

Teatro, documento, archivo. Consideraciones metodológicas a partir de estudios sobre dramaturgia: «Teatro Libre» (Tucumán, 1985)

JOSÉ MARÍA RISSO NIEVA Universidad Nacional de Tucumán – CONICET, Argentina

ORCID 0000-0002-8619-8577

jose.risso@filo.unt.edu.ar

Resumen

El teatro, como objeto de estudio, es un fenómeno complejo y difícil de aprehender. Las presentes consideraciones forman parte de una problematización necesaria de la metodología asociada al trabajo de reconstrucción escénica y recolección documental. La discusión pone a dialogar las formulaciones de Jacques Derrida acerca del archivo con la teoría teatral contemporánea y nuestros estudios sobre dramaturgia. Nos centramos en el proceso de búsqueda, exhumación y reunión comprometido en el análisis de las prácticas dramáticas articuladas alrededor del ciclo «Teatro Libre» (Tucumán, 1985). Nos interesa comprender qué margen de archivación inaugura la investigación y cómo esta contribuye a configurar un archivo por venir.

Palabras clave: teatro / dramaturgia / archivo / Jacques Derrida / «Teatro Libre»

Theater, document, archive. Methodological considerations from studies on dramaturgy: «Teatro Libre» (Tucumán, 1985)

Abstract

The theater, as an object of study, is a complex and difficult phenomenon to study. These considerations are part of a necessary problematization of the methodology associated with the work of scenic reconstruction and documentary collection. The discussion related to the formulations about the archive by Jacques Derrida with contemporary theater theory and our studies on dramaturgy. We focus on the process of search, exhumation, and junction developed in the analysis of dramaturgical practices articulated around the cycle «Teatro Libre» (Tucumán, 1985). We want to understand how research contributes to shaping an archive to come.

Key words: theater / dramaturgy / archive / Jacques Derrida / «Teatro Libre»

Recibido: 27/2/2021. Aceptado: 6/3/2021

Para citar este artículo: Risso Nieva, J.M. (2021). Teatro, documento, archivo. Consideraciones metodológicas a partir de estudios sobre dramaturgia: «Teatro Libre» (Tucumán, 1985), (13) (diciembre–mayo).

Santa Fe, Argentina: UNL. e0039 DOI: 10.14409/tb.v1i13.10236



Introducción

En relación con las prácticas artísticas, el archivo como problema teórico y metodológico ha suscitado recientemente interesantes debates y propuestas (Arán, 2018; Dalmaroni, 2010; Guasch, 2011 y Macheret, 2018) que toman como eje de discusión las formulaciones de Derrida (1995) sobre el tema. Buscamos aportar a este estado de reflexión, vinculando la propuesta del filósofo francés sobre la noción de archivo y las consideraciones metodológicas para el estudio de la práctica teatral que, por un lado, se desprenden de los aportes teóricos contemporáneos (De Marinis, 1997; Dubatti, 2003, 2007, 2012; García Barrientos, 1991, 2001, 2015 y Pavis, 2008) y, por otro, ponen en marcha nuestras actividades de investigación sobre dramaturgia y las de nuestros antecedentes.

El teatro, como objeto de estudio, es un fenómeno complejo y —por su naturaleza— difícil de aprehender (Dubatti, 2012:50), condición a la que se suma la inexistencia o la precariedad de los archivos. Las presentes consideraciones forman parte de una problematización necesaria de la metodología porque despliegan una discusión sobre los procedimientos concretos que se emplean en la investigación (Sabino, 1996:33), en particular, sobre el trabajo de reconstrucción escénica y de recolección documental.

En la medida que una pregunta sobre el archivo demanda una respuesta situada, atenta a las condiciones de factibilidad, las siguientes consideraciones toman como referencia nuestra praxis investigativa, centrada en el desarrollo dramático de Tucumán, provincia del noroeste de Argentina, a partir del advenimiento democrático.

La observación de la historiografía teatral acerca de la «profusión de autores locales» (Tríbulo, 2006:118) que escriben y estrenan en la provincia a partir de la reactivación posdictatorial, a la que se suman prácticas como la creación colectiva y el montaje teatral, demanda reconocer en la constitución de este movimiento una ampliación del concepto de «dramaturgia». La comprensión del fenómeno, en las condiciones contemporáneas de producción, deja de estar definida exclusivamente por el trabajo del autor, que escribe sus obras encerrado en los límites de su gabinete, y exige visibilizar la labor de otros agentes involucrados en el arte del espectáculo: dramaturgia de actor, dramaturgia de director, dramaturgia grupal, etcétera.

En esta oportunidad, nos centramos en el trabajo de búsqueda, exhumación y reunión involucrado en el estudio de un suceso histórico que movilizó a la comunidad teatral en su conjunto con la intención de visibilizar la dramaturgia local y su diversidad productiva: el ciclo «Teatro Libre», organizado en la provincia, a fines de 1985. Nos interesa comprender qué margen de archivación inaugura nuestra praxis de investigación y cómo esta contribuye a la configuración de un archivo por venir.

El teatro como objeto de estudio

García Barrientos, desde la dramaturgia, concibe el teatro como un espectáculo vivo (1991:49), posible mediante el cumplimiento de dos condiciones: «1) la *presencia* de actores y espectadores (...), en un mismo espacio-tiempo (...) y 2) el *presente* o simultaneidad entre la producción y la recepción del espectáculo» (49-50, las cursivas pertenecen al autor). En el marco de este encuentro, la «convención teatral» «dobla» cada elemento representante (real) en «otro» representado (ficticio) (García Barrientos, 2015:27) e inaugura «la constitución de una realidad “otra”» (ficción) (García Barrientos, 1991:71). La situación comunicativa, en la que la creación y el consumo están

ligados, determina «el carácter de acontecimiento (y por eso único) del teatro» (50), imposible de ser «reproducido» e «irrepetible (idénticamente)» (46-50), condición que convierte cualquier puesta en escena en una «obra viva» (46).

