

1980-1981--La prehistoria de Teatro Abierto

Patricio Esteve

Teatro Abierto, más allá de algún altibajo en la calidad de las obras representadas (por otro lado de esperar, en una muestra de esta magnitud), ha cumplido con los objetivos estipulados en su creación: ha demostrado la vigencia y vitalidad del teatro argentino. Más aún: ha generado el movimiento teatral más importante de todos los tiempos.¹

Al haber participado en la fundación de este movimiento, en esta nota trataré de recrear el ambiente previo en el medio teatral argentino y al mismo tiempo dar testimonio sobre el nacimiento de Teatro Abierto, a través de recuerdos que hasta el día de la fecha se han mantenido inéditos, por considerarlos aportes que servirán en el futuro a una mejor comprensión del fenómeno.

Un año clave: 1980

Desde 1976 ocupaba el espacio político en la Argentina el llamado Proceso de Reorganización Nacional, con las fuerzas armadas entrenizadas en el poder. En esos cuatro años, el teniente general Jorge Rafael Videla ocupó la presidencia, secundado por la Junta Militar integrada por el general Roberto Eduardo Viola, el almirante Emilion Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti.

Son los años oscuros de la represión y de la arbitrariedad, años en que toda forma de pensamiento opositor es sofocada y muchas veces eliminada drásticamente. Pero:

a mediados del '80, para poder candidatearse al cargo que lo esperaba desde hacía cinco años, el teniente general Viola pasó a retiro y le dejó el cargo de comandante en jefe del ejército al teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri. En ese preciso momento se fractura para siempre el Proceso, porque las alianzas económico-financieras de Viola son distintas a las elaboradas por

Videla (del liberalismo feudal se pretendía pasar a un desarrollismo autocrático y represivo).²

Indudablemente fueron años difíciles. Mucha gente de teatro (autores, directores y actores) debieron emigrar, en su mayoría a México y a España, aunque cabe aclarar que muchos ya lo habían hecho por figurar en las listas negras de la ominosa Triple A, aquella organización parapolicial creada por José López Rega entre 1975 y 1976. Los que quedaron tuvieron que apelar a lo metáfora, al seudónimo y al disimulo constante. (Recuerdo que un buen espectáculo unipersonal titulado *Y por casa, ¿cómo andamos?*, estuvo firmado por Alan Nougard, anagrama de Osvaldo Dragún).

Pero en ese año de 1980, muchas obras que cuestionaban el estado de cosas se estrenaron en las salas de Buenos Aires. Por orden cronológico, podemos decir que el 7 de abril Roberto Cossa presenta una de sus obras más importantes: *El viaje criado*, en el teatro Payró; el 20 de abril, *Llegó el plomero*, de Sergio de Cecco, en el Regina; el 13 de junio, *Marathon*, de Ricardo Monti en Los Teatros de San Telmo; el 4 de agosto, *Chau, Misterix* de Mauricio Kartum, en el Auditorio Buenos Aires; el 6 de agosto, *Los siete locos*, una adaptación de la novela de Roberto Arlt realizada por Antón, Correa y Espinosa, en el Teatro del Picadero; y el 25 de octubre, *La rebelión de las mujeres*, de mi autoría sobre textos de Aristófanes, en los Teatros de San Telmo.

En todas ellas hay una crítica muy certera contra determinadas pautas del Proceso. Por ejemplo, en *El viejo criado*, una estupenda metáfora sobre los mitos porteños, hay una alusión sarcástica a los tríos, mezclando el ritual de los malevos porteños con la Junta Militar. Al mismo tiempo, hay un llamado de atención y una denuncia sobre la brutal indiferencia de la población frente a lo que estaba ocurriendo, que se concentra en la escena final, con el agobio de las sirenas policiales en la calle, mientras Alsina y Balmaceda prosiguen su eterna partida de truco.³

Por su parte, tanto de Cecco como Kartum enjuician y ponen al descubierto, el primero mediante un neogrotesco, el segundo con un lirismo contenido, la hipócrita moral sexual de la clase media argentina, que en aquellos momentos prefería cerrar los ojos ante las desapariciones y las continuas vejaciones de un poder casi omnímodo y consentido en muchos casos.

