

La política en el teatro: las estrategias políticas en las dramaturgias de Teatro Abierto (1981-1983)

Ramiro Alejandro Manduca¹

Resumen

El ciclo-movimiento Teatro Abierto constituye el principal hito de la resistencia cultural a la última dictadura militar. Sus cuatro ciclos, entre 1981 y 1985 se enmarcan en un contexto político en el que comienza a declinar el régimen militar instalado en 1976 hasta su crisis final tras la Guerra de Malvinas y la posterior transición a la democracia.

Si bien el primero de los ciclos ha sido analizado por una serie importante de autores (Giella, 1991; Pelletieri, 2001; Trastoy, 2001; Dubatti, 2012; Villagra 2011) en varias de sus dimensiones en este caso me propongo analizar los cambios en las dramaturgias y su contenido político en vínculo con los cambios en la coyuntura entre 1981 y 1983. Parto de la hipótesis que con el avance de la crisis de la dictadura hay un movimiento de los recursos metafóricos del ciclo '81, señalados por Dubatti (2012) hacia una crítica cada vez más explícita al régimen y sus principales referentes hacia 1983. Este paso de una táctica defensiva hacia una de mayor ofensiva, se expresa también en los modos de organización de Teatro Abierto. Ambos cambios pueden ser pensados como parte de una táctica política integral.

¹UBA

La política en el teatro: las estrategias políticas en las dramaturgias de Teatro Abierto (1981-1983)

El movimiento Teatro Abierto es considerado como una de las principales manifestaciones de resistencia cultural a la última dictadura militar. Su irrupción en los albores de este régimen y su continuidad en los primeros años de la posdictadura hacen de él un objeto de estudio sugerente para pensar las rupturas, pero también las continuidades en las formas de producción y discursos articulados desde la escena teatral en la transición a la democracia.

En el caso de este trabajo buscaré hacer un primer acercamiento, como parte de mi investigación de licenciatura, a los cambios en las dramaturgias entre los ciclos 1981-1983, buscando ver qué ocurre con los recursos dramáticos utilizados en dos ciclos diferentes, en vínculo con las posiciones políticas adoptadas por el movimiento y la coyuntura nacional de esos momentos. Tomaré para esto dos obras de Roberto Perinelli: *Coronación* y *Nada más triste que un payaso muerto*, representadas en los ciclos '81 y '83 respectivamente. Prestaré especial atención a los conflictos presentes en cada texto y sus resoluciones, arriesgando algunas lecturas posibles de ellos. Al mismo tiempo, repondré aspectos propios del proceso de producción, utilizando para esto aportes brindados por el mismo autor.

I

Una de las preguntas que surge al pensar el desarrollo de un ciclo como Teatro Abierto en el marco de una dictadura con las características de la última que tuvo lugar en nuestro país, es qué recursos fueron utilizados para lograr transmitir los mensajes deseados, evitando al mismo tiempo, caer en los controles y censuras del régimen. Quien acerca una primera respuesta a esto es Jorge Dubatti

“El contexto de represión de la dictadura revela la potencia política de la metáfora e instala un pacto de recepción inédito: el medio está informado y sabe que se puede preservar la comunicación directa a través de un mensaje indirecto (...) Con su elocuencia oblicua, la metáfora marca el pasaje de un teatro político de choque-muy fuerte en los primeros '70-a un teatro político metafórico, que transforma la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias” (Dubatti, 2012: 200)