A diferencia de la dramaturgia de García Barrientos, que concibe el teatro desde una perspectiva comunicativa y desde la convención representativa, Jorge Dubatti —desde la filosofía del teatro— define el fenómeno como un acontecimiento, en tanto «“sucede”, es praxis, acción humana» (2003:16), priorizando la función ontológica y relegando a un segundo momento la dimensión comunicativa o semiótica. En el carácter de «acontecimiento», reside —según la propuesta del autor— «la especificidad del teatro según las prácticas occidentales (...), advertida por contraste con las otras artes» (15). En esta concepción, el acontecimiento teatral se constituye por una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente:

1) el acontecimiento convivial, principio de la teatralidad, es definido como la «Conjunción de presencias e intercambio humano directo», «en un punto del espacio y del tiempo» o «centro territorial», sin intermediación técnica alguna (17);

2) el acontecimiento poético o *poiesis* teatral, originado en el seno del convivio, implica la creación de entes poéticos, producida por la acción corporal del actor, que instauro un «orden ontológico otro», con respecto a la realidad cotidiana, y articula «procesos de semiotización» (Dubatti, 2007:89);

3) el acontecimiento expectatorial, configurado a partir de la observación de la *poiesis*, constituye el «espacio del espectador» (Dubatti, 2003:16), en tanto posición opuesta y complementaria a la del momento poético (21).

En el punto donde la *poiesis* se ofrece como signo y produce sentido, es compatible la propuesta de Jorge Dubatti, desde la filosofía del teatro, con la dramaturgia de García Barrientos, en tanto consideramos el estadio semiótico (o convención representativa) del teatro: «los signos *fundan-nombran-describen* un mundo de representación y sentido, un *universo referencial*» (Dubatti, 2007:110, las cursivas pertenecen al autor). La puesta en diálogo de ambas perspectivas teóricas —con las precauciones señaladas— nos permite desprender una serie de consideraciones y problemas metodológicos en común.

Concebido como un espectáculo «vivo» —en términos de García Barrientos— o acontecimiento «convivial» —en la perspectiva de Dubatti—, el teatro es por definición efímero e irreproducible. En este sentido, como señala Pavis, «una puesta en escena, sea de ayer o date de la época griega, se acaba para siempre y dejamos de sentir la experiencia estética y de tener acceso a la materialidad viva del espectáculo» (2008:26).

Si el teatro tiene un carácter evanescente y la experiencia intersubjetiva que lo funda no puede conservarse, ¿cómo podemos estudiarlo? García Barrientos, enfrentado a este interrogante, responde desde la dramaturgia que «Es posible (...) y útil debido al carácter efímero de la representación teatral, contar con diferentes textos parciales que fijen algunos aspectos del espectáculo» (2001:32). El autor entiende por «texto» aquel «objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral» (31). Estos textos, capaces de preservar parcialmente —nunca la totalidad— del espectáculo, constituyen los «documentos», que suministran información para reconstruir el hecho teatral y salvarlo del olvido. En este corpus documental, García Barrientos incluye textos de variada naturaleza, como por ejemplo la obra dramática, la filmación, la fotografía, los diseños y los bocetos, entre otros (32-33).

Por su parte, como señala Dubatti, solo podemos estudiar «aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento» (2012:50). Los estudios teatrales abordan entonces los «alrededores» del espectáculo:

los materiales *anteriores al acontecimiento* (las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etc.) o *posteriores a él* (los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento —fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etc.—). (2012:50, las cursivas pertenecen al autor)

No obstante, advierte el teórico, estos materiales pre o pos-escénicos sirven para comprender el fenómeno teatral, dan cuenta de él, pero no lo reemplazan. Por esta razón, «la investigación teatral implica el ejercicio permanente del *duelo*, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irrecuperable en tanto acontecimiento» (Dubatti, 2012:30, las cursivas pertenecen al autor).

Estos materiales, que nosotros llamaremos «documentos», siguiendo la denominación técnica de García Barrientos, permiten al investigador elaborar una «reconstrucción histórica» de la escena (Pavis, 2008:18). En la elaboración de esta imagen, «sólo algunos grandes principios se restituyen realmente, y no el acontecimiento auténtico» (26). Frente al carácter efímero de la escena, el investigador debe necesariamente contentarse «con una relación mediatizada y abstracta con el objeto» (26).

En este contexto teórico y metodológico, concebimos la «dramaturgia» como la «organización de la acción *en función de la escena*» (Danan, 2012:50, las cursivas pertenecen al autor), tarea que despliega «la acción, ordena un espacio y una temporalidad, e inventa personajes» para la visión del espectador (50). En esta acepción amplia del término «dramaturgia», no solo queda comprendido el trabajo del autor, como escritor de una «obra dramática», sino que también integra, según la pertinencia del caso, la labor de otros agentes involucrados en la creación del espectáculo. Como señala Dubatti, el reconocimiento de prácticas teatrales muy diversas ha extendido el concepto de dramaturgia:

Se reconoce como «dramaturgia de autor» la producida por «escritores de teatro», es decir, «dramaturgos propiamente dichos» en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. «Dramaturgia de actor» es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. «Dramaturgia de director» es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La «dramaturgia grupal» incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva. (2003:45)

En la praxis escénica contemporánea conviven diversos modos de encarar la dramaturgia y, por esta razón, la definición «debe ser recreada en cada espectáculo» (Danan, 2012:35). Las dificultades y posibilidades de acceso al objeto teatral nos plantean un problema metodológico

fundamental: ¿dónde encontrar los documentos para reconstruir esta tarea de organización o disposición escénica que llamamos «dramaturgia»? Provisoriamente, podríamos responder: en un archivo.

