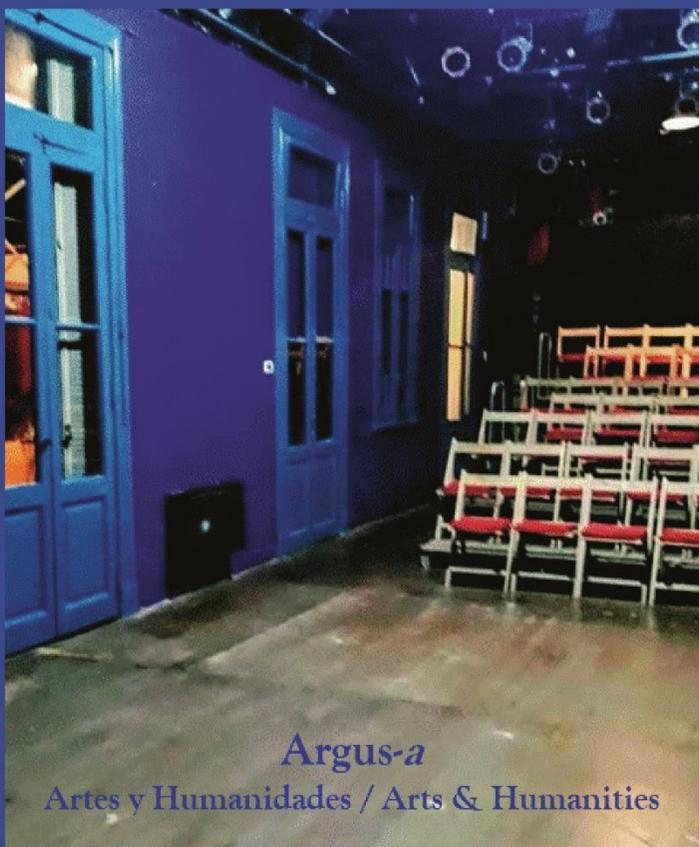


Teatro independiente: grupos, espacios y prácticas

Paula Ansaldo, María Fukelman,
Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar,
(eds.)



Argus-a

Artes y Humanidades / Arts & Humanities

Teatro independiente:
Grupos, espacios, prácticas

**Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti,
Jimena Trombetta y Rocío Villar
(editoras)**

**Teatro independiente:
Grupos, espacios, prácticas**



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

*Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2024*

Teatro independiente:
Grupos, espacios, prácticas

ISBN978-1-944508-60-9

Ilustración de tapa: Foto del Teatro Independiente La Escalera, Rosario, Santa Fe, Argentina, gentileza de Claudia Giordana.

Diseño de tapa: *Argus-a*.

© 2024 Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti,
Jimena Trombetta y Rocío Villar

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial *Argus-a*

1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| <i>Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar</i> Palabras preliminares | i |
| <i>Gustavo Radice</i> Antecedentes del teatro independiente platense: principios y procesos de autonomización en el campo teatral local | 1 |
| <i>Magalí Andrea Devés</i> Encuentros y desencuentros en las primeras experiencias del teatro independiente porteño | 23 |
| <i>Bettina Girotti</i> ¿Un teatro de títeres independiente? La experiencia del Teatro Libre Argentino de Títeres (1947-1954) | 39 |
| <i>Jorge Dubatti</i> Dramaturgia recuperada de Eduardo Pavlovsky: <i>Camello sin anteojos</i> (1963) | 57 |
| <i>Dayra Restrepo</i> Hacia la construcción de una poética de la traición escénica | 71 |
| <i>Luciana Scaraffuni Ribeiro</i> Las astucias del teatro independiente durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) | 79 |
| <i>Ricardo Dubatti</i> La Guerra de Malvinas en el teatro independiente: <i>Laureles</i> (1983) de Teatro Rambla | 99 |

