

*A mis padres, Antonio Saura y Esperanza Clares, y a toda la familia  
Alquibla Teatro en sus cuarenta años de resiliencia y utopía artística.*

*Ellos, como escribió Gorostiza, me enseñaron que «el teatro es un  
taller, sí. Pero no solamente un taller. También es un templo. Un templo y  
un taller». Me enseñaron del teatro la artesanía y el milagro, que solo se  
puede remar en colectivo y que no hay que rendirse  
nunca, sino fracasar mejor, y amar lo que haces.*



## Índice

Introducción. Abrirnos a Teatro Abierto cuarenta años después	13
Volver a Teatro Abierto: sentidos y nuevas perspectivas	16
Fractura del campo teatral: la escena argentina en el contexto dictatorial	23
1. La historia del teatro argentino: siguiendo las huellas de Teatro Abierto	23
2. Censura y ruptura del campo teatral bajo la presión dictatorial (1976-1980)	27
2.1. Mecanismos censores sobre el quehacer teatral	28
2.2. Marginalidad y teatro: ante la gestación de Teatro Abierto	37
3. Fracturas del campo teatral: sin público ni institucionalidad	47
El movimiento Teatro Abierto (1981-1985)	57
1. Teatro Abierto 1981	57
1.1. 1980: crisis institucional y económica del proceso dictatorial	57
1.2. Volver a reunirse: germinando Teatro Abierto	60
1.3. Del ideario a la apertura en sociedad	67
1.4. Producción, proceso de ensayos y estreno en el Teatro del Picadero	75
1.5. Del incendio al acontecimiento político	82
2. Teatro Abierto 1982	87
2.1. Una nueva edición ante un nuevo contexto político	87
2.2. Eclosión artística y crisis organizativa	92
2.3. Logros y frustraciones de Teatro Abierto 1982	98

3.	Teatro Abierto 1983	104
3.1.	Argentina a las puertas de la democracia	104
3.2.	Retos y desarrollo del tercer ciclo	107
4.	La continuidad de Teatro Abierto: de 1984 a 1986	117
4.1.	La transición política	117
4.2.	Teatro Abierto 1984: silencio ante la llegada de la libertad	125
4.3.	Teatro Abierto 1985: el encuentro popular y la apuesta emergente	129
4.3.1.	Gestando <i>Nuevos autores, nuevos directores</i>	129
4.3.2.	Mirando a <i>Otro teatro</i>	132
4.3.3.	La festividad de cierre: el <i>Teatrado</i>	136
4.3.4.	El Congreso de Teatro Abierto en 1985 y el movimiento en las provincias	134
4.4.	Hacia 1986: proyección latinoamericana y disolución	145
	La recuperación del encuentro: público y prensa	149
1.	El público: del cuerpo politizado al receptor crítico	149
2.	La crítica teatral en Teatro Abierto	162
2.1.	Prensa y crítica en 1981	162
2.2.	Teatro Abierto 1982, la recepción y sus críticas	165
2.3.	A partir de 1983: el encuentro con lo popular	169
	De la metáfora a la memoria: las poéticas de Teatro Abierto	179
1.	Teatro Abierto 1981: más allá del realismo	181
1.1.	Familias disfuncionales en las expresiones del realismo	186
1.2.	Conflictos matrimoniales en entornos «de excepción»	190
1.3.	Enfrentar desde la ironía y la parodia	195
1.4.	Opresión y trauma	199
1.5.	(Re)pensando Argentina	203
1.6.	Dictadura y capitalismo	206
2.	Teatro Abierto 1982: deformando el realismo, escritura femenina y apertura poética	209
2.1.	El realismo y sus deformaciones	211
2.2.	Tango amargo: identidad, mito y nación	216
2.3.	Víctimas, cómplices y victimarios	221
2.4.	Voces femeninas	226

2.5.	Enfrentar con esperanza	231
2.6.	Del humor a la parodia desaforada	233
2.7.	Performance y experimentalidad	237
2.8.	Visiones sobre Teatro Abierto 1982	239
3.	Teatro Abierto 1983: escribir a las puertas de la democracia	240
3.1.	Los derrocamientos	243
3.2.	Encarando el trauma	246
3.3.	Los festejos y la patria	252
3.4.	Entre el dolor y el absurdo	255
3.5.	La evocación amarga del pasado	258
	El acontecimiento político y la acción escénica: reconstruyendo el campo teatral	265
1.	Teatro Abierto y el acontecimiento político	265
2.	Incidencias y debates en el campo teatral	267
2.1.	Más allá de la exhibición: acciones de dinamización del campo teatral a partir de 1981	268
2.2.	Debates internos: del producto Teatro Abierto a las disputas estéticas	272
2.3.	Relaciones con el teatro latinoamericano, acciones dinamizadoras y el público en 1983	275
3.	Sentido y sentidos de Teatro Abierto desde la contemporaneidad	278
3.1.	Teatro Abierto: lo político, la política y el teatro	282
3.2.	Pensar Teatro Abierto hacia el tiempo contemporáneo: homenaje, (des)mitificación y campo teatral	292
	Referencias bibliográficas	303



## Introducción. Abrirnos a Teatro Abierto cuarenta años después

Teatro Abierto fue un movimiento escénico que en 1981 reunió a algunas de las voces más destacadas del teatro argentino en todas las profesiones para trabajar juntas contra el régimen dictatorial que asolaba al país desde 1976 y por la dinamización del campo teatral nacional. El movimiento se desarrolló en diferentes ediciones, entre 1981 y 1985, con resonancias incluso hasta 1986, y promovió, además de la escritura y montaje de propuestas teatrales en los diferentes ciclos, diversas acciones que reactivaban y recomponían la fractura a la que la dictadura había abocado al teatro y a la sociedad. Así, Teatro Abierto se enfrentaba a la opresión desde la recuperación del sentido colectivo que este arte precisa, desde el reencuentro con el público y el reclamo a su labor profesional. El valor teatral del evento se fusionó pronto con su sentido político, cuando a seis días del inicio de las representaciones ardió el Teatro del Picadero, donde se inició el primer ciclo. La acción incendiaria de la dictadura recibió, no obstante, una clamorosa respuesta: ante el entusiasmo del público, el apoyo del campo cultural y el reconocimiento internacional, Teatro Abierto no solo continuó con las representaciones en el Teatro Tabarís –de mayor amplitud–, sino que se convirtió en un acontecimiento político de honda envergadura.