La «noción» de archivo en Derrida

Derrida intenta «formalizar» una serie de «tensiones, contradicciones y aporías» en torno al archivo (1995:37), advirtiendo que «“Archivo” es solamente una *noción*, una impresión asociada a una palabra y para la cual (...) [no] tenemos ningún concepto» (37, las cursivas pertenecen al autor). El archivo, en tanto que noción, mantiene entonces una «relativa indeterminación», en oposición al «rigor del concepto» (37). Sin embargo, en la consideración de Derrida, esta impresión no es «un pre-saber borroso y subjetivo», carente de validez, sino que —por el contrario— se erige «como la posibilidad y como el porvenir mismo del concepto» (37). Por lo tanto, hablar sobre el archivo implica predicar sobre un «concepto en formación» (37).

El archivo, en la formalización de Derrida, es concebido como un corpus de «documentos» «depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima» (1995:10–11). Derrida define el «documento» a partir del término griego *hypómnema* (aviso o noticia) y lo distingue de *mnéme* y *anamnesis* (recuerdo). Mientras estas dan cuenta de una experiencia viva e interior, aquel es externo y funciona como «suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum» (19). Entonces, un dispositivo documental, en tanto *hypómnema*, traduce al exterior un contenido de la memoria. En términos operativos, funciona como documento cualquier texto que fija algo para recordar. En cuanto a la naturaleza del corpus, Derrida aclara que «los documentos (...) no siempre son escrituras discursivas» (10) y, junto con los materiales lingüísticos, considera piezas visuales, como por ejemplo: «las imágenes en un libro de fotografías, a saber, una especie diferente de archivos» (77).

Este conjunto textual para constituirse en archivo necesita estar depositado en algún sitio: «los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente» (Derrida, 1995:10, las cursivas pertenecen al autor). La configuración del archivo en un soporte estable y resistente, asegura por un lado la conservación y por otro la técnica de repetición (19). El archivo entonces, bajo estos principios, se nos presenta «como acumulación y capitalización de la memoria sobre algún soporte y en un lugar exterior» (20).

Finalmente, estos documentos situados y estabilizados están sometidos a una autoridad que no solo cuida «la seguridad física del depósito y del soporte», sino que también tiene la competencia hermenéutica para «*interpretar*» el archivo (Derrida, 1995:10, las cursivas pertenecen al autor). La facultad de esta autoridad incluye diversas acciones entre las que se destacan «las funciones de unificación, de identificación, de clasificación» (11).

Mientras tanto, nuestros archivos...

Si contextualizamos la pregunta que nos hicimos antes, «¿dónde encontrar los documentos?», en el marco de un estudio de teatro, centrado en la dramaturgia de Tucumán, no podremos considerar el «archivo» como una posibilidad. A pesar de algunas tentativas,¹ aún no contamos con un archivo en la provincia referido a la praxis escénica local.

Aunque la Ley Provincial del Teatro N° 7854, promulgada en 2006 e inspirada en la Ley Nacional del Teatro N° 24800, fije —entre las atribuciones de la autoridad de aplicación

(actualmente, el Ente Cultural de Tucumán)— «Proteger la documentación, efectos y archivos históricos del teatro de la Provincia» (Art. 8) y ordene la creación del «Registro Histórico de las Artes Escénicas», que tendría como objetivos «clasificar, registrar y resguardar todos los documentos históricos, (...) referidos a la historia del teatro y las artes escénicas de la Provincia» (Art. 10); las prescripciones de la letra no encuentran correlato en el orden de lo real y el presupuesto destinado para la aplicación de la ley se agota en la entrega de subsidios para la actividad.

Existen otro tipo de archivos, tales como el Archivo Histórico de la Provincia o el Archivo del Diario *La Gaceta*, que eventualmente pueden aportar datos relevantes para la investigación teatral, pero en nuestros estudios sigue siendo fundamental el acceso a las colecciones de documentos privadas, resguardadas por los artistas o sus herederos.

Los investigadores que nos anteceden, cuyos trabajos tomamos como antecedente, emprendieron una tarea personal de exhumación y recopilación, no exento de dificultades, para conseguir el material de estudio. Juan Antonio Tríbulo, por ejemplo, encabeza su capítulo sobre la historia teatral de Tucumán con las siguientes reservas:

Escribir la historia de Tucumán se torna difícil, pues hay muy poco escrito anteriormente y en forma incompleta. Tampoco contamos con los textos dramáticos; sólo se han conservado algunos libretos originales y unos pocos que han sido editados, el resto se encuentra definitivamente perdido; las antiguas bibliotecas han sido devastadas, las colecciones privadas destruidas o están incompletas y la memoria de los protagonistas que hemos tenido la suerte de entrevistar, a veces, es frágil. (2005:501-502)

Del mismo modo, Mauricio Tossi da cuenta del «trabajo arqueológico-teatral» ejecutado para construir los documentos:

realizamos la recolección, descripción y análisis de textos dramáticos —algunos publicados y otros inéditos—, críticas periodísticas y artículos culturales pertinentes, un escaso material fotográfico, programas de mano y gacetillas, documentos personales y entrevistas semidirigidas a diferentes agentes participantes de los montajes teatrales (actores, directores, escenógrafos, iluminadores, asistentes, espectadores y críticos). (2011:27)

Nuestra investigación constituye, en el marco de estas condiciones de estudio, un modo de contribuir en la configuración de un «archivo por venir»: «Un archivo que, armado a partir de la exhumación de escasos restos, permite recobrar algo de aquellas intervenciones sujetas, de otro modo, al olvido» (Gerbaudo, 2018:52).