Sin duda las obras del ciclo '81 de Teatro Abierto se enmarcan con total claridad en la clasificación propuesta por Dubatti. El mismo Perinelli define al conjunto de los dramaturgos que participaron de él y venían produciendo teatro en esos años (entre los que se incluye) como “los reyes de la metáfora”, afirmando que si bien se podían estrenar obras

en aquellas salas que dieran lugar para los autores argentinos de teatro independiente (como el Teatro Payró), “no te podías hacer el loco”. Incluso señala que las razones de la censura podían ser varias y algunas rozaron lo absurdo, como por ejemplo la obra “El Sartén por el Mango” de Javier Portales que fue prohibida por ofender los símbolos patrios, debido a que en determinado momento los protagonistas cantaban la marcha de San Lorenzo pasados de copas. Al mismo tiempo, Perinelli tiene la apreciación de que “el teatro no fue muy perseguido por que no era masivo, y el que sí lo era [el teatro de la calle Corrientes] era inofensivo. A la revista, por su parte, siempre se le permitió todo, funcionó como esa suerte de válvula de escape que necesitaba la sociedad”². En este marco tuvo lugar Teatro Abierto, y siguiendo lo planteado por el autor, pienso que fue precisamente su carácter masivo lo que produjo las represalias del régimen con el incendio del Teatro del Picadero.

Otro aporte que retomo para analizar la utilización de las metáforas como recurso en las dramaturgias es la definición dada por el filósofo español Emmanuel Lizcano, quién la entiende

“no solo como una actividad lingüística, sino también como una actividad en la que se trasluce el contexto y la experiencia del sujeto de la enunciación. [Este es] un sujeto social, concreto, que se dirige a un oyente concreto en una situación concreta, un sujeto que para construir sus conceptos y articular su discurso, selecciona unas metáforas y desecha otras en función de factores sociales” (Lizcano, 1999: 3-13)

Aparecen entonces condiciones específicas para que la metáfora sea productiva al tiempo que debe haber una correspondencia entre emisor y receptor. En línea con lo señalado por Pellettieri (2001), se puede decir que en Teatro Abierto se conjuga la enunciación de un discurso didactista acorde a un público que buscaba encontrar algún tipo de respuesta a la violencia que envolvía al conjunto del entramado social, con un alejamiento del ideario de la liberación nacional que caracterizó al teatro más radicalizado de los años '70.

En el mismo sentido, el trabajo de Lizcano me permite pensar a la productividad de las metáforas desde otro lugar, al entender que a partir de las mismas se logra hacer que “un ámbito desconocido o mal conocido pueda empezar a conocerse mediante la luz que sobre él arroja los conocimientos ya elaborados para otro ámbito diferente, sean estos conocimientos implícitos o explícitos” (Lizcano, 1999: 7). En este caso me preocuparé por ver como este principio aplica a la representación de situaciones que tienen ciertos dejos de

² Entrevista realizado al autor el 19 de Septiembre de 2016.

cotidianidad al remitir al plano microsocial, pero sin embargo iluminan aspectos del plano macrosocial y público.

En cuanto al análisis de los textos dramáticos, partiré de las premisas formuladas por Juan Villegas (1982) entendiendo que el texto dramático “contiene los elementos singularizadores de los teatral, pero no en cuanto a su materialidad sino como integrados en un mundo que se configura en la imaginación del destinatario, fundado exclusivamente en signos lingüísticos” (Villegas, 1982: 6). Partiendo de ese punto, utilizaré el método de análisis propuesto por el autor, centrándome en la dramaticidad de los textos y no en su literalidad, sin perder de vista que en tal análisis está presente de manera central el contexto de producción del mismo y su pertenencia a una determinada tradición dramática, cultural e histórica.

II

Habiendo hecho las consideraciones suficientes comenzaré con el análisis de las obras en cuestión. Partiré para ello de identificar un elemento común a ambas sobre el que se montarán las metáforas y recursos utilizados: la violencia imperante en el plano social durante esos años. Sin embargo, una cuestión a tener en cuenta es que la presencia de este aspecto tiene una manifestación distinta en cada una de las obras, apareciendo de manera subyacente en la primera (*Coronación*) y de manera más explícita en la segunda (*Nada más triste que un payaso muerto*). Indagar en los móviles que llevan a esta operación es lo que tiene particular interés para este trabajo.