A lo largo de los años dictatoriales, diversas fueron las acciones artísticas y escénicas que se enfrentaron al contexto represor. Sin embargo, el transcurso de los acontecimientos posicionó a Teatro Abierto como emblema de la memoria histórica y cultural del país, debido al logro alcanzado en la comunidad recobrada entre los artistas y la sociedad. No obstante, dicho valor político también ha ensombrecido el estudio de la impronta teatral de este movimiento. No solo en 1981, sino que a lo largo de sus diferentes ediciones Teatro Abierto conformó una muestra notoria y sumamente significativa del teatro nacional, permitiendo un compendio histórico de la tradición a la contemporaneidad escénica en el país. Por ello, cuarenta años después buscamos volver a Teatro Abierto, profundizar en su realización, dinámicas y desarrollo y comprender, más allá del hito, el papel que jugó en la historia escénica ar-

gentina en una coyuntura tan determinante como el proceso transicional hacia la democracia, la cual iniciaría el país en 1983.

A través de este libro, volveremos la mirada a Teatro Abierto para estudiar en profundidad el desarrollo de cada una de las ediciones (1981-1985), su significado en el contexto histórico particular de cada año y la lectura realizada sobre los mismos, tanto en la recepción contemporánea como en los estudios académicos posteriores. De esta forma, podremos comprender el sentido que el movimiento ha supuesto con el transcurso del tiempo, tanto en su valor teatral como histórico, en su papel memorial como fuerza colectiva contra la opresión. Frente a las visiones más cercadas en el significado político, que han alabado el inicio de los ciclos en detrimento de las ediciones consiguientes, buscamos vindicar el sentido de movimiento de Teatro Abierto y promover así una visión más enriquecedora y compleja. La perspectiva histórica, a cuatro décadas de su inicio, nos permite releer el devenir de Teatro Abierto desde su gestación hasta su lectura contemporánea. De esta forma, y a la luz de las nuevas fuentes aparecidas y otros parámetros de estudio, buscamos reformular su impronta histórica hasta la contemporaneidad escénica del país. Los archivos y fuentes primarias sobre Teatro Abierto recientemente publicados, así como otras investigaciones y visiones posibles desde la actualidad, aportan un destacado y novedoso material de trabajo y posibilitan una reflexión crítica hacia nuevas conclusiones.

Tal y como evidenciaremos a lo largo de estas páginas, consideramos que Teatro Abierto no solo fue un acto destacado contra el aparato estatal opresor, sino que su significado es mayor como agente dinamizador del campo teatral en Buenos Aires –y extensible al resto del país–. Frente al resquebrajamiento que había generado la presión del campo político sobre todo el campo cultural, la escena precisaba recuperar sus propias dinámicas y el funcionamiento de todos los elementos que la componen. De esta forma, buscó revitalizar las voces canónicas de décadas anteriores y promover la aparición de figuras emergentes, recuperando así la tensión propia de todo campo cultural.

Otro de nuestros intereses reside en comprender el carácter de acontecimiento político y teatral que descansa tras Teatro Abierto, en función de los sentidos que cobró tanto en el momento de su desarrollo como en las lecturas posteriores, valorando qué significa hoy día –y qué se desea que signifique– en la historia del teatro argentino. Habitualmente, se ha llevado a cabo una lectura parcial del movimiento, cuyo foco primordial ha descansado en la edición de 1981; a pesar de ser esta la más destacada por su carácter inicial y por la resonancia política que obtuvo, no resulta suficiente para compren-



der la complejidad de Teatro Abierto en su desarrollo a lo largo de los años. Pensar en Teatro Abierto en el conjunto de todas las ediciones posibilita que comprendamos su fuerza como movimiento político, histórico, social y, especialmente, como movimiento teatral.

Así, a lo largo de este volumen abordaremos Teatro Abierto a partir de diferentes ejes: reconstrucción del campo teatral; acto político y política cultural; acontecimiento histórico y acontecimiento artístico; legado estético y legado militante; la comprensión de Teatro Abierto en su carácter de movimiento; la formulación de su importancia como espacio bisagra gracias a la recuperación del campo (su relación con la historia del teatro argentino –teatro independiente, teatro militante, estéticas dominantes...–) y con los nuevos aires escénicos en el tiempo posdictatorial y, en última instancia, su sentido en la historia teatral de Argentina. Para ello, ponemos en valor un estudio amplio, hasta el momento desarrollado solo parcialmente, de las propuestas representadas en Teatro Abierto. Conoceremos las temáticas, estéticas y poéticas escénicas desarrolladas, lo que ampliará la visión sobre el movimiento y sus implicaciones.

Este libro queda dividido en cinco capítulos que nos permitirán analizar los diferentes puntos de nuestro interés y ofrecer un caleidoscopio complejo de lo que supuso este movimiento. Por la fuerte ligazón del movimiento con el contexto histórico, el primer capítulo, «Fractura del campo teatral: la escena argentina en el contexto dictatorial» nos permitirá analizar el impacto de la dictadura sobre el quehacer escénico y el contexto previo a la aparición de Teatro Abierto. En el segundo capítulo, «El movimiento Teatro Abierto», eje central de este libro, realizaremos un recorrido por las diferentes ediciones y acciones de 1981 a los últimos actos más allá de 1985. A continuación, en «La recuperación del encuentro: público y prensa» dedicaremos nuestra atención a la relación del movimiento con la recepción, el público y la crítica teatral, un elemento esencial para comprender el valor alcanzado y su papel en la dinamización del sector. Seguidamente, el capítulo cuarto, «De la metáfora a la memoria: las poéticas de Teatro Abierto», nos permitirá desarrollar una cartografía de las obras presentadas en Teatro Abierto en las ediciones de 1981 a 1983. Se trata de un trabajo pendiente hasta el momento en el campo académico debido a la falta de publicación de las obras completas, lo que también resumía la mirada crítica a la edición de los textos de 1981. Ampliar ahora el foco de estudios posibilita que comprendamos, en el devenir del tiempo, las poéticas principales y los cambios estéticos –y su relación con el desarrollo contextual– en Teatro Abierto. A la luz de todo lo desarrollado, po-

demos establecer los lazos hacia el significado del movimiento hasta nuestros días en el último capítulo, «El acontecimiento político y la acción escénica: reconstruyendo el campo teatral».

