

# La protesta subterránea del café-concert. Identidades amenazadas



Patricia Fischer

Universidad de Buenos Aires, Argentina

[patofischer@gmail.com](mailto:patofischer@gmail.com)

Fecha de recepción: 26/08/2019. Fecha de aceptación: 03/10/2019.

## Resumen

La afirmación ontológica de la identidad supone una lucha discursiva/simbólica (y en ocasiones también física) entre enunciadores de la historia –en este caso, los artistas del café concert, por un lado, y quienes se oponían a dicho proceso de constitución alternativo de identidad, por el otro–. La coerción directa por parte del campo de poder sobre estos espectáculos contestatarios hizo mermar uno de estos términos, dado que la identidad era pensada desde una concepción esencialista/totalizadora y no había cauce para un discurso cuestionador. En los café concert se desarticulaba el concepto de identidad. Esta problematización en el concepto puede analizarse, como bien lo hace Arfuch (2005: 24), en la sustitución de las preguntas “cómo somos” o “de dónde venimos” por el “cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos”. La puesta en escena puso en cuestión la representatividad de quienes actuaban en la esfera del poder y deconstruyó su mundo simbólico; la consecuencia fue el pase de la lucha discursiva a la violencia física como intento de supresión de la configuración de una identidad alternativa.

### Palabras clave

Café-concert  
identidad  
amenaza  
lucha discursiva

## The underground protest of the café concert

### Abstract

The ontological assertion of identity supposes a discursive/ symbolic (and sometimes also physical) struggle between enunciators of history –in this case, the artists of the café concert and those who opposed such process of alternative constitution of identity–. The direct coercion of the agents of power over these challenging spectacles reduced one of these terms, since the identity was thought from an essentialist/totalizing conception and there was no space for a questioning discourse. In the café-concert, the concept of identity was dismantled. This deconstruction of the concept can be analyzed, as Arfuch (2005: 24) does, considering the substitution of the questions “how are we” or “where do we come from” for the questions “how do we

### Keywords

Café concert  
identity  
threat  
discursive struggle

use the resources of language, history and culture in the process of becoming more than being, how do we represent ourselves, how are we represented or how could we represent ourselves in the future". This stagings questioned the representativeness of those who acted in the sphere of power and deconstructed their symbolic world; the consequence was the passage from the discursive struggle to physical violence as an attempt to suppress the configuration of an alternative identity.

## Introducción

El estudio de la problemática de las identidades amenazadas –en sus diversas expresiones: el filicidio, el fratricidio y el parricidio– es un tema medular que recorre las diversas poéticas del teatro argentino. Su análisis nos permite desentrañar cómo ha evolucionado el discurso teatral en contacto directo tanto con otros sistemas teatrales centrales –apropiándose y resemantizando recursos o procedimientos escriturarios que han sido altamente productivos en nuestro sistema teatral– como con la historia externa, con la cual establece una relación polémica.

Este estudio es primordial para advertir la dialéctica entre teatro y sociedad, principalmente por la carga simbólica que adquiere, en los diferentes períodos, la figura de lo parental tanto en el nivel textual como en el histórico y en su interdependencia, es decir, en los debates o discusiones generados en el campo intelectual teatral y en el campo de poder, desde los discursos sociales e ideológicos encontrados o sincronizados. Así, encontramos la reformulación de la denuncia sobre las identidades amenazadas canalizadas desde diversas poéticas, pero abordando distintos momentos históricos: las denuncias de Florencio Sánchez hacia la sociedad oligárquica del 900 y su modelo de país; la mirada desahuciada de Armando Discépolo hacia las contradicciones del progreso en las décadas del 20 y del 30 en concomitancia con la caída del proyecto liberal del régimen oligárquico del 900; los problemas de parricidio y filicidio en el nivel de las macroestructuras sociopolíticas planteados por Roberto Arlt en los años 40; la crítica y el cuestionamiento a la sociedad y a las instituciones a partir de los 60 –principalmente en diversos autores del realismo y de la neovanguardia, y en el fenómeno del café concert–, atravesadas por diferentes expresiones de violencia y/o autoritarismo que alcanzaron su punto máximo durante la época del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y, por último, los análisis del problema de las identidades –desde posiciones marginales, maleables, diversas, contingentes, redefinibles, plurales– que surgirán en las obras de intertexto posmoderno a partir de mediados de los 80 hasta el siglo XXI. De este modo, el estudio sistemático del parricidio, del filicidio y del fratricidio en el teatro argentino se torna fundamental para comprender el modo en que los dramaturgos y teatristas han interpretado el pasado y el presente de nuestra historia sociopolítica y cultural y cómo lo han hecho valiéndose tanto de la productividad de nuestro propio sistema teatral como de los sistemas teatrales centrales y de los intertextos históricos nacionales e internacionales.

El tema de la identidad atraviesa toda la historia del teatro argentino, desde sus orígenes hasta la actualidad, por lo que presentaremos en este artículo sólo un pequeño recorte de la problemática: el fenómeno contestatario del café-concert (movimiento parricida) y su abrupta disuasión por parte del campo de poder (movimiento filicida).

La identidad –individual o aquella que funciona como metáfora de la Nación– debe ser pensada en su historicidad, como un significante cuyo significado dinámico permite cambiar la representación o imagen que un sujeto o una sociedad tienen de sí mismos. Así como el discurso histórico no puede escapar a su naturaleza literaria, el discurso dramático y el lenguaje que se desarrolla sobre el escenario –con su diversidad de

expresiones sígnicas– no pueden escapar a su inserción histórica. Es en este cruce que resulta importante estudiar la presente problemática identitaria centrada –en el caso del café concert– en un doble enfrentamiento posicional: por un lado, estético (su relación alternativo al teatro oficial) y, por otro lado, ideológico frente a las políticas de gobierno (individuo vs. Estado/*Pater*, figura patriarcal en el orden de lo político) que intentan, mediante mecanismos de coacción y de homogenización identitaria, cortar la flexibilidad y el dinamismo de la construcción de la identidad.

Tanto la identidad individual/intrafamiliar como la nacional están vinculadas con la amenaza, es decir, con la acción que atenta contra la libre construcción de la subjetividad individual, por un lado, y contra el ejercicio democrático de edificación de una comunidad simbólica de pertenencia por parte de los individuos de una nación, por el otro; lo que deviene en un filicidio, fratricidio o parricidio.