La primera de las obras a analizar, entonces, es *Coronación*, escrita por Perinelli especialmente para el ciclo de Teatro Abierto '81. El director de esta puesta fue Julio Ordano, su asistente Calos Puccio, la vestuarista Adriana Satraijer y el reparto estuvo compuesto por RegineLamm, Lulú Márquez y Patricia Kraly. La obra también contó con música propia compuesta por Jorge Valcárcel.

A modo de síntesis se puede decir que la obra transcurre en una habitación donde hay tres mujeres, Olga, la dueña de la casa, Carmen y su hija Lily. No hay demasiadas explicaciones de cómo estas dos últimas llegaron allí, lo que construye desde el comienzo una atmósfera de intriga y suspenso. El principal aspecto que abona a la construcción dramática es la espera de estas tres mujeres para ser rescatadas ante el avance de una inundación. Ahora

bien, con el desarrollo escénico comienza a desentrañarse que lo que subyace en la actitud de Carmen es poner al descubierto que Olga es la amante de su esposo. Sus métodos para lograr este cometido varían desde algunas actitudes algo graciosas a otras de un fuerte componente violento, todo el tiempo marcadas por un particular cinismo.

Desde el comienzo, las anotaciones escénicas del autor dan cuenta de la constitución de un espacio signado por las oposiciones. Carmen es definida como “una mujer cuarentona que viste con total desaliño y se halla descalza” (AVV, 2015: 301) , contrariamente a Olga quien “guarda exacta correspondencia con el refinado entorno que se ha creado para vivir: [y] luce un abrigado salto de cama y pantuflas al tono” (AVV, 2015:301). El encuentro entre las mujeres, nos habla al mismo tiempo de un encuentro entre dos universos distintos, que con el desarrollo de la escena deviene en enfrentamiento.

El vínculo que une a Olga y a Carmen, las dos mujeres adultas que son quienes establecen la mayoría de los diálogos, es el de vecinas. Sin embargo hay un registro opuesto del entorno y de la propia geografía en la que habitan, dando cuenta de las diferencias sociales que atraviesan ese espacio. Esto aparece en varias expresiones de Carmen, por ejemplo en la siguiente situación:

“Carmen: ¿Quién nos obligó a vivir tan cerca de la costa? ¿A usted, la obligó alguien?
Olga: No, me gustó la zona...
Carmen: ¿Qué digo? ¿Cerca dije? ¡Pegados casi! No puede llamar la atención de nadie que ahora estemos sufriendo esta calamidad. Si viviéramos en la loma
Olga: No todos pueden
Carmen: ¿Usted no puede?
Olga: Me parece difícil
Carmen: Sin embargo ahí vive su gente. Son todos como usted.
Olga: ¿Cómo?
Carmen: Rubias”
(AVV, 2015: 305)

El espacio ocupado por Olga no es el que debiera ocupar, a diferencia de Carmen, ella tiene posibilidad de elegir y esa elección es mucho más llamativa para sus vecinos que para ella misma. Ese territorio le es ajeno, y la propia acción de ocuparlo genera reacciones de sus antagonistas. Reforzando lo anterior se pueden leer otras situaciones en las que Carmen da a conocer la percepción que el resto del vecindario tiene de Olga. Desde el principio le señala que todos la llaman “Reina”, apodo que ella adopta para dirigirse de manera burlona recurrentemente en la obra. Pero aún más, da cuenta explícitamente de cómo se percibió su llegada al vecindario:

“Carmen: (...) ¿Cuánto hace que vive acá? No hace mucho... (*fuera la memoria*). Tengo bien presente cuando llegó el camión de mudanzas y trajo todos estos muebles. Lo recuerdo, como si fuera hoy. Se comentó su buen gusto. Un vecino que sabe habló de costos. Lo que podía valer eso, esto otro...” (AVV, 2015: 311)

Se pone de manifiesto entonces que pese a la búsqueda de pasar desapercibida, Olga es rápidamente identificada por el vecindario, y es la distinción en el plano material lo que la hace destacar. Al mismo tiempo y paradójicamente, su alrededor parece estar invisibilizado, sin percibir en ningún momento ni hacer alusión a cuál es la percepción de ella sobre sus vecinos.