## Volver a Teatro Abierto: sentidos y nuevas perspectivas

Adentrarnos en Teatro Abierto supone aceptar la complejidad de los diversos vértices que lo componen, como fenómeno cultural, político y teatral, especialmente si buscamos asimilar la envergadura de su acción y las lecturas que ha generado desde diferentes perspectivas. Casi al tiempo que Teatro Abierto se gestaba, despertó el interés de la crítica teatral y del campo académico. Estos primeros textos incentivaron el carácter de hito y la lectura emotiva que el evento generó en un país que aún viviría momentos especialmente traumáticos hasta la finalización de la dictadura, entre otros el desarrollo de la Guerra de Malvinas en 1982. Por ello, será el valor político que se otorga a la edición de 1981 el que prevalezca en la mayor parte de las aportaciones sobre este evento. Sin embargo, la distancia histórica nos permite comprobar cómo más allá del acontecimiento que supuso la edición pionera, la impronta de Teatro Abierto se constata en aspectos que habían pasado más desapercibidos, como las acciones desarrolladas hasta 1985.

Al tiempo que el movimiento se estaba llevando a cabo, hubo una destacada dedicación por parte de la prensa y el ámbito académico a Teatro Abierto. Se trató de una labor de gran valía e, incluso, enmarcada en el contexto dictatorial, un importante apoyo desde el campo intelectual. No obstante, también generaron líneas de discurso que, asentadas en la valoración colectiva, precisan de una revisión crítica. De esta forma, el carácter mítico del evento, especialmente el de 1981, oscurece y deja sin analizar otros recovecos de igual valor sobre el movimiento. Esta preocupación sobre el campo de la investigación en torno a Teatro Abierto fue señalada en anteriores ocasiones. Por ejemplo, Beatriz Trastoy (2001) se pregunta cómo afecta esa lectura imperante y generalizada sobre una memoria férrea y cómo ensombrece una visión más amplia:

¿Cómo evaluar los alcances y las limitaciones de Teatro Abierto a casi veinte años de su realización? ¿Cómo reescribir un evento cuya historia «oficial» fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores? ¿Qué intersticios ofrece para reflexiones posteriores –siempre necesarias, siempre escl-

recedoras— un fenómeno en el que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo tan pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas del espectáculo? (107)

Por su parte, Jean Graham-Jones, en su artículo «Teatro Abierto, isla flotante» (2002), también plantea algunos interrogantes que precisaban respuesta y que alientan las investigaciones contemporáneas sobre el movimiento:

No obstante, es con cierta ironía que se mencionan aquí los realmente importantes hallazgos de Teatro Abierto porque esos mismos han servido para limitar nuestro entendimiento del papel de Teatro Abierto —y me refiero a las cuatro ediciones llevadas a cabo entre 1981 y 1985— dentro del panorama producido durante e inmediatamente después de la dictadura militar. Debido a su naturaleza sociopolítica, se ha alabado el desafío político de Teatro Abierto (especialmente el de su primer ciclo) mientras que se han criticado las obras presentadas por haber privilegiado lo político por encima de lo estético, al entender mal lo que Taylor declaró «el estatus doble del proyecto como arte y como espectáculo político» (236, traducción mía). Y ha habido otra tendencia crítica —que se ha notado más que nada en algunos estudios extranjeros— de reducir toda producción teatral argentina en los años del Proceso a un solo momento, Teatro Abierto 1981. ¿Qué fue Teatro Abierto? ¿Cuál es su rol (o cuáles sus roles) dentro del contexto más amplio del teatro porteño-argentino, incluso el actual? (290)

Asumiendo los retos que sigue conjugando Teatro Abierto, buscamos desprendernos de la presión del contexto sociopolítico, ir más allá de la valoración mítica y buscar nuevos focos de atención. En este sentido, adentrarse en Teatro Abierto también establece una paradoja. Como uno de los eventos más subrayados de la historia nacional, se conocen características de su desarrollo, detalles precisos, anécdotas u obras sumamente rememoradas que se sitúan actualmente en el imaginario del país. Sin embargo, de la misma forma, cuanto más se profundiza en Teatro Abierto más resurgen los vacíos propios de la magnitud de este evento. El acontecimiento político de 1981 ensombrece, por ejemplo, la convocatoria popular, y sumamente subrayable en el contexto transicional, que se gestó en las ediciones de 1983 y 1985: una llamada carnavalesca, que tomaba la calle, con murgas y grupos comunitarios. De la misma forma, es ese valor histórico el que parecía frenar todo acercamiento crítico a las poéticas de Teatro Abierto y valorar estéticamente las casi cien propues-

tas que trataremos en nuestro análisis. Se había estudiado el movimiento a partir de las fuentes disponibles hasta la fecha, pero ello nos dejaba vacíos ante otros cuestionamientos, como se preguntaban algunos de los propios participantes de Teatro Abierto en un debate recogido en la revista *Florencio* (publicación de Argentores) en 2011, a treinta años del movimiento. Uno de los dramaturgos, Roberto Perinelli, abrió el interrogante: «¿Quién ha hecho una valoración del nivel estético de Teatro Abierto?» (2011, 12); también reconocía «la imposibilidad de contar con todos los textos que se programaron en los primeros tres ciclos (1981, 1982, 1983) [...]. Salvo la dramaturgia del primero [...] de los ciclos 1982 y 1983 se conoce muy poco, con piezas literalmente desaparecidas» (AA. VV. 2011a, 12).

Ahora, dos hechos subrayados posibilitan llevar a cabo este retorno a Teatro Abierto. En primer lugar, la donación del archivo personal de Osvaldo Dragún, que recopilaba a modo de actas los debates internos sobre la organización de los ciclos, y su publicación y el trabajo de investigación llevado a cabo por la historiadora Irene Villagra (2013; 2015; 2016). A ello se suma el valioso aporte que supone la publicación de las obras completas de los ciclos entre 1981 y 1983 por Argentores (AA. VV. 2016a; 2016b; 2016c), mayoritariamente desconocidas hasta el momento (más allá de los textos de 1981 y algunas propuestas de 1982), lo que ha supuesto un material sumamente revelador<sup>1</sup>. De esta forma, la Sociedad General de Autores de la Argentina conmemoraba los treinta y cinco años de Teatro Abierto con esta publicación en tres volúmenes acompañados del material gráfico realizado por Julie Weisz (también compilado en Weisz 2011), quien fotografió las tres ediciones. Estas nuevas fuentes y la revisión contemporánea nos permiten dialogar con las primeras valoraciones sobre los ciclos, como las de Giella (1981; 1982; 1983a; 1984), Espinosa (1983), Marial (1984), Polito y Sagaseta (1987) o Dubatti (1991a), llegando a las investigaciones más destacadas sobre Teatro Abierto, como las de Giella (1991), Pellettieri (1989a; 1990; 1992; Zayas de Lima (2001b), entre otros), Graham-Jones (2000), Trastoy (2001) y Zayas de Lima (2001a); incorporando nuevas valoraciones y lecturas, como Taylor (1997), Clerc (2001; 2001a; 2002), Golluscio (2005), Devesa y Espinosa (2011), Arrigoni (2011) y Díaz y Libonati (2014) y aquellos estudios que contextualizan el movimiento con otras experiencias artísticas (Verzero 2012; 2014; 2015), los homenajes contemporáneos (Perera 2015; 2016a; 2016b) o su relación

<sup>1</sup> Se trata de una publicación de difusión limitada, volúmenes no venales que solo se adquieren en régimen de sociedad o como regalo ofrecido por la asociación a aquellos interesados en Teatro Abierto.

con las políticas culturales y los cambios en el seno de la dictadura (Manduca 2016; 2017; 2022a).

