



TEATRO, RESISTENCIA Y EFERVESCENCIA CULTURAL EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS OCHENTA

Maximiliano Ignacio de la Puente

Magíster en Comunicación y Cultura

Lic. en Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales

UBA – Argentina

Introducción

Este ensayo se propone caracterizar brevemente el campo teatral de principios de los años ochenta en Argentina, hacia fines de la dictadura y con el retorno de la democracia, un momento crítico para el régimen militar por las dificultades económicas y sociales que se iban acrecentando en aquel momento, por un lado, y por el creciente despertar del campo de la cultura y de la sociedad civil, por el otro, lo cual se expresó en gran medida en una propuesta como la de Teatro Abierto y otras subsiguientes, teniendo en cuenta además que el teatro forma parte constitutiva de las formaciones sociales que se pueden verificar en una época determinada. Toda poética se encuentra así inserta en el desarrollo de un proceso histórico específico.

La experiencia de Teatro Abierto, un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires surgido en 1981 bajo el régimen militar, que finalizó en 1985, una vez recuperada la democracia, y que funcionó en el comienzo como una práctica de resistencia cultural y política contra la dictadura, constituye uno de los momentos centrales dentro del campo. El estudio de Teatro Abierto es importante no sólo en sí mismo, como fenómeno político-cultural centralmente relevante, sino porque en la actualidad el movimiento de "Teatroxlaidentidad" organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, continúa desde el año

2000 el camino iniciado por el primero, instalándose “como la segunda respuesta colectiva sobre un tiempo traumático, (...) Aportando al gesto de denuncia que proponía su antecedente la búsqueda de memoria como acto de reparación” (Arreche). Teniendo en cuenta la enorme bibliografía ya existente sobre este tema, me referiré a algunas de sus características centrales. Para continuar con la sucinta caracterización del campo que me propongo aquí, abordaré también algunos aspectos del teatro que emerge en los años ochenta luego de “Teatro Abierto”, dado por la irrupción de actores como María José Gabin, “Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta, entre otros artistas del “underground” porteño que estaban concentrados alrededor del Centro Parakultural y el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, entre otros espacios, y que anticipan algunas de las formas, de los procedimientos y de los recursos renovadores que se impondrán en la década siguiente, con el ingreso de nuevos directores y especialmente autores, pertenecientes a lo que se dio en conocer como “nueva dramaturgia argentina”.

Teatro Abierto

El 14 de julio de 1981, por iniciativa del dirigente radical Ricardo Balbín, se reunieron los máximos dirigentes de los partidos políticos mayoritarios: Unión Cívica Radical (UCR), Partido Justicialista (PJ), Partido Intransigente (PI), Partido Demócrata Cristiano (PDC) y Movimiento de Integración y Desarrollo (MID), para formar una instancia multipartidaria que presionara al gobierno militar para establecer un gobierno democrático. En aquella primera reunión la Multipartidaria constituyó una Junta Política Convocante y emitió un comunicado de prensa en el que realizaba una "convocatoria nacional" a todos los sectores políticos, sociales, religiosos, económicos y culturales.

Es significativo detenerse a pensar que el lanzamiento público de la Multipartidaria se llevó a cabo sólo con dos semanas de anterioridad con respecto al comienzo de Teatro Abierto, el 28 de julio. Como sostiene Irene Villagra, "es relevante la correspondencia o cercanía entre los fundamentos de la Multipartidaria y los postulados invocados por el núcleo generador de Teatro Abierto. En las fuentes primarias halladas del movimiento teatral, se percibe un discurso muy próximo al de dicho agrupamiento político" (Villagra, 7).

La génesis de Teatro Abierto tuvo lugar a fines de 1980, cuando un grupo de autores decidieron, pese a las condiciones de censura imperantes, mostrarse masivamente en un escenario, por lo que veintiuno de ellos escribieron otras tantas obras breves que, a tres por día, formaron siete espectáculos que debían repetirse durante ocho semanas. Cada obra sería dirigida por un director distinto, y representada por intérpretes diferentes para dar lugar a una presencia también masiva de los actores. Una de las causas que dio origen al surgimiento de este movimiento, es el fuerte proceso de desnacionalización y de vaciamiento cultural desatado durante la dictadura, que incluyó en el campo específico de la enseñanza teatral la supresión de la cátedra de "Teatro Argentino" en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, puesto que, según alegaban los funcionarios de aquel momento, tal teatro era inexistente. Los autores, directores y actores de Teatro Abierto vinieron a demostrar justamente lo contrario: la vitalidad de la actividad teatral argentina era enorme.

