

Una risa torcida en el público de Teatro Abierto, 1981

Yolanda Ortiz Padilla

Argentina 1981, la asfixiante censura estatal había dejado una pequeña rendija por la que, a veces, se colaba el teatro de arte para recluirse en las salas alternativas a las que, pensaron los dictadores, sólo asisten los convencidos. Y por esa especie de respiradero que permitió a la gente de teatro seguir sintiéndose viva se coló Teatro Abierto: Veintiún obras breves, representadas a razón de tres por día, en las que nadie cobraría nada. El 28 de julio de 1981 quedaba inaugurado su primer ciclo en el Teatro Picadero. El público estalló en gritos de adhesión, convirtiendo esta fiesta teatral en un fenómeno político, una tribuna de resistencia al autoritarismo desde la cultura.

Pero la rendija era muy estrecha, ya que circulaban “listas negras” que impedían a autores, directores y actores trabajar en el cine, los medios de comunicación o los teatros oficiales; existían compañeros “desaparecidos”, exiliados, obras prohibidas, teatros destruidos, amenazas; y si bien no había una censura previa oficial, “quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla”¹. Por lo tanto, enfrentarnos al estudio de las obras que integran este ciclo, es enfrentarnos a un teatro “bajo vigilancia”², como bien señala Miguel Ángel Giella, hecho que condicionará todos y cada uno de los aspectos que conforman este fenómeno teatral. Pero es la creación la que nos llevará hasta el tema que hoy nos convoca, la falta de libertad creadora que obliga al dramaturgo a buscar las estrategias adecuadas para burlar la censura y poder, con un guiño, mostrar su denuncia al autoritarismo a un

público cómplice y avisado. La estrategia elegida: el humor, por nosotros y por muchos de los autores de Teatro Abierto. ¿Por qué? Podríamos decir para empezar que, en una sociedad en crisis, el teatro tiene que replantearse los caminos más aptos para hallar el punto de encuentro con los destinatarios. La risa amarga, torcida; la mueca... se convierte a menudo en una válvula de escape –muy humana– ante situaciones que parecen inverosímiles por su terror, y es su textura humana la que consigue conectar texto, puesta en escena y público. Es por eso que el humor es, con frecuencia, la técnica literaria elegida por el dramaturgo para dar cuenta del absurdo que estructura la dramática realidad que lo rodea. Un humor hiriente, ácido, lúcido, inteligente, negro, que brota de enfoques hiperrealistas, de situaciones límite; determinado, en palabras de Roberto Cossa³, por el clima de terror en el que estaba sumergido el país; que pone en relieve “los rasgos humorísticos involucrados en una situación que debería, desde otra perspectiva, movernos más bien al sobrecogimiento, a la piedad o el horror”⁴. El autor utiliza la distorsión iluminadora del humor como estrategia-máscara para desenmascarar la realidad, ya que, si bien esta vía aparenta ser menos comprometida, permite burlar la vigilancia; en realidad entraña un enorme poder corrosivo, tal y como señala Miguel Ángel Giella: “el humor evidencia con más plasticidad las contradicciones de los sistemas políticos porque la denuncia sólo convence al que previamente está convencido pero la situación de ridículo es más humanamente hiriente y humillante

ya que deja al individuo indefenso y objeto de desprecio y risa de los que lo rodean”⁵.

Son muchas las obras recorridas por la risa, estalla ante escenas delirantes como la de un vendedor moviéndose como si hiciese el amor con una silla (*Cositas mías*, Jorge García Alonso) o los ridículos personajes de *La oca* de Carlos Pais. Pero la brevedad de este artículo nos impide hacer un estudio detallado de la comicidad presente en Teatro Abierto, es por ello que nos limitaremos a cuatro piezas que, creemos, cumplen estos dos requisitos: 1) en ellas la risa no surge únicamente ante ciertos elementos, sino que es el estructurante literario que sustenta la obra, la estrategia-denuncia elegida; 2) el humor, en estas obras, es de raigambre grotesca.