En los últimos años, estas nuevas fuentes primarias, el archivo personal de Osvaldo Dragún y los textos de las ediciones de Teatro Abierto, incrementaban nuestra aseveración. Teatro Abierto había conformado desde su gestación un destacado acontecimiento político –hecho que había sido subrayado por la investigación– el cual necesita convivir y no ensombrece el acontecimiento teatral que también generó este movimiento, como algunos estudios habían comenzado a mostrar. Por ello, nuestro principal objetivo es redescubrir lo teatral en Teatro Abierto: su sentido en la historia del teatro argentino; su incidencia en el campo teatral en el contexto dictatorial; su legado hacia la contemporaneidad y el puente que tiende hacia el pasado; los modos de producción teatrales; su comprensión de la profesión teatral; la creación en el tránsito de la dictadura a la democracia... entre otras. Esta perspectiva busca fracturar la valoración general que ha visto Teatro Abierto como un evento único, irrepetible y revelador, poniendo así en valor su carácter contestatario. Este hecho afectaba a lo que, desde nuestra visión, es una de las claves de Teatro Abierto: su papel determinante en la historia del teatro argentino, lo que va más allá del propio valor político; en su recuperación del campo teatral devastado por la dictadura, el movimiento supuso un espacio bisagra entre la tradición nacional y la contemporaneidad escénica del país.

El teatro no había desaparecido con la dictadura, es cierto, pero su situación estaba sumamente debilitada y las expresiones que no estaban controladas por el poder ocupaban un espacio cada vez más marginal. El Estado, con su aparato represivo, censuraba al teatro, lo conducía al exilio, lo amenazaba o increpaba o, como al resto de la sociedad, lo silenciaba para siempre desde las desapariciones forzadas. El espacio escénico que aún buscaba sobrevivir en el contexto censor se hallaba vilipendiado y estaba mermado todo apoyo económico. El campo teatral que con empeño la escena argentina había cultivado, se encontraba ahora desolado ante la falta de continuidad desde las voces jóvenes y la dedicación profesional perdía a muchos artistas. Ante esta realidad, Teatro Abierto promovió el florecimiento y trabajó por la dinamización del sector: alentó la escritura dramática, con fiereza maltratada por la dictadura; reunió a directores/as, intérpretes, escenógrafos/as, técnicos/as y otros profesionales y, de esta forma, reformuló las bases necesarias para un arte colectivo como el teatral; buscó recobrar el convivio, el encuentro en comunidad que este arte precisa; animó a la crítica teatral; situó en un espacio hegemónico a las voces determinantes de las décadas anteriores tanto como

invitó a la convivencia y surgimiento de figuras emergentes, promoviendo el diálogo y aparición de estéticas diversas y reconquistó, sin precedentes, la relación entre el teatro y la sociedad.

Junto al estudio pormenorizado del desarrollo del movimiento, realizaremos también una cartografía por la creación dramática para estos ciclos, principal material documental artístico con el que contamos. Apoyaremos su estudio con la mirada puesta en su escenificación, a partir de diversos materiales, de la información paratextual (acotaciones, notas sobre la puesta en escena...), recursos gráficos (fotografías, grabaciones, programas de mano...)<sup>2</sup>, crítica, análisis de poéticas escénicas (dirección, interpretación, compañías...) y el contexto de su desarrollo. Este último punto, la lectura contextual, será especialmente provechoso para comprender la recepción del público en el contexto censor y las características de creación desde estas coordenadas. Además, hemos querido completar esta información con entrevistas a protagonistas de Teatro Abierto que aporten más información sobre los ciclos, textos y puesta en escena. Así, pudimos entrevistar a dramaturgos como Ricardo Halac, Roberto Cossa, Mauricio Kartun y Beatriz Mosquera, a directores de escena como Raúl Serrano y Laura Yusem o al cineasta Arturo Balassa<sup>3</sup>.

A pesar de que nuestra mayor fuente de información sean los textos dramáticos, ante la perspectiva histórica y el menor material documental, buscamos ofrecer la visión más completa posible que nos lleve de la escritura a la escenificación en el marco de Teatro Abierto. Comprender el texto dramático en su contexto posibilita pensar en aspectos de su escenificación y su relación con el público, especialmente determinante en un contexto tan opresivo como al que nos dirigimos. Pensemos que en este tiempo la representación suponía la forma de intensificar los símbolos y sentidos, alcanzar desde la metáfora escénica la posibilidad de decir más allá de lo que la censura permitía y, a su vez, se precisaba de un espectador cómplice para desentramar estos signos. De esta forma, como postula la tendencia crítica del *New Historicism*, los textos, lejos de su universalización, permiten una lectura precisa focalizando en su momento de creación, valorando así la

<sup>2</sup> Especialmente destacado ha sido, en este punto, el trabajo realizado en el archivo y biblioteca de Argentores, quienes nos facilitaron un provechoso material para nuestra investigación.

<sup>3</sup> Las entrevistas completas se encuentran actualmente inéditas. Usaremos fragmentos funcionales de las mismas, remitiendo adecuadamente a la fuente de cada entrevista, recogidas en el apartado bibliográfico.

propiedad histórica de cada producción artística, en unas coordenadas de tiempo y espacio determinadas<sup>4</sup>.

Además, el estudio sobre Teatro Abierto ha requerido una valoración teórica desde los estudios culturales y sociológicos. En este sentido, la base de nuestra propuesta se sustenta en los postulados de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu (1967; 1990; 2002), centrándonos, entre sus variados planteamientos y aportes, en su conceptualización del campo intelectual, cuya impronta y extensión hasta el ámbito contemporáneo ha sido elevada. Aplicado a su especificidad teatral, sus postulados sobre el funcionamiento, las relaciones y la estructura de un campo en una sociedad permiten comprender mejor las relaciones de cualquier contexto con el arte escénico y, en nuestro caso particular, la incidencia de la dictadura sobre la escena y los reclamos defendidos por el movimiento.