Así nació Teatro Abierto, un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires surgido en 1981 bajo el régimen militar, que finalizó en 1985, una vez recuperada la democracia, como mencioné con anterioridad. Casi doscientas personas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos participaron del primer ciclo, que se inauguró el 28 de julio de 1981 en el "Teatro del Picadero", una sala por aquel entonces recién abierta de la periferia del centro porteño.



Ya desde la primera función provocó una convocatoria de público entusiasmado que desbordó las trescientas localidades previstas. Las funciones se realizaban en un horario desacostumbrado, a las seis de la tarde, y el precio de la entrada equivalía a la mitad del costo de una localidad de cine. Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que específicamente teatral. El atentado provocó la indignación de todo el medio cultural. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para asegurar la continuidad del ciclo. Teatro Abierto pudo continuar entonces en el "Teatro Tabarís", una sala comercial de la calle Corrientes, vinculada al teatro de revistas, con el doble de capacidad que el "Teatro del Picadero". El ciclo se desarrolló a sala llena, el entusiasmo de los espectadores convirtió el fenómeno teatral en un contundente reclamo político, social y cultural contra la dictadura. Entre las obras estrenadas en aquellos ciclos pueden mencionarse: *Lejana tierra prometida* (1981) de Ricardo Halac, *Decir sí* (1981) de Griselda Gambaro, *Gris de Ausencia* (1981) de Roberto Cossa, *Tercero Incluido* (1981) de Eduardo Pavlovsky y *Oficial Primero* (1982) de Carlos Somigliana, entre otras.

Teatro Abierto cumplió con el objetivo de ampliar los márgenes de lo que se podía expresar en una coyuntura en la que, si bien la dictadura se había debilitado, desarrollándose una suerte de apertura político-cultural restringida durante el gobierno de Viola, aún no estaba dicha la última palabra: lejos de ese momento de salida, todavía quedaba por atravesar la dura experiencia de la guerra de Malvinas. En lo que se refiere a la masiva asistencia de público, es necesario señalar que tal participación ha podido deberse a la significativa merma de otros canales de expresión, en un momento de gran pauperización de la cultura oficial.



Teatro Abierto constituye “uno de los pocos momentos en la vida teatral del país en los cuales se instaura el teatro como práctica social, pero no se crea una poética, una nueva manera de hacer teatro en el país”. (Pellettieri en Villagra, 16). El teatro argentino se encontraba aún en esos momentos dominado por una poética asociada al realismo crítico, que había surgido como paradigma dominante en la década del sesenta. El movimiento de Teatro Abierto no vino entonces a modificar ese paradigma, sino más bien a consolidarlo, a dar cuenta de que el realismo crítico reflexivo, de corte testimonial, se encontraba en ese momento más vigente que nunca en el sistema teatral del país. Pellettieri señala que existía una antinomia dentro del movimiento de los autores que integraban Teatro Abierto, relacionada con la oposición entre el realismo y la vanguardia, dos sistemas teatrales divergentes y en ocasiones férreamente opuestos, que se fue acentuando en los ciclos siguientes. Teatro Abierto se repetirá en 1982, en 1983 (con el lema “ganar la calle”) y en 1985 (en este caso se usó el lema: “En defensa de la Democracia, por la liberación Nacional y la Unidad latinoamericana”). Dubatti diferencia el primer ciclo de 1981 de los siguientes, en el deseo de ampliar la convocatoria a un círculo mayor de autores, actores y directores, lo cual permitió la integración de jóvenes emergentes hacedores de teatro, y de nacionalizar el movimiento para que éste no quedara circunscripto solamente a la ciudad de Buenos Aires (Villagra). La unidad frente al enemigo común, la dictadura militar, hizo que en el primer ciclo se dejaran de lado diferencias internas entre los integrantes del movimiento. Las mismas diferencias políticas y poéticas que fueron emergiendo plenamente cuando la dictadura dejó su lugar a un gobierno de corte democrático. Así, “desaparecido el enemigo que le diera origen y sentido y, por lo tanto, auténtica dimensión política, llegó el tiempo de la disolución definitiva de Teatro Abierto” (Pellettieri en Villagra, 17).