Para abordar esta problemática, es necesario comprender las interacciones entre el campo político y el campo intelectual entre 1966 y 1974 y lo que implicó el surgimiento de lo que se denominó la “generación parricida” –surgida en los años 60–, que se desprendió o se suscitó, en parte, de la interacción entre ambos campos. Para esto, debemos centrarnos en la cultura juvenil y sus significaciones, en las implicancias psicológicas, ideológicas y políticas que involucraron la protesta juvenil y sus diversas manifestaciones. El conflicto social –y su manifestación: la protesta juvenil– no será visto únicamente en su aspecto negativo –como signo de *desintegración social*–, sino también, y principalmente, en su semblante creativo “en donde el conflicto deviene en un cambio social” (Flores Arzayús y Remus Araico, 1971). Es en esta doble faz donde se analiza todo fenómeno parricida y, a su vez, filicida: por un lado, y específicamente refiriéndonos a las ambiguas décadas de los 60 y 70, encontramos un alto grado de creatividad (y, aclaramos: en toda creatividad hay continuidad pero, también, y sobre todo, deseo de enfrentamiento, diferenciación y distanciamiento; duelo, anhelo parricida), fundación de entidades culturales y expansión de las actividades artísticas, amén de las intertextualidades provenientes de los sistemas centrales –el europeo y norteamericano–, pero también del diálogo con las culturas latinoamericanas; y, por otro lado, hallamos la coerción del campo de poder sobre el campo intelectual mediante el silenciamiento de las voces protestantes. De esta manera, la actitud parricida de los jóvenes –canalizada mediante la protesta juvenil y su creatividad– no es más que una reacción o respuesta “clara (...) de la tendencia filicida de sus padres o de las figuras sustitutivas” (Flores Arzayús y Remus Araico, 1971: 14).

La protesta juvenil –como actitud divergente y cuestionadora– se expresó desde la forma de vestir –y en el lenguaje gestual y corporal que la acompaña y la significa– hasta las más diversas expresiones políticas y artísticas; en el caso teatral, se hace notorio en el café concert. Hay un movimiento pendular de protesta que va desde el deseo o desde la expresión simbólica hasta el acto.

Fue la juventud de fines de los 50 la que llevó a cabo el movimiento de transformación cultural y también la que, en las dos décadas siguientes, intentó infructuosamente el cambio político. Sergio Pujol (2003:281) encuadra esta juventud (entendida como una categoría sociocultural) dentro de una “identidad juvenil mundial” que tuvo como punto en común la sublevación cultural. Esa identidad –que aparece englobando dos generaciones– es definida como “una sensibilidad colectiva afectada al concepto de fisura o brecha generacional” (284); por lo que aparecerían comprendidos en la misma tanto el escritor Rodolfo Walsh (1927) como el músico Luis Alberto Spinetta (1950). Esa contemporaneidad y la participación en una misma realidad histórica –atravesada por un imaginario social construido en base a la idea de una praxis que fuera, a su vez, estética y política; superadora del pasado, cuestionadora del presente y prometedora de un cambio revolucionario– llevó a estos jóvenes a expresarse de forma divergente en los diferentes lenguajes.

## Interacciones entre el campo de poder y el campo intelectual: poleas contrabalanceadas

La década del 60 estuvo signada por un franco aumento de la conflictividad social a nivel nacional unido a la emergencia de una cultura juvenil marcada, en lo político, por la impronta de rebelión y la idea de revolución y, a nivel cultural, por nuevos gustos y tendencias estéticas reflejados en el arte de la música, el cine, el teatro y la moda. Los artistas y dramaturgos no fueron ajenos a estas expresiones, sino que se hicieron eco, a través de sus textos –no sólo dramáticos, sino también ensayos, prólogos reflexivos sobre sus escrituras y el contexto histórico, y declaraciones políticas en revistas de la época–, del tiempo convulsionado que les tocó vivir. Contrariamente a esta necesidad de expresión, se fueron cerrando las posibilidades de participar pacíficamente en el plano sociopolítico. Desde la destitución del poder del presidente Juan Domingo Perón en 1955, hasta la caída del tercer gobierno peronista en 1976, nuevamente a manos de las Fuerzas Armadas, se fueron sucediendo golpes militares y gobiernos civiles implantados por los primeros, carentes de legitimidad. Esto estuvo ligado, a su vez, con la opinión fuertemente generalizada de la imposibilidad de restituir una democracia representativa y de que la única forma de desbaratar los regímenes dictatoriales era a través de la violencia y la lucha armada. Esta idea tomó forma y se intensificó a partir del éxito de la Revolución Cubana (1959) que se había alzado contra el imperialismo norteamericano, en pos de una sociedad nueva, revolucionaria, socialista, en compromiso con el pueblo. Y, por otro lado, fue tomando fuerza la idea de liberación nacional en Latinoamérica. Las figuras de Fidel Castro y, principalmente, del Che Guevara, se robustecieron; pero de igual manera se fortaleció –desde la postura de las Fuerzas Armadas– la creación de un imaginario que denunciaba la infiltración marxista-comunista y la necesidad de combatirla en pos de la seguridad nacional.

En las décadas del 60 y 70 proliferaron tanto revistas de izquierda como de derecha que se debatían a favor y en contra del ideal revolucionario. A su vez, surgieron revistas culturalmente importantes, especializadas en teatro, como *Talia* (1953/1971) y *Teatro XX* (1964/1966), y otras publicaciones destacadas por su modernidad como *Primera Plana*, *Confirmado* y *Panorama*.

Desde las revistas de la época se ayudó a difundir las nuevas corrientes culturales, como la vanguardia del cine europeo y el llamado *boom* de la literatura latinoamericana. También se afianzaron en este tiempo narradores argentinos como Manuel Mujica Lainez, Ernesto Sábato y David Viñas, mientras otros surgían: Germán Rozenmacher, Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo. Como vemos, hubo un dinamismo importante dentro del campo intelectual por la aparición y circulación de nuevas textualidades, la afirmación de otras, pero también la legitimación y reubicación de escritores dentro del campo que hasta ese entonces ocupaban un lugar desplazado, como Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y Armando Discépolo.

En 1957, durante el gobierno de Pedro Aramburu, se creaba el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) para la difusión y regulación de esta actividad, y al año siguiente el Fondo Nacional de las Artes (FNA), para estimular las actividades artísticas y literarias. Asimismo, en 1958 se fundó el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicyt, luego Conicet), con el objetivo de promover las investigaciones científicas. En 1958, ya durante la presidencia de Arturo Frondizi, con la creación del Instituto Di Tella –centro de investigación interdisciplinario de cultura, artes y ciencias, financiado por la Fundación Torcuato Di Tella y el apoyo de organismos nacionales y extranjeros– se abría un camino importante hacia la modernización, hacia el llamado *arte de vanguardia*, la renovación y la difusión estético-cultural, que en los 60 dio lugar a variadas investigaciones en el campo del teatro, la música y las artes visuales, pero también en economía, ciencias sociales y neurología.