Afirma Beatriz Trastoy que el grotesco criollo resurge en los últimos años en la escena argentina a través de una variable más compleja a la que denomina “neogrotesco”⁶, corriente de la que consideramos participan esas cuatro piezas. El grotesco se define como “convivencia de contrarios”, y por lo tanto como risa y llanto fusionados, ahora bien, siempre “en forma irresoluta”: la acción nunca podrá resolverse en la caída de uno de los extremos, porque si esto ocurriera “el mundo siempre estaría visto en forma sólidamente estructurada, es decir, una vez que podemos ajustar definitivamente nuestra mira, ya no nos sentimos ni perdidos ni amenazados”⁷. Y la base del grotesco es precisamente la ambigua sensación que nos producen la risa y la piedad mezcladas, sensación inquietante que nos impide acomodarnos dentro de una perspectiva homogénea de la realidad, percibir el mundo de manera integrada. Creemos que esta risa grotesca que venimos definiendo se instala en las cuatro obras elegidas para producir en sus lectores, espectadores, esa inquietante sensación: *Gris de ausencia* de Roberto Cossa y *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, por un lado; *Decir sí* de Griselda Gambaro y *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, por otro. Estos grupos no están establecidos al azar, las obras quedan unidas por el tono de su humor; más luminoso y cercano al sainete en Cossa y Gorostiza; más oscuro y deshumanizado en Gambaro y Pavlovsky.

***Gris de ausencia* de Roberto Cossa**

Los inmigrantes italianos que pululaban por el sainete y el grotesco criollos han abandonado el barrio de la Boca para instalarse de nuevo en Italia

con un restaurante que sirve comida típica argentina, una auténtica “Torre de Babel”⁸ en la que se mezclan generaciones y lenguas: italiano, español, porteño e inglés; el abuelo que inmigró a Buenos Aires desde Italia, para regresar de nuevo a Roma; Dante y Lucía, segunda generación que tras su viaje de ida y vuelta luchan por restablecer la economía familiar; Chilo, miembro también de esta segunda generación, pero que, nacido en la Argentina, se niega a adaptarse a la vida en Italia; Frida, hija de Dante y Lucía, reside en España y es “argentina, porteña y del barrio de la Boca”⁹, aunque casi no recuerde ya ni su país, ni su acento; y Martín, su hermano, que vive en Londres y ha perdido su propia lengua, esa que le permitía comunicarse con la familia.

Los problemas que arrastra el emigrado: inadaptación, pérdida de identidad, disgregación de la unidad familiar, se traducen en el teatro como un problema lingüístico, de tal modo que en esta pieza la palabra, medio de comunicación supremo, se presenta ahora como puro equívoco, elemento de choque y contradicción. Sin duda la imposibilidad de comunicación dentro del núcleo familiar es una situación absolutamente dramática, de la que Cossa extrae todos los elementos cómicos posibles, de tal modo que el lector-espectador no puede reprimir la risa ante escenas patéticas como esta:

LUCÍA —(*Al teléfono.*) ¡Martincito! Figlio mío. ¿Come vai? (*Pausa.*) ¡Qué come vai! (*Escucha con un gesto de impotencia.*) ¡Ma non ti capisco, figlio mío! ¿Come? ¿Come? ¿Mader? ¿Qué è mader? ¡Ah... mader! Sí, sono io. ¡Mader! (*Dirá todo lo que sigue llorando y sin parar.*) Ho nostalgia di te. ¿Quando verrai a vedermi? ¿Fa molto freddo a Londra? (*Escucha.*) ¿Come? ¿Come? ¿Cosa è “andertan”? (*A Frida.*) Diche que “no andertan”¹⁰.

En la obra reina la incomunicación, pero siempre presentada desde su ángulo más risible. “La risa sí, pero nunca enteramente libre”¹¹, porque el espectador no deja de percibir la trágica situación que el autor denuncia: “el retorno al país de origen no es más que un nuevo proceso de desarraigo que anula, en forma definitiva, la posibilidad de alcanzar una identidad propia que haga cobrar sentido a la existencia”¹². Los personajes de esta historia sienten que ya no pertenecen a ningún sitio, sentimiento de desarraigo que se expresa especialmente a través de Chilo y el Abuelo.