A la par de Teatro Abierto, fueron generándose otras dinámicas de resistencia cultural que devino en el surgimiento de “una contra-cultura alternativa, subterránea, under, cuya red alcanzó una articulación más entramada a comienzos de los ochenta. El estallido cultural de los jóvenes en la primavera democrática de 1984 heredó, en realidad, el nombre que se asignaba a la cultura alternativa en los finales de la dictadura y es en parte su continuidad” (Dubatti en Villagra, 22).

El teatro joven de los años ochenta

Luego del advenimiento de la democracia, la ciudad de Buenos Aires se convirtió en una suerte de escenario gigantesco, no sólo porque un nuevo teatro desarrollado por jóvenes actores y directores emergió en salas y espacios teatrales” under” o alternativos, sino también porque éste se hizo presente en plazas, subterráneos y transportes públicos. Hacia 1983 surgen entonces nuevas formas dentro del teatro argentino, que llevó la denominación de “teatro joven”, “teatro underground” o “teatro off Corrientes” (Dubatti). En esos años puede rastrearse la formación de una significativa cantidad de autores y directores que comienzan a desarrollar propuestas teatrales distintas a las de las décadas anteriores, un teatro que se ubicaba por fuera de las convenciones, caracterizado por una intensa apuesta humorística, irónica y paródica. Entre los artistas y los grupos que emergen en esos años podemos mencionar a: Los Macocos, las Gambas al Ajillo, El Teatrito, El clú del clauun, La Banda de la Risa, Danza/Teatro, Grupo Teatral Dorrego, Los Melli, Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, Agrupación Humorística La Tristeza, Los Vergara, los Festivales de Teatro Malo organizados por la actriz y directora Viviana Tellas, La Organización Negra, Las Hermanas Nervio, los artistas Salvador Walter Barea (conocido como “Batato” Barea), Alejandro Urdapilleta, Julien Howard, Pompeyo Audivert,



Raquel Sokolowicz y María José Goldín, entre muchos otros (Dubatti). Estos artistas ostentaban una posición alejada del "mainstream" teatral: era un tipo de teatro que se definía como "underground", y que en la heterogeneidad de los artistas que lo conformaban, poseía propuestas que apelaban a las más variadas estéticas, muchas de las cuales se encontraban muy ligadas a un público juvenil, como el rock, el punk y el comic, por mencionar sólo algunas (Sagasetta). Este teatro presentaba sus obras en determinados lugares, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, el Parakultural, Cemento, El Foro Gandhi, El Vitral, El Parque, Medio Mundo Varieté, etc. La ubicación decididamente marginal dentro del ámbito teatral y el estado de crisis permanente, en cuanto a las condiciones materiales de producción, que afecta desde siempre al teatro argentino, ocasionaron que este tipo de teatro haya buscado sus propios y específicos espacios para los montajes de sus obras. En cuanto al público que concurría a estos espectáculos, se trataba en términos generales de espectadores jóvenes, relacionados con el estudio del teatro under, la danza contemporánea y otras disciplinas afines. Este movimiento de teatro joven ha llevado a cabo distintas reuniones colectivas, encuentros, festivales, etc., en la que se han congregado los grupos que lo integran, entre los que cabe destacar La Movida (1988) y la Primera Bienal de Arte Joven (1989), realizada en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Esta última estuvo dividida en diez áreas artísticas: Cine y Video, Danza, Diseño Gráfico e Industrial, Fotografía, Historieta, Literatura, Moda, Música, Pintura y Escultura y Teatro. La convocatoria obtuvo un importante suceso, tanto en lo que se refiere a las propuestas artísticas recibidas como a la gran cantidad de público que asistió a espectáculos, muestras, talleres, etc. Cabe destacar que el público estaba en su mayoría compuesto por una clase media urbana y juvenil, que asistía a la presentación de las obras de artistas de su misma extracción social (Sagasetta).