Una serie de formulaciones realizadas por Derrida, en torno a la noción de archivo, nos permite comprender nuestra praxis de estudio, y la de nuestros antecedentes, como un proceso de archivación.

«Teatro Libre» (Tucumán, 1985)

En 1985, la Dirección General de Cultura de la provincia, a través de su Dirección de Teatro, a cargo de Oscar Quiroga, impulsó la realización del evento denominado «Teatro Libre»,² un encuentro que convocaba a directores y actores locales, tanto del teatro oficial como de las agrupaciones independientes, para realizar un ciclo de representaciones de obras de autores del medio. Se

presentaron en total ocho piezas, con funciones de jueves a domingos, a razón de dos espectáculos por día, desde el 28 de noviembre hasta el 22 de diciembre de 1985, conforme al siguiente listado: *La chispa del milagro*³ de Juan Carlos Bohórquez, dirigida por Enrique Ponce; *Génesis*, escrita y dirigida por Pedro Herrera; *De siete a ocho*, creación colectiva a partir de textos de Aldo Sayago, dirigida por Rafael Nofal; *El malevaje extrañado*, escrita y dirigida por Oscar Quiroga; *Raza* de Déborah Prchal, dirigida por Aldo Sayago; *Limpieza*, escrita y dirigida por Carlos Alsina; *El patio de atrás*, creación colectiva, dirigida por Oscar Németh, y *¿Y ahora qué?* de José Vega, dirigida por Ana Claudia Aita.

El ciclo, que incluía obras breves y abarcaba una heterogeneidad de temas y estilos, tenía como objetivo general, según las declaraciones de Oscar Quiroga, «fomentar la producción y realización teatral en nuestro medio» (El jueves comienza «Teatro Libre», 1985). Sin embargo, el titular de la Dirección de Teatro, en entrevistas posteriores, precisa que la convocatoria tenía como propósito «hacer conocer la obra de los autores teatrales tucumanos» (Hoy, segunda jornada de Teatro Libre, 1985). De esta forma, Teatro Libre implicó una iniciativa que movilizó a la comunidad teatral en su conjunto con la intención de visibilizar la escena local, en general, y la producción dramática provincial, en particular.

La reconstrucción de los espectáculos implicados en el ciclo nos permite vislumbrar una ampliación del concepto de dramaturgia, a partir de la diversificación de las prácticas y los modos de trabajo, que complejiza la mirada del fenómeno en la provincia. Por un lado, el evento incluye obras que responden a una concepción convencional de dramaturgia, es decir, identificable con el trabajo de un autor que elabora un texto *a priori* y sobre el que se sustenta la puesta en escena. En este conjunto se inscriben la mayoría de las piezas presentadas: *Limpieza* de Carlos Alsina, *La chispa del milagro* de Juan Carlos Bohórquez, *Génesis* de Pedro Herrera, *Raza* de Déborah Prchal, *¿Y ahora qué?* de José Vega y *El malevaje extrañado* de Oscar Quiroga. Asimismo, aunque en menor proporción, es posible reconocer casos originados a partir de otras dinámicas de producción, en donde la dramaturgia no refiere el trabajo de un autor ajeno al proceso de montaje, sino la creación de acciones y el entramado de las mismas llevado a cabo por los artistas de la escena. A esta modalidad de trabajo dramático responden los espectáculos *De siete a ocho*, obra construida a partir de trabajos de improvisación, en torno a un estímulo textual, desarrollados por el elenco bajo la guía del director (Hoy, segunda jornada de Teatro Libre, 1985) y *El patio de atrás*, creación colectiva del grupo «Propuesta», bajo la coordinación de Oscar Németh (Se cumplirá en noviembre en Tucumán una experiencia de «teatro libre», 1985).

Un archivo por venir⁴

En términos de Derrida, la archivación de una actividad, «de sus “actas/actos”, de sus procesos privados y públicos, secretos o manifiestos, provisionalmente o definitivamente encriptados» (1995:23, las cursivas pertenecen al autor), conlleva una serie de movimientos que nosotros podemos reconocer, en general, en el devenir de nuestras investigaciones y, en particular, en el proceso de reconstrucción de la(s) práctica(s) dramática(s) que articula el ciclo «Teatro Libre».

De la posesión privada a la exhibición del documento

En la tarea del investigador teatral local, exhumar un documento del ámbito privado y exhibirlo, total o parcialmente, mediante la impresión, bajo una descripción propia, representa una

instancia de institución de archivo: «El primer archivero instituye el archivo como debe ser, es decir, no sólo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica» (Derrida, 1995:63, las cursivas pertenecen al autor).

No podemos hablar, con esta operación, de un paso estricto de lo privado a lo público, puesto que en el caso del archivo —según Derrida— esto se cumple a través de la domicialización: «La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público» (1995:10). En las actuales condiciones de estudio, el hallazgo de un documento implica tan solo un traspaso de manos, del agente facilitador al investigador, que se compromete a difundirlo.

Este paso de lo privado a lo público, que en nuestro caso —ya hemos dicho— no podemos llevar a término, va asociado en el pensamiento de Derrida a una serie de oposiciones que el proceso debe contemplar, como, por ejemplo: lo visible y lo invisible, lo divulgado y lo secreto, lo evidente y lo oculto. En esta serie de tensiones, la reconstrucción del ciclo «Teatro Libre» nos enfrenta especialmente con la dicotomía inédito/publicado, en la medida que una gran porción de producciones permanece en el olvido frente a una escasa minoría que ha sido editada. Solo dos obras alcanzan la publicación, por acción particular de los mismos autores: *Limpieza* de Carlos Alsina (Torres Agüero, 1988) y *El malevaje extrañado* de Oscar Quiroga (Autor, 1999). Al margen de estas excepciones, para reconstruir los espectáculos del ciclo carecemos de los textos o bosquejos dramáticos que dieron origen a los espectáculos (en el caso de la dramaturgia de autor) o de posibles registros escénicos realizados con posterioridad al acontecimiento (en el caso de prácticas relacionadas con el montaje teatral o la creación colectiva). Este tipo de material documental, tan valorado en el proceso de reconstrucción escénica, permanece olvidado, perdido e incluso convertido en ceniza, según la narración que nos ofrece Déborah Prchal acerca del texto *Raza*: «lo debo haber quemado hace treinta años» (Comunicación personal, 27 de enero de 2021).