Otro hecho culturalmente importante de 1958, durante el gobierno de Frondizi, fue la creación de EUDEBA, cuyo slogan fue “Libros para todos”. Años más tarde, en 1966, durante la dictadura de Onganía, el director de Eudeba, Boris Spivakov, fundaría el Centro editor de América Latina (CEAL). También en 1960 se concretaba un proyecto cultural y teatral primordial: la inauguración del Teatro Municipal General San Martín, cuya apertura definitiva fue en 1961.

Este florecimiento cultural estuvo en concomitancia con un clima contestatario y de optimismo asimismo cultural, caracterizado por una amplia modernización que se sucedió a partir de la caída del peronismo en 1955. Esta suerte de eferescencia que sentían los jóvenes intelectuales se extendió, aproximadamente, hasta 1966, para ir perdiendo terreno a partir del golpe de Estado de ese año –y su política restrictiva– y desvanecerse alrededor de 1976, con el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y la caída de la utopía revolucionaria.

En 1966, es decir, paralelamente con el comienzo del gobierno *de facto* de Juan Carlos Onganía (1966-1970), los intelectuales todavía se animaban –dentro de este clima de mediana libertad– a expresar su descontento y disconformidad. Esta “etapa de intensa euforia dentro del campo” –como analiza Pellettieri (2003) se debió a que las “[seudo] ‘libertades’ otorgadas por el poder permitían una modernización creciente” (234 y ss.) en el campo cultural que tuvo su correlato en una gran innovación no sólo en las artes, sino también en la forma de vida principalmente de los sectores de clase media que tuvieron un auge importante durante los gobiernos de Frondizi (1958-1962) y de Arturo Illia (1963-1966). Por un lado, esta *apertura al mundo* dio cabida a la entrada y circulación de textualidades provenientes de otros sistemas teatrales centrales –como el europeo y el norteamericano–. En el caso del primero, la obra teórica de Brecht y la puesta en escena de sus textos se constituyeron en elementos fundamentales para la escritura dramática de Osvaldo Dragún en los 50 y 60; también la textualidad del francés Jean Paul Sartre fue significativa en los 60, si bien tanto sus textos dramáticos como los literarios y los referidos a su filosofía existencialista se introdujeron en la década anterior. En el segundo caso, la textualidad del norteamericano Arthur Miller generó una apropiación productiva dentro de nuestro sistema teatral. Tanto los intertextos sartreanos como los de Miller fueron aprovechados por el realismo teatral argentino, emergiendo el microsistema del realismo reflexivo, cuyos dramaturgos más significativos fueron Ricardo Halac, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Juan Carlos Gené, Guillermo Gentile, Alberto Adellach, Sergio De Cecco, entre otros. A su vez, este cambio a nivel textual se hizo receptivo de una nueva forma de actuación que fue producto de la entrada del método stanislavskiano de actuación. Por otro lado, durante los 50 y 60 se difundieron los textos del rumano Eugène Ionesco, el irlandés Samuel Beckett y el británico Harold Pinter que, del cruce productivo con nuestras textualidades preexistentes, posibilitaron el surgimiento del neoabsurdismo o neovanguardismo de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky. Lo importante de estos cruces es que nuestros escritores tuvieron la posibilidad de pensar las problemáticas de la época enriquecidos por los planteos ideológicos provenientes de otras textualidades.

A su vez, se desarrolló una cultura joven de la rebelión –lo que Roszac (1970) designó, con gran discernimiento en 1968, como “contracultura juvenil”–, expresada en lo gestual, corporal y en lo simbólico; que no sólo acompañó esta etapa de modernización, sino que también fue complementaria de la ideología revolucionaria, libertaria y reivindicativa surgida durante los 60. Así el aspecto físico y la forma de vestir (el pelo largo, los colores fuertes y psicodélicos, los adornos africanos, el descuido de la higiene), los nuevos códigos sexuales basados en la liberación, los nuevos estilos musicales (por ejemplo, la música *beat*), el deseo de libertad, la falsa sensación de felicidad que les proporcionaba la droga, el amor a la naturaleza y hacia diversas

formas de espiritualidad –como el interés que despertaron las religiones orientales– se unieron a una forma de pensamiento claramente opositora de una sociedad considerada materialista, tecnocrática, violenta e injusta. Se trataba de una contracultura idealista, política y pacifista –ya que, por ejemplo, se declaraba a favor de los derechos humanos y en contra de la guerra de Vietnam–, que se interesaba en cambiar de forma radical su estilo de vida, cuestionar valores y costumbres de sus padres y experimentar la realidad de una manera distinta. En esta protesta existencial había un deseo de desafiliación, de parricidio simbólico. Este enfrentamiento se vio plasmado en lo teatral –en esta ocasión lo veremos en el café-concert, en el carácter parricida de esta cultura juvenil contestataria– y en otras expresiones artísticas.

Es clara la figura del intelectual *comprometido* que puede y debe intervenir en el proceso histórico para generar un cambio. Se multiplicaron las muestras que *hablaban sobre y hacían* política, participando en el devenir de los hechos sociopolíticos. Así, en 1966, más de doscientos artistas plásticos organizaron *Homenaje al Vietnam* –homenaje que aludía no sólo a Vietnam, sino a todos los pueblos que luchaban contra la opresión del imperialismo–, exhibiendo sus trabajos en la galería Van Riel. En 1968 se realizó *Tucumán Arde*, obra colectiva realizada por un grupo de artistas de vanguardia, presentada en la sede rosarina de la CGT de los Argentinos. La muestra consistía en la presentación de un empapelado, en las sedes sindicales de la CGTA de Rosario y Buenos Aires, realizado en base a noticias recolectadas de diversos medios gráficos referidas a la crisis de los ingenios azucareros de dicha provincia. Ese mismo año se presentó la muestra *El Che vive* en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) pero, luego de la inauguración, el gobierno clausuró la exposición del friso de telas que cubrían la sala con la figura del Che. Nuevamente, al año siguiente, los problemas de los ingenios azucareros en Tucumán volvieron a repercutir en muestras artísticas de la SAAP: la exposición *Villa Quinteros también es América* significaba la terrible represión policial llevada a cabo en el mes de abril en dicha villa en respuesta a la queja por el cierre de un ingenio. Continuando con la intervención del arte en la vida política del país, en 1969 se realizó en la SAPP *Malvenido Rockefeller*, que consistía en la exposición de afiches en repudio a la visita a la Argentina del funcionario norteamericano. Con estas obras se modificó el modo de recepción: el público, involucrándose activamente, asumió representatividad y su participación en las obras cobró complicidad política.