Algunas de las características centrales de este teatro emergente en los años ochenta eran las siguientes: en primer lugar, se trataba de un teatro dotado de imágenes intensas y de actuaciones potentes, "que no elude el texto pero lo presenta como en ruptura con la estructura tradicional de la obra dramática" (Sagasetta, 65). Se trataba de un tipo de teatro que cuestionaba fuertemente el rol del dramaturgo, en tanto encargado de un texto dramático, en el proceso teatral. Esto es algo que se modificará sensiblemente en los noventa, cuando emerja una nueva generación de dramaturgos que van a confluir en lo que la crítica denominó como "nueva dramaturgia", y que van a posibilitar en algunos casos el resurgimiento del teatro de texto. Una década antes, el teatro de los ochenta trabajaba en cambio con guiones, los cuales enfatizaban el carácter procesual e intransferible del acontecer escénico, ya que aquellos sólo constituían "un recuerdo, un ayuda memoria que guarda con el espectáculo una relación escasa" (Dubatti). Los espectáculos y los montajes eran mucho más ricos y variados que la transcripción escrita de los mismos, que no alcanzaba a dar cuenta de la multiplicidad de los signos involucrados en aquellos. Las obras del teatro de los ochenta eran el producto de creaciones colectivas que implicaban largos años de trabajo, e intensos y complejos procesos de investigación, en donde se mezclaban distintos géneros, convenciones, procedimientos, estéticas y en las que convivían diversas técnicas y había apelaciones a diversas artes que exceden lo estrictamente teatral. Así, "lo teatral sucede (en los nuevos espectáculos) escapándose de sí mismo, o aparece fragmentado o camuflado con una gran cantidad de elementos provenientes del clip, la estética de los recitales, el café concert y otras hibridaciones (Saavedra en Dubatti).

Debido a que el teatro de los ochenta fue ante todo un movimiento de actores y directores, como mencionamos antes, hacía hincapié en la formación del actor como un artista integral: el actor

de este teatro se preparaba para conocer y dominar técnicas diversas como la danza, el clown, la acrobacia, la improvisación, etc. El gran enemigo con el que se enfrentaba este teatro era el método stanislavskiano de actuación, que se había convertido en el paradigma dominante con la entronización del realismo en los años sesenta. El trabajo con la espontaneidad, con la voz y con lo que ocurriera en el momento del propio acontecer escénico, la negativa a intelectualizar sus propios materiales de trabajo, la apelación a lo automático y las fuerzas irracionales e inconscientes, eran lo propio de este teatro. Las técnicas desarrolladas por los actores tenían por objetivo fomentar las aptitudes del actor para su principal instrumento creador: la improvisación (Dubatti).

En lo que se refiere a la estructura de los espectáculos del teatro de los ochenta, hay que mencionar que muchos de ellos se encontraban armados a partir de la yuxtaposición y el ensamblaje de diversas escenas o bloques unitarios, cuyo orden podía la mayoría de las veces alterarse, removerse o intercalarse sin afectar a la cohesión del espectáculo, lo cual ubica al collage y a la hibridación como una de las operaciones dramatúrgicas centrales de esas obras. Eran espectáculos en su mayoría caracterizados por una estructura acumulativa y aditiva, a la que se iban sumando sucesiones de imágenes enlazadas por un núcleo temático.

El teatro de los ochenta buscaba producir un efecto inmediato y desestabilizador en el público, a través de la conmoción dada por la risa sarcástica, la ironía extrema y la parodia. Era un tipo de teatro que producía una intensa participación de los espectadores por la vía del humor: el clima que se generaba era análogo al que se podía percibir en los recitales o en los café concerts (Dubatti). Humor y reflexión político-social, teatro e ideología, no iban separados, sino todo lo contrario, "por la vía del humor se da cauce a una reflexión sobre la vida argentina y sobre las normas sociales deconstruyéndolas, parodiándolas, mostrando sus zonas crueles, sus

estupideces, sus violencias” (Dubatti 14). No obstante, el teatro de los ochenta no era un tipo de teatro pedagógico, panfletario, explícitamente político o de choque como el teatro de los años setenta, sino que sin dejar de ser cáusticamente crítico de los aspectos políticos y sociales del país, no se proponía explicitar una tesis particular ni instruir a los espectadores.

Postales Argentinas (Sainete de ciencia ficción en dos actos), (1988), una obra dirigida por Ricardo Bartís, protagonizada por Pompeyo Audivert y María José Gabin, ejemplifica en gran medida muchos de los aspectos propios del teatro de los ochenta que he señalado en este trabajo. Fue un espectáculo que introdujo, además, un verdadero quiebre en el sistema teatral argentino. Esta es una obra nacida tras un largo proceso de investigaciones a partir de *Telarañas*, una pieza de Eduardo Pavlovsky, uno de los dramaturgos más destacados de la generación de autores que conformaron Teatro Abierto. *Postales Argentinas* se propuso crear una propuesta formal que contuviera al texto, vale decir, que fuera más importante que éste, ubicando al actor como autor teatral: es el cuerpo del actor el generador de dramaturgia escénica en esta obra. El tópico central que aglutina la estructura de la obra es “la percepción de muerte en Argentina y (...) el descubrimiento de rasgos de nuestra identidad que se pueden pensar como constantes” (Dubatti 18). La obra parte de una suerte de especulación histórica sobre el futuro del país, estableciendo relaciones intertextuales con la literatura de ciencia ficción, más particularmente con el subgénero de la ucronía, al estilo de, por ejemplo, el escritor estadounidense Philip K. Dick en su novela *El hombre en el castillo*. *Postales Argentinas* se encuentra cargada de observaciones paródicas e irónicas en relación a la historia y la cultura argentinas. Sainete, circo, teatro del absurdo y un realismo extrañado en clave rioplatense, se entremezclan en su propuesta formal. No puede detectarse en esta obra un sentido unívoco y explícito, porque tal explicitación supondría un modelo de