Juan Estrades

- Teatro independiente uruguayo:
dos instituciones fundamentales en su desarrollo,
Teatro El Galpón y Teatro Circular.
Puestas en escena en el nuevo milenio 119

María Alejandra Botto Fiora

- La obra nos muestra la mirada.
Un comentario de la obra *Mirá!* de Marcelo Katz 141

Rocío Villar

- La comedia negra de Buenos Aires:
teatro independiente afrodescendiente 151

Jimena Trombetta

- Ernesto Guevara en el teatro independiente 159

Leonardo Basanta y Mariana del Mármol

- Por qué hacemos lo que hacemos.
Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación
en la producción de teatro platense 173

Mercedes Nuñez

- Dramaturgia propia de los espacios.
Carácter dramático de los espacios
en las salas de teatro independiente de Rosario 187

Juliana Díaz

- Aportes teóricos sobre la sociología
del trabajo artístico actoral de jóvenes
en Teatro Independiente 197

- Participantes 215
-

**La Guerra de Malvinas en el teatro independiente:
Laureles (1983) de Teatro Rambla**

Ricardo Dubatti

Los textos dramáticos argentinos producidos desde comienzos de la década de 1980 trazan una cartografía de la memoria que nos habla de la historia reciente. Tanto Posguerra como Postdictadura imponen un quiebre y arrastran una continuidad con los hechos del pasado en tanto son, simultáneamente, “lo que viene después de” pero también “lo que ocurre como resultado de”. Tal doble condición se manifiesta a través de procesos vigentes porque no han dejado de ocurrir. Así, el pasado deviene “irrevocable” (Bevernage), regresa de forma persistente y se transforma en presencia constante, leído desde el presente y proyectado hacia el futuro. Dicha memoria posiciona a la Postdictadura como una etapa novedosa de la historia argentina (Cattaruzza, 82-83).

A pesar de haber ocurrido hace 41 años⁵⁴, la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) sigue siendo un hecho sensible para la sociedad argentina. Esto se debe a que operó como acontecimiento “dilemático” (Rozitchner) que imponía la necesidad de una elección –aunque ninguna de las opciones era plenamente satisfactoria– entre dos perfiles que marcaban dos sentidos de lo político y de lo cultural radicalmente diferentes: el anti-colonialismo de la Cuestión Malvinas y la cruda violencia para-estatal del régimen *de facto*. Si bien ambos ejes no carecían de puntos de contacto, es sin dudas el peso histórico específico de cada uno y su aparente total oposición lo que dificulta aún hoy trazar interpretaciones que cruzan miradas entre ambas perspectivas.

Dicho dilema se paraba sobre los hombros de un sólido basamento simbólico, de fuerte índole nacionalista (como observan Gamerro; Guber; Lorenz; entre otros) y desarrollado durante un tiempo extenso que

⁵⁴ El presente artículo incluye algunas revisiones y actualizaciones menores sobre el texto originalmente presentado en la Jornada. Tales retoques no alteran el sentido de lo propuesto en su momento, sino que buscan remitir a información más precisa.

Teatro independiente: grupos, espacios, prácticas

excede ampliamente al de la dictadura cívico-militar, donde la educación (Bottazzi) y la construcción de una identidad o subjetividad argentina (Mancuso, 2011) habían sido determinantes. De allí se desprende la huella que deja la Guerra a nivel cultural en la Argentina, que pone en crisis muchas de las “verdades objetivas” (Escudero, 26) sobre las que se asumía la noción de lo nacional y de lo político.

En tanto lo simbólico se revela como un aspecto crucial para la construcción de la Guerra de Malvinas, los estudios desde el arte ofrecen un campo más que propicio para explorar los símbolos, las imágenes y los imaginarios que siguen vigentes en nuestro presente. Al mismo tiempo, el teatro es un acontecimiento convivial, producto del salto ontológico y de los procesos de elaboración de *poiesis* que ocurren cuando (por lo menos) un actor y un espectador se encuentran en convivio en unas coordenadas espaciales y en un tiempo dado (J. Dubatti, 2009). Esto plantea una relación singular con la memoria y con los cuerpos en escena.