Con la puesta en escena de *Los siete locos*, se inaugura un nuevo ámbito teatral, el Teatro del Picadero, con una concepción polivalente del espacio escénico. Allí el director Rubens Correa va a recrear con gran sentido teatral a los personajes marginales soñados por Roberto Arlt, formando un entramado de locura, conspiraciones, mitos pseudoheroicos, represiones y fascismo ordinario que, aunque ubicado en los albores de 1930, parecería repetir como en un espejo empañado la atmósfera pesada de 1980. Es decir,

que esta gran recreación se transforma en una nueva metáfora de la realidad argentina.

Los Teatros de San Telmo

Es en otro ámbito no convencional, el de los Teatros de San Telmo, donde se estrenarán los dos obras más urticantes de este período, y que, en cierta forma, ya preanuncian los temas de Teatro Abierto: *Marathon* y *La rebelión de las mujeres*.

Durante mucho tiempo, Jaime Kogan, el director de *Marathon*, estuvo buscando un lugar especial para poder montar la obra de Ricardo Monti. Al fin logró su propósito: un gran patio techado (antiguamente una cochera) en San Telmo, rodeado por una plataforma en tres de sus lados y en el cuarto, una gradería dónde se ubicaba el público. Un lugar que permitía corporizar un vetusto salón de baile, donde se desarrolla una maratón de baile, ubicada en los años '30 y que parece, a primera vista, tener una relación muy estrecha con la novela de Horace McCoy, *They shoot horses, don't they?*, pero donde la acción se desarrolla en Buenos Aires y se carga de señales muy precisas:

Se trata de uno de aquellos concursos de baile y de resistencia usuales en la época, pero exasperados por la pesadilla y los gestos extraños. Hay varias parejas participantes: un animador, cuya figura es miserable y todopoderosa a un tiempo, larva y demiurgo: un guardaespaldas que hostiga y castiga. Nadie sabe cuál es el premio pero los impulsa su propio deseo. . . . Consta de 23 escenas, donde conocemos las curiosas y desesperadas historias de cada pareja pero también sus sueños y afanes ocultos. Se entrelazan, con esas historias individuales, cinco mitos de la historia americana, que protagonizan los mismos bailarines: el mito del conquistador, el mito del héroe de la independencia, el mito del ganadero, el mito del industrial y el mito del fascista. . . .⁴

Es decir, como bien apunta Ordaz, que:

Se observan tres planos bien diferenciados en los que se envuelve la realidad escénica: 1) la realidad en un tiempo y en un lugar precisos 2) las ensoñaciones humanas de esa realidad 3) el mito que emerge en su propia simbología.⁵

Ese baile desesperado y lúgubre simboliza al país entero, con palabras claves en determinados momentos, tales como:

Animador: Señores, si no fuera ridículo, esto sería una tragedia.⁶

Animador: Señores, curioso es nuestro mundo y nuestra década, sublime.⁷

Guardespaldas: La victoria es el orden. Esta tierra está podrida, llagada. Al vencedor, no se le pedirán explicaciones.⁸

Muchos excelentes trabajos se han realizado sobre esta obra, por lo que resumimos los anteriores conceptos con este texto:

En la pieza de Monti se parodian ciertas formas de vida nacional, procedimientos políticos y un período socio-político determinado, el Proceso, con un alto grado de simbolismo del signo teatral.⁹

Para nosotros, *Marathon*, junto al fenómeno *Teatro Abierto '81*, señala el momento canónico del sistema teatral abierto en los sesenta y todavía no cerrado. En suma, el teatro como una forma de conocimiento destinado a una *recreación cómplice*, a un público avisado que mediante la mirada oblicua del guiño participa en la crítica al hacer y al discurso autoritario.¹⁰

En noviembre de 1979, el director Villanueva Cosse y la actriz Leonor Manso me convocaron para un proyecto al que adherí de inmediato. Se trataba de hacer una adaptación de *Lisístrata*, de Aristófanes, para defender determinados principios de paz y convivencia, en momentos en que todavía no se habían acallado las voces que desde el poder trataban de llevarnos a una guerra con Chile (el 8 de enero de ese año se suscribió el acta de Montevideo por la que los representantes argentinos y chilenos se comprometieron a aceptar la mediación del papa Juan Pablo II en el conflicto del Beagle).