La politización del arte alcanzó su punto culminante cuando, en 1968, varios integrantes del Di Tella comprendieron que debían dejar las instituciones para pasar a formar parte de un movimiento artístico de tipo militante. Este compromiso adoptado por una joven generación buscaba expresar en sus obras un contenido “práctico, ideológico y estético” (Sarlo, 2001: 100), para lo cual algunos intelectuales de origen burgués veían la necesidad de tender un puente entre ellos y la *clase obrera*, quienes les mostrarían el camino a seguir (101). Todas las formas de acción colectivas mediante las representaciones artísticas se alejaron de lo simbólico para pasar a ser claramente indiciales y referenciales de una problemática actual: hasta el punto de acudir al nivel icónico del signo para restar ambigüedades en las interpretaciones de la obra de arte y con el objeto de la confrontación directa con el problema a tratar. La dificultad no era el qué, sino el cómo hacerlo, y a pesar de haberlo intentado mediante diversas expresiones artísticas, a medida que avanzaba la década fue decayendo la ilusión sobre la efectividad o la incidencia de la “acción estética” en materia de revolución política.

En 1967, se prohibió la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera (músico del CELAM, del Di Tella) con libreto de Manuel Mujica Lainez, en el Teatro Colón. Al año siguiente, se clausuró en el marco de Experiencias de 1968 –exposición en la que se daban a conocer los trabajos de integrantes del Di Tella– la obra *Baños*, de Roberto Plate. Así, en *resguardo de la moral pública* se fueron sucediendo los actos de censura. Otro ataque

importante a la libertad de expresión lo sufrió el cine. En 1968 se fundaba el Ente de Calificación Cinematográfica que tuvo facultad para prohibir setecientos veintisiete películas entre enero de 1969 y diciembre de 1983.

Los logros que se habían obtenido durante los gobiernos de Aramburu y Frondizi se vieron malogrados durante el *onganiato*. En un breve período, tres entidades culturales de importancia nacional e internacional fueron abatidas por las actuaciones del gobierno dictatorial de Onganía: el INC, mediante un ente interventor en 1968; el FNA, con la pérdida de autonomía en 1969; y el Di Tella que cerró sus puertas en 1970.

Retomando, si bien asistimos en la década del 60 a una producción importante en las diversas áreas del arte, la censura figuró como la contracara de esta época de esplendor artístico, acentuándose con el llamado Proceso de Reorganización Nacional, a partir del golpe de Estado de 1976. Podemos citar, entre los actos de vandalismo estatal, la prohibición de las representaciones de *El Vicario* de Rolf Hochhuth (1966), el atentado perpetrado al teatro Argentino en vistas del inminente estreno *Jesucristo Superstar* (1973), ópera rock con libreto de Tim Rice y música de Andrew Lloyd Webber, y el levantamiento de la puesta de *Telarañas* (1977) de Eduardo Pavlovsky, como también la prohibición de una serie de películas –como *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrik, *Último tango en París* (1973) de Bernardo Bertolucci– y de libros –como *The Buenos Aires Affair* del argentino Manuel Puig; *Cuba, Nuestra América* y *Los Estados Unidos* de José Martí. Un filme comprometido en estos años fue *La hora de los hornos* (estrenado en 1973), con dirección de Fernando Solanas y guión de Solanas y Octavio Getino, que debió ser difundido en la clandestinidad y que buscó, claramente, abrir un debate intelectual y producir una toma de decisión política frente al imperialismo y al gobierno dictatorial.

La censura se utilizó como una herramienta de persecución ideológica: no sólo se censuraron libros, textos dramáticos y filmicos y se levantaron puestas en escena, sino que además la persecución llegó a extenderse a las personas mismas del campo intelectual mediante la confección de las listas negras que implicaron el impedimento de expresarse mediante cualquier manifestación artística y la imposibilidad de trabajar en espacios oficiales. De esta manera, las expresiones estuvieron acompañadas por el ataque directo a los integrantes del campo intelectual por el campo de poder, que aumentaron por las amenazas de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) a partir de 1974, la detención, el exilio obligado de artistas e intelectuales y, en el caso extremo, la desaparición y muerte.

En síntesis, el imaginario social de la época estuvo conformado, entonces, por dos poleas de gran peso histórico: por un lado, el saber/poder –el ideario revolucionario, la fuerte politización de los sectores sociales, por una modernización resplandeciente en las diferentes expresiones artísticas y culturales– y, por otro lado, por la presencia de un poder verticalista en franca oposición a la expresión del primero.

## La protesta subterránea del café concert

En la década del 60 surgió el fenómeno del café-concert, en Buenos Aires, con *Help Valentino!* (marzo de 1966) –obra dedicada a los Beatles–, en la que actuaron Antonio Gasalla, Carlos Perciavalle, Edda Díaz y Nora Blay. Éstos, como recuerda Enrique Pinti (2005: 82), eran actores desconocidos que salían recientemente del Conservatorio. La música era de Miguel Ángel Rondano, el vestuario de Berni, Squirru, Puzzovio y Edgardo Giménez, y la producción de Inés Quesada. Esta clase de espectáculos –que se desarrolló en nuestro país, principalmente, entre 1966 y 1976– jugaba con un humor transgresor, politizado, cuestionador de la realidad político-social. El lugar en que

se puso en escena *Help Valentino!* fue en un cuarto al fondo de un conventillo, en el Teatro de La Recova, en Libertador 1066, que quedaba frente al predio de diversiones Ital Park (actualmente Parque Thays). Era un lugar *con historia*, ya que antes había sido el atelier de Enrique Muiño y, en ese entonces, era la vivienda de Perciavalle. El proyecto surgió cuando los cuatro participantes –que se habían conocido en la Escuela de Arte Dramático– se autoconvocaron por “una vocación muy fuerte, con ganas de hacer un humor diferente al que hasta ese momento se había visto en la Argentina” (Naios Najchaus, 1999: 29). Desde el comienzo, *Help Valentino!* fue un éxito. Daban funciones los días jueves, viernes y domingos y cuando debutaron, ya habían vendido las entradas para los siguientes tres meses. Eran jóvenes y su humor irreverente fue rápidamente convocante. Ellos disfrutaban lo que hacían y se divertían haciéndolo en lugares no convencionales. Gasalla recordaba que el origen del humor del café-concert, en Buenos Aires, había surgido en la calle y en las fiestas privadas:

Antes de llegar a hacer algo que se le pueda dar el nombre de café-concert veníamos haciendo cosas por la calle y actuando en esas fiestas [y reuniones privadas]. Buenos Aires era una fiesta. De pronto aparecíamos en la casa de alguien que no sabíamos ni quién era porque alguien nos invitaba. Al rato, alguno siempre empezaba a pedirnos algo. Entonces nos parábamos arriba de una mesa o de una silla, se formaba un círculo alrededor y largábamos (*Radar, Página 12, 25/6/2000*).