Ahora bien, hasta este punto lo que se ve es una creciente confrontación entre estos dos universos sociales, aunque el plano de la violencia sigue subyacente y parece no manifestarse de manera concreta. Un elemento para nada menor es que desde un principio Carmen legaliza que posee un revólver. Si bien ante esta confesión Olga da muestras de cierto temor, en el desarrollo posterior no hay una mención ni utilización del arma. Sin embargo el hecho de que toda la obra transcurra estando presente la posibilidad de que sea utilizada, instala un clima de violencia latente.

El único momento en el que el revólver se usa es hacia el final de la obra para dar llamado de rescate a un bote de auxilio que termina recogiendo a Carmen y a Lily, mientras Olga decide quedarse a la espera de su amante. De esta forma, un objeto totalmente amenazante, con el que Carmen podría haber matado a Olga, termina siendo utilizado para, de alguna manera, salvar las vidas de una madre y su hija. Parece de esta manera, resignificarse el uso de las armas, que en un principio parecía bastante naturalizado por los protagonistas. Más aún, al irse, Carmen le deja el revólver a Olga con el fin que lo utilice de la misma forma si era necesario. Lo sorprendente es que llegado el momento de dispararlo no tiene balas, dejando a la mujer, librada al avance de la inundación. De esta manera hay una vuelta más de tuerca: el arma es mortal no por sus propias condiciones sino por sus carencias.

Coronación entonces, presenta una situación atravesada por un conflicto cotidiano, pero en el que una herramienta importante para construir una tensión dramática de comienzo a fin es la posibilidad de un potencial desenlace violento. Si pensamos en las representaciones políticas de la época y la incertidumbre propia de los comienzos de los años '80 tras una década y media de notable violencia en todos los planos de la sociedad, no es desorbitante pensar que esa misma atmósfera era la que caracterizaba a la coyuntura.

III

Nada más triste que un payaso muerto es representada en el ciclo 1983, luego de un año en el que Perinelli no presenta obra (ciclo '82), pero mantiene su participación en el movimiento. En esta oportunidad, y luego de dos años de existencia, surge la propuesta de poner en marcha otro modo de producción y puesta en escena. Debido a la cantidad de gente interesada en participar del ciclo, desde la Comisión Directiva se propusieron criterios que Perinelli sintetiza de la siguiente manera

“Una de las recomendaciones que se hicieron fue que trabajáramos textos con muchos personajes ; la segunda, que tratáramos de conformar equipos de cuatro autores, de los cuales tres fueran autores consagrados y uno, un autor que no haya participado antes. La forma de integrarlo era libre. Hubo gente que escribió un texto de manera conjunta. Es decir a “cuatro manos”. Nosotros, [refiriéndose a] un grupo que estaba conformado por Halac, Rovner y yo, decidimos que cada uno haga su obra, y propusimos que en la medida de lo posible estableciéramos vínculos con los directores. Qué estos fueran cuatro y después vean a quien dirigía cada uno. Me acuerdo que estaban Alezzo, Renan, Nestór Romero y Julio Chávez. Entonces decidimos tomar la temática de “los festejos”. Yo hice un cumpleaños, Halac un casamiento y Rovner un concierto. Con esas premisas, nos juntábamos una vez por semana o cada quince días ,nos leíamos, nos criticábamos . Se generaba así un intercambio entre 8 personas”³