La investigación teatral, en este punto, asume un movimiento del proceso de archivación que, en términos de Derrida, conlleva el desafío «de descubrir y de tratar» un corpus, que se nos presenta «por una parte inédito, por otra parte secreto, y quizás por otra parte aún radical e irreversiblemente destruido» (1995:25).

De la dispersión al conjunto

Durante el proceso de detección, exhumación y recopilación de dispositivos documentales situados en diversas colecciones privadas y, a veces, olvidadas por los agentes del medio, la investigación asume por necesidad la tarea de conformar un conjunto, es decir, de reunir un corpus heterogéneo y desarticulado.

En palabras de Derrida, es preciso que la autoridad, que aglutina «las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de *consignación*» (1995:11, las cursivas pertenecen al autor). «Consignar» en este planteo implica operar «*reuniendo los signos*», es decir, «coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal» (11, las cursivas pertenecen al autor). La archivación, en la configuración del conjunto, tiende a evitar «una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (...), compartimentar, de modo absoluto» (11, las cursivas pertenecen al autor).

Nuestra tarea comporta un proceso cercano a la archivación en la medida que busca 1) poner en relación dispositivos documentales de diversa naturaleza (lingüísticos y no lingüísticos, reproductivos o descriptivos, etc.) (García Barrientos, 2001:32), 2) completar las piezas o reconstruir los datos faltantes y 3) conciliar las informaciones y explicar las eventuales contradicciones que puedan surgir entre los materiales.

La reconstrucción de la creación colectiva *El patio de atrás*, por ejemplo, es resultado de una reunión de materiales heterogéneos y dispersos, conjunto en el que se incluye la descripción contenida en una nota del diario *La Gaceta*,⁵ una fotografía compartida en redes sociales y el recuerdo de un actor que despliega un parlamento conservado en la profundidad de su memoria y movilizado por el visionado de la imagen: «Diez días hacen ya/ que a extrañas playas llegamos./ Nos picaron los mosquitos./ nos tragaron los pantanos./ La tripulación marcha erguida./ dificultoso es llegar./ La vegetación es abundante/ y lo que mata es la humidá» (Parolo, comunicación personal, 11 de febrero de 2018). El cruce documental nos permite restituir algunos grandes principios del acontecimiento, entre ellos, el tema, el tipo de estructura dramática (abierta, no lineal) y el género (farsa).

De la detección documental a la producción de archivo

Como señala Derrida, la lectura del documento pasa a integrar el archivo y, por lo tanto, aumenta el volumen del corpus: «la interpretación del archivo (...) no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndose en ella» (1995:75). En nuestro caso, aunque estemos ante un constructo por venir, el trabajo de descripción y análisis efectuado sobre las fuentes incrementa en este proceso la base documental y pertenece en adelante al corpus de la actividad teatral. El investigador–archivero, con su labor, «produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás» (75). «El archivo aumenta, engrosa, gana en *auctoritas*», en la medida que incorpora todo el saber que se desarrolla en torno a él (75, las cursivas pertenecen al autor). Aquellos documentos «poco visibles o inaccesibles, secretos o privados» aceleran especialmente estas dinámicas de acumulación del archivo al ofrecerse como «objeto de nuevas interpretaciones, de traducciones inéditas, de otros esclarecimientos históricos o filológicos» (47).

Estas formulaciones de Derrida coinciden con la mirada de la historiografía teatral, en donde el documento se homologa a la noción teórica de «texto» y —lejos de comunicar algo preciso, como podría suponer una epistemología ingenua— constituye «una pluralidad indefinida de significados o, mejor aún, una pura potencialidad de sentido que sólo el intérprete puede actualizar (diversamente)» (De Marinis, 1997:43).

Nuestra investigación, centrada en la ampliación de la práctica dramatúrgica, suma una interpretación más a los antecedentes que, aunque escasos, organizan una base documental alrededor de «Teatro Libre»; tal es el caso de Sebastián Fernández (2016), que realiza una comprensión del alcance político del ciclo, y de Mauricio Tossi (2011b), que se encarga de analizar la inscripción de la obra *Limpieza* de Carlos Alsina en las lógicas del realismo reflexivo.

La labor del investigador adquiere entonces una importancia no accesorio, sino fundamental en la construcción del documento y en la posterior configuración del archivo, con sus selecciones e interpretaciones, condicionadas por premisas de lectura específicas.

Del recuerdo personal al relato de sí

En algunas reconstrucciones, carecemos de documentos y para avanzar debemos acudir a las narrativas personales. Recuperando a Derrida, las experiencias personales, ligadas al recuerdo, solo pueden constituir un documento archivable en la medida en que alcancen cierta exterioridad, es decir, mientras se inscriban en un soporte material. El paso del recuerdo, *mnéme-anamnesis*, al recordatorio, en tanto sustituto nemotécnico (*hypómne*), en nuestro caso, es promovido por la acción del investigador que —mediante diversos instrumentos de recolección, como por ejemplo la «entrevista» (Tríbulo, 2005:502; Tossi, 2011a:27)— consigue elaborar un documento.