Era un humor que –según Edda Díaz– se estaba necesitando, respondía al horizonte de expectativa del público; era “más inteligente, más disparatado, más absurdo” (Naios Najchaus, 1999: 29). Estos actores jóvenes deseaban hacer algo innovador y para ello crearon lugares diferentes. El tipo de actuación se caracterizó por derribar la cuarta pared con el fin de establecer una relación directa y cómplice con el público. La cercanía y el contacto físico para una comunicación íntima e informal eran condiciones fundamentales del café concert. No se trataba sólo de semblantear al público; se lo incorporaba haciéndolo participar en el propio discurso, monólogos y canciones, pero también en el lenguaje corpóreo del espectáculo. En *Orgullosamente humilde*, en el espacio La gallina embarazada, Edda Díaz

Conversa, monologa, grita, se sube a un practicable, toca las vigas del techo con los dedos, se burla de Berta Singerman y María Rosa Gallo, envidia a Susana Giménez, se mete con el público, juega, lo agrade, lo acaricia, lo somete durante casi una hora y media a un agotador ejercicio de participación (*S/F Revista Siete días ilustrados, 1971, on line*)

El público respondía con agrado, sintiéndose acoplado a esa suerte de acontecer teatral, divirtiéndose y sintiéndose cómplices con los sobreentendidos de los monólogos de humor político. Al respecto, Lino Patalano sostenía que la espacialidad del café-concert en los 70 era incómoda por desenvolverse en espacios pequeños, pero en esa época “a la gente el tocarse uno con otro, o sea la comunión que había, también le servía como una forma de defenderse de lo que nos tocaba vivir” y agrega, “era una fiesta y un desarrollo del cerebro a la vez” (Ansaldo, 2015).

Se compartía un humor socarrón, irónico que buscaba, en muchas ocasiones, diezmar los discursos legitimados contemporáneos no sólo a nivel político, sino también “farandulero”. En el café-concert los personajes públicos eran satirizados y este hecho trasgresor provocaba fascinación en un público integrado, mayoritariamente, por intelectuales pertenecientes a una clase media y media alta. El espectáculo no estaba sostenido por la escenografía ni por el juego de luces ni siquiera por el vestuario, aunque estos elementos estuvieran presentes en mayor o menor medida, sino –y exclusivamente– por un grupo de actores o por el *actor atracción*. Edda Díaz resaltaba esta idea diciendo que “hasta los textos son un pretexto. Lo que interesa es esa



comunicación salvaje que solamente se puede dar en el unipersonal” (Naios Najchaus, 1999: 29). En la canción “Los patitos feos” Nacha Guevara, una de sus eminentes figuras, puso en pocas palabras las claves del género:

de profesión artista  
de sótanos concert  
un piano con 10 sillas  
muy poco que ofrecer.  
Una canción tristonza  
o alegre al empezar:  
‘Que tengan buenas noches  
el show va a comenzar’.  
Contábamos asuntos  
de nuestra realidad  
vestuarios muy baratos,  
de poca calidad...”.

Los espacios habituales de este tipo de espectáculo considerados *under* para la época eran incómodos y oscuros sótanos, cargados de humedad, que se encontraban, en su mayoría, en el barrio de San Telmo, pero también en Barrio Norte. Alrededor del escenario, se disponían las mesas con varias sillas y se servía, generalmente, un refrigerio: un jugo artificial o, en el mejor de los casos, whisky rebajado con agua. Así surgieron, por ejemplo, los locales de café concert La gallina embarazada, El gallo cojo y El pollito erótico –creados por Elio Marchi y Lino Patalano–, que tenían poca capacidad para albergar espectadores. Otros lugares de los 60 y 70 fueron La botica del ángel (de Eduardo Bergara Leuman), Sans Souci, La fusa café-concert (de Silvina Muñiz), La bola loca, La rueda cuadrada, Bartolo’s, La oveja negra (que se encontraba en el sótano de un restaurante), El Periscopio, El ombligo, Buraco, California Café Concert, La cebolla, Bárbaro, El Vitral, El Erizo Incandescente y Punto y parte. A pesar de ser denominados *templos paganos* –en oposición a los teatros oficiales y comerciales–, eran sitios de entretenimiento obligado para los intelectuales –Ivana Acosta mencionó la presencia de intelectuales como Ernesto Sábato, Dominguín, Roberto Altman, Lee Strasberg y Manuel Mujica Lainez, quienes se entremezclaban con “el-vecino-de-enfrente” (Clarín, 1996), ya que allí se podía manifestar lo que en otros espacios era imposible. También formaron parte del público asistente Julio Cortázar, Víctor Jara y Mercedes Sosa. Cuenta Jorge Schussheim:

el café-concert se hacía en sótanos, eran muy baratos y el lugar era terriblemente roñoso... Entre los años 65 y 75 en este país pasaban cosas, los viernes y sábados tenías cuarenta o cincuenta café concerts a la vez, con una enorme corriente de público, las salas estaban llenas. Se chupaba, se tomaba whisky ‘[sic], se fumaba, había números que entraban y salían. Los shows (...) tenían canciones más ingenuas e inmaduras porque así eran la sociedad y el país... la cosa era hablar sobre los generales y la policía, sobre algún cura (...) Yo fui el primer tipo que dijo una mala palabra en una canción y fue un boom” (1994)

