta puerta abierta por Teatro Abierto 1982 a las prácticas teatrales colectivas y especialmente a las manifestaciones del “nuevo teatro”, llamado también “teatro joven”», apuesta que se profundizaría en las ediciones siguientes con la inclusión en Teatro Abierto 1983 —cuyo lema fue «ganar la calle»— de manifestaciones de teatro callejero y de murgas (Dubatti, 1991: 84). Los cambios identificados en la programación entre la primera edición y las subsiguientes, así como las resistencias que estos cambios generaron, dejan en evidencia dos aspectos: primero, que, pese a la desarticulación teatral diagnosticada, nuevas generaciones estaban produciendo teatro, y, segundo, que estas priorizaban otros lenguajes escénicos, menos fieles a las formas convencionales del teatro argentino o a sus opciones vanguardistas.

La repercusión de TA en un campo artístico en pleno restablecimiento y los discursos de celebración de una crítica intelectual y teatral también en recomposición hicieron de este evento un paradigma de la reapertura democrática, así como la afirmación de un ideal de teatro político y comprometido. Si bien no todas las obras tenían un contenido político explícitamente transmisible bajo forma de mensaje, una gran mayoría hacían referencia explícita o bien implícita a través de procedimientos metafóricos o desdoblamientos absurdos a los avatares de un régimen *de facto* y a los desafíos de la recuperación democrática. Por otra parte, su recuperación posterior por las políticas culturales del gobierno de Raúl Alfonsín supuso el reconocimiento de muchos de los artistas del teatro independiente que habían participado en la iniciativa de Teatro Abierto. La incorporación de algunas de estas figuras a la cabeza de las instituciones culturales durante los primeros años de la democracia¹³ generó, por un lado, la incorporación de los principios ético-políticos y de las formas estéticas de esta generación de teatro independiente en el teatro oficial, y, por otro, cierto malestar dentro de sus filas frente a lo que se veía como una posible institucionalización del teatro independiente e incluso la posible consolidación de una nueva *doxa* teatral.

La emergencia de una posición antitética desde el under teatral

La denominación *teatro under* hace referencia a una serie heterogénea de espectáculos teatrales y performáticos, de tendencia experimental, presentados en el marco del circuito *underground* porteño de los años ochenta, más tarde rebautizado por la prensa cultural como *movida under*, en referencia a la *movida* madrileña posfranquista. Se trata de una serie de bares, pubs, discotecas y salas teatrales, ubicados en barrios céntricos y adyacentes de la ciudad de Buenos Aires, que durante los años ochenta nuclearon a ciertos sectores de la juventud porteña en torno a una oferta cultural rupturista y a prácticas nocturnas que desafiaban los códigos morales del orden, la discreción y la

12 Las críticas a la edición 1982 por los puristas de la edición anterior fueron múltiples. Además de considerar que las obras eran «menos comprometidas» que en la primera edición y «heterogéneas» en calidad, se criticó duramente el hecho de que autores de gran talla como Pavlovsky, O'Donnell o Gambaro hubieran quedado fuera de la selección, lo que condujo a los organizadores a volver a la modalidad aplicada en 1981.

13 Carlos Gorostiza, miembro de la comisión directiva de TA y dramaturgo en 1981 fue nombrado ministro de Cultura por el presidente Raúl Alfonsín, cargo que sin embargo abandonó en 1986. Mario Pacho O'Donnell, escritor y psiquiatra que volvió del exilio para participar como dramaturgo en TA 1981 fue nombrado secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires durante el gobierno de Alfonsín y fue uno de los propulsores, ya bajo el gobierno de Carlos Menem, del Instituto Nacional del Teatro, que se creó finalmente en 1996. Roberto Perinelli, dramaturgo en TA 1981 fue designado por O'Donnell para dirigir la Escuela Municipal de Arte Dramático.

disciplina heredados de la dictadura militar (Lucena, 2012: 35-46). Estos lugares nocturnos ofrecían, además de venta de alcohol y de *sets* musicales bailables, una programación informal de espectáculos teatrales, de conciertos en vivo, de performances, de exposiciones y otras propuestas ligadas a la difusión de nuevas tendencias artísticas y culturales. De acuerdo con la hipótesis de Soledad López, en su documentada tesis sobre los lugares que configuraron el *underground* porteño, la periodización de este circuito se sitúa entre 1982, con la apertura del Café Einstein, lugar pionero de la combinación característica del *under* de socialización nocturna e incipiente experimentación artística, y 1989, momento en que el circuito se profesionaliza y se diversifica, y que marca el cierre del primer Centro Parakultural y de Medio Mundo Varieté, dos epicentros de la programación teatral alternativa (López, 2017). A través de la elaboración de una cartografía del *under*, el estudio de López da cuenta de al menos 63 lugares que funcionaron con regularidad durante este período, entre bares y pubs, discotecas y salas teatrales, en un eje norte-sur de la ciudad de Buenos Aires que conectaba los barrios Palermo y San Telmo (2017: 30).

Al analizar de forma comparada el ciclo TA y la aparición del *under*, dos elementos resultan de interés. En primer lugar, la relación compleja con el poder político en el pasaje de la dictadura a la democracia. Teatro Abierto se concibió como una forma de reconstituir una red de artistas desarticulada, fundamentalmente debido a la censura dictatorial y al exilio de los artistas durante los setenta. El *under* porteño, en cambio, continuó y profundizó una actividad cultural intersticial¹⁴ que había sobrevivido a la censura, tal vez por estar menos asociada al fantasma de la subversión o que se había generado a espaldas del oscurantismo militar durante el régimen *de facto*.¹⁵ Sin embargo, luego del incendio en 1981 y ya recuperada la democracia, TA establece un nuevo pacto con los poderes públicos y es celebrado y promovido por las políticas culturales del nuevo gobierno democrático, mientras que los lugares del *under* son uno de los objetivos de las *razzias* policiales características de los años posdictadura y de reiteradas clausuras y controles municipales a lo largo de toda la década del ochenta y del noventa. En segundo lugar, la relativa antinomia en la gestación de ambos fenómenos culturales: si bien TA y el *under* porteño suelen presentarse como extremos opuestos de la respuesta cultural a la dictadura y de la forma de reapropiarse del espacio público por parte de los artistas, comparten sin embargo una misma temporalidad, así como una similar «necesidad de juntarse».¹⁶

En 1981, inspirados por la primera edición de TA, una serie de lugares se animaron a abrir sus puertas bajo el impulso de crear nuevas condiciones de encuentro y de intercambio cultural. El Café Nexus, El Corralón o el Auditorio Buenos Aires, fueron nuevos espacios que, si bien