Si el teatro es ver *spectros*, es decir, cosas y situaciones ya vistas antes (Carlson), se ofrece en la Posguerra como valioso “vehículo de la memoria” (Jelin) y como ámbito para apropiaciones simbólicas. Roger Chartier afirma que las representaciones son “prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (50). Tales apropiaciones formulan metáforas epistemológicas (Eco, 1984) que permiten no solo volver la mirada hacia el pasado sino también establecer *nuevas* perspectivas sobre los hechos ocurridos. Indagar las representaciones teatrales implica pensar lo simbólico desde la respiración única del convivio teatral, con sus potencialidades y sus limitaciones inherentes.

En el presente trabajo⁵⁵ examino de qué maneras el grupo Teatro Rambla, radicado en la ciudad de La Plata, construye a través de *Laureles*

⁵⁵ La investigación de la cual se desprendía el trabajo presentado fue realizada con una beca doctoral del Conicet, titulada “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”, con dirección de Hugo Mancuso y co-dirección de Mauricio Tossi. Tal investigación dio como resultado una tesis publicada de manera íntegra por Eudeba en 2022. Continúo hoy desarrollando estos ejes teórico-temáticos con una beca posdoctoral de Conicet, esta vez sobre el recorte 2008-2022.

una mirada sobre la guerra de manera casi inmediata a su finalización. Para ello propongo partir de las coordenadas teóricas del Teatro Comparado y la Poética Comparada como las presenta J. Dubatti (2008, 2009).

Hablar lo inmediato

Dentro del corpus que relevo, *Laureles* se ubica en el Grupo I, que reúne las piezas que refieren explícitamente a la Guerra de Malvinas (R. Dubatti, 2022) y que buscan construir una perspectiva memorialista direccionada, unívoca. Su objetivo era aportar a la visibilización de los afectos sociales y de los horrores que giraban en torno al campo de batalla, hecho que coloca a *Laureles* en diálogo directo con otras micropoéticas de los primeros diez años de Posguerra, también atravesadas por la necesidad de hablar de aquello sobre lo que socialmente se prefería callar⁵⁶.

Teatro Rambla estrena la pieza en octubre de 1983, a poco más de un año de la guerra⁵⁷. El contexto político y social presentaba unas condiciones complejas ya que, si bien las elecciones se hallaban cerca y se perfilaba el retorno de la democracia, la presencia de las Fuerzas Militares aún constituía una amenaza real que motivaba cierto grado de mesura y de auto-censura. Es por ello que los dos autores –Mónica Greco y José Luis de las Heras– optan por estrenar el espectáculo bajo pseudónimos.

Tal precaución respondía a su vez a que la compañía se había formado a finales de la década de 1970 bajo la perspectiva de construir un teatro que retomara abiertamente diversos recursos del teatro político.

⁵⁶ Tómense los casos de *El fusil de madera* (1983, provincia de Buenos Aires), de Duilio Lanzoni, *El corazón en Madryn* (1985, provincia de Neuquén), de Carlos “Tata” Herrera, *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988, Ciudad de Buenos Aires), de Vicente Zito Lema o *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992, provincia de Santa Fe), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata. Pese a situarse en territorios y tiempos diversos, todos ellos comparten una misma motivación marcada por la lucha contra los silencios sociales y políticos de la primera década de posguerra.

⁵⁷ Ficha artístico-técnica: Actores: Diego Ferrando, Marcelo Linares, Roberto Consolo, Gustavo Boggia, Adriana García, Marité Lucarena, Alejandra Rómoli, Mónica Zapatería, Sandra Argüero, Carolina Alberdi y Laura Cucchetti. Dirección: José Luis de las Heras. Vestuario: Chony de las Heras. Diseño de espacio: Carlos Zelubowski. Diseño sonoro: Benjamín Compson. La obra se estrena y hace funciones en la sala de la compañía, en Calle 2, entre 48 y 49.