En estos espacios se pusieron *Éste es el año que es* (1971), *Nacha canta Benedetti* (1973) –éstas dos protagonizadas por Nacha Guevara–, *Historias recogidas* (1973, con la actuación de Enrique Pinti), *Las mil y una Nachas* (1973/1974), *Monólogos y adulterios* (1974, de Gerardo y Hugo Sofovich, Viña, Eugenio Grifero, Oscar vialé, Juan Carlos Gené y otros, y con la actuación de Luis Brandoni, Pepe Soriano y Marta Bianchi); *Tocata y fuga de Bal* (1974, con la actuación de Santiago Bal), *La corte del faraón* (1974, adaptada por José María Vilches), *Tres hombres para el show* (1974, café concert en el que actuaron –cada uno sosteniendo un monólogo– Raimundo Soto, Jorge Schussheim y Boy Olmi), *Expornoshock* (1976, con la actuación de Gladys Le Bas), *Traylesnik* (1974,

de Henny Trayles y Ricardo Talesnik), *Zapadas y chamuyos* (1974, de Horacio Ferrer), *Había una vez Ambar... luz y sombra* (1975, con Ambar La Fox, Jorge Luz y Pedro Sombra, letra de Enrique Pinti), *Motitas pintadas* (1974, de Perciavalle), *Uno a querer* (1975, de Perciavalle y Hugo Sofovich), *Silbando por Buenos Aires* (1975, de Oscar Núñez, Horacio Dener y Marta Albanese), *Tres tras tres* (1975, con Gladys Le Bas –La diva verde–, Jorge Schussheim y Carlos Burgo), *Chiquita como soy* (1974, con Edda Díaz, textos de Edda Díaz y Peter Gilter), *Los mil Pachecos* (1976, con Osvaldo Pacheco), entre otros.

En 1971, en *La gallina embarazada –Libertad 1069–* Edda Díaz presentó su unipersonal *Orgullosamente humilde*, donde cantó, bailó, monologó y se animó a satirizar a Alejandro A. Lanusse (presidente de facto desde el 26 de marzo de 1971 hasta el 25 de mayo de 1973). Dos años más tarde, puso *El coraje de ser madre*, en el teatro La rueda cuadrada. Si bien la crítica elogió su actuación popular, resaltando que “existe una evidente fascinación que brota de sus increíbles malabarismos corporales; de su rostro extraño..., de su risa estridente y enloquecida” (S/f. *La opinión*, 1973) y que se trató de una obra exitosa por la cantidad de público que asistió, cerraron el teatro porque causó rechazo el humor desbordante con el que afrontó el personaje de una madre judía embarazada. Si bien el espectáculo no tuvo la repercusión esperada, esta suerte de recepción negativa no era la habitual y los diversos temas políticos, religiosos y sociales solían ser abordados con un humor corrosivo sin tapujos ni censuras.

Otro actor importante del café concert fue Enrique Pinti quien había visto a Bergara Leumann en *La botica...* y a Perciavalle, Gasalla, Blay y Díaz en *Help Valentino!* De esa experiencia comprendió su interés por la sátira del cine mudo, del teatro, de la comedia musical; más aún cuando, a pedido de Bergara Leumann, aceptó escribir radioteatro en broma. Recordando el modo de trabajo de Bergara y los actores de *Help Valentino!*, escribía: “Eso me interesaba poner en el escenario, salvo intercomunicarme con el público (...). Y empezó a germinarme la idea de hacer ese tipo de espectáculo” (Pinti, 2005: 81). Esta fascinación e interés, sumado a las lecturas y el bagaje cultural que fue adquiriendo en el profesorado, la falta de trabajo, la mirada inquisitiva de su familia y la necesidad de poner en práctica su vocación, hicieron que se decidiera por el café concert, un tipo de teatro que se abría como una posibilidad para quienes deseaban incursionar en el medio siendo desconocidos.

Una figura femenina destacada del café-concert, además de Edda Díaz, fue Nacha Guevara, quien provenía del Instituto Di Tella, clausurado en 1970. En 1971 protagonizó el café-concert *Éste es el año que es* –con la dirección general y musical de Alberto Favero– en el que se presentó en el escenario junto a una escenografía atiborrada de pancartas que señalaban críticamente hechos políticos contemporáneos. Entre los títulos, figuraban “Yanqui go home vía PAN-AM”, “Libertad a los presos políticos”, “Lanusse para ex presidente”. En *Éste es el año que es* y en sus posteriores presentaciones, incorporó sus canciones de protesta, testimoniales. Estas canciones referían a temas de actualidad nacional –el hambre, la pobreza, la disparada del dólar, el sistema democrático golpeado por las revoluciones, la hipocresía de la clase alta y las instituciones de beneficencia, las alianzas y complicidades políticas internacionales en desmedro de las clases populares, la indiferencia de la clase dirigente, la presencia latente del partido comunista, entre otras–, siempre con un humor ácido e irónico que atraía a los espectadores. Una de las canciones interpretadas, “De qué se ríe” –compuesta por Benedetti y Favero–, fue dirigida al ministro de Bienestar Social durante la presidencia de Lanusse, Francisco Manrique, presente en la sala en una de las funciones. En la canción se hacía referencia a la villa miseria, a la tristeza de algunos chicos frente a la apatía de la gente de mando, a la protesta de estudiantes y obreros, a los sucesos ocurridos en la vía pública, al servilismo político hacia el extranjero, la traición a la patria y la muerte de los humildes. Ante la presencia de Manrique, a este café-concert se le agregó la pancarta: “Manrique duerme con la luz

prendida”. Otras canciones de protesta cantadas por Nacha en *Éste es el año que es*, fuertemente cuestionadoras del gobierno militar de Lanusse, fueron “El portaviones” (compuesta por Juca Chávez) –en la cual satirizaba la compra millonaria, por parte de las Fuerzas Armadas, de viejos portaviones a Estados Unidos, mientras la clase proletaria sufría hambre– y “Carta de intención” (compuesta por Mario Benedetti) –en la que expresaba, sarcásticamente, el servilismo político y *vendepatria* del gobierno argentino ante los intereses del Fondo Monetario Internacional–, entre otras.

A su vez, en las canciones de protesta expresó temas de interés internacional como la destrucción de las guerras –“Chau mamá”, composición de Tom Lehrer – y el fratricidio provocado entre latinoamericanos propiciado por EEUU (la matanza en Bolivia del Che Guevara) –“Soldadito boliviano”, por Paco Ibáñez, adaptación de Nicolás Guillén–. En estas canciones en las que se opinaba y se reprochaban decisiones políticas del momento, se hicieron frecuentes los temas de las identidades amenazadas en sus diversas expresiones: el parricidio, el filicidio y el fratricidio. En su primer disco *Nacha Guevara canta*, editado por el sello Olympia en 1960, encontramos, por ejemplo, “Canción de cuna generacional” (con letra de Carlos de Peral y música de Fernando Leyraud), en la que se expresa este necesario enfrentamiento hacia la generación de los padres, donde la muerte del binomio padre/madre –podríamos hacer la analogía Estado (Pater)/ Patria– es un paso indispensable para el desprendimiento y libertad de la nueva generación:

Arroró mi madre, arroró mi sol,  
arroró mi padre de mi corazón.  
Mátalo a tu padre.  
No seas muy cruel.  
Y mata a tu madre  
para que esté con él.  
Mátalos ahora.  
Jóvenes están.  
Y a su nuevo estado  
se aclimatarán.  
En el mundo de ellos  
la muerte es normal.  
No los contradigas.  
Morir es fatal.  
Mata sin pasión.  
De un modo racional.  
Tu motivación  
es generacional.  
No pierdas más tiempo.  
Mátalos prontito.  
De una vez por todas  
supera tu Edipo.  
Los padres que viven  
sufren sin cesar.  
Un hijo piadoso  
los debe matar.  
Arroró mi madre, arroró mi sol,  
arroró mi padre de mi corazón.

En 1973, Guevara se presentó en el Teatro Margarita Xirgu donde puso *Las mil y una Nachas* (1973/1974), uno de los espectáculos más completos y variados dados hasta ese momento.<sup>1</sup> La puesta había llevado tres años de elaboración y ofreció, entre sus cuadros, “Envenenando palomas en plaza San Martín”, “Fumando espero” y “El

1. Reproducimos la ficha técnica para mostrar la cantidad de personas que integraron este espectáculo: Dirección: Nacha Guevara y Antoinette San Martín. Dirección musical: Alberto Favero. Escenografía y vestuario: Claudio Segovia. Coreografía: Antoinette San Martín. Cuerpo de baile: Manuel Amor, Luis Arrieta, Julio López, Alba Vidal, Alejandro Nunziata y Jorge Rosales. También estuvieron presentes las voces de Buenos Aires 8. La música fue ejecutada por Fernando Favero, Buby Ochoa, Rafael Ferrer y Rubén de Rosas. Iluminación: Ernesto Díaz. Asistente de dirección: Betty Bicondo. Actuación principal: Nacha Guevara.

vals del minuto” –todas éstas, canciones humorísticas e irónicas–. Además, cantó “Tristes Sucesos”, poema de Pablo Neruda musicalizado por Alberto Favero, en el que criticaba duramente la riqueza de Estados Unidos obtenida gracias a la explotación de países latinoamericanos como Chile, Bolivia, Brasil, Argentina, Colombia y Puerto Rico. Asimismo sumó sketches; entre ellos, uno donde dialogaban madre e hijo, otro donde aparecía Nacha y su *doble* y recitó un *Padrenuestro Latinoamericano*. El espectáculo secundó en recaudaciones el teatro de revistas –que estuvo primero en la lista–, a pesar de que se realizaban una o dos funciones semanales menos que éste y que no se hallaba el teatro sobre la calle Corrientes. Si bien fue un show de café-concert exitoso a nivel de espectadores –también la crítica le auspició un lugar destacado en sus páginas, publicando entrevistas y fotos–, una bomba determinó en 1974 la finalización de las funciones. Dos años más tarde, una nueva bomba provocó la muerte de un reflectorista y llevó al exilio a Nacha Guevara y a Favaro. También en 1976 detonó una bomba en la puesta de *Expormoshock*, lo que derivó en el exilio de Gladys Le Bas. Las advertencias y las amenazas infringidas a los espectáculos de café-concert ya habían comenzado tímidamente hacia 1970, pero la aparición de la Triple A –grupos civiles paramilitares creados durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón (“Isabelita”)– en 1974, acentuó este aspecto y esas amenazas fueron en aumento hasta 1976, provocando no sólo la desaparición del café-concert por unos años, sino también el exilio de algunas de sus figuras principales, entre las que estaba la propia Nacha Guevara.

La imagen sobre el café concert dada por Lino Patalano de un “nido para empollar” y de “una incubadora para nuevas propuestas” (Ansaldo, 2015) es bastante gráfica y definitoria de esta nueva generación contestataria de artistas que pasó de expresarse en un espacio libre de censura a, finalmente, verse arrasada por las amenazas filicidas que recibieron desde el campo de poder avanzada la década del 70. Las presiones iban desde *lo más liviano* –por ejemplo, que gente cercana al presidente se hiciera presente en el teatro, en primera fila, para intimidar a los artistas, como le ocurrió a Edda Díaz en *Orgullosamente humilde* (1971), cuando apareció el almirante Isaac Rojas armado con custodios–, pasando por las multas y clausuras de los teatros, hasta la detención e incomunicación de los artistas en las comisarías y, finalmente, la colocación de bombas en los teatros. Sobre este tipo de provocaciones e intimidaciones, nos recuerda Ivana Acosta que Gladys Le Bas permaneció detenida e incomunicada en la comisaría 14º, “por ejecutar al piano el Himno, agregarle partes de una canción rusa y una norteamericana, y rematarlo con un malambo como símbolo del triunfo de la patria liberada sobre los imperialismos” (Costa, 1996).

Por esos escenarios del café-concert desfilieron –además de los actores principales ya mencionados– Cecilia Rosetto, Les Luthiers, Gladys Le Bas, Juan Tata Cedrón, Vinicius de Moraes, Luis Brandoni, Pepe Soriano, Boy Olmi, Santiago Bal, María Concepción César, Claudia Lapacó, Juan Carlos Lima, Horacio Molina, Cipe Lincovsky, Elsa Berenguer y Susana Rinaldi, entre otros. A este tipo de espectáculo se sumaron, asimismo, actores y vedettes que provenían de la revista porteña, como Osvaldo Pacheco y Ambar La Fox. También debutaron en este género actrices como Niní Marshall: en 1973, en Mar del Plata –invitada por Lino Patalano– con *Y se nos fue redemente*, que sorprendió por la gran carga de humor negro que contenía. Ivana Acosta señala varios lugares desde los cuales los artistas provenían: “De un sótano de San Telmo (...), del vanguardista Instituto Di Tella (donde se estrenó *Nacha de noche* y Jorge Schussheim le puso letra al tema “El culo me pesa”), de la televisión (como Marilina Ross), del coro de la Facultad de Ingeniería (allí se formó I musicisti, germen de los Luthiers), del Collegium Musicum (donde enseñaba piano Gladys Le Bas antes de ser Ladivaverde), la revista *Billiken* (en la que Enrique Pinti escribía los guiones a El mono relojero)” (Costa, 1996) y de la revista porteña. La galería de artistas que quisieron participar en estos espectáculos se había ampliado considerablemente, y así

fue como, también, esos “templos paganos” pecaron, en poco tiempo, de comerciales. Sin embargo, precipitadamente, esos *nidos para empollar* fueron vaciados por el peligro que las propuestas significaron para los representantes del poder. Para dar una idea de las canciones que se ofrecían, citamos la letra de “El culo me pesa”:

Una música suena en la calle,  
mil violines me dan su calor  
y cogiendo mi brazo tu talle  
te suspiro al oído mi amor.  
Tú me dices que sé que eres mía,  
que te entregas a mí, mi princesa,  
pero al ir a tomarte no puedo,  
porque siento que el culo me pesa,  
¡ay, ay!, cómo me pesa.  
Un palacio de cuento de hadas  
y un salón de irreal esplendor  
es el marco suntuoso en que vive  
nuestro amado y buen emperador.  
Me recibe, en la diestra la espada,  
y me otorga un blasón de nobleza.  
—Lo lamento, Sire, no puedo,  
porque siento que el culo me pesa,  
¡ay, ay!, cómo me pesa.  
Encontré a la diosa Fortuna  
en la calle sentada, a mi paso,  
y me ofrece el sol y la luna  
si tan sólo le extendo los brazos.  
—¡Ay, mi diosa! Lo intento y no puedo,  
me resigno a mi vieja pobreza;  
aunque trate, no puedo ni un dedo  
porque siento que el culo me pesa,  
¡ay, ay!, cómo me pesa.  
Y pasando los años se escapan  
y me dejan tan sólo tristeza,  
nunca tuve ni amor ni dinero  
porque el culo me arrastra y me pesa...  
Un consejo les doy, mis amigos,  
un consejo y ya corto mi hilo:  
No se sienten, vivan levantados  
aunque el culo les pese mil kilos,  
aunque el culo les pese mil kilos.

Como indica Arfuch (2005), se piensa en la identidad cuando ésta se pierde o cuando se sufre una amenaza, “el énfasis identitario sobreviene justamente en tiempos de crisis, desarraigo, inseguridad, incertidumbre de presentes y futuros” (13). Los jóvenes intelectuales del café-concert formaron parte de la contracultura juvenil de los 60, desde esa propuesta de espacialidad subalterna que se enfrentaba a los espacios tradicionales y oficiales, desde el despliegue de una creatividad contestataria, desde la exploración estética y cultural, desde la búsqueda de libertad de expresión pese a las incomodidades que generaban –no en el público sino en las esferas del poder– por su enfrentamiento discursivo hacia el autoritarismo y el uso de un humor cuestionador de la realidad político social.

Dado que la afirmación ontológica de la identidad supone una lucha discursiva/simbólica (y en ocasiones también física) entre enunciadores de la historia –en este

caso, los jóvenes que crearon y desarrollaron el café-concert con la coparticipación del público, por un lado, y quienes se oponían a dicho proceso de constitución alternativo de identidad, por el otro–, la coerción directa por parte del campo de poder sobre estos espectáculos contestatarios hizo mermar uno de estos términos.

Podemos pensar que en este enfrentamiento discursivo hubo una doble búsqueda de identidad por parte de estos jóvenes artistas: tanto en el terreno teatral –ya que estaban posicionados estéticamente al margen del teatro oficial– como en el terreno político e ideológico, confrontando el poder militar de turno que pensaba la identidad desde una concepción esencialista/totalizadora donde, avanzada la década del 70, no había cauce para un discurso cuestionador.

El fenómeno que se dio en los café-concert –y que fue visto como un peligro por el campo de poder– fue la desarticulación del concepto de identidad. Esta problematización en el concepto puede analizarse, como bien lo hace Arfuch en la sustitución de las preguntas acerca de *cómo somos o de dónde venimos* por el “cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos” (2005: 24). La puesta en escena –por parte de estos jóvenes café-concertistas– puso en cuestión la representatividad de quienes actuaban en la esfera del poder, mediante sus discursos y sus acciones; deconstruyó –no sólo a la vista del público, sino junto a éste– su mundo simbólico y la consecuencia fue, como hemos visto, el pase de la lucha discursiva a la violencia física como intento de supresión de la configuración de una identidad alternativa.

## Bibliografía

- » Arfuch, L. (2005). “Problemáticas de la identidad”. En Arfuch, L. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. (pp. 21-43). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- » Flores Arzayús, H. y Remus Araico, J. (1971). *Psicoanálisis del “flicidio” y la protesta juvenil*. México: Editorial Novaro.
- » Naios Najchus, T. (1999). *Conversaciones con el teatro argentino de hoy. 1998*. Buenos Aires: INT.
- » Pellettieri, O. (2003). “Segunda Parte: Microsistema de la segunda modernidad teatral argentina (1960-1976)”. En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. (pp. 233 y ss). Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- » Pinti, E. (2005). *No sé por dónde empezar. Una vida sin libreto*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- » Pujol, S. (2003). “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En James. D. (dir.), *Nueva historia argentina*. (pp.281-328). Vol. IX. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- » Roszak, T. (1970). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- » Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.

## Periódicos y revistas

- » Ansaldo, P. (2015, 1º de diciembre). “El café concert era democrático: una charla con Lino Patalano”. En MATEO (*Medio Argentino de Teatro Online*), en <https://leemateo.com.ar/?p=1261>.
- » Boido, J.I. y Zeiger, I. (2000, 25 de junio). “La fiesta inolvidable”. En *Página 12 Radar*, en <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/oo-06/oo-06-25/nota1.htm>
- » Costa, I. (1996, 19 de diciembre). “En 1966, con Help Valentino!, la resistencia cultural creaba un género. Hace treinta años nació el café concert”. En *Clarín digital*, en [https://www.clarin.com/espectaculos/hace-treinta-anos-nacia-cafe-concert\\_o\\_SkKdIQWCte.html](https://www.clarin.com/espectaculos/hace-treinta-anos-nacia-cafe-concert_o_SkKdIQWCte.html)
- » S/f. (1971, septiembre). “Edda Díaz/ Travesuras en el gallinero”. En *Revista siete días ilustrados*, en <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien87.htm>
- » Schussheim, J. (1994, abril). En “Especial Teatro”, *La Maga* n° 3.
- » S/f. *La opinión*, 16/11/1973.