14 Según la Sociología urbana y la Geografía cultural, los intersticios definen *territorios* que se escapan a la especulación y que suelen estar en un importante estado de abandono y de deterioro, por lo que son susceptibles de transformarse *territorios culturales*, en paralelo a las prácticas existentes en la ciudad. Estos lugares de carácter *intersticial*, como pueden ser múltiples lugares del *under* porteño, aparecen de forma improvisada y sin una planificación previa, escapan a veces al ordenamiento territorial de la ciudad y las actividades que allí se desarrollan se inscriben generalmente en el sector de la economía informal. Asimismo, su existencia suele ser efímera, ya que esta situación de marginalidad atenta contra su perennidad. La aparición de estas ofertas culturales en intersticios urbanos ha sido identificada en ciudades que experimentan un proceso de transición, como, por ejemplo, el caso de Berlín luego de la reunificación. Véase, por ejemplo, Grésillon (2002a) o también Grésillon (2002b).

15 Por un estudio detallado sobre la actividad teatral durante la dictadura militar véase Verzero (2009).

16 La expresión «necesidad de juntarse» es propuesta por Irene Villagra (2011). Esta misma idea, bajo diferentes formulaciones se encuentra en una gran parte de los testimonios de los protagonistas del *under* teatral, tal como lo evidencia el ya citado trabajo de López (2017: 59).

endogámicos, oficiaron de antesala de lo que luego serían los lugares del *under*.¹⁷ El desfase entre estas dos tendencias se vuelve evidente luego de recuperada la democracia: mientras que TA mostraba rápidamente signos de agotamiento y perdía sentido una vez finalizada la dictadura militar (la última edición se realizó en 1985), el circuito *underground* no dejó de crecer hasta finales de la década del ochenta (de hecho, en 1985, se identifica el máximo número de locales abiertos), inspirando además a diferentes fenómenos que se desarrollaron durante la década siguiente: el auge de las discotecas y la configuración de lo que más tarde se llamaría el circuito teatral *off-Corrientes*.

De la multiplicidad de lugares que conformaron el circuito *underground*, el teatro tenía sus epicentros. El lugar pionero fue sin dudas el Café Einstein (1982-1984), abierto en un apartamento diminuto sobre avenida Córdoba por Omar Chabán, gestor cultural y estudiante de teatro, un lugar que, por su corta vida y su propuesta precursora, se volvió rápidamente un mito *under* dentro del propio *under*.¹⁸ La programación alternaba conciertos de rock en vivo con números teatrales originales, como los *sketches* de la artista Vivi Tellas. La discoteca Cemento y el Centro Parakultural son otros dos lugares que aparecen regularmente en los discursos de los protagonistas de la movida o bien en los de las generaciones teatrales posteriores que se nutrieron de la épica *under*. Cemento fue abierto en 1985 también por Omar Chabán y su pareja Katja Alemann en un gran local del barrio Constitución que podía albergar más de mil personas, e introdujo así una práctica, que no haría más que reproducirse en los años posteriores, de reconversión de antiguos galpones o talleres industriales en desuso en lugares con ofertas culturales.¹⁹ Este lugar ofrecía además una propuesta musical alternativa (con énfasis en el *rock* y en la *new wave*) a la de las otras discotecas que comenzaron a abrir a partir de esos años y también una variada programación performática que, al menos durante los primeros años, intervenía el espacio de formas no convencionales, mezclando artistas y espectadores. Omar Viola, docente de la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, programaba allí el *Subdesarrowshow*, una variedad a partir de números teatrales cómicos cercanos al *sketch*; Katja Alemann presentaba todas las semanas su espectáculo *Puma* y

17 Soledad López afirma en su trabajo lo siguiente: «Aunque no existió una conexión causal, el movimiento Teatro Abierto generó tangencialmente las condiciones de posibilidad para la formación y multiplicación de nuevas experiencias expresivas y para el surgimiento de lugares que las acogieran. Con el correr de los meses, en diversos puntos de la ciudad, en restaurantes y en casas particulares, comenzaron a gestarse nuevas coordenadas de encuentro que, con diferentes propuestas destinadas a públicos también diferentes, compartían una misma voluntad: crear espacios para atender esa acuciante «necesidad de juntarse». La autora hace referencia a lugares como el Café Nexos, abierto por el pintor Rafael Bueno en su casa, donde concurrían entre otras personalidades artísticas Omar Chabán y Katja Alemann, que posteriormente abrirán el Café Einstein y la Discoteca Cemento, o bien a El Chevalet, El Corralón o el Auditorio Buenos Aires, concurridos por grupos de artistas de diferentes disciplinas (pintores como Juan José Cambre, Guillermo Kuitca o bien músicos como Daniel Melingo, bandas como Los Violadores, Trixy, Diana Nylon o el clown Geniol, bohemia de «clase alta» y otros personajes que luego frecuentaran el *under* (López, 2017: 60).

18 En una entrevista del suplemento *Cerdos & Peces*, Omar Chabán decía que el Café Einstein era «un lugar en el que aquello que estaba dormido, se despertó» («El desopilante Café Einstein», *Cerdos & Peces*, n.º 1, agosto 1983, p. 13, cit. en López, 2017).

19 Beatriz Sarlo analiza en su libro *La ciudad vista* la emergencia de emprendimientos como La Fábrica Centro Cultural —ex-IMPA— o bien el Ciudad Cultural Konex —una antigua fábrica de aceite—, dos lugares abiertos en el barrio Almagro en edificios industriales en desuso durante los primeros años del siglo XXI. El primer proyecto formó parte de un proceso de recuperación de la fábrica luego de su quiebra en 1998. El segundo fue pensado ya como un emprendimiento cultural con fondos públicos y privados. La autora analiza esta reconversión de las ruinas del pasado industrial de la Argentina en emprendimientos culturales o lugares de esparcimiento que se acentúa en los años noventa y principios del siglo XXI. «La cultura ¿repara?», se pregunta Sarlo (2009: 203).

espuma, inspirado del *café concert*; la banda de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota se presentaba a menudo, mezclando canciones con recitado de poesía o intervenciones de artistas como las Bay Biscuits, grupo creado por Vivi Tellas, o bien Walter *Batato* Barea presentaba sus performances, interactuando directamente con los presentes, tal vez una de las experiencias que más alimentó el posterior mito del teatro *under*.²⁰

