

cos de los sesenta, con los intercambios textuales producidos en los setenta entre realistas reflexivos y neovanguardistas. Han sido canonizadas como «teatro de calidad», por las instituciones mediadoras —los críticos, los premios, los repertorios de los teatros oficiales de jerarquía—. En este sentido, el canon estético fundamental en cuanto a legitimación de espectáculos en los ochenta en Buenos Aires, se concreta en el espacio privilegiado que mencionamos del Teatro Municipal General San Martín, y su director Kive Staiff. Su ideología estética «universalista», fijó los límites del concepto de «teatro» en ese momento.

Teatro Abierto'81, representa el momento canónico de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta. Implica la concreción de la utopía fundacional: modernización creciente, intercambio de procedimientos entre realismo reflexivo y neovanguardia, e incremento de la politización que se intensifica alrededor de los años setenta. El sistema contaba ya con más de dos décadas de vida. Se había producido un nuevo deterioro en el medio socio-político: el terror generalizado por el Proceso de Reorganización Nacional, se había extendido. Se advertía también una decadencia en la dictadura. Eran continuas las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual, a partir de la prohibición de actores, directores y autores, atentados en los teatros donde trabajaban figuras cuestionadas por el régimen.

En este contexto social aparece Teatro Abierto'81. La idea de veintiún autores, unidos al mismo número de directores, gran cantidad de actores, escenógrafos, músicos, técnicos que pondrían en escena veintiún espectáculos sin percibir remuneración alguna «para atraer al público y demostrar así la vitalidad del teatro argentino (...)», se concretó el 28 de julio en el Teatro del Picadero. La madrugada del 5 al 6 de agosto se produjo el incendio del teatro y a partir de allí, la causa de Teatro Abierto se convirtió en la de, prácticamente, todo el campo intelectual. Se multiplicaron las adhesiones y los ofrecimientos de salas. Días después las funciones se reanudaban en el Tabarís y el éxito de público se multiplicaba.

Casi todos los textos entran en polémica abierta u oculta con el hacer y el discurso totalitario. En una de las más tremendas crisis del país, el discurso teatral de Teatro Abierto —especialmente, el de sus mejores piezas: *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza; *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa; *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti; *Decir sí*, de Griselda Gambaro—, se convertía en el instrumento más eficaz para enfrentar desde la cultura al Proceso.

Esto era así porque los integrantes de Teatro Abierto —en su absoluta mayoría, miembros del sistema teatral que emergiera en los sesenta— por formación pertenecían intelectual y sentimentalmente al Teatro Indepen-

diente, movimiento que al terminar la década había comenzado a desgranarse y ya en los setenta era un buen recuerdo. Entendían el arte como compromiso, cuestionaban su autonomía con relación a la realidad social y política; pensaban el teatro como una forma de conocimiento. Para ellos, la escena era un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre; detestaban «la diversión», privilegiaban la comunicación teatral por sobre la expresión.

Griselda Gambaro ha dicho años después: «La realidad superó la ficción en mucho: trabajábamos con el arte de la parodia». En efecto, los creadores de los veintiún espectáculos trabajaban con la intensificación del principio constructivo que había alentado al «teatro de intertexto político» de los setenta.

Teatro Abierto es uno de los pocos momentos en la vida del país en los cuales se instaura el teatro como una práctica social, pero no se crea una nueva poética, una nueva manera de hacerlo. Todo lo que ocurre es que se intensifican los caracteres, a nivel de los procedimientos y en el aspecto semántico, de la textualidad que comenzara en los sesenta.

Durante 1982, 1983, 1984 y 1986, se vuelve a repetir el evento, organizado de distintas maneras. Sin embargo, después de la asunción del gobierno democrático en diciembre de 1983, comienza a decaer. Está claro que se había quedado sin su oponente fundamental: la dictadura.

Entre 1980 y 1989, hay una serie de textos que responden a una ideología estética cercana a Teatro Abierto: cuestionamiento oblicuo al poder, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grottesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo, y son refuncionalizados para servir a los mencionados fines contextuales. Semánticamente connotan el empequeñecimiento del protagonista, que no actúa. Concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para un público que tiene su mismo referente.

Algunos de estos textos son: *El viejo criado*, de Roberto Cossa; *Llegó el plomero*, de Sergio De Cecco y *Marathon*, de Ricardo Monti (1980); *Cámara lenta*, de Eduardo Pavlovsky y *Último premio*, de Eduardo Rovner (1981); *Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza, *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa y *Al violador*, de Osvaldo Dragún (1984); *Los compadritos*, de Roberto Cossa, *Salsa criolla*, de Enrique Pinti, *Telarañas*, de Pavlovsky y *Convivencia femenina*, de Oscar Viale (1985); *Krinsky*, de Jorge Goldenberg y *Puesta en claro y Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (1986); *Pablo*, de Pavlovsky y *Pericones*, de Mauricio Kartun (1987); *Ulf*, de Juan Car-

los Gené (1988); *Morgan*, de Griselda Gambaro (1989) y *Penas sin importancia* (1990), de la misma autora.

En las postrimerías de la década, se empiezan a advertir signos de epigonización en esta textualidad dominante: se comienzan a reiterar procedimientos con la misma funcionalidad, por lo tanto se advierte poca creatividad. Al mismo tiempo, dejan de ser percibidos como «teatro», por una parte de los receptores, especialmente por los jóvenes. Incluso desde el aspecto semántico, muchos de estos textos dejan de poseer casi los elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina. La destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, el culto de la originalidad, el teatro visto como hecho didáctico, el culto al movimiento, el rechazo de la metafísica, son campos semánticos que aparecen como secundarios frente a una creciente subjetividad, que a veces roza el romanticismo.

Textos como *Yepeto*, *Morgan* y *Penas sin importancia*, son hoy, más que textos del subsistema dominante, textos remanentes o residuales.

Otro hecho que señala la automatización creciente del sistema teatral originado en los sesenta, es la aparición dentro de él de piezas con un principio constructivo caracterizado por procedimientos paródicos. Los textos de Roberto Cossa, *Los compadritos* y *El viejo criado*, entre otros, están en esta situación. Sabemos que la parodia cumple dos fines: pone de manifiesto que un procedimiento se ha gastado —el encuentro personal— y advierte que se está pasando a otro sistema (Tinianov, 1968, 17-23).

## Subsistema emergente

Son los textos nuevos, los que señalan una manera diferente de hacer teatro que la de los sesenta. Marcan un cambio dentro del sistema teatral: «Intentan avanzar —y a veces lo logran— más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socioformales» (Williams, 190).

En cuanto a la emergencia de textos se puede decir que hasta 1987 se establece una relación cercana al modelo canónico de los sesenta, y luego de esa fecha, comienzan a aparecer espectáculos que asientan una verdadera polémica con aquél.

Los textos emergentes hasta el 87, son espectáculos que tratan de resemantizar los procedimientos de la neovanguardia de los sesenta o de estilizar modelos populares. En el primer caso, la reescritura se concretaba a partir de la mezcla de discursos teatrales, con la preeminencia del principio constructivo neovanguardista —la discontinuidad o postergación de la acción y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de la ambigüedad— e incluía artificios del cine y del arte popular. Estos textos