En la propuesta de Gerbaudo, «Ante la falta de datos fiables, ante la ausencia de más de una fuente que permita contrastar la información sobre hechos del pasado reciente, ante la inexistencia de “archivos”, nuestras metodologías deben apelar a aquellos «relatos sobre sí introducidos tanto en entrevistas, encuestas, consultas, homenajes como en clases, libros, artículos, tesis (...), etc., por los “agentes” del campo» (2018:46).

La inclusión del relato, por ejemplo, nos permite alcanzar —frente a la ausencia de más documentos— una reconstrucción temática y formal del espectáculo *Raza*, a partir del recuerdo de la autora: «Era un poema épico sobre un pueblo al borde de la extinción por sequía» (Comunicación personal, 27 de enero de 2021). Este documento nos permite comprender que el ciclo «Teatro Libre» no solo pone en práctica una concepción dramaturgica amplia, atenta al sujeto creador (dramaturgia de autor, de actor, de director, etc.), sino que también evidencia —dentro de la modalidad convencional a la que responde el trabajo de Prchal— un relativo distanciamiento de las formas dramáticas usuales, basadas en el discurrir del diálogo y la interacción interpersonal, y la aproximación a una escena sustentada en la narración y el lirismo.

Pasado, presente y ¿futuro?

En «las normas clásicas del saber», según la visión de Derrida (1995:59), el archivo tiene una doble orientación: hacia el pasado y hacia el futuro. El historiador, en el proceso habitual del trabajo científico, hace referencia a un archivo —en nuestro caso, ya lo hemos aclarado, un constructo— determinado o determinable: «un archivo determinado como *ya dado, en el pasado*, o en todo caso solamente *incompleto*, determinable y, por tanto, terminable en un porvenir, él mismo determinable como presente futuro» (59, las cursivas pertenecen al autor). Esta «indeterminación provisoria» del corpus está abierta a eventuales descubrimientos o inesperadas publicaciones: «nuevos archivos pueden ser descubiertos todavía, salir del secreto o de la esfera privada, para verse sometidos a nuevas interpretaciones» (60). La formulación sostiene entonces «Una incompletud del archivo y, por tanto, una cierta determinabilidad del porvenir» (60).

Cabe aclarar que Derrida distingue, por un lado, a) el «porvenir», perteneciente al tiempo normal del progreso científico e identificado con el «futuro» (1995:76), capaz de completar el archivo y, por otro, b) el «por-venir» como «promesa» (76), que implica otro tiempo, otro campo y otra relación con el archivo: la afirmación del por-venir se orienta «hacia la venida de un acontecimiento» (76). En palabras de Derrida, el por-venir exige como condición «que no sólo no sea conocido, sino que no sea *cognoscible como tal*» (79, las cursivas pertenecen al autor). Así, la determinación del archivo por el por-venir no depende del saber presente y se abre a la llegada de un orden inesperado.

De la pulsión anarquivante al mal de archivo

En relación con los postulados del psicoanálisis, Derrida considera —dentro de las lógicas del archivo— el movimiento de la pulsión de muerte, entendida como una tendencia a destruir/borrar el dispositivo documental e impedir, por esta vía, la constitución del archivo:

Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera ésta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja *para destruir el archivo: con la condición de borrar*, mas también *con el fin de borrar* sus «propias» huellas (...). Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. (1995:18, las cursivas pertenecen al autor)

Frente a esta pulsión «anarquivística» (1995:18, las cursivas pertenecen al autor), que «no lega ningún documento que le sea propio» (19), surge el movimiento contrario, una tendencia archivística o conservadora, denominada «pulsión de archivo» (27, las cursivas pertenecen al autor), que busca generar/construir el documento: «Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido» (27). No obstante, advierte rápidamente Derrida que, ante la constante posibilidad de destrucción, la vocación conservadora puede adquirir una dimensión patológica: «no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción» (1995:27) y este mal consiste en «buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiva» (98).

En nuestra investigación, centrada en la dramaturgia organizada alrededor de «Teatro Libre», hemos dedicado gran parte de nuestro tiempo a reconstruir la acción de los espectáculos efectivamente presentados, aproximándonos a la estructura dramática o, cuando el material documental es muy escaso, limitándonos a identificar los temas. No obstante, el rastreo exhuma un dato de gran relevancia para alcanzar una descripción completa del ciclo: la publicitación de la obra *Penélope* de Héctor Posadas, pieza que —aunque no llega a estrenarse en el evento— se inscribe, por un lado, en la acepción convencional del trabajo (dramaturgia de autor) y, por otro, en una aparente continuación de la tradición clásica, a partir de un título con fuertes resonancias míticas: el personaje de Penélope —al que posiblemente alude el paratexto— pertenece al ciclo troyano y, como esposa de Ulises, fue consagrada por la posteridad como el modelo de la esposa virtuosa: «La leyenda y la literatura clásica le han dado celebridad universal por la fidelidad guardada a su marido, a quien esperó durante veinte años, mientras él se hallaba en la guerra de Troya» (Grimal, 1989:419). Como señala Genette, el título tiene el «poder» de suscitar o sugerir una recepción de tipo hipertextual (1989:392–393) y, frente a esto, el creador, en este caso Posadas, no puede desconocer esta posible operación receptiva.