El Centro Parakultural, abierto en 1986 por los actores Omar Viola y Horacio Gabin en un sótano del barrio Montserrat y clausurado en 1989, es sin dudas el que se lleva el mote de *epicentro* del teatro *under*. Por su configuración bajo tierra y sus condiciones edilicias al límite de la legalidad, pero también por una programación deliberadamente en contra de los cánones y de la solemnidad del teatro legítimo, el Parakultural se volvió uno de los nichos más importantes del llamado teatro *under*. Aquí tendrán lugar presentaciones de las ya mencionadas Bay Biscuits y el primer Festival de Teatro Malo en 1986, otra invención de la multifacética Vivi Tellas;²¹ múltiples performances del también ya mencionado Walter *Batato* Barea, en solitario o junto con sus acólitos Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta; las presentaciones del dúo Los Melli conformado por Carlos Belloso y Damián Dreizik, y el plato fuerte de la programación del Parakultural, el espectáculo de Las Gambas al Ajillo, cuarteto femenino conformado por María José Gabin, Verónica Llinás, Alejandra Flechner y Laura Market, que combinaba danza, música y actuación en clave paródica. «Para entrar al Parakultural había que bajar una escalera y sumergirse en la nada sin pensar. Aun pasados los años seguíamos conviviendo con las ratas oriundas de San Telmo y la humedad típica de los barrios del sur», cuenta María José Gabin sobre la precariedad del lugar (Gabin, 2001: 51-52), condiciones edilicias que, según su fundador Omar Viola, contribuían a amplificar lo que se quería decir.²² Según Viola: «El Parakultural estaba integrado por actores en plena rebeldía, al contrario del teatro habitual, tipo testimonial o psicológico. Nosotros tratábamos de romper con eso de algún modo. No existía la famosa cuarta pared. Se laburaba con el público» (Omar Viola en Noy, 2006: 93).

Estos lugares pioneros del *under* teatral tuvieron una influencia fundamental en la aparición o la readecuación de otros más convencionales, menos intersticiales, especializados en una oferta cultural específica o, incluso, en la orientación que adquirirán ciertas instituciones públicas. En esta línea, Medio Mundo Varieté (1988-1990) fue un lugar abierto especialmente para albergar espectáculos y contaba con ciertas comodidades para el público y un mejor equipamiento técni-

20 Así describe Omar Chabán las intervenciones de Walter *Batato* Barea en la discoteca Cemento: «Me encantaba que viniera a hacer sus performances. Cada semana imaginaba algo nuevo. Rifaba sombreros, hacía leer poemas inventados en una maquinita, se ponía walkmans con otra persona y bailaban juntos su propia música. Regalaba papelitos, con poemas, frases y su número de teléfono. Eran cosas simples, pero de mucha acción. [...] Llegaba, dejaba sus bolsos y me anunciaba sus entrenamientos, sus futuros juegos, sus inmediatas maravillas. Sacaba de la bolsa frutas, flores o verduras. Yo a la vez le daba plata para cotillón o lo que fuera necesario. Él era quien más pegaba entre los jóvenes. Otras veces hacía pis en escena y se instalaba en una cama y le decía secretos a los que se metían. Todo tenía que resultar divertido y lo conseguía. Para hacerlo mandaba acciones alegres desde algún lugar que sorprendía a los aburridos. En esa época no estaba todo tan definido, no se sabían ciertas cosas. Fue lo nuevo de Cemento» (cit. en Noy, 2006: 80).

21 Festival de Teatro Malo se llamó el ciclo teatral organizado por la artista Vivi Tellas, compuesto de una trilogía de textos de Orfeo Andrade encontrados en la biblioteca del escenógrafo Saulo Benavente, textos que habían sido descartado justamente por su mala calidad. Los diferentes ciclos fueron presentados en el Centro Parakultural, en Cemento, en el Teatro Santa María, en el Goethe Institut y en el Centro Cultural Recoleta.

22 «Como la no existencia puede transformarse en existencia [...] esa falta de confort estaba a favor y no en contra de lo que se quería decir», afirma Omar Viola en una entrevista en Lucena (2012: 40).

co, combinando, como lo hizo luego Babilonia, con sala de espectáculos y discoteca.²³ En lo que respecta a espacios en instituciones públicas, hay que destacar la importancia del Centro Cultural Ricardo Rojas, perteneciente a la Secretaría de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. El Rojas, fundamentalmente durante la gestión de Leopoldo Sosa Pujato, a partir de 1986, se nutrió de espectáculos provenientes del *under* y se erigió como una de las «previas» privilegiadas de la deriva nocturna y uno de los lugares de legitimación del teatro *under* por fuera de lo estrictamente *under* (Cerviño, 2016). Otro lugar que ofició de plataforma para la visibilidad de los artistas emergentes fue el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires donde se llevó a cabo, también en 1986, un evento llamado *La Kermesse: El Paraíso de las Bestias*,²⁴ así como el Centro Cultural San Martín, donde se programaron espectáculos de Walter *Batato* Barea y del Clú del Claun, compañía de *clowns* que alternaba espectáculos dirigidos por figuras confirmadas del teatro y presentaciones improvisadas en el *Parakultural*.²⁵

La dimensión artística del teatro *under*, durante mucho tiempo subestimada por la academia y mistificada en los cenáculos artísticos, ha sido recuperada en los últimos años como un objeto de estudio legítimo y revalorizada por la crítica cultural.²⁶ Los trabajos de Daniela Lucena y de Gisela Laboureau sobre las nuevas formas de socialización y de posicionamiento político del *under* (Laboureau y Lucena, 2016), de Malala González sobre las performances urbanas de la Organización Negra (González, 2015), de Mariana Cerviño sobre los artistas visuales del circuito *under* (Cerviño, 2012) o el ya citado estudio de Soledad López sobre la cartografía urbana de estos espacios durante los ochenta (López, 2017), entre otros, así lo confirman. En lo que concierne estrictamente a los estudios teatrales, el teatro *under* fue prácticamente ignorado durante largo tiempo, salvo por algunas excepciones como el estudio de Dubatti sobre la figura de Walter *Batato* Barea (1995) o de Beatriz Trastoy sobre los unipersonales en los ochenta (2002). Evidentemente, estas experiencias teatrales ofrecían claros desafíos a los enfoques a través de los cuales se analizaba e interpretaba el teatro en Argentina, priorizando la dimensión textual.

