

Teatro en Buenos Aires, julio del 2000

María Silvina Persino

A continuación intentaré hacer un bosquejo de la oferta teatral de este invierno en Buenos Aires y comentar específicamente algunos de los espectáculos que tuve oportunidad de ver allí. A mediados del mes de julio, más de 130 opciones aparecían en la cartelera de teatro porteña, sin incluir “café concerts” e “infantiles.” Por un lado, estaban los espectáculos montados con grandes producciones – el llamado “teatro comercial” – que, tal como viene sucediendo en los últimos años, son casi todas creaciones venidas del exterior, que reproducen en Buenos Aires los éxitos de Broadway o las grandes capitales europeas (*Art*, *Los miserables*, *Mi bella dama*, *La cena de los tontos*, etc). Fuera de eso quedan fundamentalmente dos circuitos: el de las salas más pequeñas con presupuestos modestos y el de los teatros oficiales. En uno y en otro se les daba cabida a clásicos extranjeros (por ejemplo *Galileo Galilei* de Brecht; *Romeo y Julieta* de Shakespeare; *Antígona* de Sófocles; *La más fuerte* de Strimberg); y a autores nacionales, tanto los consagrados, contemporáneos o del pasado, (*El despojamiento* de Griselda Gambaro; *¡Jettatore!* de Gregorio de Laferrère; *De pies y manos* de Roberto Cossa; *El reñidero* de Sergio de Cecco; *Los prójimos* de Carlos Gorostiza, entre otros) como los autores de la nueva dramaturgia (*El señor Bergman* y *Dios* de Marcelo Bertuccio; *Ángeles rotos* de Ignacio Apollo; *Unos viajeros se mueren* de Daniel Veronese, y otros).

Muchos observadores coinciden al afirmar que el teatro de autor ha regresado a la Argentina. Luego de las creaciones colectivas de los ochenta en las salas alternativas, con grupos como El Clu del Claun, Gambas al Ajillo, Los Macocos, se comenzaron a estrenar en esos mismos escenarios obras de autores nacionales nuevos. No hay duda de que la dramaturgia argentina está en uno de sus momentos más fértiles y dando a luz a una serie de autores nuevos, cuyos nombres suenan más y más en las salas porteñas: Alejandro

Tantanián, Rafael Spregelburd, Federico León, Lucía Laragione, Daniel Veronese y Patricia Zangaro son algunos dentro de una larga lista de nuevos escritores talentosos. Tras leer sus obras, resulta difícil encontrar rasgos en común que permita agruparlos como generación, y por el contrario, en la heterogeneidad probablemente resida su mayor riqueza. Un factor de peso para el surgimiento de todos estos nuevos escritores de teatro es la presencia de Mauricio Kartún, maestro de dramaturgia, por cuyos talleres han pasado prácticamente todos los autores más o menos jóvenes que hoy en día son publicados y puestos en escena. Kartún está actualmente trabajando y asesorando a unos cien autores que se encuentran creando su propia obra, y declara: “En los últimos años se ha revertido aquella tendencia de la década pasada del teatro sin autor, de la dramaturgia del espacio y del actor, de la creación colectiva. El regreso mundial al teatro de texto es un fenómeno que uno puede apreciar, aunque aquí tardíamente. Esto ha hecho reverdecir la modalidad tradicional del autor, el tipo que se sienta, escribe una pieza y sale a buscar un mercado, un director, actores” (*La Nación* 02.10.99. “El teatro que trae cola”).

En mi recorrida por los teatros me dediqué exclusivamente a la dramaturgia argentina y, por lo tanto, acudí a las salas fuera del circuito comercial. Debo aclarar que en todos los casos, ya sea en salas de 70 butacas, o en salas de mayor capacidad, el teatro se encontraba colmado aún un día jueves. No deja de ser una satisfacción comprobar que bastante gente, a pesar de la terrible desestabilidad económica que castiga a la Argentina estos días, todavía puede de vez en cuando darle alguna prioridad a la salida al teatro. Es de destacar, asimismo, que la oferta cultural de Buenos Aires incluye siempre teatro de entrada libre o sujeto a una pequeña contribución (“teatro de la gorra”), con lo que se da cabida a un público más amplio. Esto es posible, no sólo por el hecho de que muchos grupos independientes funcionan en forma de cooperativas de trabajo y no aspiran a mucho más que cubrir los gastos de una producción sumamente austera, sino también porque el Instituto Nacional del Teatro retribuye a las salas pequeñas un cincuenta por ciento de los gastos fijos. Por otra parte, a pesar de los tropiezos administrativos y la falta de recursos en el presupuesto del estado, las salas sostenidas por el gobierno cobran una admisión cuyo valor ronda el de una entrada de cine, y muchas veces con la opción de un día a mitad de precio. Claro que la contrapartida es un sistema que apenas se sostiene: durante el mes de julio, los actores de los teatros municipales hicieron una huelga de unos siete días en protesta por sueldos atrasados que se les debía.

Merece comentario aparte el hecho de que en los últimos años, el más importante de los teatros oficiales, el Teatro General San Martín, ha albergado a autores noveles, lo cual manifiesta un reconocimiento y una voluntad de promoverlos. Sin embargo, algunos de estos dramaturgos no han tenido experiencias felices en este sentido. Pareciera que el intento por parte de los teatros oficiales de dar cabida a los nuevos creadores no tiene el alcance necesario, ya que muchas veces se les adjudica a estas obras directores que no siempre están en sintonía con textos a veces complejos y radicalmente innovadores que requerirían una reelaboración en equipo de autor y director. Es un tipo de encuentro difícil de lograr, en el cual el creador del texto debería sentir, al cabo del proceso de ensayos, que la obra puesta en escena sigue siendo la suya y que el trabajo del director no sólo la ha interpretado sino además enriquecido y potencializado. En parte por esto, estamos en presencia de una generación de autores que son más bien teatristas de un modo integral y que prefieren – muchos de ellos – lanzarse a dirigir sus propias obras, convirtiéndose en autores-directores.

Un ejemplo de uno de estos raros “casamientos” felices es *Unos viajeros se mueren*, en donde dos creadores surgidos en los noventa, Veronese como autor y Tantanián como director, trabajaron juntos y están satisfechos con el resultado. El Callejón de los Deseos, donde se presenta esta obra, es en sí mismo un espacio teatral provocador, nacido hace ocho años del reciclaje de una antigua casa del barrio de Almagro. El sitio se caracteriza además por albergar espectáculos que renuevan el panorama teatral, a través de la investigación, la transgresión, el riesgo. El excelente texto de Veronese, caracterizado por un lenguaje económico y a la vez poético, que desencadena los hechos hacia un desenlace inevitable, constituye un desafío para la dirección. El escenario despojado, cubierto de una tela azul, muestra seis sillas por todo soporte. Los seis personajes permanecen en escena desde el principio hasta el final y van despertando de una especie de sopor cuando llega su turno de acción. Los padres de Clara le han hecho prometer, cuando niña, casarse con un amigo de la infancia. Ella ha vivido escapando y al tiempo inmovilizada por el pacto cuyo rompimiento significaría la muerte. En el presente, su amante Clamiro trata de liberarla para el amor, pero sus padres intentan recuperarlo como hijo y regresarlo a la casa paterna. Más tarde llegará Claudio, otro hombre que también pretende el amor de Clara. La consecución del deseo de unos exige la aniquilación de otros. La historia se va armando sobre los parlamentos de los personajes cuyo valor de verdad se pone en duda constantemente, y que no obstante van empujando los hechos

inexorablemente hacia el final. Es interesante recordar que en el texto de Veronese no hay didascalia y las acciones están de algún modo inscriptas en los parlamentos de los personajes, lo cual planteaba, en la puesta en escena, el riesgo de la redundancia. No obstante, Tantanián la evita al no traducir las acciones a un código realista al tiempo que logra encontrar, potenciar y amalgamar varios códigos de representación: tragedia, melodrama, culebrón, thriller. Una suerte de discordancia entre lo que se dice y lo que se ve reta la imaginación del espectador a veces hasta el desconcierto

Veronese es uno de los teatristas que circulan por los teatros porteños no sólo como dramaturgos sino también como directores. Esta vez, se trata de un trabajo con diversos textos de Eduardo "Tato" Pavlovsky que, habiendo pasado por un proceso de selección, maduración y cambio a través de los ensayos, desembocaron en *La muerte de Marguerite Duras*. Pavlovsky es un grande de la escena porteña y verlo desplegar su histrionismo resulta un placer y un privilegio. El único personaje en escena, un hombre terminando su sexta década, va rememorando trozos de vida. El talento del actor nos sumerge en sus recuerdos que parecen ir surgiendo por primera vez en la memoria del personaje al encontrar "puentes" que lo hacen transitar de un tema a otro: su afición al box; su encuentro con la que sería su compañera, las dificultades del envejecimiento, sus intentos de ser actor de cine, por ejemplo. Vamos asistiendo a un trabajo de la memoria que avanza y retrocede permanentemente, aunque siempre poniendo de manifiesto el momento tardío de la vida desde el que se rememora. No estamos frente a un monólogo, sino un espectáculo unipersonal; el discurso del personaje tiene una interlocutora que pronto descubrimos que es su compañera de toda la vida. Las referencias a esta confidente imaginaria alternan con las muchas veces que el actor apela al público y con asombroso desparpajo individualiza a algún espectador a quien insta a ser también su confidente, esta vez ocasional. Por último, vale la pena señalar que el nombre del espectáculo es una pequeña trampa. Quien vaya a verlo llevado por su admiración a Margarite Duras, se llevará un chasco, al menos mientras los espectadores tengan la discreción de guardar el secreto frente a aquellos que todavía no han visto la obra.

Frente a la memoria individual invocada por Pavlovsky, *A propósito de la duda* es un grito de llamado a la memoria colectiva. En un panorama teatral como el de hoy, en el que la referencia política directa se restringe casi exclusivamente a la sátira de los personajes y circunstancias del presente, este espectáculo de orden testimonial resulta un ingrediente bienvenido. En el Centro Cultural Ricardo Rojas, con entrada libre, *A propósito de la duda*

pone en escena el tema de la apropiación de niños durante la última dictadura militar. Este proyecto, avalado por las Abuelas de Plaza de Mayo, y con la participación del grupo Hijos, convocó a una serie de talentosos teatristas. La dramaturgia es creación de Patricia Zangaro, una de las voces más originales del nuevo teatro argentino. Daniel Fanego tuvo a su cargo la dirección de este espectáculo donde los actores dan vida a una historia ficcional que a partir del tema de la calvicie como rasgo hereditario, integra testimonios históricos. Así, el muchacho calvo – cuyo padre es un ex-oficial de la Armada con frondosa cabellera – empieza a cuestionar su propia identidad. El estribillo que se repite a lo largo de la obra y que un grupo de murga, a la manera de un coro, anima con baile y percusión es: “Y vos, y vos, y vos ¿sabés quien sos?” La convocatoria de público tuvo tanta respuesta que, planeado para un número reducido de funciones, la obra más de una vez tuvo que ser representada en una segunda función para dar cabida a todos los que se habían quedado fuera. Está planeada su reposición en agosto, en el Centro Cultural Recoleta.¹

Por otra parte, *De pies y manos*, escrita en 1984 por el prolífico Roberto Cossa cuando, como él dice, “el cadáver de la dictadura aún estaba caliente,” reclamaba en su momento una lectura política y aludía al examen de conciencia de una sociedad que buscaba su lugar frente a los terribles hechos de la historia reciente. La desmemoria de Miguel, el protagonista, se podía interpretar como la evasión de la responsabilidad colectiva. Sin embargo, reestrenada en el Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Roberto Castro, la obra adquiere hoy un sentido diferente, impregnado de un escepticismo que desacredita las posturas políticas. La familia disfuncional en escena nos trae un repertorio infinito de chantajes afectivos que, si con los padres de Clamiro en *Unos viajeros se mueren* llevaban a una cadena de muertes trágicas, en *De pies y manos* provocan esa lenta muerte cotidiana en la asfixia familiar. La Madre, la Novia y el Amigo – no tienen nombre propio – van tejiendo un clima denso antes de la llegada de Miguel, profesor universitario, a quien esperan con preocupación y desvelo. Además, desde la primera escena hay en la casa un huésped, quien se dice antiguo estudiante del profesor y que, en forma contenida y sigilosa manipulará asombrosamente a los otros personajes, maestros ellos mismos en el arte de la manipulación. La marcación actoral prolonga hasta la caricatura el aliento grotesco insinuado por el texto de Cossa, potenciando así el efecto humorístico. La escenografía de Graciela Galán tiene como eje una mesa grande con rueditas que, siendo la mayor parte del tiempo la mesa donde transcurre la comida familiar, también es mesa de trabajo, féretro y superficie que permite cambio de niveles en el juego actoral.

El blanco predomina en la puesta de Castro: el constante maquillarse de la Novia con polvos blancos volátiles se complementa con la harina de la mesa donde se cocina, y aporta una sensación de irrealidad que flota en el ambiente. El trabajo actoral de la Novia (Verónica Piaggio) es de una riqueza plástica poco común y llega a su punto culminante en el juego erótico de empolvar su rostro y su cuerpo bajo la mesa mientras la escena sigue corriendo en el nivel de los comensales sentados. Indudablemente, es un acierto el ensamble – a veces más bien contraste – de dos códigos de actuación; Miguel y su supuesto discípulo Hernán se mueven en una marcación actoral realista mientras la Madre, la Novia y el Amigo están permanentemente cruzando la línea hacia el hiperrealismo. En efecto, el código payasesco de Hernán se justifica desde el realismo, ya que él mismo se presenta como un gracioso que se complace en divertir a los demás. Cuando finalmente aparece Miguel, como un soplo de realidad llegado de la calle, es acorralado por los otros personajes que asedian sus recuerdos hasta transformarlos en olvido y llevarlo vertiginosamente al vaciamiento ideológico y la reescritura de su propia historia. En primer lugar, el profesor va construyéndose y deconstruyéndose en su filiación política, ya que se revela que, según los otros, su prédica ha venido rebotando entre extremas derechas e izquierdas hasta llegar al ecologismo y el pacifismo que promueve hoy en día. Así, le recuerdan sus varias y contradictorias posturas políticas y Miguel no hace sino defenderse inútilmente de la condición camaleónica que le achacan.² A lo que la Novia y la Madre hacen con la extorsión afectiva, el Amigo le añade una violencia constante. Es sobre todo él quien impone a la memoria de Miguel trozos de historia personal rechazados por éste al principio pero que pronto se resigna a reconocer como suyos. La contradicción en la que incurren todos estos recuerdos fragmentarios le dejan al espectador la sensación de que en *De pies y manos* no todo o tal vez nada puede ser la historia verdadera.

Miguel no sólo sucumbe a la presión violenta del Amigo y los embates amorosos de Madre y Novia sino que también, en torno a su relación con Hernán se plantea una situación ambigua que nunca se definirá. Si bien hay claras alusiones homosexuales, Hernán parece ser más bien un protegido del profesor, alguien a quien dio un amparo que no se sabe cuándo comenzó ni hasta dónde llega. En todo caso, Miguel es también víctima de Hernán. Al finalizar la obra, su grito final, un tanto desconcertante, “¿Qué voy a hacer con tanta piedad?” lo describe como esclavo de su propia compasión, vulnerable a todas las presiones del entorno hasta volverlo una marioneta sin memoria, atada *De pies y manos*.

Venecia, la pieza de Jorge Accame, también remonta la memoria, a través de los recuerdos idealizados de una anciana sobre su amor de juventud; recuerdos desde los cuales se construirá un presente de fantasía. Dirigida por Helena Trittek, esta obra que se presentó por muchos meses y hasta fin de julio en el teatro Payro, tiene una trayectoria singular. Se estrenó en julio de 1998 en el Teatro del Pueblo, con una producción modesta salida del bolsillo de los actores y directora. En unos meses, se convirtió en un éxito de público, sin pasar nunca, sin embargo, a salas del circuito comercial. *Venecia* fue merecedora de seis premios Florencio Sánchez, tres ACE y el Trinidad Guevara, y se multiplicó en escena en otras provincias argentinas. El mismo interés despertó la obra en el exterior y fue llevada al Royal National Theatre en Londres. Más aún, a partir de agosto de este año se preparan giras para representarla en Montreal, Cádiz, Madrid y Dublín. Indudablemente, la historia contada es la clave de este éxito asombroso. La “gringa” es una anciana ciega, dueña de un prostíbulo en Jujuy, quien sueña conocer Venecia, la ciudad a la que su amado Giacomo siempre prometía llevarla.³ La miseria en la que los personajes viven descarta completamente semejante viaje, pero las muchachas que trabajan para ella y un joven vecino, movidos por la compasión, montan un viaje simulado para hacer realidad el sueño de la gringa. Es una historia simple, algo previsible, pero que apuesta a una solidaridad que nos hace tanta falta creer que pueda existir. Esto, sumado a un humor que no se alimenta del transitado doble sentido sexual, sino de la ingenuidad y la ignorancia de personajes tratados con ternura, aseguran un espectáculo que mueve la emoción y la risa de los espectadores. Sin embargo, el reemplazo casi total del elenco original en la puesta en escena de *Venecia* de julio del 2000 no colmó, en mi opinión, las expectativas que los muchos elogios de la crítica habían despertado. El trabajo de los actores, correcto y sin desniveles, no lograba contagiarle al espectáculo la magia que un texto como el de Accame reclamaba, a la vez que se perdía por momentos la imitación del habla jujeña, uno de los logros del equipo anterior.⁴ Los reemplazos pueden haber beneficiado la puesta al evitar la automatización que a veces la repetición de las funciones puede acarrear, pero por otro lado, los tiempos escénicos se dilataban y la dirección no logró esta vez un ritmo suficientemente ajustado.

El escenario del teatro Picadilly está desierto y vacío cuando empieza *El amateur*. Primero nos llega la voz y luego la imagen de un personaje empujando su triciclo de reparto. Pajarito (Mauricio Dayub) será el otro que llegará instantes después, desvelado por el sueño de batir el record como



A propósito de la duda
Teatro la identidad
Foto cortesía de Daniel Fanego



El amateur
Foto cortesía de Mauricio Dayub

ciclista. Dayub es, además, el autor de esta que es su opera prima. *El amateur* es un texto de gran vuelo poético y diálogos muy logrados donde los personajes se expresan con un lenguaje popular rico, ocurrente y fresco que es la fuente principal del humor que irradia esta pieza. El mensaje es poderoso: nos insta a reflexionar sobre el poder del deseo, de la imaginación, de la voluntad, para alcanzar nuestros sueños. Pajarito se entrega entero para lograr su triunfo en bicicleta, ayudado por Lopecito que pareciera adoptar como suyo y vivir de prestado el pedacito de fama que su amigo persigue. Como en *Venecia*, la acción transcurre en algún pueblo de provincia y la ingenuidad, junto con el modo de expresarse de los personajes son una fuente de humor en escena. La imaginación de los personajes de Dayub y a su vez, la del responsable de la puesta, nos llevan a un terreno mucho más lejano de lo previsto. Todos en la sala, actores y espectadores, nos embarcamos en el proyecto de Pajarito y no siempre distinguimos la diferencia entre fantasía y realidad. Tal es la fe y la fuerza que lo impulsan.

Dos excelentes actores, un texto imaginativo con cierta dosis de poesía, un director competente y el diseño escenográfico preciso y suficiente para lo que se quiere representar han logrado con *El amateur* un espectáculo de gran calidad. El escenario vacío del comienzo se irá poblando con el transcurso de la obra pero no más que de una bicicleta profesional y un soporte fijo sobre el que el ciclista creará la ilusión de velocidad. Una polea, una cuerda colgada del techo y un arnés, más tarde, permitirán a Pajarito volar. El espectáculo cuenta, por supuesto, con una destreza física impecable por parte de los actores. Es ésta una puesta que termina siendo deslumbrante y no por efectos tecnológicos, despliegue de vestuarios, muchedumbre de actores en escena, sino por la fuerza de su actuación y la belleza visual que, con el complemento de una iluminación sugerente, se instala por momentos en el escenario.

El teatro llega también bajo tierra. Hoy más que nunca los habitantes de Buenos Aires prefieren trasladarse bajo las congestionadas calles de la ciudad ya que la red de subterráneos ha sido renovada y extendida en los últimos años. Metrovías, la empresa privada que administra los subtes, viene haciendo su gestión para promover las actividades culturales en sus territorios. Por ejemplo, en ciertas estaciones, durante ciertos días y a ciertas horas, los monitores de televisión transmiten segmentos de películas famosas. Por otra parte, y ahora en el marco del programa "El subte vive 2000," se ha contratado al grupo teatral "Escena subterránea" para que realice representaciones teatrales que comienzan en los andenes y se continúan en los vagones del subte. En 1991, Martín Joab, quien luego fundará y dirigirá el grupo, comenzó

a investigar las posibilidades de hacer teatro en espacios no convencionales, junto con el brasilero André Carreira. Luego de experiencias iniciales en los trenes y metros de Brasil, Joab puso en escena, en 1994, su primer espectáculo en los soterráneos de Buenos Aires, con la coproducción del teatro municipal Alvear y el permiso a regañadientes de Metrovías. En *Persecuciones*, actores claramente caracterizados como villanos, montados en zancos, perseguían a una pareja de enamorados por los pasillos, las escaleras y los vagones del subte. Hasta había, ante los ojos de los azorados transeúntes y viajeros, escenas de capa y espada. Años más tarde, fue la misma Metrovías quien contrató sus servicios. Tras otros espectáculos, hoy en día presentan *Felicidades*, que vienen realizando los últimos martes del mes, por la tarde, en la línea B de los subterráneos. Un grupo de actores espera en el andén de la estación terminal, se sube al vagón y explica a los pasajeros que preparan una fiesta sorpresa para un amigo que, invariablemente, toma el subte en la estación Pueyrredón todos los días a la misma hora. Adornan el vagón con guirnaldas, globos y serpentinas. Gran algarabía se produce cuando Marcelo es sorprendido con la fiesta al subir al vagón en una estación posterior. Los viajeros son convidados con gaseosas e invitados a arrojar serpentinas. Todo esto se complica con la intervención de la novia de Marcelo, quien da un giro inesperado a la historia, y termina aguándose el festejo. No es infrecuente que parte de los pasajeros presencien la obra completa ya que hay muchos que todos los días hacen el recorrido completo de terminal a terminal. Cuando ése no es el caso, Joab cuenta que los pasajeros se llevan cada uno “pedazos de la historia.”

El fin de la representación es puramente de entretenimiento para los viajeros y de experimentación para los actores. Por si alguien se tiente a comparar esta experiencia con el legendario “teatro invisible” desarrollado por Augusto Boal en los años sesenta y setenta, hay que aclarar que esto no puede ser más diferente. Escena Subterránea no busca generar discusión ni conciencia política, y sobre todo, no pretende convertir al pasajero en participante de la escena sin saberlo. El grupo dirigido por Joab hace un teatro visible. En algunos espectáculos más que en otros, el carácter ficcional de la situación se pone de manifiesto, y en parte por una cuestión de seguridad, ya que no se quisiera que algún pasajero enfurecido se enojara con la novia de Marcelo o intentara derrotar al villano que persigue a los enamorados. Si la teatralidad era obvia en el caso de *Perseguidos*, en puestas como *Felicidades* en cambio, se manifiesta en la situación que, en sí misma, es bastante absurda.



La persecución
Escena subterránea
Foto cortesía de Martín Joab



Ciclo de curación
Escena subterránea
Foto cortesía de Martín Joab

Así y todo, en ocasiones, se vuelve creíble para algunos pasajeros, tal vez los muy necesitados de cierta cuota de color en la rutina de su vida real.

La recorrida por la cartelera y los teatros porteños este invierno da cierta tranquilidad al asegurarnos que, pese a la angustia y la carencia en que hoy en día viven muchos argentinos, el teatro todavía sobrevive y resucita de cien formas todos los días para incitarnos a la imaginación. Y esto es así tanto por los muchos teatristas que continúan dispuestos a trabajar en condiciones no siempre ideales, como por las nuevas generaciones que siguen sintiéndose convocadas por el teatro y se suman a los ya veteranos. Resulta estimulante ver, una vez más, a un público joven de entre veinte y treinta años, predominar como espectadores tanto en los teatros alternativos como en las salas oficiales de Buenos Aires.

Trinity College

Notas

¹ A partir de este espectáculo, se gestó una iniciativa de teatristas llamada "Teatroxlaidentidad,," que "nace de la profunda necesidad de articular, legítimos mecanismos de defensa, frente a la brutalidad y el horror que significa el delito de apropiación de bebés y la sustitución de sus identidades, de un modo organizado y sistemático." En diciembre del 2000 el grupo convocó a artistas y trabajadores del espectáculo a presentar proyectos teatrales para integrar el Ciclo 2001. El mismo se iniciará el 26 de marzo del 2001, dos días después del 25 aniversario del golpe militar, y pondrá en escena obras cortas e inéditas en torno al tema, con entrada gratuita, en no menos de diez salas de Buenos Aires, con la esperanza de extenderse al resto del país.

² Este personaje que viene todos los días con una nueva idea para el futuro del mundo nos recuerda a *El saludador*, una obra reciente de Cossa, cuyo protagonista regresa una y otra vez a su hogar después de misiones políticas universales siempre distintas.

³ En el Río de la Plata se le daba el nombre de "gringos" a los inmigrantes de habla no española que llegaron de Europa a principios del siglo XX.

⁴ El personaje del Chato estaba interpretado en la versión actual por un jujeño, Gonzalo Morales, y tal vez su "autenticidad" ponía en evidencia las dificultades en la imitación de los otros actores. Sin embargo, también debe notarse que el acento de Morales resultaba por momentos incomprensible para gente del público a juzgar por los comentarios que se escuchaban durante la función.