La versión, que fue conocida finalmente como *La rebelión de las mujeres*, fue escrita entre noviembre y febrero de 1980 y en marzo se comenzaron los ensayos, con un elenco de más de 30 actores. Gracias a la tenacidad de Leonor Manso se lograron superar los problemas de producción y de falta de escenario y finalmente, en octubre de ese año, logramos llegar a un acuerdo con los Teatros de San Telmo, donde cumplía su carrera triunfal *Marathon*. Hasta fin de año, *La rebelión* ocuparía el espacio de los lunes y de los martes. Urgidos por las circunstancias y después de haber ensayado sin interrupciones desde marzo, debutamos el 25 de octubre y el éxito fue tal que, a partir del año siguiente, compartimos los horarios centrales con la obra de Monti.

Como se recordará, *Lisístrata* es una de las comedias más virulentas de Aristófanes y constituye un canto de paz. Las mujeres de toda Grecia, acaudilladas por la ateniense Lisístrata, se niegan a hacer el amor hasta que se firme la paz entre los griegos y esto se estructura con diálogos muy cargados de erotismo, gestualidad exagerada y coros contrapuestos de viejos y de mujeres.

La estructura central de la comedia quedó respetada (es difícil inventar algo más novedoso que una pieza aristofanesca), pero le fui añadiendo diversos elementos que la trajeran más hacia nuestros días y a la situación

política imperante que ya he descrito. El coro quedó formado por los defensores a ultranza de lo establecido (es decir un coro de *lo* viejo, más que de viejos) que entonan estrofas como las que siguen:

Nos llaman los eternos, somos los venerables
 Guardianes de la historia, del tesoro . . . ¿y de qué?
 No soportamos chanzas de gente deleznable,
 De gente poco seria, de mocosos . . . ¿de quién?
 Nuestros lauros relumbran y no se resquebrajan.
 Queremos, no podemos, no nos preocupa, no, . . .
 Hablamos en voz alta, pensamos en voz baja,
 Y siempre que salimos pasa algo . . . ¿o no?¹¹

Estas afirmaciones rotundas y esos finales dubitativos, donde la arterioesclerosis parecía invadir al coro, sumado a los sutiles rasgos de afemenamiento del Corifeo, más la inserción anacrónica y paródica del *Caupolicán* de Rubén Darío, provocaba un efecto brechtiano y acentuaba la ridícula ideología de los "eternos."

Decidí crear un personaje femenino antagonista de Lisístrata y así surgió Erostante "del amor gran comerciante," una celestina que vivía del manejo de la prostitución y que va a oponerse ferozmente a la huelga de las mujeres.

Por su parte, el personaje del Comisario del pueblo fue transformado en Adiké, el juez injusto, corrupto y esperpéntico, sólo preocupado por sus negociados. Aparte de una interpretación delirante, se añadió a su máscara un par de orejas muy características que evocaban al público la figura del ministro de economía del Proceso, Martínez de Hoz.

La escena primitiva de seducción de Mirrina y Cinesias fue ampliada: tres de las mujeres, entre ellas la misma protagonista, van a sufrir el asedio de sus parejas. Y representan al mismo tiempo, las clases sociales: la popular (Cleónica y el barrendero), la intelectual (Mirrina y Snobius) y la dominante (Lisístrata y Cinesias).

Hay una asamblea popular, donde los jóvenes que vuelven del frente de batalla se enfrentan con los eternos. (Casualmente, cuando me encontraba esbozando los primeros pasos de la obra el entonces ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, propuso una pseudo apertura política para aliviar tensiones y pronunció una frase que se recordaba mucho: "El diálogo es siempre bienvenido." En mi versión, cuando el magistrado, asediado por los soldados jóvenes y los funcionarios eternos, se ve acorralado, dice:

Adiké: ¿Los arresto, señor?

Magistrado: ¡No seas estúpido! El diálogo es siempre bienvenido
 . . . y sobre todo, ¡porque hace perder tiempo!

Para la conciliación final, tomé la escena correspondiente a otra obra de Aristófanes, *La paz*, en donde la diosa homónima es extraída del fondo de un pozo con el concurso de todos, tirando de una cuerda. Allí estalla la alegría y los bailes. Pero en el final de mi versión, se hace un llamado de alerta repitiendo algunas frases del comienzo y no dejando lugar a un optimismo excesivo. Precisamente las últimas palabras a cargo de Lisístrata dicen textualmente, "Somos como antorchas vacilantes en medio de un vendaval de acero. Pero todavía ardemos."