¿Qué características sobresalen de este teatro *under* que se distancian del teatro valorizado por TA? Hay que resaltar que, al igual que el efecto de TA en sus contemporáneos se entiende a través del contexto particular de producción,²⁷ las obras del *under* teatral y su carácter rupturista

23 Tanto Medio Mundo Varieté, ubicada cerca de Congreso, como la posterior Babilonia (1989-2001), en el corazón del Abasto, oficiaron de pasaje entre el *under* de los ochenta a lo que posteriormente se configuró como un circuito teatral *off*. Ambos lugares fueron abiertos con una idea previa de los objetivos del proyecto, apostando a la conformación de una programación artística menos improvisada y, al menos en el caso de Babilonia, estableciéndose como emprendimientos culturales económicamente rentables.

24 *La Kermesse* fue un evento pensado por Liliana Maresca, Daniel Riga y Ezequiel Furgiuele, donde participaron espectáculos de Walter *Batato* Barea, Vivi Tellas, Helena Tritek, Omar Viola, junto a artistas visuales y grupos musicales, así como stands del suplemento *Cerdos & Peces*. Véase Usubiaga (2012).

25 Los miembros estables eran Hernán Gené, Walter *Batato* Barea, Cristina Martí, Gabriel Chamé Buendía y Guillermo Angelelli. Se conocieron en la escuela de clown que Cristina Moreira formó luego de que volvió de Francia, donde estudió con Jacques Lecoq. Entre sus espectáculos cuentan *Arturo* (1985), *Escuela de Payasos* (1986), *¡Esta me la vas a pagar!* (1986), *El burlador de Sevilla* (1988), dirigidos por la propia Moreira, Juan Carlos Gené o Roberto Villanueva.

26 Dos grandes exposiciones mostraron múltiples artistas del *under*. En 2003 se realizó *Escenas de los 80. Los primeros años en la Fundación PROA*, curada por Ana María Battistozzi. En 2012 se realizó *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, en el Museo Reina Sofía de Madrid, a cargo del grupo Red Conceptualismos del Sur. Además, otras retrospectivas y exposiciones fotográficas que ponen el foco en los lugares o los artistas del *under* se han realizado en la ciudad de Buenos Aires.

27 Según Federico Irazábal, «... el fenómeno Teatro Abierto excede claramente las obras e ideal puntuales que se desprenden de ellas, puesto que creemos que la politicidad radica en el fenómeno en sí», a lo que agrega

deben analizarse en el marco de un circuito específico de producción y socialización, frecuentado por un sector de la juventud porteña, con necesidades de elaborar un discurso artístico propio y de afirmar ciertas identidades disidentes.²⁸ Una movida cultural que supo mezclar distintas disciplinas artísticas, intereses estéticos y políticos divergentes y trayectorias sociales heterogéneas, atrayendo a nuevos públicos, artistas novatos y críticos incipientes.²⁹ Una combinación de elementos teatrales (el gusto por lenguajes, técnicas y géneros subestimados u olvidados) y de elementos extrateatrales (como la necesidad de generar nuevas dinámicas de creación y de recepción artísticas) alimentaron las propuestas estéticas del *under*. En el prólogo de una biografía del colectivo Gambas al Ajillo, el actor y *performer* Alejandro Urdapilleta sintetiza de esta forma la confrontación del *under* y la tradición teatral independiente, que, según él, miraba con ojos desconfiados la ebullición del *under*:

El panorama teatral del momento, aparte de ofrecer enormes dificultades para la realización, con esa suerte de realismo simbólico aburridísimo que imperaba como estilo, ahuyentaba al público que no fuese indicado. «El teatro es un plomazo», se oía decir a los jóvenes. No había centros culturales y, si los había, no tenían relevancia alguna ni convocaban a nadie. La prensa no estaba acostumbrada a acompañar esfuerzos ignotos, las promociones debían pagarse a precios altísimos [...] «¿Que es lo que pretenden hacer con ese lugar?», preguntaban refiriéndose al Parakultural los respetables teatreros ya establecidos, los vejetes prejuiciosos, envidiosos, traicionando sus propios dictámenes de juventud. Y la respuesta arrasó con todas las dudas. Los teatreros de esos años felices hicieron la tarea renovadora (Urdapilleta en Gabin, 2001).

Efectivamente, el teatro *under* se reivindicó como posición antitética a todo aquello que valoraba y promovía el teatro que consideraban hegemónico:³⁰ ese que comenzaba a verse en las grandes salas, ese que era celebrado por la naciente crítica universitaria, ese que había sido sublimado por TA y que se convertiría poco a poco en el canon del teatro local. En primer lugar, la idea de *obra teatral* convencional era desafiada a través de la incorporación de formatos más cortos (tipo *sketches* o números) o menos codificadas (improvisaciones, interacciones con el público, diálogos con otras disciplinas como las artes visuales o la música). A su vez, algunos de los pilares

más adelante: «El contexto de producción y de recepción era único, y estaba además centrado en un universo ideológico también en común: la necesidad de abrir el juego social a la democracia» (2004: 123 y 127).

- 28 Es importante la presencia en el *under* de ciertos grupos identificados por un estilo de vida o por afinidades estéticas. También aquí encontraron un lugar de socialización los incipientes grupos de activismo gay. Por un análisis específico de la presencia de estos activismos y su importancia en el *under* de los ochenta véanse: Rosa (2015) y Cerviño (2013).
- 29 Según Mariana Cerviño, dadas las obturaciones de los circuitos de arte existentes, el *under* se gestó en función de dos valores preponderantes: «libertad y novedad», que posibilitaron, entre otros fenómenos que grupos *outsiders* se volvieran «autoridades alternativas» (2016: 44). Por otra parte, Enrique Symns, periodista cultural y creador del suplemento *Cerdos & Peces*, que entre 1983 y 1998 acompañó a la revista *El Porteño*, fue un participante activo de esta efervescencia marginal que en cierta forma retrataba en las páginas del suplemento predilecto del público *under*. Osvaldo Baigorria, redactor de *El Porteño* afirmaba: «La revista la leían las minorías, lo minoritario, no hablábamos de *under*, eran los márgenes de la sociedad: *dealers*, gays, punks, anarcos, presos, la gente del rock, cuando el rock todavía era rock, la gente que iba a Cemento, al Parakultural, todo ese tipo de gente» (Frontera, s/f).
- 30 Roberto Perinelli, uno de los autores de Teatro Abierto 1981 y posterior director de la Escuela Municipal de Arte Dramático, afirma: «... el teatro independiente padeció mucho en la vuelta a la democracia, ciertas fórmulas del teatro independiente fueron desdeñadas, hubo una gran producción de lo que podríamos llamar en términos muy genéricos del “teatro lúdico”, un teatro muy apoyado en la actuación, en la sátira, en la parodia, en el carisma de los actores, las Gambas al Ajillo, el famoso *Batato* Barea, Los Melli, individuos que desde el principio desdeñaban el texto o por lo menos desdeñaban el texto que podríamos llamar tradicional, hubo un gran apagón sobre todo de la literatura dramática» (Entrevista realizada por la autora en Buenos Aires, 2014).