Observan los especialistas Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2009):

[...]a elección de sus textos -Susana Torres Molina, Eduardo Pavlovsky- marca las líneas de una de la micropoéticas que, sin ser partidistas, buscaron sus referentes dentro de los conflictos del campo de poder. En la constante preocupación por establecer un vínculo entre las prácticas sociales y el teatro, las producciones del Teatro Rambla intentaron instituir un teatro de corte político que ahondó en el conflicto del individuo y su relación con el campo de poder. (1)

A la influencia de los autores mencionados y de directores como Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Erwin Piscator debemos agregar el lugar de Teatro Rambla dentro de la cartografía teatral independiente de La Plata.

Al analizar las dos miradas teatrales predominantes en el lapso que corresponde a 1983 y 1986, Radice y Di Sarli (2018) perciben una labor que apelaba “a la puesta en conciencia de lo sucedido en los años de la dictadura [...] a partir de un teatro de denuncia de corte más explícito en su referente” (2). En este perfil se inscribía el trabajo de Teatro Rambla, delineando una poética de corte “realista-expresionista” (2009, 1) en clara oposición tanto a la línea que privilegiaba un teatro fundamentalmente experimental –centrado en lo visual y lo corporal– como a la producción teatral platense de la década previa –que priorizaba la metáfora y la oblicuidad–. Como se verá, *Laureles* se inscribe en tales coordenadas.

Teatro Rambla concibe así al arte escénico como hecho estético y como acto político, es decir, como vehículo imaginar, pero también para intervenir sobre la realidad social a través de una toma de conciencia del espectador. José Luís de las Heras, co-autor y director de la pieza, explica en una nota para *El Día*:

Podemos pecar de pretenciosos, pero si a partir de la obra se empieza a tomar conciencia de que los chicos están mal y que ya están acá, con ideas claras de lo que quieren y sin olvidar el horror de todo aquello, quizás podamos revertir esa falta de gratitud de la sociedad, que pese a los vivos del retorno ya se

Teatro independiente: grupos, espacios, prácticas

olvidó de ellos. (...) Hacer un arte que no se agote en si mismo o en un mero gusto estético, sino el arte transformador que busca el bien. (6)

Semejante deseo de hablar de lo que no se hablaba respondía a dos grandes factores. En principio, a cierta incertidumbre sobre qué pasaría con las Fuerzas Militares una vez restituida la democracia, si serían juzgadas o quedarían impunes. Por otra parte, a la “desmalvinización”. El término -acuñado por el sociólogo Alain Rouquié en 1983- refiere a las diversas omisiones -sociales, militares, políticas, históricas, económicas, etc.- que se producen con respecto a Malvinas⁵⁸. Hacia 1983 ya circulaba un cierto recelo social sobre Malvinas, orientado por una Junta Militar que intentaba suavizar el impacto de la fallida gesta.

Teatro Rambla va a leer Malvinas desde un ángulo social que permita pensar la relación general de la sociedad argentina con el conflicto bélico. Sin embargo, al mismo tiempo, la guerra va a ser situada desde unas coordenadas geográficas específicas y cercanas para el público del espectáculo, aquellas de la ciudad de La Plata. En la nota de *El Día* antes citada, se señala que

para La Plata, el hecho adquiere particular significación dentro del contexto de todo el país, porque precisamente muchos de los ex combatientes de Malvinas son hijos de nuestra ciudad, y algunos de ellos regaron generosamente con su sangre ese suelo insular tan caro al sentimiento nacional (6)

Si bien la cita carga una nítida impronta nacionalista, no deja de

⁵⁸ Aunque a lo largo del tiempo el término ha conservado cierta matriz vinculada al “silencio” sobre Malvinas, la “desmalvinización” ha sido leída desde enfoques diversos -diplomacia, soberanía, reconocimiento a los ex combatientes, historia, etc.-, lo que complejiza su interpretación. En 2018 (momento de escritura original de este trabajo) el Área de Estudios Nuestroamericanos del Centro Cultural de la Cooperación “Floreale Gorini” ofrecía un ciclo de paneles sobre Malvinas donde se señalaba un tercer proceso de “desmalvinización” impulsado por el gobierno del entonces presidente Mauricio Macri (2015-2019). A su vez, en un comunicado fechado el 18 de septiembre, los trabajadores del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur retomaban el concepto en la misma dirección.

Teatro independiente: grupos, espacios, prácticas

ser relevante la puesta en relación de La Plata con Malvinas. Sin pretensión de ser exhaustivo, es posible señalar por lo menos dos ejes que remiten a tal conexión. Por un lado, al día de la fecha, una de las organizaciones sociales vinculadas a la guerra que cuenta con mayor visibilidad es el Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) de La Plata, fundado en 1983. Por otra parte, se trata de una de las ciudades argentinas que más conscriptos (es decir, soldados civiles) proveyó y donde la sociedad se presentó más organizada durante el conflicto (como se narra en el valioso libro de Dálmiro Bustos).

Tal nexo va a realizarse no solo a través de la descripción de la ciudad en una escena de la pieza sino también a través de la experiencia de los ex combatientes. Comenta León Forner -pseudónimo de Mónica Greco- en la misma nota de *El Día*:

nuestros primeros contactos fueron con los soldados ex combatiente del CECIM y allí fuimos a buscar esos elementos que no figuran en la crónica periodística. No queríamos estadísticas, sino sanciones, buscábamos los fantasmas de los soldados en la trinchera. (6)

Veamos entonces cómo son traídos a escena esos “fantasmas” y cómo Greco y de las Heras proponían invocarlos con el fin de que el espectador tomara una nueva conciencia de su inquietante presencia.

Expresionismo, teatralismo y referentes reales en la trinchera

Laureles se construye desde la mirada de Marcelo, un joven conscripto que se encuentra en las islas mientras el combate va llegando a sus últimos momentos. A través de su subjetividad se van a hacer presentes diferentes personajes, principalmente amigos y familiares. Desde este cruce de figuras diversas el texto configura un protagonista que funciona como referente arquetípico, en tanto la historia de Marcelo podría ser la de cualquier conscripto de la Guerra de Malvinas y de cualquier familia de un soldado.

El texto dramático ha sido publicado en 2020 a partir de un docu-

mento mecanografiado conservado por la compañía, con correcciones y acotaciones en birome⁵⁹. Si bien el texto mecanografiado no explicita una separación formal en escenas, al momento de realizar la edición del mismo se optó por una división en 16 escenas, basadas sobre las anotaciones posteriores realizadas sobre una primera versión del texto dramático. Para el presente análisis de la pieza se empleará el original mecanografiado, pero tomando provecho de la división posterior en escenas de la edición 2020.

A nivel estructural, *Laureles* se articula en torno a dos escenas marco que engloban a las otras catorce, dotándolas de un contexto y de una referencialidad con las que dialogan y cobran un sentido específico, acotado. Como se dijo, es Marcelo quien, en la primera escena, se acomoda en “una trinchera abandonada” (Greco y de las Heras, 1983, 2) y quien piensa en torno a qué estará ocurriendo en su casa en La Plata. Será a partir de su subjetividad que se proyectan las diferentes escenas intermedias, donde se suceden sueños, recuerdos, delirios, fantasías, etc. Todas estas proyecciones incluyen la participación de diferentes figuras de la vida cotidiana: docentes, padres, amigos, compañeros de escuela, su hermana, su novia, su primer amor y también la Patria misma.

A nivel macropoético, el Teatro Rambla trabaja, como se vio con Radice y Di Sarli (2009), una estética “realista-expresionista” (1). En el caso de la micropoética de *Laureles*, encontramos una poética fusionada (J. Dubatti, 2009) que retoma y entrelaza procedimientos del expresionismo y el teatralismo, incorporando a su vez una ilusión de contigüidad basada en lo territorial y en el uso de información fáctica de los hechos de la guerra.⁶⁰

El expresionismo es aquella “poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.)

⁵⁹ Agradezco a Gustavo Radice por el acceso a este documento y por el contacto con la compañía.

⁶⁰ En mi tesis de doctorado sitúo a la poética de *Laureles* en un marco macropoético aún mayor, a saber, el del realismo crítico, que abarca al teatralismo y al expresionismo e incluye otros procedimientos. Como este trabajo representaba un primer acercamiento a la obra analizada, respeto los recorridos teóricos y conceptuales propuestos originalmente.

Teatro independiente: grupos, espacios, prácticas

y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (J. Dubatti, 2008, 1). En otras palabras, lo que vamos a ver materializado en escena es justamente la proyección de una subjetividad, de una manera de ver y entender el mundo que va a responder a un agente externo (típicamente el autor o el director) o interno (el protagonista u otros personajes que se encuentra dentro del universo poético), que representan, respectivamente, un expresionismo de mundo o de personaje (aunque en ocasiones pueden confundirse).

Algunos de los procedimientos canónicos del expresionismo son: a) un espacio neutro; b) la imposición de un fuerte contraste en relación a la visión objetivista del realismo, en particular mediante yuxtaposiciones como sueño/realidad, vida/muerte, etc.; c) la dinamización de las formas, con personajes en proceso, a la manera del *Stationendrama*; d) la disgregación de lo percibido y lo vivenciado, sobre la ruptura del principio de causalidad; finalmente, e) el despliegue de un “espacio total complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (Tossi, 20-21).

Si bien no analizaré en profundidad los procedimientos mencionados, estos aparecen de manera nítida en el caso analizado. *Laureles* se compone como una poética expresionista de personaje, que responde a la visión del mundo de Marcelo. Tal recurso se refuerza a través de la intervención del soldado en los ámbitos que él imagina / recuerda, como en las escenas con Mabel, la criada. A su vez las didascalias apuntalan esto, como ocurre en la escena de la clase de inglés, donde se observa que el joven visita “*lo que fue su división*” (6; énfasis mío). Por otra parte, las cartas exteriorizan las impresiones del joven, tanto hacia el interior de la poésis como hacia afuera, y colocan al espectador ante aquello que se esconde en los sobrevivientes y que se ha perdido con los caídos.

A través de la objetivación de lo subjetivo vienen a escena toda clase de actividades mentales que Marcelo realiza: recordar –la escuela, las relaciones con Marisa y con Mabel–, fantasear –el *striptease* que realiza la Patria– e incluso delirar y / o tener pesadillas –los amigos que discuten la intimidad de Marisa y el joven. Dichas yuxtaposiciones entre lo real y lo imaginario ocurren en un espacio (casi) completamente vacío –la única

Teatro independiente: grupos, espacios, prácticas

escenografía es la “trinchera abandonada”—, compartimentado en “ámbitos” a través del uso de la luz. Al compartir un único espacio, memorias, recuerdos, sueños y pesadillas se solapan y se liminalizan, imposibilitando para el espectador definir qué es real, qué ocurrió (o le ocurre) a Marcelo, y qué no⁶¹.

Las fluctuaciones de tiempos, espacios y ritmos se conectan a su vez con el empleo de escenas breves, que se traduce como variante del drama de estaciones y su “ritmización”. Las vivencias de Marcelo configuran un recorrido por algunos de los ejes más típicos de la vida de un joven de clase media durante la época de la guerra, incluyendo la música y la sexualidad. Sin embargo, tales vivencias se encuentran desestabilizadas por una causalidad alterada, producto de la excepcionalidad de la guerra —no solo por la violencia de la batalla sino también, como resalta Marcelo, por las reglas sociales trastocadas— y de la fragilidad emocional del joven. El resultado es un “espacio total complejo” que introduce el teatralismo como procedimiento auto-reflexivo.