Esta huella dio lugar a una serie de indagaciones y consultas, con el objetivo de obtener algún documento sobre la obra, que resultaron infructuosas: el autor había fallecido, no tenía herederos y el resto de los agentes teatrales no lo conocían o poco recordaban de él.⁶ Sosteniendo la búsqueda, casi «con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico» (Derrida, 1995:98), se nos escamoteaba cualquier material. Tuvimos que comprender que, ante la imposibilidad de encontrar algún rastro textual o de generar un relato sobre la pieza en cuestión, solo nos quedaba la opción de trabajar con la única referencia disponible: el artículo del diario *La Gaceta*, publicado el 21 de octubre de 1985, en el que se listan las obras participantes del ciclo «Teatro Libre»:

Convocado por la Dirección General de Cultura a través de su Dirección de Teatro, se realizará desde el 21 de noviembre al 22 de diciembre la experiencia de «Teatro libre», un encuentro que reunirá a 50 actores, 9 directores y 9 autores tucumanos, en lo que será una versión local de «Teatro abierto». (...) Las obras que se verán son: «Limpieza» de Carlos Alsina, dirigida por el autor; «De siete a ocho» de Aldo Sayago, dirigida por Rafael Nofal; «Raza» de Déborah Prchal, dirigida por Aldo Sayago; «Creación colectiva» [luego titulada, «El patio de atrás»] del Grupo Propuesta, dirigida por Oscar Nemeth;⁷ «Chispa para un milagro», de Juan Carlos Bohórquez, por el teatro Estable dirigido por Enrique Ponce; «El malevaje extraño» de Oscar Quiroga, dirigida por el autor; «*Penélope*» de Héctor Posadas, dirigida por el autor; «Génesis» de Pedro Herrera, dirigida por el autor. (Se cumplirá en noviembre en Tucumán una experiencia de «teatro libre», 1985, las cursivas nos pertenecen)

Del archivo patente al archivo virtual

Aunque no exista documentación alguna capaz de avalar la escritura del drama *Penélope* — sabemos por otros documentos y por los testimonios que no llegó a escenificarse—, debemos reconocer —parafraseando a Derrida (1995:73-74)— que, en virtud de su inscripción en el ciclo y la publicitación en la prensa, a pesar de que el estreno no haya tenido lugar, la intención de estrenar fue efectiva y, al menos, una parte de la escritura (el título) fue llevada a término y este acto ha dejado un rastro, válido como documento (73-74).

En este caso, valiéndonos de la argumentación de Derrida, podemos distinguir entre dos tipos de archivos. Por un lado, el archivo patente, producto de «los modos de archivación corriente» (1995:73), que se fía de las normas tradicionales de la historiografía y que determina la existencia o no de un archivo basándose en la «presencia/ausencia de referencia literal y explícita» a este o aquel fenómeno. En este marco, un hecho acontece y es registrado; por lo tanto, si un suceso no ha dejado archivo significa que no ha tenido lugar (74). Derrida llama la atención sobre esta lógica y vislumbra, junto con el archivo patente, «el campo problemático de un *archivo de lo virtual*» (74, las cursivas pertenecen al autor), como un universo de intenciones. En este terreno podemos incluir el caso de *Pénélope* de Héctor Posadas, obra que no llegó a estrenarse y que, permaneciendo virtual, no alcanza visibilidad en las periodizaciones habituales, por ejemplo, en las cronologías de Tríbulo (2006:120), que abordan el fenómeno de «Teatro Libre» sin hacer mención al texto de Posadas.

En el marco de nuestra investigación, el título *Penélope* —aunque no sea posible establecer una correspondencia con el nombre o el comportamiento de algún personaje— suscita al menos la interrogante sobre el estatuto hipertextual y, por lo tanto, la productividad de lo clásico, en esta pieza de autor local.

Conclusiones

La articulación entre las formulaciones de Derrida sobre la noción de archivo y nuestra metodología, en el marco de los estudios sobre dramaturgia y en las condiciones particulares de investigación, nos permite comprender que la labor que llevamos a cabo constituye un modo de contribuir en la configuración de un archivo por venir.

Aunque nuestros esfuerzos no logren concretar la necesaria «domicialización», garantizando así el paso de lo privado a lo público, sí reconocemos en nuestra tarea una serie de movimientos devenidos de un proceso de archivación, como, por ejemplo, la exhumación, la exhibición, la

reunión y la interpretación del documento, así como también la construcción del relato como suplemento mnemotécnico.

El pensamiento de Derrida asimismo nos advierte sobre el «porvenir» o futuro del archivo, capaz de completarlo en el tiempo venidero, y el «por-venir», en calidad de promesa, capaz de inaugurar un orden desconocido para él. El autor suma a la reflexión sobre los archivos patentes, producto de los modos de archivación habituales, la posibilidad de los archivos virtuales, que incluyen proyecciones irrealizadas que han dejado huellas. Finalmente, las formulaciones sobre el «mal de archivo» nos permiten visualizar conductas nostálgicas entramadas en el trabajo arqueológico de recopilación documental.

Notas

1 El proyecto «Archivo Mujeres que hacen teatro», creado por Verónica Pérez Luna e impulsado por el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, en el ámbito de la Secretaría de Extensión de dicha casa de estudios, recopila biografías y fotografías y elabora narrativas fílmicas de actrices, directoras, dramaturgas, docentes, investigadoras y gestoras, entre otras hacedoras de la actividad teatral de la provincia. La iniciativa emprendida en 2015 se propone «crear un mapa en forma de catálogo virtual que dé cuenta de la pluralidad de mujeres que han asumido el teatro como su profesión o su oficio en Tucumán, desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días» («Mujeres que hacen teatro», 2015). El proceso de archivación se restringe al período 2015 y la capacidad de ampliar el corpus documental depende de la voluntad personal de las teatristas interesadas en integrarlo. No obstante, el constructo generado cumple el requisito de «domicialización», formando parte del archivo del museo y estando a «disposición de quienes lo requieran para fines académicos o de investigación» («Mujeres que hacen teatro», 2015).