del teatro realista eran muchas veces descartados y otras satirizados explícitamente: la profanación del texto teatral (generando pastiches de textos de diferente naturaleza), la parodia de las temáticas predilectas del teatro de tesis, de la intriga, de la importancia del mensaje, o incluso de ciertas técnicas como la construcción psicológica de los personajes, fueron elementos recurrentes en los espectáculos del *under*. Por otra parte, en las diferentes propuestas de este nuevo tipo de teatro existe una fuerte apuesta a la fusión de géneros, profanando la frontera que separa lo que era considerado *teatro de arte* y las formas populares e incluyendo géneros no habituales dentro del teatro de arte o incluso formatos derivados de la televisión. Así, los *sketches*, la murga, el *café concert*, el *music hall*, el «teatro malo» se mezclaban con la performance, la danza-teatro, la poesía, las técnicas de *clown* o de circo.

Para evitar el «mito de la ruptura radical» (Bourdieu, 2013) de los artistas del *under*, es necesario señalar dos aspectos. Primero, el carácter relativo de la novedad estética del *under*, ya que algunas de las rupturas reivindicadas se encuentran ya en el teatro experimental de los años sesenta, en lugares como el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (Pinta, 2013). Segundo, la postura antitética de teatro *under* no fue forjada solamente en «contra» de una tradición o de un canon teatral existente. De estas experiencias emergen también elementos afirmativos que luego se integrarán a la práctica teatral en otras esferas. Así, un poco en «contra» del teatro «serio» y retomando elementos del teatro experimental, un poco como resultado de la adaptación a las precarias condiciones materiales y las particularidades de los espacios de representación (presentaciones tarde en la noche, en lugares con otras funcionalidades que la expectación y en condiciones edilicias no del todo propicias) y también un poco a través de la afirmación del imaginario cultural de las nuevas generaciones de artistas, el teatro *under* reivindica dos elementos que fueron retomados posteriormente por el teatro alternativo en los años noventa y comienzos del siglo XXI. Por un lado, el cuestionamiento de la separación habitual, propia del teatro *a la italiana*, entre la sala y la escena, es decir, entre artistas y público. «No había límites precisos. Tanto el actor como el espectador estaban en lo mismo», afirma Omar Viola sobre las performances en el Parakultural (cit. en Noy, 2006: 93). Por otra parte, el abandono de los métodos clásicos de construcción de personaje y una valorización de la improvisación que ponía en cuestión la distinción clásica entre el actor y el personaje en escena (Dansilio, 2014). Esto dejaba a veces a los actores en una zona de riesgo, por lo que debían gestionar en escena los términos y los límites de su relación con el público. «Los actores estábamos expuestos en mente y cuerpo, porque nunca sabíamos qué podía pasar con nuestra integridad física», recuerda María José Gabin (2001: 52). Un ejemplo paradigmático de esta propuesta es la obra del actor, *performer*, «clown travesti» como él mismo se definió, Batato Barea.³¹ «Si existió alguien que no tenía esa división entre su arte y su vida, ese era Batato. Actuaba cuando vivía y vivía cuando actuaba», afirma Jorge Gumier Maier, artista plástico, director artístico del Centro Cultural Ricardo Rojas (cit. en Noy, 2006:

31 Walter Batato Barea nació el 30 de abril de 1961 en Junín (provincia de Buenos Aires). Desde joven comienza cursos de teatro y aprende las técnicas de *clown* que traían desde Europa las profesoras Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz. En estos talleres conoce a los miembros de la compañía El Clu del Claun con la que ganará reputación en el ámbito teatral. Su trayectoria es sin embargo ecléctica: participa como travesti en diferentes agrupaciones como Los Peinados Yoli, con quienes realizaban shows de varieté humorística y punk-rock, o desfila junto a las murgas barriales El Pescado de San Telmo y Los Viciosos de Almagro. Además de estas participaciones en colectivos se destacan sus múltiples performances e intervenciones en bares y discotecas, así como sus espectáculos teatrales (ya sean monólogos o acompañado de Urdapilleta y Tortonese) que presentaba tanto en los lugares del *under* como en salas del circuito oficial como el Centro Cultural Ricardo Rojas o el Centro Cultural San Martín. Batato Barea murió de VIH-Sida el 6 de diciembre de 1991, luego de una presentación de su espectáculo *La Carancha. Una dama sin límites* en el Festival de Teatro Off realizado en Montevideo, Uruguay.

96). Cristina Banegas, reputada actriz del teatro independiente, celebra también la peculiaridad del artista, al situarlo en un limbo entre la actuación y la performance de sí mismo: «Dentro de lo que es habitualmente “El Teatro”, solamente hay ráfagas en las que aparece un verdadero cambio. Alguien está arriba del escenario e inexplicablemente deja de ser un actor interpretando y logra volverse ficción, sueño, fantasma. Como B[atato]» (cit. en Noy, 2006: 141).

El espectáculo *Los perros comen huesos* fue presentado por Batato Barea en 1985 en el Centro Cultural San Martín y luego en el Centro Parakultural. Se trataba de un espectáculo creado a partir de una selección de textos de Alejandra Pizarnik, con agregados del propio Barea,³² en el que presentaba una serie de imágenes que evocaban la muerte y la desintegración del cuerpo. Sin intriga ni historia, a través de secuencias de acciones, de monólogos recitados y de interacción con los objetos escenográficos (que contenían varios símbolos nacionales y religiosos, como la bandera argentina, hostias y vestimentas de obispo), se establecía una relación indirecta entre lo moribundo del poema de Pizarnik y las muertes de la reciente dictadura militar. Pese a la gravedad del tema, lo paródico nunca abandonaba la performance, como cuando de una caja de pizza, Batato sacaba y comenzaba a engullir una hostia gigante, donde se leían los nombres de los responsables de los crímenes de la dictadura militar. Por este gesto y por la utilización de símbolos patrios y religiosos el espectáculo fue censurado el día de su estreno, consiguiendo en cambio la simpatía y el apoyo de la entonces presidenta de la Asociación de Madres de la Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini.

Por su carácter fundamentalmente festivo y su rechazo a asociar la práctica teatral con una causa política explícita, pero también por desarrollarse generalmente en circuitos considerados esnobs, elitistas o poco politizados, las experiencias del *under* han sido poco estudiadas en lo que refiere a su alcance político. El ejemplo anterior, al igual que numerosas experiencias asociadas al *under*, nos muestra sin embargo lo contrario. Más allá de su carácter lúdico o paródico, el teatro *under* elabora a su manera un discurso político frente a los desafíos que presenta la transición democrática. Esto implica modificar la forma en que se entendía, al menos desde los años sesenta, la dimensión política del teatro, en coherencia con un posicionamiento político extrateatral. Los trabajos recientes de Laboureau y Lucena proponen reconsiderar las prácticas artísticas y formas de socialización festivas del *under* porteño como prácticas también políticas: liberación de los cuerpos, desafío a las convenciones morales en lo que concierne a las orientaciones y prácticas sexuales, códigos vestimentarios y estilos de vida, son algunas de los actos políticos que se materializaron en estos lugares según las autoras (Laboureau y Lucena, 2016). Siguiendo a Lucena: «La fiesta constituyó durante aquellos años un significativo espacio marginal (o anti-institucional, o autogestionado) de producción y circulación artística, surgido como expresión de nuevos modos de agrupamiento y reivindicación donde confluyeron discursos críticos frente al proceso de recuperación democrática, junto a nuevos itinerarios subjetivos, exploración estética de la corporalidad y sexualidades alternativas» (2012: 38). De esta forma, la fiesta, como forma de resistencia política y de defensa de identidades y de prácticas sexuales disidentes, así como una crítica implícita, fundamentalmente en clave de parodia, a ciertos elementos de la cultura argentina, configuran el mayor gesto político de la movida *under*, también presente en los espectáculos teatrales que la habitan.

32 Otros espectáculos de Barea mezclaban performance con textos poéticos provenientes de sus escritoras fetiches, como por ejemplo *Los papeles heridos de... tinta* (1987) a partir de textos de su amigo Fernando Noy y de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio; *El puré de Alejandra* (1987) sobre textos de Alejandra Pizarnik o *El Método Juana* (1990) en referencia a textos de la también uruguaya Juana de Ibarbourou.

Al igual que la mitificación posterior de TA, el mito del *under* teatral constituye un sustrato común de referencias en el teatro argentino actual. Alejandro Catalán, director, docente y actor de teatro, joven espectador de los últimos momentos del Parakultural, afirma que ver a Batato, a Los Melli, a Pompeyo Audivert y a tantos otros en ese escenario definió un camino de exploración teatral: «escuché ruidos en mi cabeza y en mi cuerpo que decían: ¡Es esto lo que quiero!».³³ Analía Couceyro, directora, docente y actriz, también joven público del último Parakultural, piensa que lo que sucedió en el teatro argentino de los años noventa y comienzos del siglo XXI está directamente relacionado con lo sucedido en esa época de «irreverencia e imprudencia»³⁴ de la cual personas como Batato eran sintomáticas. «Era una explosión energética... con cuerpos muy solicitados, muy drogados, borrachos, operados, en plena mutación.»³⁵ De toda esta heterogeneidad de formas y de experiencias, dos elementos trascienden el *under* y se instalan como ejes centrales que van a guiar la experimentación teatral posterior: el primero es la reintroducción del humor a través de derivas irónicas y paródicas de la realidad, influyendo profundamente en las formas de conceptualizar la dimensión política del teatro, y, el segundo, la centralidad del trabajo de actuación como punto inicial del hecho escénico y como elemento prioritario en la comunicación que establecen los actores con el espectador

Le teatro de Ricardo Bartís o la síntesis de una nueva praxis teatral independiente

El teatro *under* es hoy objeto de múltiples relecturas que lo erigen como una de las manifestaciones más emblemáticas de una suerte de frenesí rupturista que sacudió las artes en la transición a la democracia en Argentina. Las evocaciones que celebran las hazañas de sus principales protagonistas y lo novedoso de sus presentaciones aparecen de forma recurrente en los discursos de artistas. El carácter efímero de la movida y su rápida desaparición profundizan esta exaltación de la excepción. «No hay que mitificar», advierte sin embargo Ricardo Bartís y recuerda que la calidad de los espectáculos que se venían en los escenarios *under* era muy heterogénea.³⁶ También reconoce que lo que sucedió en ese circuito abrió caminos para un nuevo paradigma teatral basado en una actuación que se distingue no tanto por su virtuosismo como por su capacidad de generar lenguaje escénico de forma autónoma. «A la irrupción de este actor [el del *under*] le sigue la de un director capaz de trabajar con él», afirma Alejandro Catalán en referencia al trabajo que Bartís desarrolla desde la segunda mitad de los años ochenta (Catalán, 2001: 18). En ese sentido, lo que el teatro recuperó del *under* y posteriormente formalizó en una praxis creativa no fue un estilo o un formato específico, sino más bien una manera de abordar la teatralidad a través del cuerpo, del imaginario y de la presencia escénica de actores y actrices. Las estructuras cortas del *under* desafiaron los modelos teatrales de la escena tradicional a través de una relativización del texto: «los textos eran atravesados por la actuación», afirma Bartís.³⁷ Cualquier texto era susceptible de transformarse en un texto teatral, prueba de que la teatralidad no radicaba en la escritura dramática, sino en lo que de esta hacían los actores:

Se empezó a pulverizar la relación con el texto teatral. Me acuerdo de Humberto Tortones con el pelo por la cintura, en una malla enteriza y un pescado en la mano diciendo textos de

33 Entrevista a Alejandro Catalán realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.

34 Entrevista a Analía Couceyro realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.

35 Ídem.

36 Entrevista a Ricardo Bartís realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.

37 Ricardo Bartís en Noy (2015: 173).

Alfonsina Storni. No estabas escuchando lo mismo que habías escuchado siempre. Todo quedaba resignificado. Como en un monólogo de Urdapilleta donde hacía de Saturno antes de sacar un pebete y comérselo como si fueran sus hijos. Era asociar mundos muy elevados con otros muy bizarros. Eso daba como resultado un lenguaje muy singular.³⁸

La obra de Ricardo Bartís logra afirmar una praxis de creación teatral a finales de los años ochenta que se instala como paradigma de una nueva forma de hacer teatro en la Argentina posdictadura. Retomando la hipótesis inicial de este artículo, sostenemos que Bartís consigue elaborar una forma de creación teatral que se posiciona por fuera del *under* y también en contra de los métodos tradicionales del teatro independiente,³⁹ pero que, sin embargo, recupera elementos tanto del *under* (fundamentalmente a través de sus actores) como de la herencia vanguardista del teatro independiente de los años sesenta y setenta que reaparece en la escena argentina en TA (Eduardo Pavlovsky y Alberto Ure se encuentran dentro de sus referencias directas).⁴⁰ La idea de la autonomía creativa del actor es lo que resulta de esta síntesis, materializado en el proyecto artístico que Bartís desarrolla junto con sus artistas y estudiantes del Sportivo Teatral bajo el nombre de «teatro de estados» durante las décadas siguientes (Bartís, 2006).

Por un lado, Ricardo Bartís se había formado en los talleres de actuación que resistieron abiertos durante la dictadura militar. En tensión con las metodologías de actuación imperantes, abrió en 1983 su taller de investigación y de creación teatral, que años después se denominará el Sportivo Teatral. Aquí desarrolló un trabajo de investigación y de creación reivindicando un lenguaje teatral basado principalmente en la actuación. De esta forma, hizo sus primeras incursiones en la dirección de actores, como por ejemplo en la puesta en escena de *Punto muerto* para el ciclo Teatro Abierto 1985 y, luego, de *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky, hasta lanzarse en la creación de *Postales Argentinas*, que se estrenó en 1988 y que le garantizó su consagración. «*Postales argentinas* es —afirma Alejandro Catalán— la primera obra teatral que sintetiza la actuación característica de los años ochenta.»⁴¹ Para esta obra, Bartís convocó a dos actores paradigmáticos del circuito *under* porteño: Pompeyo Audivert, quien actuaba regularmente en los escenarios del Parakultural y de Medio Mundo Varieté, y María José Gabin, integrante del ya mencionado colectivo Gambas al Ajillo.⁴² Ciertos códigos de la actuación característicos del *under* basados en la intensidad performática y en una relación de proximidad con el espectador (que erosiona la cuarta pared e incorpora el contacto visual con el público), así como una interpretación que se aleja de la construcción psicológica del personaje para incorporar elementos grotescos y absurdos van a estar puestos al servicio de esta creación colectiva, considerada el punto de partida del teatro *bartisiano*.⁴³

38 Ricardo Bartís en Noy (2015: 173).

39 «Nosotros trabajamos para encontrar un hilo conductor entre lo que sería el grotesco y el absurdo profano. Hemos querido escaparnos de dos peligros: uno, la solemnidad, que da un nivel de artificio y de convencionalidad; el otro, un cierto tipo de teatro que se ve en los lugares *underground*, donde la sola cosa que importa es la ironía con relación a las convenciones.» (Bartís, 2006: 62)

40 Por un análisis de las continuidades y reconfiguraciones en la dramaturgia de los setenta, ochenta y noventa, véase Ferreyra (2019).

41 Entrevista a Alejandro Catalán realizada por la autora. Buenos Aires, 2014.

42 El recurso a actores y actrices del *under* teatral lo encontramos también en las creaciones ulteriores. Por ejemplo, para la siguiente obra, estrenada en 1991, una versión de *Hamlet* de Shakespeare llamada *Hamlet o la guerra de los teatros*, convocó nuevamente a Audivert para el personaje de Hamlet, a Alejandro Urdapilleta, otro de los grandes actores del *under*, para un memorable rol como Polonio y también a Julio Suarez, *performer* en el *under*, hoy reputado vestuarista de cine y teatro.

43 «La actuación está en relación con la pasión, de una forma física impone la presencia del cuerpo como un campo teórico, como una situación definitiva... El actor actual la obra y otras cosas intervienen en ese

La obra *Postales argentinas*, presentada como un «sainete de ciencia ficción», propone una historia distópica de una Argentina del futuro arruinada, donde Héctor Girardi (Pompeyo Audivert), empleado del correo, trata de cumplir su frustrada pasión de ser escritor, bajo la tutela obsesiva de su madre (María José Gabin), que se transforma por momentos en su enamorada Pamela Watson. La escritura que intenta Girardi pretende elaborar un relato sobre el ya extinto país, pero esas páginas, pastiche garabateado de palabras de otros, no hace más que reeditar la perpetua frustración del personaje y lo empuja a poner fin a sus días sumergiéndose en las aguas contaminadas del Riachuelo. Según Bartís, la obra surge de la frustración frente a la situación de la Argentina de finales de los ochenta compartida por los miembros del equipo: «la sensación clara de querer decir algo y al mismo tiempo sentirse vacío» (2006: 62). Girardi es así la personificación ficcional de esta frustración generacional al final de la transición democrática y de la antesala al menemismo.

Analizar la obra teatral de Ricardo Bartís así como su actividad pedagógica en el marco del Sportivo Teatral de Buenos Aires en relación con los desafíos del contexto social de producción teatral en la posdictadura excede los alcances de este artículo. Las peculiaridades de su posición en el campo teatral argentino no se reducen a una síntesis de las formas teatrales anteriormente expuestas y tampoco son una simple fusión de ambas. Sin embargo, en el proyecto artístico que desarrolla a lo largo de su obra es posible identificar cómo se resignifican, en una praxis original, elementos de ambas corrientes. La propuesta de Bartís, al igual que otras que aparecen durante estos años, muestra cómo el conflicto entre posiciones antitéticas no es parte de un antagonismo estético-político irreconciliable, sino que es a través de estas luchas internas que el campo teatral argentino autonomiza sus propios debates y logra actualizarse.

A modo de conclusión

El conflicto entre diferentes maneras de abordar los desafíos que presenta el teatro a la salida de la dictadura y las síntesis que de ello resultará son clave para entender la inédita recomposición (en lo que concierne a la aparición de nuevos circuitos de producción) y la actualización (de formas y de discursos estéticos) que experimenta, en los años que siguen a la transición, el campo teatral argentino. Lo que a través de este artículo se trató de demostrar es que si bien las posiciones estéticas y políticas de Teatro Abierto y del teatro *under* se construyen como formas antagónicas de enfrentar el fin de la dictadura y la recuperación democrática en los primeros ochenta, estas contribuyen, en diferente medida, incluso a través de su contraposición, a la emergencia de nuevas praxis teatrales que refundan la interacción entre la dimensión política y la dimensión estética de la actividad teatral. La propuesta de Ricardo Bartís, que se materializa con *Postales argentinas* en 1988, es una de estas, seguramente una de las más importante del período, tanto por la repercusión que tuvieron sus obras en el campo teatral argentino como por la influencia en las nuevas generaciones de artistas que incorporarán, progresivamente, un paradigma de creación teatral basado en la actuación.

momento: la percepción de la sala, su propia historia persona, las asociaciones, los ritmos, las texturas. Él multiplica el sentido de la acción en el mismo momento en el que la hace» (Bartís, 2006: 32).