La recepción, tanto del público como de la crítica, fue muy buena. Como ejemplo, vaya la crónica que apareció en un periódico:

... demuestra, de paso y por amargo que sea, que veinticinco siglos --años más, años menos--después de Aristófanes, las cosas están lejos de haberse compuesto en nuestra época, con el agragado de que ya no hay Lisístrata a la cual haya quien esté dispuesto a prestar oídos, ni mucho menos, a tomársela en serio. Porque el personaje, lo que significa, y muchas de las cosas que se escuchan durante la representación, son formuladas con ropaje de broma, atrevida y descarada, pero en el fondo encierran una verdad lacerante, en la que hay, después, que meditar y largamente.¹²

El restaurant de Argentores

Los autores teatrales--por ser tan escasos y, al mismo tiempo, tan vulnerables frente a las producciones y al gusto del público--hemos sido muy unidos y, como el teatro es fundamentalmente una tarea de equipo, siempre nos agradó reunirnos, muchas veces en ocasión de algún estreno. Desde el punto de vista de nuestros derechos profesionales de propiedad intelectual, tenemos una organización muy sólida llamada Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina), con un cómodo edificio de dos plantas en pleno centro de Buenos Aires.

En aquellos años, un lugar de reunión tradicional, donde se comía muy bien y en forma económica, era el restaurant del segundo piso de Argentores. Allí, si un autor se acercaba, tenía la casi seguridad de encontrarse con una media docena de sus colegas, y la tertulia era de rigor, prolongada con cafés y alguna que otra copa de ginebra.

Lógicamente, el tema casi excluyente de conversación era la situación del país en general y del teatro en particular y las diversas argucias para poder estrenar. (Es de estricta justicia destacar que el peso de la censura no fue tan grande en el teatro como en el cine o en la televisión. Quizas el razonamiento de las autoridades de turno era que el público teatral era numéricamente poco importante y, por lo tanto, se permitían el lujo de pasar por alto las irreverencias de ciertos espectáculos.)

Un mediodía de fines del '80 me encontré en ese ámbito con Osvaldo Dragún y Agustín Cuzzani, el recordado inventor de las "farsátiras." Ellos me

propusieron una idea de producción bastante insólita: una obra en un acto para integrarla en un espectáculo a realizarse en dos jornadas. Me explicaron que un grupo independiente de actores, que contaba con muchos participantes, se había dirigido a ellos en busca de obras largas; pero que, al pensarlo mejor, habían decidido convocar a tres autores, que hasta el momento eran los dos presentes y Alicia Muñoz (buena dramaturga, autora de una singular obra estrenada tiempo atrás sobre la epidemia de fiebre amarilla en el Buenos Aires de 1871, titulada *Ciudad en fuga*) para escribir tres obras breves que pudieran representarse conjuntamente. Estas tres obras debían tener una temática y un título comunes.

Cuzzani, siempre rapidísimo y dispuesto a la irreverencia, proponía tomar episodios del *Decamerón* de Boccacio, trasladarlos a nuestra realidad y titular el espectáculo *Encamerón '80*.

Dragún propuso al grupo ampliar el número de dramaturgos y convocar a otros tres, para armar dos espectáculos. Con esto, argumentaba, se propondrá al público un muestrario más completo y más atractivo, por las combinaciones novedosas. Así, se podrían ir rotando los seis actos semana a semana.

Acepté la idea y consulté a otros dos amigos: Víctor Pronzato y Sergio de Cecco, que dijeron que sí. Y comenzaron las sesiones de trabajo, descontando que las primeras obras serían las de Cuzzani, Dragún y Muñoz, que estaban muy avanzadas.

En una primera reunión para confrontar material, Cuzzani leyó parte de una delirante farsa donde, a la manera de las fábulas, la humanidad estaba representada por perros. Y todo transcurría en un prostíbulo canino, con todas las connotaciones imaginables. Dragún, por su parte, tenía ya muy avanzada la redacción de una obra que se llamaba provisoriamente *El violador que no viola* (actualmente se ha transformado en *Al violador*), mientras que Alicia Muñoz ubicaba la acción de su pieza en un chalet suburbano, entre un grupo de marginales, si mal no recuerdo.

Sergio de Cecco nos planteó la necesidad de que se lo esperase, ya que tenía un urgente trabajo para la televisión; Víctor Pronzato arriesgó una idea sobre *Los inclinados*, una farsa donde tanto los actores como el decorado funcionaron en posiciones oblicuas; y yo presenté dos canciones paródicas como eje temático de una pieza que describiera la historia de un trepador triunfalista. Optimistas, nos citamos para quince días después en Argentores, pero algo pasó en el interim.

A la semana, Dragún me telefoneó para comunicarme que dejaba su lugar en el proyecto porque, al leerles al grupo de actores las escenas terminadas del *Violador*, fue objetado y se le dijo que eran muy audaces y que había que tener cuidado con la censura. Indignado, Dragún me hizo saber que algunos de los integrantes del grupo temían por sus trabajos, muy secundarios por cierto, en la televisión y que por involucrarse en el proyecto quedarán incluidos en alguna de las listas negras que tanto circulaban por los despachos

de los productores de los canales. Recuerdo muy bien una frase de Dragún: "No tolero la autocensura en los menores de treinta años."

Cuzzani, desalentado, adoptó una determinación similar y no nos pudimos comunicar con Alicia Muñoz, mientras que Pronzato y yo nos adherimos a la desvinculación.

También recuerdo que en esa conversación con Dragún lo noté muy apesadumbrado, así que lo cité al día siguiente en Argentores para meditar mejor el problema y hablar con más tranquilidad. Y al día siguiente, al mediodía, nos reunimos los cuatro en el restaurant.

Dragún, ya más calmado, nos alentó para seguir adelante, diciendo que sería fácil encontrar un director y una sala y que el elenco se formaría luego.

En ese momento llegó a la tertulia Antonio Mónaco, el director del Teatro del Picadero, a quien le expusimos el proyecto, al que adhirió calurosamente. Y, en medio de la euforia, alguien lanzó la idea (no me acuerdo si fue Dragún o Mónaco) de no limitarnos a seis autores. ¿Por qué no más? ¿Por qué un solo director para el espectáculo? ¿Por qué no invitar a más dramaturgos y que cada pieza tuviera una dirección y un elenco distinto?

Y así, de una frustración momentánea, casi sin saberlo, comenzamos la tarea fundacional que culminaría meses después en *Teatro Abierto '81*.

Decidimos invitar al mayor número posible de autores, sabiendo por propia experiencia que, aún cuando se comprometieron, sólo algunos escribirían los textos. Felizmente, nos equivocamos. Todos escribieron y todos colaboraron. Y hubo muchos que no pudieron hacerlo porque finalmente se limitó el número a 21.

Como se dice en el prólogo de *Teatro Abierto '81*, el volumen que recoge las 21 obras que surgieron de esta convocatoria:

Lo curioso es que *Teatro Abierto* careció desde el principio --y carece todavía-- de todo atisbo de dirección orgánica. Todos quienes hemos participado en las diversas tareas, . . . somos dueños de *Teatro Abierto*, todos gozamos de iguales derechos e idénticas responsabilidades. . . . jamás se realizó una votación en Teatro Abierto, sino que las distintas alternativas se discutieron hasta lograr la unanimidad o, por lo menos, una evidente y acatada mayoría.

Pero así fue como veintiún autores argentinos escribieron especialmente para este ciclo veintiuna obras breves, sin ningún tipo de limitación ideológica o estética; así fue como veintiún directores accedieron a dirigir las; así fue como varios escenógrafos, músicos y vestuaristas, y docenas de técnicos y auxiliares en tareas artísticas y administrativas prestaron su desinteresada colaboración y así fue como alrededor de ciento cincuenta actores--sin distinción de categorías, carteles o trayectorias--las están representando en este

momento. . . Nadie cobrará un centavo, como es obvio; pero, como también es obvio, todos sentimos que estamos ganando mucho.¹³

Como dato significativo, podemos recordar que las primeras contribuciones, para solventar los gastos de administración, procedieron de dos entidades y de un particular, por partes iguales. Las primeras fueron Argentores y la Asociación Argentina de Actores y, en un gesto que no hemos olvidado, llegó el aporte de Abel Santa Cruz, un veterano comediógrafo que quiso de esta forma apostar al futuro.

La organización

Ya escritas las obras, se convocó a todos los autores y directores a elaborar listas conjuntas de preferencia. En muchos casos hubo que recurrir al sorteo, porque todos elegían a todos, pero finalmente se formaron las duplas autor-director que a su vez debían elegir actores, escenógrafos, músicos, personal técnico, etc.

Otros detalles insólitos: las funciones comenzaban a las 18.30, se puso en venta un sistema de abonos que se agotaron una semana antes del estreno y los precios eran totalmente accesibles (el objeto era pagar los detalles materiales de las puestas).

El resto de la historia es muy conocida: el éxito extraordinario de las funciones en el Teatro del Picadero iniciadas el 28 de julio de 1981, la repercusión en la crítica y el público, la inesperada reacción del poder cuando un incendio "accidental" destruyó el teatro en la madrugada del 6 de agosto, el ofrecimiento de 17 salas teatrales para continuar el ciclo, la asamblea en el Teatro Lussalle del 7 de agosto donde más de mil personas se reunieron para escuchar que se seguía adelante en otra sala, la reanudación de las funciones en la Tabarís a partir del 18 de agosto y la memorable fiesta con que se cerró esta etapa el 21 de septiembre.

Homenaje final

Como este artículo tiene por finalidad evocar aquel primer Teatro Abierto y destacar su función cultural y provocadora en medio de un programa muy difícil, creo que es de estricta justicia recordar el programa completo de aquellos días en que el teatro logró conmover a la sociedad argentina.

Lunes:

Coronación, de Roberto Perinelli. Dirección: Julio Ordano.

Lejana tierra prometida, de Ricardo Halac. Dirección: Omar Grasso.

La cortina de abalorios, de Ricardo Monti. Dirección: Juan Cossin.

Martes:

Decir sí, de Griselda Gambaro. Dirección: Jorge Petraglia.

El que me toca es un chanchito, de Alberto Drago. Dirección: José Bove.

El nuevo mundo, de Carlos Somigliana. Dirección: Raúl Serrano.

Miércoles:

Criatura, de Eugenio Griffiero. Dirección: Jorge Hacker.

Tercero incluido, de Eduardo Pavlovsky. Dirección: Julio Tahier.

Gris de ausencia, de Roberto Cossa. Dirección: Carlos Gandolfo.

Jueves:

El 16 de octubre, de Elio Gallipolli. Dirección: Alberto Ure.

Desconcierto, de Diana Raznovich. Dirección: Hugo Urquijo.

Espacio abierto. Lectura de textos de autores argentinos.

Viernes:

Chau, rubia, de Víctor Pronzato. Dirección: Francisco Javier.

La oca, de Carlos Pais. Dirección: Osvaldo Bonnet.

El acompañamiento, de Carlos Gorostiza. Dirección: Alfredo Zemma.

Sábado:

¿Lobo, estás?, de Pacho O'Donnell. Dirección: Rubens Correa.

Papá querido, de Aída Bortnik. Dirección: Luis Agustoni.

For Export, de Patricio Esteve. Dirección: Carlos Catalano.

Domingo:

Mi obelisco y yo, de Osvaldo Dragún. Dirección: Enrique Laportilla.

Cositas mías, de Jorge García Alonso. Dirección: Villanueva Cosse.

Trabajo pesado, de Máximo Soto. Dirección: Antonio Mónaco.

Buenos Aires

Notas

1. Miguel Angel Giella, "Teatro Abierto: Fenómeno socio-teatral argentino," *Latin American Theatre Review* 15/1 (Fall 1981): 92.
2. Enrique Vázquez, *La última: Origen, apogeo y caída de la dictadura militar* (Buenos Aires: Eudeba, 1985) 175.
3. Roberto Cossa, *El viejo criado*, en *El teatro argentino: Cierre de un ciclo*, selección, prólogo y notas de Luis Ordaz (Buenos Aires: Eudeba, 1981).
4. Jorge J. Monteleone, "El teatro de Ricardo Monti," *Espacio*, 2.2 (abril 1987): 65.
5. Richardo Monti, *Marathon*, en *El teatro argentino: Cierre de un ciclo* 9.
6. Monti 60.
7. Monti 107.
8. Monti 108.
9. Osvaldo Pellettieri, "Un microcosmos del país," *La Escena Latinoamericana* 2 (agosto 1989): 12.
10. Pellettieri 13.
11. Todas las citas de *La rebelión de las mujeres* están tomadas del manuscrito inédito.
12. César Magrini, "Para más días de la semana," en *El Cronista Comercial*, 3 de noviembre de 1980, 27.
13. En *Teatro Abierto '81* (Buenos Aires, 1981) 8, 9.