Nos situamos a las puertas de Teatro Abierto con el fin de seguir comprendiendo el valor, el significado y el impacto de uno de los movimientos escénicos más inspiradores y subrayables de la historia del teatro, no solo de la escena argentina. A través de este libro, buscaremos reevaluar su legado: en la evolución poética con el transcurso de las ediciones a la luz del material que aportan las nuevas publicaciones; en la posibilidad de valorar su desarrollo gracias al archivo de Osvaldo Dragún y los documentos históricos actuales; en el estudio que equipare su valor político con su impronta teatral y, en definitiva, en la estela de este movimiento que va más allá de su desarrollo hasta la contemporaneidad. Abrámonos, entonces, cuarenta años después, a Teatro Abierto.

<sup>4</sup> Tomamos estas ideas según estamos especificando y como herramientas metodológicas para el estudio. Remitimos a algunos volúmenes básicos sobre la materia, como *New historicism* (Ryan 1996) y *Nuevo historicismo* (Penedo y Pontón 1998).





# Fractura del campo teatral: la escena argentina en el contexto dictatorial

El teatro es siempre un encuentro colectivo cuyo sentido  
es producir una lectura transformadora de la realidad,  
para ensanchar sus límites, alterarlos, imaginarlos de otra manera.

GRISELDA GAMBARO

## 1. La historia del teatro argentino: siguiendo las huellas de Teatro Abierto

El siglo xx había supuesto un paulatino, pero incansable, incremento de la cantidad, calidad y representación que el teatro argentino tenía en la sociedad. Desde las primeras décadas, se encamina y constituye la conformación de la escena nacional. Ya entre 1910 y 1930 hallamos un momento especialmente esplendoroso, «años de potente actividad y riqueza creativa» y de «creciente profesionalización de los artistas, el afianzamiento del mercado y las formas de producción» (Dubatti 2012, 15); es decir, nos situamos ante la constitución del campo teatral argentino en toda su complejidad y, además, este arte adquiere prontamente una posición determinante en la vida del país. Si bien habrá una fuerte presencia de compañías extranjeras y estreno de autores foráneos, especialmente españoles, hecho incrementado a partir de 1936 con Argentina como país de acogida de exiliados republicanos provenientes de España, se irá fraguando, junto al resto de elementos del campo, una escritura dramática vernácula, lo que conllevó a importantes reivindicaciones desde ese espacio sectorial.

En 1930 se añadirá un importante eslabón a esta cadena de constitución de la escena nacional con la aparición del denominado teatro independiente, cuyo legado será aún subrayable en las voces que compongan Teatro Abierto cincuenta años después. Se sitúa en la figura de Leónidas Barletta y la gestación del Teatro del Pueblo en 1930 el inicio de este movimiento que se asentará en el país como un circuito dentro del campo. No resulta fácil aprehender el sentido del teatro independiente, puesto que no se trata de una estética o

una ideología homogénea, sino diversos colectivos que se identifican con esta filosofía que compone una forma de entender el hecho teatral y que, en sus diferentes variaciones diacrónicas, ha supuesto un espacio escénico predominante en el teatro argentino junto al resto de sistemas teatrales y extendido al ámbito latinoamericano. Como han estudiado Pellettieri (2006) o Fukelman (2016; 2017) el teatro independiente aún a artistas escénicos que ansiaban renovar el campo teatral argentino, enfrentándose al sector empresarial cuyo deseo de beneficio afecta al desarrollo artístico del espectáculo; desafían el lugar que ocupan los grandes capocómicos como figuras que ostentan la depravación de este arte y se posicionan contra el teatro oficial, en pos de la independencia que permita, a su vez, volver a convertir al teatro en un vehículo pedagógico e influyente en la construcción de un pensamiento crítico social. Por ello entienden el teatro desde su compromiso político y buscan alcanzar un público amplio y popular, apostando por precios más bajos en sus localidades. Además, a través de estos colectivos se asentarán los roles que han primado en la creación del siglo xx: dramaturgia, dirección de escena –determinante con esta corriente–, sistema de interpretación... La mayor parte de los artistas que formaron parte de Teatro Abierto se iniciaron en el seno de estos colectivos y si bien superaron sus primeros postulados y sus relaciones con el sector, con los circuitos, con la profesión o las instituciones, su huella resulta palpable en la gestación del movimiento y así lo hicieron explícito, como analizaremos.

Interesa, además, porque será dentro del teatro independiente donde se constituya y valore de forma definitiva la dramaturgia argentina. Desde el surgimiento de voces más experimentales para la época, como Roberto Arlt, a la aparición de las figuras más determinantes con las que el teatro argentino caminará hacia la modernidad y alcanzará nuevos estadios de desarrollo y recorrido que lo siguen situando, actualmente, como una de las escenas más destacadas e influyentes a nivel internacional. Se trata de nombres que no de forma casual se hallan en la gestación y desarrollo de Teatro Abierto desde su primer evento.

En este sentido, se fecha el inicio de la modernidad escénica en el país con el estreno de *El puente* de Carlos Gorostiza, el 10 de mayo de 1949 en el Teatro de la Máscara. Supuso una representación sin parangón en el contexto del teatro independiente por la incidencia tanto del momento como en el inicio de una poética dramática realista, preocupada por los problemas reales y contextuales de la sociedad, que será subrayadamente influyente en las siguientes generaciones. Con esta obra se aunaba, bajo la firma de un autor nacional, la

filosofía del teatro independiente y el éxito de público. Otro de los nombres destacados cuya obra se iniciará en el seno del colectivo independiente Fray Mocho será Osvaldo Dragún, cuya impronta es esencial en la dramaturgia nacional y a quien se reconoce como ideario motor de Teatro Abierto. Si con Gorostiza se iniciaba una poética realista, Dragún entronca con un sentido brechtiano del teatro, un espacio de desarrollo más teatralista en sus propuestas y un marcado compromiso político.

Será entonces en los años sesenta y setenta cuando la escena argentina se halle ante un momento de florecimiento y relevamiento del campo teatral y surjan la mayor parte de las voces que compondrán el movimiento. Será especialmente determinante en el ámbito dramático, donde se articulará un fructífero panorama en el país. Estas figuras también emanarán en el seno de los teatros independientes, nombres que aparecerán de forma continuada en nuestro análisis posterior, como Ricardo Halac, Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Oscar Viale, Julio Mauricio, Carlos Somigliana, Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky. A partir de los setenta, se suman figuras como Ricardo Monti, Aída Bortnik, Patricio Esteve, Diana Raznovich, Mauricio Kartun o Beatriz Mosquera, entre otros.