Bibliografía y fuentes

Referencias bibliográficas

- BARTÍS, R. (2006). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- BOURDIEU, P. ([1992] 1998) *Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- BOURDIEU, P. (2013). *Manet, une révolution symbolique*. París: Seuil.
- BROCATO, C. A. (1993). «Cultura y mitos argentinos». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 517-519: «La cultura argentina. De la dictadura a la democracia», pp. 465-469. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=162154>> [Consultado el 1.º de julio de 2019].
- Catalán, A. (2001). «Producción de sentido actoral». *Teatro XXI*, año VII, n.º 12.
- Cerviño, M. (2012). «La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura», en Wortman, A. (comp.). *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Prometeo.
- CERVIÑO, M. (2013). «Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires». *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, n.º 14, pp. 91-113. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/2933/293328000005.pdf>> [Consultado el 25 de julio de 2019].
- CERVIÑO, M. (2016). «El Under, el Rojas y sus batallas», en BAEZA, F. y otros. *Oasis. Afinidades conocidas e inspechadas en un recorrido por la producción artística de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Fundación arteBA. Disponible en: <<https://issuu.com/arteba/docs/oasis-2>> [Consultado el 30 de marzo de 2019].
- DANSILIO, F. (2014). «Éroder les limites de la representation. Scènes du politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature». *Revue Tumultes*, 2014/1, n.º 42. Disponible en: <<https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-1.htm>> [Consultado el 25 de julio de 2019].
- DANSILIO, F. (2017). *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant argentin à Buenos Aires (1983-2003)*. Tesis de doctorado en Sociología. París: Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle [mimeo].
- DUBATTI, J. (1991). «Teatro Abierto después de 1981». *Latin American Theatre Review*, vol. 24.2. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar_url?url=https://journals.ku.edu/latr/article/download/876/851&hl=en&sa=T&oi=gsb-ggp&ct=res&cd=o&cd=6160623758044310019&ei=2Pc8Xa2EF8GomQGV9ZzYBQ&scisig=AAGBfmoG5whOj19oKZDKfEB4VAMD9ahByw> [Consultado el 25 de julio de 2019].
- DUBATTI, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones Temas de Hoy.
- DUBATTI, J. (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- FERREYRA, S. (2019). *Estética de lo inefable: hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- FRONTERA, A. (s/f). «Enrique Symns. Under para siempre». *Revista Anfibia*. Disponible en: <<http://www.revistaanfibia.com/cronica/under-para-siempre/>> [Consultado el 30 de marzo de 2019]
- GABIN, M. J. (2001). *Las indecibles del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- GIELLA, M. Á. (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- GONZÁLEZ, M. (2015). *La organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- GRÉSILLON, B. (2002a). «Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle». *Annales de Géographie*, n.º 660-661, pp. 179-198. doi: 10.3917/ag.660.0179
- GRÉSILLON, Boris (2002b). *Berlin, métropole culturelle*. París: Belin.
- IRAZÁBAL, F. (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- LABOUREAU, G. y LUCENA, D. (2016). *Modo mata moda. Arte cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: Edulp.
- LÓPEZ, V. S. (2017). *Itinerarios del underground porteño de los 80. Una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires (1982-1989)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Buenos Aires: Idaes-Unsam [mimeo].
- LUCENA, D. (2012). «Estéticas y políticas festivas durante la última dictadura militar y los años 80». *Estudios Avanzados*, n.º 18, pp. 35-46. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/4355/435541648003.pdf>> [Consultado el 25 de julio de 2019].
- LUCENA, D. (2013). «Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires». *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, n.º 4. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288132>> [Consultado el 25 de julio de 2019].

- MARIAL, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- NOVARO, M. y PALERMO, V. (2011). *La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- NOY, F. (2006). *Tè lo juro por Batato*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- ORDAZ, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- PAROLA-LECONTE, N. (1997). «Contenidos implícitos en Decir sí de Griselda Gámbaro». *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 18, tome 2: Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours : Poésie, Théâtre, Chanson, Chronique, Essai. pp. 461-468.
- PELLETTIERI, O. (1989). *Teatro argentino de los '60: polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.
- PELLETTIERI, O. (1990). *Palabra e ideología en el realismo rioplatense (1960-1989)*. Disponible en: <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pellettierioo2.htm>> [Consultado el 1.º de agosto de 2019].
- PELLETTIERI, O. (1991). La puesta en escena de los 80: Realismo, estilización y parodia. *Latin American Theater Review*, vol. 24, n.º 2, p. 117-132. Disponible en: <<https://jbi.nhm.ku.edu/index.php/latr/article/download/882/857>> [Consultado el 25 de julio de 2019].
- PELLETTIERI, O. (1994). *Teatro argentino contemporáneo: 1980-1990. Crisis, transición y ruptura*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Somigliana.
- PINTA, M. F. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires: Biblos.
- ROSA, M. L. (2015). «Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura». *Artelogie*, n.º 8. Disponible en: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article379>> [Consultado el 30 de marzo de 2019].
- SARLO, B. (2009). *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- TIRRI, N. (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- TRASTOY, B. (1990) «La oclusión de la palabra en Griselda Gámbaro». Disponible en: <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoyoo1.htm>> [Consultado el 30 de marzo de 2019]
- TRASTOY, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- VERZERO, L. (2009). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- VILLAGRA, I. (2011). *Teatro Abierto 1981: Teatología e Historia*. Primer Premio del II Concurso Nacional de Ensayos Teatrales «Alfredo de la Guardia», publicado por INT-FIBA [mimeo].

Fuentes

- Entrevista a Emilio García Wehbi realizada por la autora Buenos Aires, 2014.
- Entrevista a Roberto Cossa en Revista Clarín, 22/02/1986, n.º 14.387.
- Entrevista a Roberto Perinelli realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.
- Entrevista a Alejandro Catalán realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.
- Entrevista a Analia Couceyro realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.
- Entrevista a Ricardo Bartís realizada por la autora en Buenos Aires, 2014.

Recibido: 7/3/2019. Aceptado: 15/4/2019