Partiendo de esta premisa entonces, la obra en cuestión forma parte de los llamados “festejos” .Casualmente, el ciclo '83 tuvo un particular aire festivo que se expresó en un comienzo del que participaron murgas, artistas callejeros y los mismos teatristas marchando desde el Teatro del Picadero hasta el Parque Lezama. Sin duda la cercanía al fin de la dictadura era un motivo válido para festejar y esto se expresó en distintos planos

Nada más triste... fue dirigida por Agustín Alezzo y su elenco estuvo compuesto por Claudio Gallardou, Chany Mallo, Ángela Ragno, Sara Krell, Juan Carlos Badillo, Omar Tiberti, Mario Luciani, Enrique Joaquín, Estelvio Suárez, Gustavo Rustein, Roberto y Roberto Marchetti.

La trama de la obra gira en torno al festejo de un cumpleaños en el que un grupo importante de gente está preocupada porque cada detalle este controlado. El alma de esta fiesta es un payaso al que contratan y comienzan a pedirle que cumpla con una rutina particular acorde a los gustos del cumpleañosero. Este último, sin embargo, esta buena parte de la obra fuera de escena, haciendo crecer la intriga. De a poco comienzan adelantarse algunos rasgos, como por ejemplo que está en sillas de ruedas, pero recién al aparecer se develará que se trata de un adulto y no de un niño.

³ Entrevista realizada al autor el 21 de Septiembre de 2016

La obra está caracterizada por un clima denso cuya expresión más clara es la presencia en escena de guardaespaldas armados desde un comienzo. De todos los personajes, se destacan por su particular intervención Esteban, que es el payaso, Mamá .O, a cargo de conseguir que el cumpleaños se desarrolle de la mejor manera, Gaspar que colabora con el personaje precedente en su tarea, Elena, quien trata de ayudar a los otros dos pero es totalmente ineficiente, el Coronel que es el cumpleañosero e Isabel, la enfermera encargada de atender al militar.

Estos dos personajes son sin duda sugerentes para ser leídos en vínculo con la Historia reciente de nuestro país, en referencia a Isabel Martínez de Perón y el mismo Juan Domingo Perón. Fue durante el mandato de ellos dos que se instaló, con impulsó desde el mismo estado, el accionar parapolicial de grupos como la Triple A, inmediatos antecedentes de la violencia genocida impuesta por el golpe cívico-militar de 1976. El personaje del Coronel, precisamente, encarna esos valores autoritarios, asimilables al tercer gobierno peronista tal como veremos más adelante, aunque también hay referencias al autoritarismo castrense en general.

Pero antes de esto es necesario dar cuenta del desarrollo de la obra en vínculo con los objetivos planteados en este trabajo. Efectivamente, en este caso aparecen metáforas con una referencia más directa a los años de represión y autoritarismo. Estos aspectos van e un *in crescendo* teniendo como punto de origen la llegada del payaso, a quién contrataron luego de una larga búsqueda, pero al que someten a una evaluación constante: le piden que opinen sobre una canción que tararean (*El payaso PlinPlin*), se decepcionan y le recriminan el no tocar acordeón e incluso le cuestionan su rutina payasesca hasta el punto que Esteban les plantea que se retira. En ese momento la violencia pasa a un punto más explícito (pero no el más alto):

“Esteban: Bueno, tienen que buscarse a otro. Yo les cobró sólo la molestia de llegarme hasta aquí, el pasaje. Nada más que eso (*Carga el bolsón*).

Gaspar: Oíga ¿Usted actúa siempre así?

Esteban: ¿Cómo?

Gaspar: ¿Apaga los incendios con nafta?

Esteban: Desde que llegué están con ese asunto del acordeón. Yo no toco el acordeón, entonces me voy. No sé cómo explicárselo, señor, pero quiero irme. No le cobró nada, ni siquiera lo que gasté para llegar aquí .

Esteban intenta retirarse. A una seña de Mamá O. un custodio le cierra el paso.

Gaspar (por el custodio): ¿Se anima a pasarle por encima

Esteban vacila. El custodio no se mueve.