Patrice Pavis inscribe en su *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo* su preferencia por el término “autorreflexividad” y observa que tal forma de construir su auto-referencialidad remite a tres líneas básicas de referencialidad: aquella interna a la ficción de la obra, aquella vinculada a su construcción y aquella tocante a su temática (48). John Gassner sí hablará de teatralismo para remitir a la segunda de estas líneas, la más abstracta de las tres, que busca “teatralizar de nuevo la escena” (126) con la subsecuente ambición de desafiar al naturalismo y su artificiosa ilusión de contigüidad entre vida y arte.⁶²

Con la autorreferencialidad y el alejamiento del realismo, Jorge Dubatti (2008) sugiere dos campos procedimentales fundamentales para

⁶¹ No es menor que *Laureles* sugiera apenas en dos momentos (las escenas de la carta del 28 de junio y el final) que Marcelo puede haber fallecido en la guerra. Tales referencias, tardías en el desarrollo de la obra, afianzan la dificultad para cerrar el sentido de la pieza. En sintonía con ello, hay un efecto de extrañeza cuando Marcelo toca el piano con Paty, en tanto no podemos estar seguros si se trata de un sueño, de un delirio o de una visita espectral.

⁶² Si bien esto es cierto en la mayoría de los casos, en *Laureles*, sin embargo, no se anulará la ilusión de contigüidad. Esta reaparecerá a través del uso recurrente de imágenes que formulan referencias a los hechos históricos.

el efecto teatralista. Por un lado, aquél vinculado con

la autorreferencialidad (visual, auditiva, lingüística, etc.), la autoseñalización del teatro como convención, tanto en el ángulo convivial y presentacional del acontecimiento (hablarle al público presente, referirse a la presencia en la sala, nombrar las partes de la obra o explicitar las convenciones, referir al autor o al elenco, etc.), como en el dramático ficcional o representacional (los personajes que hablan de sí mismos en tanto personajes, o se refieren a las características de la pieza, o de su autor, se emplean apartes, congelamientos, soliloquios o monólogos, etc.). (1)

Por el otro, “el teatro dentro del teatro o metateatro: la inscripción de procedimientos teatrales en la ficción dramática (por ejemplo, la representación de obras dentro de la obra, la referencia a lecturas teatrales o asistencias al teatro, el hecho de que el personaje sea un actor o un dramaturgo, etc.)” (1). Veremos entonces cómo se incorpora el teatralismo.

Los procedimientos del teatralismo que he señalado están presentes de manera más sutil que los expresionistas, pero no por ello son menos significativos para la construcción de sentido de la pieza. Por ejemplo, tómesese la escena en la que Marcelo juega con el Niño y este le recrimina la incongruencia de un San Martín peleando contra alemanes y japoneses con escopeta pone en evidencia el juego y la construcción convencionalizada de la escena. Simultáneamente, el humor y la ironía generan un efecto de distanciamiento de la “seriedad” de la guerra y del nacionalismo, como ocurre durante el *striptease* de la Patria.

La luz ocupa un lugar preponderante también en este sentido, ya que los diversos “ámbitos” transforman el espacio teatral de manera casi inmediata y de acuerdo a las necesidades de la acción dramática, desplegando un trabajo poético dinámico y abierto, que apoya las yuxtaposiciones y contraste. Se puede pasar así de las islas al cuarto de Mabel o al salón de clase, lo que a su vez facilita la mostración de un espectro amplio de la sociedad, con numerosos ejes temáticos y actores sociales que forman parte de un entramado simbólico amplio, complejo y no siempre comple-