2 El evento celebrado en Tucumán tiene como antecedente la experiencia de Teatro Abierto, acontecida en 1981, en Buenos Aires. El suceso porteño significó una «reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural» impulsado por la dictadura militar, que llegó a negar la existencia de un teatro argentino contemporáneo (Trastoy, 2001:104-105). Para desmentir estas afirmaciones del régimen, el ciclo convocó a los teatristas con el objetivo de «manifestar con un evento público la vitalidad y la vigencia del teatro argentino en todas sus expresiones» (105). Más allá del valor político que el evento adquirió, fue originalmente «una propuesta reivindicatoria de la escena local» porteña (106) y su éxito llevó a los organizadores

a repetirlo, con algunos cambios y bajo otras modalidades, en 1982, 1983 y 1985 (Zayas de Lima, 2001).

3 En los documentos disponibles se observan variantes en torno al título de la pieza, consignando tres posibilidades: *Chispa para un milagro*, *Una chispa para un milagro*, *La chispa del milagro*. Nos inclinamos por esta última en virtud del mayor número de recurrencias.

4 La locución adjetiva «por venir», que utilizamos para calificar este constructo «venidero», no debe confundirse con los sustantivos «porvenir» o «por-venir», empleados por Derrida en sus formulaciones sobre el archivo y que más adelante abordaremos.

5 La nota (Teatro Libre, 1985) ofrece una breve descripción argumental del espectáculo: «“El patio de atrás” es el nombre del burdel de América Latina, una mujer que de india conquistada se convierte en una prostituta que recibe en su burdel a una larga lista de “clientes”, algunos simbólicos pero todos caricaturescos».

6 La trayectoria artística de Héctor Posadas se nos presenta dispersa y discontinua. En 1960, figura como alumno de la Escuela Municipal de Arte Dramático y, en 1968, como actor en la puesta *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, por el Teatro Universitario, bajo la dirección de Boyce Díaz Ulloque. Su trabajo como director arranca en 1969, montando *Los prójimos* de Carlos Gorostiza, con Elenco Teatro Popular de la FOTIA, y hacia 1976 reaparece dirigiendo *Historia del zoo* de Edward Albee, con la Cooperativa Cultural Eulogio Castro. Posteriormente, Héctor Posadas integra como actor el reparto del largometraje *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* de Nicolás Sarquís, estrenado en 1983. Ese mismo año registramos en la provincia el único estreno de un texto

de su autoría: *La cruz de rescoldo*, por el grupo «Taller Teatro del Tucumán» y la dirección de Manuel Maccarini, pieza que abrevia en la mitología popular norteña y, particularmente, en el mito de El familiar. Sin más datos, finalmente, cierran

esta cronología dos puestas teatrales en las que se desempeña como director: en 1984, *El último padre* de Rodolfo Braceli y, en 1988, *Danza macabra* de August Strindberg.

7 En el original, «Nemeth» en lugar de «Németh».

Referencias

- Alsina, C.** (1988). *Limpieza*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Arán, P.** (2018). Escribir desde el archivo. En Arán, P.O. y Vigna, D. (comps.). *Archivos, artes y medios digitales: teoría y práctica* (87–102). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Dalmaroni, M.** (2010). La obra y el resto: literatura y modos del archivo. *Telar*, (7/8), 9–30. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9054/pr.9054.pdf
- Danan, J.** (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de gato.
- De Marinis, M.** (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, J.** (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Traducción de Vidarte Fernández, F.
- Dubatti, J.** (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J.** (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J.** (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- El jueves comienza «Teatro Libre» (1985, 26 de noviembre)**. *La Gaceta*, s/p.
- Fernández, C.S.** (2016). *Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano (1966–1985)*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina.
- García Barrientos, J.L.** (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Barrientos, J.L.** (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Barrientos, J.L.** (2015). El método. En García Barrientos, J.L. (dir.) y Abraham, L.E. (coord. del volumen). *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (26–56). Madrid: Antígona.
- Genette, G.** (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gerbaudo, A.** (2018). El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo porvenir. En Arán, P.O. y Vigna, D. (comps.). *Archivos, artes y medios digitales: teoría y práctica* (41–66). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Grimal, P.** (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, A.M.** (2011). *Arte y archivo 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guasch_arte-y-archivo_1920-2010
- Hoy, segunda jornada de Teatro Libre (1985, 29 de noviembre). *La Gaceta*, página 10.
- Ley Provincial del Teatro N° 7854 de 2006 (2006, 11 de diciembre)**. <http://rig.tucuman.gov.ar/leyes/scan/scan/leyes/L-7854-11122006.pdf>.
- Macheret, G.** (2018). El archivo y las artes evanescentes. En Arán P.O. y Vigna, D. (comps.). *Archivos, artes y medios digitales: teoría y práctica* (119–144). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Mujeres que hacen teatro (2015)**. *Museo de la Universidad Nacional de Tucumán*. http://www.munt.unt.edu.ar/?p=2073&fbclid=IwAR13gZnnwhOzL-znpGqEvR8XXZ34MqzQ3g_SXsD4DDjwBvziyyJ-85WtIg
- Pavis, P.** (2008). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Quiroga, O. (1999). *El malevaje extraña*. Tucumán: Autor.

Sabino, C. (1996). *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Lumen Humanitas.

Se cumplirá en noviembre en Tucumán una experiencia de «teatro libre» (1985, 21 de octubre). *La Gaceta*, página 11.

Teatro Libre (1985, 15 de diciembre). *La Gaceta*, s/p.

Tossi, M. (2011a). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.

Tossi, M. (2011b). Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del Noroeste Argentino. *Apuntes de Teatro*, (134), 5-27.

Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (104-111). Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras.

Tríbulo, J.A. (2005). Tucumán. En Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias, Vol. I* (495-550). Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro.

Tríbulo, J.A. (2006). Tercera parte: 1984-2004. Reactivación y renovación del campo teatral de Tucumán. En AA. VV. *Tucumán es Teatro* (117-161). Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa/Instituto Nacional del Teatro.

Zayas de Lima, P. (2001). Teatro Abierto 1982-1985». En Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (112-123). Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras.