

Impresiones de un investigador "gringo" en Buenos Aires

Peter Roster

¿Cómo se perfila la década de los '80 dentro del teatro argentino de los últimos 40 años? De entrada, tengo que decir que en líneas generales estoy de acuerdo con la aseveración de Osvaldo Pellettieri de que esta década recién terminada descubre "un sistema teatral en crisis"¹ como afirma en su artículo "Teatro porteño en 1988: Un sistema teatral en crisis," y también con lo que sostiene al glosar a Jauss, de que "para entender el presente es necesario ligarlo con lo anterior y lo posterior, además de explicarlo con relación a sí mismo."² Pero a diferencia de él prefiero señalar los años intermedios de la década de los '50 como el punto de arranque de lo que él llama el sistema teatral que claudica a mediados de la década de los '80. También, prefiero enfocarlo desde un punto de vista generacional en vez de en términos de un sistema teatral, aunque dicho sea de paso que estos dos enfoques metodológicos de la periodización no son de ninguna manera incompatibles.

Para redondear estos parámetros dentro de los cuales habría que enfocar el papel específico de la década de los '80, hace falta esbozar, aunque sólo sea de manera muy escueta, cuatro puntos esenciales a nuestra reformulación del método generacional:

1. No seguimos la equivalencia de década con generación ni tampoco la línea de las siete características tan difundidas de Petersen a través del artículo de Pedro Salinas, ya que más bien responden a lo que consideramos un grupo.

2. La duración de una generación es de 45 años, divididos en tres etapas de 16 años a partir de los 30 años, que señala la edad promedio a la que los dramaturgos escriben su primera obra y así entran a la vida histórica.

3. De esta manera, se ve que en cualquier momento, en cualquier corte sincrónico, están funcionando tres generaciones distintas, hecho que a veces encuentra su equivalente en la idea de un sistema teatral "remanente," "dominante" y "emergente."

4. Una generación no es un conjunto homogéneo, sino que lleva dentro de sí una cuestión central que la divide en unidades generacionales, estableciendo así un conflicto generacional.

Entonces, en la aplicación de estos principios al teatro argentino de la segunda mitad de este siglo, estableceríamos una línea divisoria entre dos sistemas teatrales (y entre dos generaciones) alrededor de los años 1954-58. Las razones son múltiples, y vamos a ir explicándolas por partes, desde lo más general hasta lo más específico:

1. En el ámbito social, entre 1955 y 1970, se nota una intensificación de la crisis: por una parte, hay una sucesión de golpes militares y huelgas y una creciente represión política.³ Y por otra parte, se evidencia el final de la presidencia de Perón y el comienzo, como ha señalado Pellettieri, de unos gobiernos que favorecen la clase media y producen una sociedad de consumo que tiene sus efectos entre los integrantes de la comunidad teatral.

2. Es el momento que señala el comienzo del final del movimiento de los teatros independientes el cual abarca un período de casi 30 años a partir de 1930. Como se señaló en un artículo de la revista *Teatro*, "a partir de entonces se inicia la declinación de la expresión canónica del teatro independiente, orientado ahora hacia las cooperativas y las empresas regentes de pequeñas salas."⁴ También, en una de las ponencias de las jornadas de mayo de 1990, se hizo notar que hasta mediados de la década de los '50, fue:

la ética del actor [que había impresionado] al movimiento independiente, y este aspecto se conectó con el sentido principal de sus búsquedas en la primera etapa de su existencia. Pero a fines de la década de los '50 . . . los actores, directores y autores formados en el movimiento, ven una oportunidad propicia para iniciar el camino de la profesionalización y encarar con mayor rigor su formación técnica y estética, relativizando la pureza ética del período anterior.⁵

Entonces, subrayamos que en cuanto a la periodización del teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX respeta, el sistema teatral que sigue vigente hasta hoy día tiene su punto de partida a mediados de la década de los '50 con la obra de Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún, es decir, con el comienzo de la actividad histórica de lo que hemos caracterizado como la Generación del '55.

Una de las características más importantes, casi diríamos "definitoria," de esta generación es el humor, tanto en sus variadas formas teatrales de la farsa, la sátira, el grotesco, el absurdo y la parodia, como en la casi infinita gama de gradaciones subjetivas que suscita como reacción en el receptor.

Por otra parte, y como el segundo factor que ha motivado la selección de este momento (1955-1960), es uno que nos parece no haberse tomado suficientemente en consideración, y consiste en que anterior al estreno de *El desatino* (1965), que comúnmente se ha usado como el comienzo de la neovanguardia, hay una serie de hechos que si se ven por separado, tal vez no tengan la importancia que sí tiene el estreno mencionado; sin embargo, vistos en conjunto, estos hechos apuntan a la creación y existencia de un ambiente propicio a la aparición de la neovanguardia, una especie de disparos aislados antes de la descarga de la francotiradora que ocurre poco después.⁶ Nos referimos a los:

aires renovadores [que] habían sido traídos por los autores extranjeros de vanguardia que seguían la línea llamada del "absurdo" y cuyas piezas habían comenzado a difundirse a partir de 1956, año en que dos elencos independientes . . . representan ante un público escaso *El ping-pong* de Arthur Adamov y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Al año siguiente otro teatro independiente . . . comienza a difundir las obras de Ghelderode y, a partir de 1960, el resto de los autores de vanguardia.⁷

También, Jorge Dubatti⁸ apunta el mismo fenómeno al constatar que "los textos dramáticos y los espectáculos de los autores absurdistas europeos circulan el Latinoamérica desde 1954, cuando Pablo Palant publica su traducción de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett." Por añadidura, durante entrevistas realizadas con Francisco Javier, Eduardo Pavlovsky y Kive Staiff,⁹ los tres se refirieron al hecho de que en la segunda mitad de la década de los '50 se había creado un ambiente y un público--por minoritario que fuera--propicio y enterado, respectivamente, para quienes el teatro de vanguardia no era ningún secreto.

A estos hechos, habría que sumar la creación del grupo Yenesí en 1960, por Eduardo Pavlovsky, con Julio Tahier y un grupo de médicos profesionales, y el estreno no sólo de sus propias obras en 1962 (*Somos* y *La espera trágica*), sino también de obras extranjeras de vanguardia, como los de Beckett, Ionesco y Ghelderode. Como nos afirmó en una entrevista hace unos meses Kive Staiff, a partir de *Somos*--obra de Pavlovsky que fue discutido en un artículo por el mismo Kive Staiff en el *Correo* de la tarde--comenzaba a haber en el teatro una búsqueda como las realizadas en las otras formas artísticas. Además, había toda una tradición surrealista en la narrativa argentina. Así que la aparición de Gambaro con *El desatino* no debería haber causado tanta sorpresa.¹⁰

Con relación a los autores y las obras mismas que se estrenaron en ese lapso entre 1954 y 1958, nos parece que son dos los autores que se destacan: por una parte, Agustín Cuzzani escribe y estrena cuatro obras que denomina

"farsátiras." Si es que estas obras terminan con unos discursos rotundamente didácticas, no hemos de olvidar los elementos que los han precedido--ni tampoco pasar por alto la posibilidad de una lectura irónica de estas obras, como sugirió Osvaldo Dragún--, mayormente la distorsión y exageración que caben dentro de las técnicas expresionistas y que son, como la sátira misma, manifestaciones del concepto más amplio del humor--concepto clave para nuestra propuesta, ya que sirve para marcar las diferencias entre los neovanguardistas y los realistas reflexivos en la primera etapa de su trayectoria generacional, y ya que será una de las características que se adopta por la unidad generacional submergida de la generación del '70 (la contracorriente representada por *Postales argentinas* de Ricardo Bartís) y también empleada por el llamado teatro off-off de los jóvenes.

Durante ese mismo período, en noviembre de 1956 en Mar del Plata, Osvaldo Dragún estrena sus *Historias para ser contadas*.¹¹ Es con estas breves y aparentemente ingenuas obras, a mediados de la década de los '50, que nosotros marcamos el inicio de un nuevo sistema teatral, vale decir "una nueva generación," la que hoy día, a casi 35 años de distancia, se encuentra en una época de transición como más adelante explicaremos.

Ahora bien, si extraemos de los estudios de Osvaldo Pellettieri las dos características que él ve como fundamentales en la evolución y síntesis de las obras del sistema teatral durante la década de los '70, que son la existencia de la tesis realista y el desarrollo teatralista, y si las aplicamos a *Historias*, llegamos a la conclusión de que estas "obritas" sí contienen las mismas características. Pensando en la historia del flemón, diríamos incluso que hay una clarísima exposición tanto de la causalidad social como de la responsabilidad individual las cuales cargan con la culpa de la explotación del hombre por la sociedad que es después de todo un conjunto de individuos. Hay también un claro uso de un relator, de la técnica de distanciamiento brechtiana, y también de la imagen suelta y exagerada del expresionismo en el flemón del personaje principal. En fin, aquí y en otras de las historias existen los mismos elementos que han sido señalados por Pellettieri como típicos de las obras características del realismo reflexivo en su fase posterior a 1970.

Además, y por encima de todo, tendríamos que recalcar el uso extensivo del humor, que si en la primera etapa de esta generación que va desde 1955 a 1969 aparece en la obra de Dragún y de los autores de la neovanguardia--mientras las obras del realismo reflexivo se mantienen más bien dentro de una vena de seriedad y hasta solemnidad. A partir de 1970 y *El avión negro*, aparece este mismo elemento ya como constante en todos los integrantes de la generación, tanto en el sistema del realismo reflexivo como en el neovanguardismo. Como ejemplos, mencionamos a *Segundo tiempo* (1976) y *El dúo Sosa Echagüe*, ambas de Ricardo Halac; y *La nona* de Roberto Cossa (primera parte de 1970; segunda parte de 1976, según me aclaró Roberto Cossa en una reciente entrevista).

Por extensión, la parodia, la farsa, el grotesco, y el absurdo son todas formas teatrales basadas en el humor, y por lo tanto, en una ruptura de sistema--entendida según la explica Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética*. Lo que pasa es que las formas individuales y aisladas del humor se han convertido en elementos estructurantes que han llegado a ser convenciones definitorias de la forma teatral. Una de las funciones básicas del humor en sus variadas manifestaciones es precisamente la de exigir y posibilitar una visión doble, ensanchada de la realidad al mismo tiempo que demanda la activa participación del receptor, todo lo cual tiene su correspondencia en los finales abiertos característicos tanto del realismo reflexivo posterior a su primera fase como del neovanguardismo a través de toda su trayectoria.

Dadas estas observaciones, no nos parece de ninguna manera fortuito que muchos de los miembros de esta generación se hayan sentido impulsados a definirse respecto al humor, el grotesco y el absurdo (Dragún, Pavlovsky, Gambaro, Halac, Cossa y Esteva, para señalar sólo algunos).

Entonces, nuestro punto de vista es que tanto la Generación del '55 como los dos subsistemas teatrales que llegan hasta mediados de la década de los '80 tienen su punto de partida, por una parte, en las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún en el año 1956. Lo que pasa es que Dragún se adelantó a la segunda etapa del realismo reflexivo adoptando una actitud crítica frente a la realidad circundante al mismo tiempo que fue introduciendo técnicas experimentales en combinación con el humor años antes de que se hiciera extensivo a toda la generación. Incluso, se podría afirmar que estas mismas historias sirven de antecedente de la veta del absurdo satírico que es la variante típica del teatro latinoamericano.¹² Y por otra parte, hemos recalcado la necesaria preparación en el ambiente teatral para la llegada de la neovanguardia.

Los años 1970-1971 son importantes por dos razones fundamentales: 1. Representan el comienzo de la segunda etapa de la generación del '55. Tanto en los neovanguardistas como en los realistas reflexivos se notan cambios de contenido y de forma. 2. Señalan la entrada definitiva a su etapa inicial de gestación de la Generación del '70, representada en los estrenos de *El Sr. Magnus y hijos* (1970) y de *Historia tendenciosa . . .* (1971) de Ricardo Monti.

Veamos esto por partes. En primer lugar, a partir de los años 1970-1971, comienza a desplegarse un fenómeno que podríamos llamar de "transpolenización." Aclaremos. En 1970 se estrena la obra hecha en conjunto por el Grupo de Autores constituido por cuatro representantes del llamado realismo reflexivo, *El avión negro*. La importancia de la obra estriba en varios elementos: en su actitud satírica hacia el peronismo; en la estructura por cuadros, es decir, en el alejamiento de la estructura causal preferida hasta ese momento por los autores del realismo reflexivo; y también por su influencia posterior en la obra de Roberto Cossa quien a partir de esa experiencia se aparta del estrecho camino del realismo.

Al año siguiente, Griselda Gambaro escribe *Dar la vuelta*, obra con la cual se puede marcar un cambio en la actitud de sus personajes que hasta ese momento se habían quedado como las pasivas víctimas-cómplices de la represión en sus variadas manifestaciones. Como hemos apuntado en otro lugar¹³ es significativo porque el "mensaje" de la obra se enuncia claramente en la moraleja-advertencia encerrada en la canción con que termina la obra: "¡Miren a su alrededor!"

En el caso específico, pues, de esta generación que alcanza los 30 años a partir de mediados de la década de los '50, y que incluye a Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Ricardo Halac y Eduardo Pavlovsky, podemos afirmar que hay un corte claro alrededor de 1970-1971. Este corte se evidencia claramente en la obra de los distintos dramaturgos. En el caso de Roberto Cossa, es lugar común ya señalar su participación en *El avión negro* como comienzo de un viraje en su actitud y acercamiento a la creación teatral. El mismo nos lo constata al decir que ". . . en *El avión negro*, que fue una experiencia compartida con Rozenmacher, Somigliana y Talesnik, se produce un gran cambio. . . . No es una búsqueda consciente de nuevas formas. Simplemente, ya no quiero escribir como antes. Las imágenes se van modificando y adquieren un lenguaje diferente."¹⁴ Es un cambio que se irá ahondando en su obra siguiente, *La nona* (1977), y que lleva al gradual acercamiento entre los llamados crítico realistas y vanguardistas.

En el caso de la generación del '55, parece evidente que el nudo conflictivo--componente fundamental del método generacional--gira alrededor de la polémica entre los críticos realistas y los vanguardistas, lo cual en su nivel ideológico se convierte en una discusión sobre la responsabilidad social del dramaturgo y, en cierto sentido, sobre la manera más adecuada de expresarse artísticamente respecto a la realidad histórica actual del país.

El conflicto realismo reflexivo-neovanguardismo que termina en Teatro Abierto con una especie de fusión de su estética individual con la acción política representa la expresión y manifestación de su código genético generacional, su tarea generacional sí se quiere, o en otros términos, su entelequia generacional.

El final de la segunda etapa de la generación, la de gestión que corresponde a su fase dominante se señala por el paradójico éxito-fracaso del fenómeno político-teatral, Teatro Abierto. Comenzado en 1981, sirvió para unir el mundo teatral en oposición al régimen militar. La victoria de la democracia que culminó en la presidencia de Alfonsín, dio lugar a nuevas cuestiones y nuevos problemas tanto para la sociedad como para los dramaturgos acostumbrados ya a tener temas a su alcance. Así, aproximadamente entre 1983 y 1985, presenciamos la llegada de una nueva etapa, de una nueva generación que entra en su etapa dominante de gestión. Es la generación de 1970, de Ricardo Monti, Eduardo Rovner y de Mauricio Kartun. Es éste el momento que señala Pellettieri del comienzo de la crisis y que para nosotros no es más que el momento de transición en el que la

generación del '55 pasa a su tercera etapa, cediendo el paso a la siguiente generación, la del '70 cuyos miembros entran a su segunda etapa, de gestión, de predominio o en otros términos, a su fase dominante.

El fenómeno de Teatro Abierto (1981-1985)¹⁵ viene a ser la experiencia común compartida por la comunidad teatral entera--la experiencia que las une en un sentido real y metafórico, y que expresa la esencia de la entelequia generacional. Al llegar al final de este período de 30 años, Teatro Abierto debe verse, por una parte, como el acto culminante de la Generación de 1956, el que representa tanto el logro de la tarea generacional como la resolución del conflicto generacional. Teatro Abierto se destaca como un correlativo objetivo de la generación, la fusión de su deseo de liberarse de la represión socio-política y su concomitante búsqueda por la libertad e identidad mediante un estilo teatral particular.

Por otra parte, y a pesar de todo lo dicho anteriormente--de lo que no renegamos en absoluto--Teatro Abierto no dejó huellas visibles; es decir que no dejó herencia, aunque a lo mejor sí dejó hijos. ¿Qué queremos decir con esta aparente paradoja? Queremos decir, con Griselda Gambaro, que fue un movimiento de "aglutinación," de solidaridad frente a las circunstancias de la dictadura. Pero no logró crear un público duradero que siguiera asistiendo al teatro después de la victoria de Alfonsín, no creó una manera distinta de abordar la creación teatral; ni tampoco dejó una pauta estética que haya creado escuela. Todo lo cual no es negar su importancia ni hablar en contra de él; es sencillamente aceptar el hecho de que fue sumamente importante en su momento y de alguna manera como el último respiro del Teatro Independiente, y que los teatristas se apoderaron de los modos de producción. Pero luego, quedó un vacío, y las tentativas de resucitarlo, de volver a crear algo semejante, sencillamente no se ha producido; como me dijo Mauricio Kartun, le parece un poco "artificial" ese tipo de tentativa. De lo que sí se puede hablar es del hecho de que debido a Teatro Abierto--en el Ciclo de 1983--cierto número de autores jóvenes tuvieron acceso a la producción de sus obras, hecho nada desdeñable ya que, al contrario de la generación anterior, no tuvieron un fácil acceso a los teatros debido a una serie de circunstancias que tenían que ver con el contexto político. De esto habló Eduardo Rovner, quien fue uno de los que participó de esa manera en Teatro Abierto.

Hasta la fecha, Ricardo Monti, Mauricio Kartun y Eduardo Rovner son los tres dramaturgos de la generación del '70 que más se conocen, que más fruto han producido y que más prometen para el futuro. Sin formar un grupo propiamente dicho, tienen relaciones entre sí, tanto personales como con respecto a su obra. De hecho, Kartun y Rovner participaron en un taller de dramaturgia que dictó Monti--junto con Roberto Perinelli, Víctor Winer, Gabriel Díaz, Eduardo Pogoriles, Juan Carlos Badilla, Horacio del Prado y Jorge Huertas. Monti, como ya señalamos, fue el primero en darse a conocer, justo en el año '70 con *El Sr. Magnus e hijos*. Al año siguiente estrena *Historia tendenciosa* . . . y desde ese momento en adelante sigue con una nutrida pero

densa producción. Su última obra, estrenada en mayo de 1989, es *Una pasión sudamericana*, basada en la historia de Camila O'Gorman. Monti es el poeta del teatro, tanto en el sentido de cuidar esmeradamente la palabra, de defender acérrimamente la integridad del texto dramático, como en el sentido de imbuirle con una serie de niveles significativos. Ganador del Premio María Guerrero en 1989 con esta última obra, está en el proceso de revisión de todas sus obras, algunas con cambios mayores que reflejan el desarrollo de su pensamiento e ideología.

El calificativo global más obvio para estos dramaturgos sería la generación de la imagen el cual reflejaría una de sus preocupaciones centrales--la imagen como estímulo inmanente del proceso creador. Rovner ha teorizado bastante en el terreno aunque tanto él como Kartun la reconocen la deuda al "maestro" que fue para ellos Ricardo Monti. La importancia que tiene para ellos la imagen, lo explica muy concisamente Mauricio Kartun:

Nos reconocemos como aquéllos que han reflexionado sobre su proceso creador, indagando en lo imaginario, y tomando a la imagen como unidad y generadora de ese proceso. La imagen como proyección en un espacio escénico interior, indagada con todos los sentidos hasta desentrañarla en su capacidad expresiva y su significado. A partir de este buceo, nuestra generación, o al menos nuestra corriente dentro de esa generación, abandona el trabajo desde la estructura, desde el argumento, el plot, la idea o la premisa; y asume una búsqueda . . . desde el caos, lo inexplicable. Aborda el texto teatral desde una actitud poética.¹⁶

Por otra parte, una de de las características sobresalientes del teatro de los tres es su total eclecticismo en cuanto a fuentes. En esto, continúan, o mejor dicho, han continuado en su primera etapa de gestación, en su fase de autores emergentes, con el teatralismo de la generación anterior.

Pero recién a partir de mediados de la década de los '80, es cuando, según nuestro esquema generacional y también de acuerdo a lo constatado en su producción teatral, llegan a su etapa de gestión, de predominio, de dominante. Algunos hechos nos lo indican: en 1989, Monti recibe el primer premio María Guerrero con *Una pasión sudamericana*; y el segundo lo recibe Rovner con *Y el mundo vendrá*. Antes, Monti desempeñó cargos oficiales en el teatro Payró y luego en el San Martín. Y justo antes de terminar de redactar esta nota, recibimos la noticia de que acaban de nombrar a Eduardo Rovner director de ese mismo teatro--cargo que durante unos 15 años lo había desempeñado Kive Staiff, hasta julio del 1989 y el cambio de gobierno.

Si una de las bases de nuestra metodología generacional es el nudo conflictivo, el conflicto entre distintas corrientes, distintas unidades de una misma generación, que hemos descrito con respecto a la generación de '55, nos tenemos que preguntar ¿en qué consiste este conflicto dentro de la

generación actual, la del '70, que acaba de entrar en su etapa de ejercicio del poder, de gestión? Nuestra intuición es que existe alrededor del papel del autor y su texto, en contraste a los que abogan la primacía del actor, de su creatividad, de su derecho y necesidad y cambiarlo a su propia manera, a su propio gusto, a sus propias necesidades de expresión. Esta faceta la veríamos representada en la figura de Ricardo Bartís, quien, con *Postales argentinas*, terminó la década con un éxito total. El texto consistía en trozos sacados de distintos autores (versos de Borges y Neruda), arreglados en función a la idea central de Bartís en la cual se conjugaban el sainete con la ciencia ficción.

Lo que quisiera destacar es que a mediados de la década de los '80, coincidiendo con lo que Pellettieri llama la crisis del sistema teatral, estamos, desde otro punto de vista, viendo una época de transición generacional--transición que encuentra a los miembros de la generación anterior, del '55, al final de su etapa de gestión, de predominio. Ocupan los miembros de dicha generación cargos administrativos que son indicios del lugar que se han ganado a través de los años. Al mismo tiempo, correspondiendo con los años inmediatamente después de la vuelta a la democracia y con el punto medio de la década, comienzan a verse los cambios que acabamos de mencionar, señales exteriores, visibles, sociales digamos, de lo que se percibe también en sus obras vistas en conjunto. Los integrantes de la generación del '55 todavía ocupan un lugar privilegiado en el campo intelectual: Roberto Cossa, desde su Teatro de la Campana, junto con Dragún que está a cargo de la Escuela Internacional de Teatro con sede en La Habana--caso curioso y difícilmente explicable el de Dragún que se aprecia más fuera de su país que dentro. Ricardo Halac está de director del Teatro Nacional Cervantes. Griselda Gambaro algo apartada, ocupa un lugar de prestigio. Eduardo Pavlovsky es espíritu dividido entre distintas profesiones--calumniado por algunos, justamente valorado por otros debido a sus innegables logros, dedicación y éxitos (también como Dragún más galardonado fuera de su país que dentro). Juan Carlos Gené, reconocido y apreciado en muchas partes, sigue siendo un hombre plenamente dedicado al teatro y profundamente identificado con la visión continental de la patria grande.

No puedo menos de decir cuatro palabras que tienen que ver con lo que he llamado el nudo o conflicto generacional, que son éstas: la polémica que se desató entre realistas reflexivos y neovanguardistas en el año 1965 alrededor del premio otorgado a Griselda Gambaro por *El desatino*, a pesar de todas las afirmaciones de que terminó, sigue. Y sigue a pesar de que con el tiempo se ha visto que su obra tenía tanto que ver con su propia realidad que las obras más transparentemente comprometidas con esa realidad. Y sigue, si no a flor de piel y si no para confesar fuera de familia, a nivel visceral. Y sigue porque tiene que ver con la manera misma de ver su propio país y de encarar y transmitir esa relación, esa visión, esa manera de ser. Así que, a pesar de la solidaridad conseguida brevemente durante Teatro Abierto, esa unión ha

revertido a la fragmentación, a los pequeños grupos, a las islas flotantes que de vez en cuando se tocan, se unen, para al final separarse. Y, a pesar de todo eso, es un mundo teatral que atrae, y que impresiona por su vigor, por su dedicación a pesar de . . . y también por . . . la visión de lo que pudiera ser, por encima de lo que ha sido y de lo que es.

Canadá

Notas

1. Osvaldo Pellettieri, "Teatro porteño en 1988: Un sistema teatral en crisis," *Diógenes* IV (1988): 19.
2. Pellettieri 19.
3. Nora Mazziotti, *Griselda Gambaro: Poder, deseo y marginación* (Buenos Aires: Puntosur, 1989) 80.
4. "Mesa redonda con Griselda Gambaro, Roberto Cossa y Ricardo Monti," *Revista Teatro*, Año III.10 (feb de 1983): 30.
5. Pedro Espinosa, "Stanislavski y el conflicto interior en el teatro argentino de los años '60," manuscrito inédito, mayo de 1989, 1-2.
6. Perla Zayas de Lima, *Relevamiento del teatro argentino* (Buenos Aires: Editorial Rodolfo Alonso, editor, 1983) 131 y ss.
7. Zayas de Lima 131.
8. Jorge Dubatti, "El teatro del absurdo en Latinoamérica," *Espacio* IV.8 (oct 1990): 117.
9. Estas entrevistas serán publicadas este año por la Editorial Corregidor como el segundo de un estudio de tres volúmenes titulado "La generación del '55 en el teatro argentino: Diálogos."
10. Peter Roster, "Entrevista a Kive Staiff," mayo de 1990.
11. Zayas de Lima 79.
12. Dubatti 115-123.
13. Peter Roster, "De la voz pasiva al verbo activo," en Diana Taylor, ed., *En busca de una imagen* (Ottawa: Girol, 1989) 43-52.
14. "Mesa redonda . . ." 37.
15. En realidad, el trabajo mayor de Teatro Abierto se hizo entre 1981 y 1983. En 1984, se postergó para llevar a cabo una serie de discusiones respecto a la temática futura. En 1985, se llevaron a cabo una serie de seminarios y el "Teatraza," una serie de obras de teatro callejero.
16. Peter Roster, "Entrevista con Mauricio Kartun," mayo de 1990.