Gaspar ríe, Burlón”(AVV2, 2015: 301)

De esta forma se activa un mecanismo ausente en la obra anterior, donde efectivamente es mediante la fuerza impuesta y no por una condición excepcional (cómo es la inundación en el caso de *Coronación*) que uno de los personajes se somete al maltrato de los demás.

Este es un momento de inflexión, donde el desenlace final empieza al menos a deslizarse. La siguiente acción significativa, aunque menos explícita, se presenta al momento que Esteban da su nombre de payaso, Pipo. Al escucharlo, nuevamente hay una negación rotunda de los organizadores del festejo. Tras varias explicaciones, Elena le confiesa que en un cumpleaños habían contratado a un payaso que había divertido mucho al cumpleañosero, llamado Plin Plin. Como había muerto, todos los cumpleaños contrataban uno que fingía ser ese. Finalmente Esteban acepta. Ahora bien, lo terrible de esta situación, pensada en vínculo con la coyuntura política es la pérdida de la identidad a la que se fuerza al payaso. Ahora bien, llegando al final aparecen claros señalamientos al autoritarismo castrense. Al aparecer el Coronel, el payaso hace también su entrada cantando la famosa canción del payaso Plin Plin. Luego conforma con los asistentes una suerte de orquesta e inician un desfile que el autor define con “un nítido aspecto castrense” (AVV2: 311). Tras esto, el payaso hace unas piruetas y al caer simula estar muerto. Esto termina enfureciendo al Coronel quién en este punto interrumpe el festejo, incluso llama a uno de los guadaespaldas de confianza, Charly. Aquí se da quizás el aporte más significativo de la obra. Comienza una suerte de interrogatorio, del que transcribiré algunos pasajes:

Coronel: Me dijeron que te encontraron en un aguantadero de la provincia, Plin Plin ¿es cierto?

Silencio

Esteban: Yo no se nada.

Charly: Ocho sujetos ,Coronel. Tres hombres, cuatro mujeres y este payaso

Coronel: ¿Toda mala gente?

Charly: Toda mala gente (AVV2, 2015: 312)

(...)

Coronel: Todo claro ¡Clarito! ¿Qué hacías ahí Plin Plin? Quiero oír ¿Había fiesta de cumpleaños? ¿Te habían contratado para animar? (Risas de la concurrencia)

Esteban: Curiosidad. Fui por curiosidad

Charly: Pregúntele si nos puede dar un par de nombres más

Coronel: Claro Charly, es lo que iba a hacer. No se pueden perder estas oportunidades. Necesitamos información, Plin Plin. Un par de nombres, mucho no te pedimos, sólo un par. Te puede servir para que la cosa sea menos dura con vos. La información se premia (...)
(AVV2, 2015:313)

(...)

Coronel: La última oportunidad, Plin Plin. Te aseguro que es la última. Charly toma nota. Y fíjate que generosidad la nuestra. No te pregunto por las armas. No te pregunto qué hacían ahí. Las armas estaban y vos no sabías. Voy a tragarme ese sapo. Las había llevado Papa Noel. Eso te lo aceptamos. Porque sos Plin Plin. A otro ¡minga! Dos nombres, nada más que eso. (AVV2,2015: 314)

Aparecen entonces referencias explícitas a los métodos y el accionar de la represión estatal durante esos años. Se ve también el carácter clandestino de este, ya que quienes acompañan al coronel están caracterizados como guardaespaldas. Incluso tras el último diálogo citado el payaso pide que llamen a la policía y Mamá O dice: “pobrecito, no sabe lo que dice” (AVV2, 2015: 14) . De esta forma se evidencia también la complicidad de todas las fuerzas y de ciertos sectores civiles. Aparece incluso, una característica propia de los primeros años de la transición, en la que la víctima de ese accionar represivo era identificada un civil sin filiación política, alguien que cayó sólo por “error”. El mismo Perinelli da cuenta de estos aspectos cuando dice: “Si quedaba alguna duda que el régimen había sido, sanguinario y normal en 1983 ya no había dudas. Eso operó. En mi caso al menos operó”⁴.