Chilo, antihéroe grotesco, escondido tras una máscara que lo lleva a la evocación nostálgica e idealizada de la Argentina y al obsesivo rechazo de los “tanos de mierda”, máscara llena de grietas que nos permiten ver el rostro de un personaje que comienza a olvidar “el arroyuelo”, mientras que afirma que Don Pascual era “un tano macanudo”. El humor negro reside ahora en la contradicción que provoca este desajuste entre el rostro y la máscara. Presenciamos con una risa torcida la patética escena final en la que Chilo se arranca esta máscara resignado, para ponerse el poncho y atender a los “tanos de mierda” en perfecto italiano, mostrándonos que nos ha intentado engañar durante toda la obra. El Abuelo, personaje perdido en el “gris de ausencia” del tango, crea en su nebulosa memoria una geografía imaginaria en la que se mezclan Roma y Buenos Aires, un no-lugar en el que espera para jugar al tute al amigo que dejó en la Boca. Y de nuevo nos reímos con ternura de las constantes equivocaciones de este personaje senil y desubicado, que simboliza el desamparo total, cumpliendo así la máxima grotesca “reirás de lo que lloras, y llorarás de lo que te ríes, ahora y siempre”¹³.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza

Esta pieza nos presenta, a través de una sucesión de escenas cómicas y situaciones delirantes, a Tuco, un cabeza de familia que, próximo a jubilarse, llega a la absoluta convicción de que su vida de obrero le ha impedido triunfar, es por eso que decide encerrarse en su habitación, abandonarlo todo, para conseguir su sueño: convertirse en otro Carlos Gardel. Nuestro personaje está seguro de que si fracasó en su juventud, no fue por falta de talento, sino por un mal acompañamiento; así que ahora espera obsesionado en su retiro el acompañamiento adecuado para su triunfo.

Tuco —antihéroe ridículo y grotesco, reducido a una pura ilusión disparatada¹⁴—, no soportando la mediocridad de su existencia real, ha elegido el delirio como vía de escape, y es en su percepción enajenada de la realidad donde reside nuestra risa culpable. Tuco está convencido, por ejemplo, de que su familia —“todos locos”— se ha confabulado contra él:

TUCO – Porque me gritan loco a cada rato. Se ponen ahí detrás de la puerta y me gritan: “Estás loco, Tuco, estás loco. Salí que te vas a enfermar.

Si no salís vamos a llamar a la policía...” Je. Te imaginás el miedo que me da. Si llega a venir la cana los que van adentro son todos ellos. (*Prueba su voz.*) Do... do... dododo... eso es lo que pasa con los que están rayados: creen que los rayados son los otros. [...] ¹⁵

“Sebastián aparece en escena como un oponente de Tuco y como ayudante de la familia. Es el delegado familiar para convencer a Tuco de que renuncie a su encierro”¹⁶, pero sus arranques persuasivos coinciden siempre con las gárgaras de nuestro cantor, provocando, como en *Gris de ausencia*, una desopilante escena de incomunicación:

SEBASTIÁN – Te pregunto qué hacés.

TUCO – Gárgaras. (*Vuelca más líquido del jarro a la taza.*) Clara de huevo. Para la gola. (*Se señala la garganta y vuelve a introducir el líquido en su boca. Nuevas ruidosas gárgaras. Sebastián camina dos o tres pasos por ahí desesperado y al fin resuelve enfrentar el problema. Se acerca a Tuco y le habla fuerte, para que pueda oír. Pero no lo conseguirá.*)¹⁷

Es cómico presenciar el proceso de transformación de este personaje que yendo a convencer a Tuco de su locura, cae en la cuenta de que su vida no es menos mediocre y acaba siendo convencido. Gorostiza dará cuerpo a su lucha interior, para hacérsela palpable sobre las tablas.

Sebastián, hecho Sancho quijotizado, contagiado ya de las alucinaciones-ilusiones de su Tuco quijotesco, acepta ser el esperado acompañamiento, proporcionándonos una delirante escena final, que nos muestra a los dos amigos unidos en la enajenación: el converso Sebastián tocando una guitarra imaginaria, mientras que Tuco canta desarmónicamente el tango “Viejo smoking”.

Gorostiza, “autor de grotescos”, “sabe que el ser humano, en momentos determinados, está compadeciendo y amando al prójimo de quien se ríe; y que una suerte de dolorosa emoción acompaña su risa, por la compasión que el ridículo del otro ser le inspira”¹⁸. A la risa y a la piedad, pero también a la ternura, nos llevan estos personajes, luchadores al fin, aunque tras un sueño equivocado.

Decir sí de Gambaro

La acción se sitúa en un espacio, a priori, cotidiano e inocente, una peluquería, en la que el Pe-

luquero (“*hombre grande, taciturno, de gestos lentos*”, con “*una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta*”) espera al último cliente del día, el Hombre, de “*aspecto tímido e inseguro*”¹⁹. Este ámbito de aparente normalidad queda transformado por una atmósfera de pesadilla, preñada de premoniciones. Desde el inicio de la obra el Peluquero impone sus reglas del juego que pretenden obligar al Hombre a asumir un intercambio de roles; su coacción muestra la seguridad de quien ostenta un poder absoluto, y no precisa de la violencia explícita para subordinar a su víctima. Ordena con el gesto, con la mirada, con la frase corta y el medio tono, con el miedo. El hombre intenta resistirse débilmente, pero preocupado por ser aceptado, por evitar todo conflicto, va realizando una serie de concesiones que lo llevarán a la entrega pasiva a su verdugo, a la muerte.

En *Decir sí* Gambaro vuelve a crear una metáfora espeluznante de la violencia, trasladando el terror a ámbitos insospechados, donde los verdugos se esconden tras un rol neutral que las víctimas, incapaces de aceptar su situación, se empeñan en identificar como verdadero, presas de la lógica y la buena educación. Metáfora espeluznante por su transparencia, ya que fuera del escenario la gente desaparecería, en cualquier sitio, sin ningún motivo, bajo la mirada cómplice de gran parte de la sociedad.

Violencia sí, pero siempre jugada con humor, nos dice Griselda Gambaro²⁰, autora que reconoce sus deudas con el grotesco: “A mí, particularmente, el sainete y el grotesco es lo que más me interesa, y cuando yo escucho que hacen análisis de mis obras, y como parámetro usan el teatro del absurdo, siento una especie de retorcimiento. (...). Pero sí hay ciertos elementos en mi teatro que vienen del grotesco”²¹. Por ejemplo la risa, que en Gambaro está teñida no sólo de llanto, sino de algo más inquietante y estremecedor, de terror.

El humor negro está presente ya desde la acotación inicial: ésta pone en escena a dos personajes grotescos y caricaturizados, llevados a extremos contrarios, que con su sola presencia nos provocan una inquietante sonrisa cargada de premoniciones, la cual irá aumentando frente a su enorme contraste que los convierte irremediamente en víctima y victimario. Pero cuando realmente estalla la carcajada grotesca es ante el personaje del Hombre, ante sus actos subordinados a un poder absurdo, que continuamente contradicen sus palabras histéricas,

nerviosas. Su indigno servilismo lo convierte en un personaje ridículo e inseguro, capaz de todo por ser aceptado:

HOMBRE – Usted manda. ¡El cliente siempre manda! Aunque el cliente... soy... (*Mirada del Peluquero.*) es usted... (*Corta espantosamente. Quiere arreglar el asunto, pero lo empeora, cada vez más nervioso.*) [...] (*Corta un gran mechón. Se asusta de lo que ha hecho. Se separa unos pasos, el mechón en la mano. Luego se lo quiere pegar en la cabeza al Peluquero. Moja el mechón con saliva. Insiste. No puede. Sonríe, falsamente risueño.*) [...] (*Subrepticamente, deja caer el mechón, lo aleja con el pie. Corta.*)²²

Puede marcharse, no existe ninguna violencia explícita que lo retenga, pero a pesar de todo permanece allí, negándose a ver lo evidente, y el lector-espectador no puede evitar que su ceguera le produzca una ambigua sensación donde se mezclan la risa y la angustia. La obra de Gambaro es un desafío lógico. El público, como el Hombre de *Decir sí*, trata de reírse del humor espantoso de la situación, aferrarse a la esperanza de que nada impensable está ocurriendo, pero la dura realidad le salta a la cara y, a no ser que queramos engañarnos al igual que la víctima, no podemos ignorarla. Gambaro hace al público partícipe de la tortura, poniéndole delante la atrocidad de su tiempo para desanestesiarlo. Nuestra risa denuncia la necesidad urgente de asumir una responsabilidad individual.

Tercero incluido de Pavlosky

En el lecho conyugal, normalmente de dos, Anastasio ha incluido un tercer elemento extraño que interfiere en la unión de la pareja: se trata de su obsesión por el ataque de un difuso enemigo que le impide entregarse al placer sexual que Carmela, su mujer, le reclama. Ya el espacio escénico es absolutamente ridículo, una cama matrimonial que, rodeada por espirales encendidas y un mosquitero deteriorado, pertrechada de escopeta y cascos, queda convertida en trinchera, muy a pesar de Carmela:

ANASTASIO – [...] ¡Nuestra cama es nuestra trinchera!
CARMELA – Yo preferiría que fuera una cama de amantes...²³

La obra se organiza basándose en dos discursos polarmente opuestos: el de él, que encarna la sensibi-

lidad social militarista de la Doctrina de la Seguridad Nacional, desde una lógica paranoica que lo lleva a una alineación falso-patrioter, representando así los valores desnaturalizados de la cultura de la muerte²⁴; el de ella, que tan sólo desea hacer el amor, siguiendo sus apetencias naturales y representando de este modo la cultura de la vida. Este enfrentamiento de intereses dará lugar a desopilantes situaciones: reproches —“¡sólo hicimos el amor el nueve de julio pasado y me hiciste cantar el himno!”²⁵—, confusiones sexuales y guerreras, orgasmos solitarios:

CARMELA — ¿Quién me toca? ¿sos vos?
 ANASTASIO — (*Muy alarmado.*) ¿Quién te toca? ¡Debe ser el enemigo!
 CARMELA — (*Muy sensual.*) ¿Seguro que no sos vos tesorito?...
 ANASTASIO — Y yo no soy tan largo... además tengo guantes, ¡me reconocerías!
 CARMELA — (*Feliz.*) Entonces ¿no sos vos...? (*Ruido.*)
 ANASTASIO — ¡Quién te toca!, ¡quién te toca!, ¡voy a matarlo! ¡Prendo la luz! ¡Preparados! ¡Viva la patria, aunque yo perezca!
 CARMELA — ¡No prendás!, ¡esperá un ratito!²⁶

Situación cómica que aparenta ser intrascendente, pero no es tal, como nos indican las constantes referencias a los artífices del neoliberalismo

—Reagen y Thatcher— y a Martínez de la Hoz —ministro de economía de Videla—, frente a la “palabra prohibida”: Fidel. Aparecen también pronunciados con una falsa ingenuidad algunos de los preceptos de la ideología conservadora del Proceso, como, por ejemplo, el mantenimiento del modelo cultural tradicional argentino cuyo núcleo es la familia. Todo esto nos indica que el tiempo dramático coincide con la cruel dictadura que atravesaba la Argentina, convirtiéndose así esta pieza en una parodia grotesca, dotada de una explosiva denuncia en la que “el tercero” en discordia, que Anastasio incluye en su cama, puede interpretarse como todo lo que amenaza el *statu quo* de la burguesía y el ejército y que debe ser combatido en defensa de los intereses patrios. Por lo tanto, esta obra, a través de situaciones llenas de humor negro que nos presentan a un Anastasio ridiculizado y grotesco, nos muestra cómo el orden dictatorial por él representado trata de reprimir la naturaleza humana, encarnada por Carmela.

Teatro Abierto fue, como Carmela, un acto de resistencia ante la cultura de la muerte que consiguió el perfecto equilibrio entre el compromiso ético y el estético, que esgrimió la imaginación frente a la pesadilla, buscándole al terror el lado risible para intentar dominarlo, denunciarlo o, por lo menos, seguir viviendo.

Bibliografía

Arancibia, Juana A., y Mirkin, Zulama, *Teatro argentino durante el proceso: ensayos críticos y entrevistas (1976-1983)*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1992.

Blanco Amores de Pagella, Ángela, *Motivaciones del teatro argentino del siglo xx*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

Cossa, Roberto, “Tiempos de silencio”, en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm

Dragún, Osvaldo, “Cómo lo hicimos”, en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm

Gambaro, Griselda, “Entrevista: la ética de la confrontación”, en *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, págs. 7-20.

Giella, Miguel Ángel, *Teatro Abierto 1981. Vol. I. Teatro argentino bajo vigilancia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.

—, *Teatro Abierto 1981. Vol. II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires, Corregidor, 1998.

—, *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

- Golluscio, Eva, "Sexo político (Argentina 1981)", *Sexe(s) en scène(s)*. *Cric 21*, 2003, págs. 125-135.
- Kaiser-Lenoir, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1977.
- Pellettieri, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. IV, Buenos Aires, Galerna, 2003.
- (ed.), *Teatro argentino contemporáneo*. Cossa, Gambaro, Gorostiza, Rovner, Buenos Aires, Editorial Brama Huemul, 1994.
- Proaño-Gómez, Lola, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*, Buenos Aires, ATUEL, 2002.
- "¿Qué es Teatro Abierto?", *Conjunto*, abril-junio 1984, núm. 60, págs. 51-56.
- Trastoy, Beatriz, "Nuevas tendencias de la escena argentina. El neogrotesco", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 1987, año 2, núm. 3, págs. 98-105.
- Vidal, Hernán, "Teatralidad social y modelo cultural argentino: implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981", *Gestos*, abril 1995, núm. 19, págs. 13-39.

n notas

- ¹ Roberto Cossa, "Tiempos de silencio", en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm
- ² Miguel Ángel Giella, *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- ³ Apud. Miguel Ángel Giella, *De dramaturgos: Teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pág. 170.
- ⁴ Ídem.
- ⁵ Ibídem, pág. 174.
- ⁶ Trastoy, Beatriz, "Nuevas tendencias de la escena argentina. El neogrotesco", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 1987, año 2, núm. 3, pág. 99.
- ⁷ Claudia Kaiser-Lenoir, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1977, pág. 30.
- ⁸ Miguel Ángel Giella, ob. cit. (1991), pág. 82.
- ⁹ Roberto Cossa, *Gris de ausencia*, en *Teatro Abierto 1981*. Vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pág. 33.
- ¹⁰ Ibídem, pág. 35.
- ¹¹ Claudia Kaiser-Lenoir, ob. cit., pág. 175.
- ¹² Trastoy, Beatriz, art. cit., pág. 103.

- ¹³ Claudia Kaiser-Lenoir, ob. cit., pág. 176.
- ¹⁴ Miguel Ángel Giella, ob. cit. (1991), pág. 148.
- ¹⁵ Carlos Gorostiza, *El acompañamiento*, en *Teatro Abierto 1981*. Vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pág. 154.
- ¹⁶ Miguel Ángel Giella, ob. cit. (1991), pág. 153.
- ¹⁷ Carlos Gorostiza, ob. cit., pág. 153.
- ¹⁸ Ángela Blanco Amores de Pagella, *Motivaciones del teatro argentino en el siglo xx*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, págs. 18-19.
- ¹⁹ Griselda Gambaro, *Decir sí*, en *Teatro Abierto 1981*. Vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pág. 121.
- ²⁰ Griselda Gambaro, “Entrevista: La ética de la confrontación”, en *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, pág. 12.
- ²¹ *Ibíd*em, pág. 13.
- ²² Griselda Gambaro, ob. cit., pág. 127.
- ²³ Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*, en *Teatro Abierto 1981*. Vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pág. 279.
- ²⁴ Hernán Vidal, “Teatralidad social y modelo cultural argentino: implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”, *Gestos*, abril 1995, n° 19, pág. 31.
- ²⁵ *Ibíd*em, pág. 279.
- ²⁶ *Ibíd*em, pág. 278.