verdad absoluta, del que el teatro de los ochenta descreía por completo. En todo caso, lo que se rastrea en esta obra es una multiplicidad de sentidos puestos en tensión en torno a la cultura argentina.

Todo en *Postales argentinas* remite a la puesta en evidencia de la representación, de la construcción del artificio teatral, de diversas maneras y a través de procedimientos repetitivos, hiperbólicos y recargados, empezando por las didascalias del comienzo de cada escena, que da cuenta de una suerte de síntesis con una fuerte carga de opinión y de parodia, de lo que va a suceder en el desarrollo de la acción inmediatamente posterior. Así, “el destino trágico del mito, convertido en metáfora del hecho escénico, del teatro y de la misma historia argentina, es volver a repetirse una y otra vez, pero sin llegar a ser nunca, quedando sólo en una representación, en un otra vez del que ya se ha olvidado la primera vez, el origen, la salida de un laberinto de representaciones y caretas” (Cornago).

La obra transcurre en el año 2043. La impostura y la procacidad que caracteriza a los protagonistas de la pieza se manifiesta desde el principio: la actriz que introduce la acción es presentada como “una mezcla de manager de boxeo y bibliotecaria, habano en la boca y anteojos posmodernos” (Bartís en Dubatti, 23). Elementos pertenecientes a mundos que no se tocan jamás, que funcionan con lógicas distintas, constituyen en esta obra una unidad quebrada. La poética de actuación insiste en recuperar estéticas populares, con registros actorales que van del melodrama al absurdo. Todos los personajes tienen un grado de deterioro notorio, llevan ropas agujeradas y deformes. La ciudad de Buenos Aires, y el propio país, se encuentran en vías de extinción o ya han directamente desaparecido, como afirma la Actriz al comienzo de la obra: “En el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. (...) Al igual que el país al que

perteneció Girardi, estos textos son solo una colección de fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra” (Bartís en Dubatti, 24). Es decir que no sólo la Argentina hace mucho tiempo que ha desaparecido, sino que también toda la literatura se irá revelando progresivamente en la obra como una falacia, una suerte de citas vacías sin contenido. Girardi, el protagonista, irá perdiendo paulatinamente la inspiración, “las musas” lo van abandonando, como si fuera imposible escribir en el medio del caos y de la crisis irremediable y terminal que sacude al país en el presente ficcional de la obra. Cabe destacar que la pieza se estrena en 1988, cuando ya hacía un tiempo considerable que la efervescencia por el retorno democrático había terminado, la crisis económica y política arreciaba y se aproximaba el final abrupto del gobierno del Doctor Raúl Alfonsín. Dicha crisis había incluido el año anterior al estreno de la obra, el levantamiento de los militares “carapintadas”, encabezados por Aldo Rico, por cuya intervención terminaron tomando forma las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que amnistió a los militares que habían tenido participación en las desapariciones y muertes de miles de militantes pertenecientes a las organizaciones armadas en la década del setenta.

La obra trabaja con figuras claramente arquetípicas y reconocibles en sus personajes centrales: Héctor Girardi, el escritor frustrado, un pobre empleado de correos que no hace más que copiar los textos de cartas que nadie reclama, en realidad un paradigma del “argentino fracasado”, el hombre mediocre, de “medio pelo”; su madre, caracterizada como un personaje siniestro, que reniega de su propio hijo, al punto de pretender en un momento abortarlo, y Pamela Watson, la mujer de Girardi, su musa inspiradora. Esta última y el personaje de la madre fueron interpretadas por la misma actriz, María José Gabin, una de las más destacadas del teatro de los ochenta. El

personaje de Girardi fue interpretado por Pompeyo Audivert, otro de los hacedores emergentes en aquel momento.

Es significativo, y para nada casual, que la obra parta de unos supuestos manuscritos encontrados en el lecho seco del Río de la Plata pertenecientes al propio Girardi y que éste se arroje en el final a las “aguas anaranjadas” (Bartís en Dubatti, 26) del mismo río. Un signo inequívoco que remite al destino de los cadáveres que eran arrojados allí durante la dictadura en los llamados “vuelos de la muerte”. La obra plantea, a su manera elusiva e inquietantemente poética, el fracaso del proyecto democrático tras el horror del proceso dictatorial, y la imposibilidad de continuar adelante como país en consecuencia. El imperativo de escribir, la necesidad de registrarlo todo en calidad de testigo sobreviviente del apocalipsis, tal es el orden que la madre le impone a Girardi antes de ser asesinada por él, se revela absolutamente vacío. La literatura ha quedado enmudecida frente a esta verdadera catástrofe nacional, ante la destrucción de un proyecto posible de país. La escritura es sólo un acto de robo, de apropiación vulgar que ya no tiene nada nuevo para decir, y que por tal motivo, debe callar. “El hecho teatral está obligado a construirse sobre restos que le llegan del pasado, de un pasado tan ruinoso como lo es la historia argentina en el imaginario cultural del país, ruinoso y al mismo tiempo ingenuo en su misma apuesta por un imposible, por un simple juego (de recons-trucción) que no alcanza ya a engañar a nadie, ingenuo por su misma gratuidad” (Cornago).

Postales argentinas es reconocida como una obra bisagra para muchos de los dramaturgos y directores que emergerán en la década del noventa. Sus propuestas y su poética anticipan los modos de actuación y de construcción dramática que asumirá predominantemente el teatro argentino en esos años. “En esta obra el trabajo de improvisación, como una de las herramientas fundamentales para hacer posible la construcción de este relato actoral, conquista un espacio central facilitado por la ausencia de un

texto dramático previo. A partir de ahí, incluso en los casos en los que se tomó como punto de partida la obra de un autor, el material textual será utilizado para definir unas situaciones iniciales sobre las que llevar a cabo los trabajos de improvisación, y sólo después se irán construyendo o seleccionando los textos que se dirán en el espectáculo, producidos en muchos casos a partir del propio trabajo de los actores. (...) De este modo, el resultado final no se verá en ningún caso como un proceso de "puesta en escena" de un texto, sino como la creación orgánica de un mundo físico y emocional que da cuerpo a un universo también dramático" (Cornago).

Muchas de las características del teatro de los ochenta se mantendrán en el ámbito teatral en las décadas subsiguientes, aunque, en algunos casos, otro tipo de poéticas, de aproximaciones estéticas y de procedimientos puestos en juego. Partiendo de la concepción por la cual lo político se encuentra en lo poético, los hacedores de teatro de los años ochenta y muchos de los que emergen desde mediados de los noventa en adelante, intentan transmitir su posición buscando lo político en la forma de revolucionar su producción teatral.

En la medida en que ha venido a cambiar irreversiblemente la configuración del campo, el teatro de aquella década fundamental en la vida argentina ha sido un tipo de teatro marcado por la mezcla de códigos de distintas poéticas teatrales, la revisión del pasado reciente del país y el aprovechamiento de la estética del absurdo, del grotesco y del sainete como tradición. El campo teatral argentino ya no volvería a ser el de antes, luego de aquella fulgurante y desestabilizadora irrupción. Sus efectos, aunque reapropiados, se hacen sentir incluso hoy en día en muchas zonas del teatro contemporáneo.

© Maximiliano Ignacio de la Puente

Bibliografía:

- Arreche, Araceli. “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001–2011) Emergencia y productividad de un debate identitario”, ponencia presentada en las “XVII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado”, organizada por el Área de Historia y Teoría Teatral, Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 23 al 26 de noviembre de 2011, Ciudad de Buenos Aires.
- Cornago, Oscar. “Ricardo Bartís: una poética del actor”, Fecha de incorporación a la web: 20/12/2006. En: <http://artesespectaculares.uclm.es/index.php?sec=texto&id=61>
- Dubatti, Jorge (comp.). *Otro Teatro. Después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.
- Sagaseta, Julia. “El teatro en la Bienal de Arte Joven”, en *Otro Teatro. Después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990. 64–68.
- Villagra, Irene. “Teatro Abierto 1981. Teatrológia e historia”, en *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia 2011*, Buenos Aires: Inteatro, 2011. 5–157.