En la obra finalmente y tras una golpiza, parece que el payaso va a lograr salvar su vida, pero los guardaespaldas, con Charly a la cabeza, bajan tras reunirse con el Coronel y se lo llevan. Incluso Mamá O les pregunta si les parece necesario, y estos responden simplemente “Órdenes”. Pero esto no es todo, consumado el hecho, el resto de los personajes continúa como si nada hubiera pasado, consumiendo torta, sandwiches y bebiendo Coca-Cola. Aquí también se deja ver entonces un aspecto fundamental en la crítica propuesta por el autor, poniendo de manifiesto que al menos un sector de la sociedad, sabiendo lo que ocurría, prefirió hacer caso omiso.

El conjunto de la obra da cuenta de un momento de transición, donde aun habiendo motivos para un festejo, las huellas dejadas por la más sangrienta dictadura en nuestra historia están en primer plano.

IV

A modo de conclusión entonces, podemos decir que las lecturas propuestas en el trabajo tanto en el caso de *Coronación* como en el *de Nada más triste que un payaso muerto*, dan cuenta de un efectivo cambio en los recursos utilizados para poner de manifiesto la situación política vigente.

⁴ Entrevista realizada al autor el 19 de Septiembre de 2016

Sin duda la condición necesaria para esto fue dada por el rápido devenir de los hechos, que en tan sólo dos años configuraron un nuevo escenario político. Junto a este cambio también desde el teatro se apeló a construir otro tipo de código con el público, haciendo más explícita las críticas al régimen, pero también al conjunto de la sociedad.

En el caso de Teatro Abierto, es interesante ver que estas modificaciones que verificamos en las dramaturgias fueron de la mano con otras formas de intervenir. En el ciclo '83, por primera vez el movimiento publicitará las funciones bajo una consigna: "Por un teatro popular sin censura". Al mismo tiempo, incorporó para su apertura un desfile de murgas y comparsas, e intervino las calles de la ciudad animándose a plantear otro posible vínculo con lo popular, que excediera las paredes de las salas teatrales.

Es la lectura integral de estos hechos entonces, la que permite pensar al movimiento como un real opositor a la dictadura. Al mismo tiempo deja abierta el interrogante de si esas nuevas formas de intervención no iban de la mano también con otras tendencias, no manifiestas con fuerza en los ciclos anteriores, y que paulatinamente fueron ganando lugar hasta protagonizar los ciclos de la democracia.

En cuanto a lo aquí trabajado, está aún por ver qué ocurre con el resto de las dramaturgias para seguir pensando lo que en esta ocasión, sólo fue un primer acercamiento.

Bibliografía consultada

- AVV (2015) Teatro Abierto 1981. Buenos Aires: Argentores.
- AVV2(2015) Teatro Abierto 1983. Buenos Aires: Argentores.
- Dubatti, Jorge (2012) Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Biblos.
- Lizcano, Emmanuel. (1999): «La metáfora como analizador social». Portal UNED Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: <http://www.uned.es/dpto-sociologia-I/Lizcano/lizcano/metaforasociedad.htm>
- Novaro, M., y Palermo, V. (2003), La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós
- Pelletieri, Osvaldo (2001) La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983), en O.Pelletieri (Coord): Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires: Ediciones Galerna, pp. 73-79.
- Proaño Gómez, Lola (2003) Poética, política y rupturas. Argentina 1966-73: Teatro e Identidad. Buenos Aires: Atuel

- -Villagra, Irene (2013) Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias. La Plata: Al margen.
- Villagra, Irene (2015) Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983. Buenos Aires: El Zócalo ediciones.
- Villegas, Juan (1982) Nueva interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa: GirolBooks.