Entre 1960 y 1976, a las puertas de la fractura del proceso dictatorial, en la escena argentina primará el encuentro entre dos vías. Como señala Osvaldo Pellettieri, las estéticas como el «realismo reflexivo, la diseminación del método de Strasberg y un nuevo concepto de la puesta en escena y la neovanguardia» (1997, 20). Por un lado, el llamado realismo reflexivo, iniciado con *Soledad para cuatro* (1962) de Ricardo Halac, donde se postula un teatro de carácter realista en su escenificación, introspectivo, que ahonda en cuestiones existencialistas y se centra en figuras protagonistas y sus frustraciones y problemáticas vitales, ligando su situación al contexto sociopolítico. En esta línea se inscribirán los principales autores de los sesenta, destacando especialmente el trabajo de Roberto Cossa. Por su parte, la conocida como neovanguardia tendrá en *El desatino* (1966) de Griselda Gambaro su principal exponente, en un teatro que apuesta por desligarse del realismo y elige vías absurdistas y propuestas más expresionistas para, enlazando con la tradición del grotesco en Argentina, encontrar en lo ilógico de la acción, los personajes y la falta de trama, la exasperación y el enfrentamiento ante las situaciones de poder<sup>5</sup>. Estos dos movimientos hallarán entre 1976 y 1985 su fase de canonización, «en la que se producen los mejores textos, y la emergencia de auto-

<sup>5</sup> Sobre esta catalogación y su desarrollo, remitimos a Pellettieri (2001) y la conceptualización sobre los mismos.

res importantes» (Pellettieri 1997, 20), ligado también al desarrollo de Teatro Abierto. Además, en el seno de este movimiento comenzaremos a observar cambios poéticos importantes en la fusión de ambas vías que hallarán nuevos derroteros en el tiempo posdictatorial. El realismo comienza a deformarse y ofrecer en la complejidad de estructuras y planos o el énfasis en lo poético nuevos espacios, tanto como las propuestas más neovanguardistas empiezan a abrazar proyectos que se sostienen sobre un dibujo de acción más realista, clarificando el sentido más complejo de su argumentación.

Laura Mogliani afirma que en los sesenta «el campo teatral se encontraba en una situación en la que se recogían ya los frutos de la apertura cultural» (2003, 89) y Jorge Dubatti (2012, 134-135) destaca la importancia del terreno que se labró en los cincuenta para alcanzar esta expansión escénica. En este período hallaremos el enriquecimiento de nombres destacados en todos los ámbitos (dramaturgia, interpretación, dirección escénica, escenografía...) pues, como señala Dubatti:

La década del 60 abre uno de los períodos estelares en la historia del teatro argentino. Son años de consolidación e iniciación de artistas y gestores con proyección relevante en las décadas posteriores (Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Kive Staiff, Oscar Viale, entre muchos), años en los que se produce una modernización profunda en las poéticas de la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación. [...] las figuras que surgen entonces se transformarán en los principales referentes teatrales de los años de la posdictadura. (2012, 137)

Esta renovación vendrá de la mano del cruento contexto que el país vivirá, como analizaremos con posterioridad, por lo que los medios de producción y las innovaciones poéticas estarán delimitadas por el contexto, el peso y el enfrentamiento a la situación sociopolítica. Este hecho se incrementará a partir de los años setenta, donde aparezcan nuevas voces especialmente vinculadas a colectivos y la gestación de un teatro de carácter militante y, a su vez, donde las líneas estéticas planteadas en los sesenta se vean nutridas con variaciones desde las voces emergentes. El complejo contexto sociopolítico tendrá también como consecuencia que muchas de las carreras iniciadas en los sesenta, y especialmente en los setenta, vean truncado su desarrollo. Este hecho incrementa la importancia de la reunión sobre los escenarios de Teatro Abierto para reactivar o reafirmar su trabajo, como podemos observar en nombres como Kartun, Bortnik o Mosquera.

## 2. Censura y ruptura del campo teatral bajo la presión dictatorial (1976-1980)

El 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado daba comienzo al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el último régimen que asolará el país hasta 1983 y el cruento contexto histórico en el que se desarrolla Teatro Abierto. No obstante, esta dictadura solo suponía el culmen trágico de un siglo, el xx, donde la historia nacional había estado determinada por la inestabilidad política, con cambios de poder a través de golpes de Estado, gobiernos autoritarios y acciones gubernamentales determinadas por la violencia y la represión a la sociedad. La dictadura cívico-militar iniciada en 1976 solo alimentará de forma radical las estampas más opresivas y traumáticas para el país. El golpe de Estado ponía fin, a su vez, a otro período de extrema violencia estatal, el del gobierno de María Estela Martínez de Perón (1973-1976), viuda de Juan Domingo Perón, donde la represión de la Triple A se enfrentaba a las guerrillas de izquierdas y tendrán lugar los primeros exilios para parte de la ciudadanía. No obstante, el inicio del proceso dictatorial, lejos de frenar esta situación, incrementó radicalmente el espacio represivo, instaurando entre 1976 y 1983 un régimen de terrorismo de Estado por el cual Argentina vivirá el más feroz de sus períodos. Las libertades individuales y sociales se vieron totalmente oprimidas y se atacó de forma determinante el campo intelectual y cultural. Como afirma Paula Canelo, el Proceso se conformó como «el régimen autoritario más sangriento en la historia argentina» (2008, 13) y Manuel Azcona relata cómo:

miles de argentinos fueron secuestrados o encarcelados sin causa, y otros miles se vieron forzados al exilio, y un número no determinado que los organismos de Derechos Humanos estiman en el orden de 30.000 [...] fueron detenidos sin juicio previo, torturados y asesinados o continúan desaparecidos. (2010, 141)

En la memoria colectiva prevalecen, ante estos años de terror, los treinta mil desaparecidos por el régimen; los bebés robados; la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; los centros de tortura masiva como la ESMA; el mundial de fútbol que en 1978 ganaba Argentina mientras que la persecución, tortura y asesinatos a disidentes aumentaba; las personas exiliadas; la crisis económica; la Guerra de Malvinas de 1982... Acciones criminales cuyo trauma aún prevalece en la sociedad que trabaja en los reclamos por la Verdad y la

Justicia. De la misma forma, el campo teatral, que se encontraba en un momento de auge y esplendor, se veía abruptamente fracturado: censura, amenazas, destrucción del encuentro convivial, vilipendio de los organismos públicos, persecuciones, exilio, tortura y asesinato a artistas... Por ello, Arancibia y Mirkin apuntan que ya hacia 1979, desarrollados los años más feroces de la dictadura, «toda la gente de teatro era tildada de subversiva y se puede decir que la asistencia a ciertos espectáculos implicaba un riesgo» (Arancibia 1992, 18). Aun así, como analizaremos, existieron diferentes espacios y acciones disidentes donde, a pesar de su debilitamiento, el arte escénico luchó por sobrevivir y que, de forma determinante, se concretó con la gestación de Teatro Abierto.

## 2.1. Mecanismos censores sobre el quehacer teatral

La maquinaria censora de este contexto represivo afectó de forma determinante al teatro, tanto en la escritura dramática como en la puesta en escena y su producción teatral. De esta forma, el texto dramático, vigilado por la censura, debía callar aquellos elementos censurables y dejaba al espacio de la representación la posibilidad de incidir desde su significado simbólico en la metáfora de carácter político.

El régimen dictatorial en Argentina no estableció un sistema de censura previo para los textos dramáticos, como sí ocurrió, por ejemplo, en el caso español, como estudia Rodríguez Alonso (2015; 2017). Roberto Cossa, uno de los dramaturgos más destacados del teatro argentino en este tiempo, especialmente vinculado al movimiento Teatro Abierto, también se percataba de esta distinción en una entrevista que le pudimos realizar en 2017:

Yo creo que los milicos no saben que existe el teatro. Saben de la calle Corrientes, pero lo otro no lo saben. [...] Acá, contrariamente a lo que pasa en España, que había censura previa, [...] no había eso, pero después te ponían una bomba, así que no sé si era peor; pero acá no había censura previa. Y yo creo que, insisto, a veces uno piensa: «¿qué inteligentes eran los militares!». Porque, en definitiva, ¿qué pasa? ¿Cuánta gente de teatro independiente? ¿50.000? ¿Y ese espectáculo que debía ser prohibido lo van a ver 10.000? (Cossa 2017)

Unido a este relato, Arancibia y Mirkin reconocen que el teatro pudo mantenerse en ciertos recovecos gracias a que «Fuera del “Strip” [de la

calle Corrientes] la presión disminuía y por eso pudo desarrollarse [el teatro] en otros lugares, en sótanos, en sitios que no eran de fácil acceso y, por lo tanto, se requería mucho tiempo para “visitarlos” a todos» (1992, 16)<sup>6</sup>. A pesar de ello, la presión ejercida sobre el teatro estaba cortando todo vínculo con el espectador, forzándolo como actividad marginal y acercándolo a su desaparición. Los dramaturgos no podían ser representados en los espacios oficiales o comerciales, estaban exiliados o temían a la censura. Tanto es así que se llegó a eliminar de las universidades la cátedra de teatro argentino contemporáneo. Ya no había cabida para el arte escénico en el país.

No obstante, aunque el régimen permitiera que siguiera desarrollándose un teatro al margen, en la periferia del campo teatral, también instauró dinámicas para determinar los aspectos prohibitivos y controlar su realización. Muchos fueron los espectáculos de producción independiente que, ante la mayor aclamación en su recepción, fueron atacados por el poder censor con el estallido de una bomba en el teatro. En otros casos, la censura dirigió su mirada directamente hacia ciertos teatristas, persiguiéndolos, atormentándolos con control (llamadas, presiones, vigilancia...) hasta abocarlos al exilio, cuando no fueron asesinados o desaparecidos<sup>7</sup>. Todas estas prácticas también incidían en los creadores que permanecieron en el país, pues el temor a la represión era el arma más fuerte para el control dictatorial, así que muchos se vieron afectados por tiempos de *insilio* o exilio interior, autocensura o silencio. La vigilancia censora se convirtió en el quehacer cotidiano. Por ello, señala Zayas de Lima cómo:

La censura operó en distintos frentes y con variadas estrategias: amenazas verbales y escritas, listas negras, persecuciones, agresiones físicas, bombas, cierre de teatros obras retiradas de cartel, secuestros y desapariciones. Los efectos negativos fueron inmediatos: autocensura, exilio, silencio,

<sup>6</sup> En trabajos anteriores, como «De la violencia física al silencio violento: el teatro argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)» (Saura-Clares 2016a) y «Teatro Abierto: reflexiones escénicas sobre los traumas y heridas de la sociedad argentina» (Saura-Clares 2016b), ahondamos en las relaciones entre este contexto histórico y las poéticas dramáticas; además, en el artículo «Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto» (Saura-Clares 2017) profundizamos en los efectos de la censura sobre el campo teatral y en el ámbito dramático.

<sup>7</sup> Al exilio al que la dictadura abocó a dramaturgas como Alda Bortnik, Griselda Gambaro o Diana Raznovich o la presencia del exilio en las obras de Roberto Cossa y Ricardo Halac, nos dedicamos en el artículo «Dramaturgia, exilio e insilio. Encuentros transoceánicos entre Argentina, España e Italia» (Saura-Clares 2021b).

exclusión y una estructura elíptica (descrita también por diferentes críticos como «ambigua», «metafórica», «enmascarada», «oblicua» y «esca-moteada»). (2001a, 259-260)

Podemos recordar, a modo de ejemplo, lo ocurrido en 1977 en torno a uno de los estrenos más memorables en este tiempo: nos referimos a *La nona*, de Roberto Cossa, dirigida por Carlos Gorostiza. La exitosa respuesta que el espectáculo estaba teniendo en el Teatro Lasalle llamó la atención de la dictadura, que respondió de forma clandestina con una bomba molotov. Posteriormente, continuaron con las representaciones y solo la destacada valoración de la opinión pública sobre la obra impidió un ataque más feroz por parte de la dictadura, que finalmente prohibió la representación para menores de catorce años (Clerc 2003, 251). Si bien la obra resistía, la presión y el miedo generado desde el régimen era constante. Como reconoce Cossa: «Cada vez que un espectáculo tenía éxito y empezaba a llegar a un público mayor, había hostilidad. Si no pasaba nada, ni se enteraban» (Clerc 2003, 251). Lo que más preocupaba a la dictadura era justamente eso: la amplia recepción de público, el momento de éxito para la gestación de la comunidad teatral. Por este motivo, Roberto Cossa recuerda cómo otra obra de su autoría estrenada en ese mismo tiempo, *El viejo criado*, cuyas implicaciones políticas eran mayores, pasó desapercibida en su desarrollo en el Teatro Payró, con tan solo 150 localidades y una incidencia destacada, pero en un ámbito más independiente y periférico. Las 500 localidades del Teatro Lasalle y el éxito de *La nona* era la verdadera amenaza que la dictadura percibía.

El aparato censor estableció un sistema de operaciones que, más allá de lo evidente, se articulaba aún con más ímpetu en lo velado, en causar el temor desde su vigilancia constante y sus acciones sin preaviso. Por este motivo, muchas obras no tuvieron que pasar por un filtro previo en su escritura, pero fueron atacadas durante su representación. Las llamadas telefónicas a los teatristas implicados, amenazas, bombas, incendios en los teatros... toda una atmósfera de terror que inducía a la huida del país o al trabajo bajo las coordenadas de la censura o en la clandestinidad. Se aseguraban así la imposición de una política de «“el buen gusto”, al que se le oponían la “obscenidad”, la “grosería”, la “inmoralidad” o el “impudor” [...]. El régimen militar pudo emplear la censura de modo sistemático y violento porque contaba con la anuencia de una amplia franja de la sociedad argentina y estaba respaldada por una amplia tradición» (Zayas de Lima 2001b, 262).



Aquellos artistas que levantaban las sospechas para la dictadura comenzaban a formar parte de las denominadas «listas negras». Las mismas no eran de dominio o difusión pública, sino que se establecían de forma velada. Los artistas dejaban de ser llamados para trabajar en los teatros nacionales, salas de cine o televisión. Cossa recordaba cómo los dramaturgos que participaron en Teatro Abierto estaban «prohibidos claramente en los espacios oficiales, como en el Teatro Cervantes» (2017) y, por supuesto, en los medios de mayor difusión controlados por el Estado como la televisión, un espacio también importante en el desarrollo profesional de muchos escritores que compaginaban su carrera dramatúrgica con su trabajo como guionistas. Algunos autores como Ricardo Halac o Roberto Cossa pudieron tener una dedicación esporádica en la televisión (en el caso de *La nona* como un serial), pero para otros nombres como Osvaldo Dragún o Aída Bortnik, en sus trabajos para este medio y la gran pantalla, se tornó imposible. El espacio independiente se convertía en el único lugar al que quedaban relegados los teatristas, de salas más pequeñas a teatros con mayor capacidad en las mejores ocasiones, o al trabajo en lugares marginales. Así, paulatinamente, el teatro no desaparecía, pero se sangraba lentamente.

Una de las trágicas consecuencias de esta situación fue el exilio al que se vieron abocadas figuras determinantes del campo teatral argentino de este tiempo, muchas de las cuales pudieron formar parte, a su regreso, del movimiento Teatro Abierto, como Aída Bortnik, Griselda Gambaro, Diana Raznovich o Eduardo Pavlovsky. Como ellos, muchos ciudadanos y ciudadanas vivieron la misma suerte. No solo fueron obligados a abandonar su tierra, sino que además se organizó una campaña de criminalización desde el gobierno. Como explica Pablo Yankelevich, se generó una propaganda que señalaba «a los exiliados como los responsables de la violencia política que azotó a la Argentina [...], así como de haber fraguado en el extranjero una amplia “campaña antiargentina”», a la que las Juntas Militares respondían con el «ignominioso lema: “los argentinos somos derechos y humanos”» (2004, 10). Como ha estudiado Beatriz Sarlo, la dictadura fracturó el campo cultural imponiendo, desde 1976, «una doble fractura»:

Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia,

de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. La dictadura cortó el tejido social que había hecho posible la circulación de ideas y la comunicación con otros espacios. (1988, 100-101)

Quienes permanecieron en Argentina, observaban cómo sus obras eran marcadas por los parámetros de la dictadura: la protección al estamento familiar, el decoro y la moral determinaban lo que podía o no exhibirse. Todo aquel elemento considerado erótico u obsceno, incluyendo cualquier tipo de desnudos o elementos provocadores, era censurado, por lo que no solo afectaba a los espectáculos de carácter más políticos del circuito independiente, sino también el teatro comercial, que era profundamente vigilado por su mayor difusión.

A modo de ejemplo, la prohibición a *Telarañas*, la obra de Eduardo Pavlovsky estrenada en 1977, venía determinada por su ataque a la institución familiar. En este sentido, resulta subrayable que el texto no había sido publicado y no existía una normativa de presentación de los textos a evaluación previa del aparato censor; la vigilancia se realizaba, por tanto, a los propios espectáculos. En el escrito de reprobación a esta obra quedan determinados rasgos estéticos del montaje, como los elementos simbólicos con los que jugaba la puesta en escena o la atmósfera de marcada violencia donde encontraban un deleite en el dolor que afectaba al espectador. Por ello, especifica el agente censor que el espectáculo presenta un «conjunto de actitudes simbólicas» contra el orden familiar, el «empleo de un lenguaje procaz» y la «sucesión de escenas aberrantes, expuestas con crudeza y realismo extremos» (Avellaneda 1986, 161). Pavlovsky ya había conocido la vigilancia e impacto de la dictadura sobre su obra. Dos años atrás, en 1974, una bomba paralizaba las representaciones de su texto, *El señor Galíndez*, en el Teatro Payró. También con anterioridad la misma *Telarañas* debió anular sus ensayos en 1976 ante el asesinato de Paco Urondo, lo que condujo a la mujer de este y actriz del elenco, Zulema Katz, al exilio (Dubatti 2012, 176). El montaje se retomaría, entonces, en 1977. Un año más tarde, en 1978, Pavlovsky deberá huir al exilio escapando de un intento de secuestro por parte del régimen. En la clínica de este dramaturgo y psicoanalista habían entrado los militares y, gracias a un golpe de suerte, él pudo escapar por los tejados, como relata el propio autor en su libro *La ética del cuerpo* (2001, 85-86).

Aunque el contexto de vigilancia y opresión descrito se mantendrá hasta finalizar el régimen en 1983, lo cierto es que el propio debilitamiento de la dictadura permitirá algunas incisiones debido a su resquebrajamiento. Así, aunque la dramaturga Griselda Gambaro debió exiliarse a España en 1976,

tras la publicación de su novela *Ganarse la muerte*, en 1980 pudo regresar a Argentina. No obstante, a su retorno debió convivir con la continuidad de estos mecanismos represores. Uno de los hechos más resonados fue lo ocurrido ante el estreno de su obra *La malasangre* en 1982. Se trata de la obra de mayor éxito de la dramaturga en este tiempo, con una recordada puesta en escena a cargo de Laura Yusem, con quien iniciaría un fecundo diálogo artístico<sup>8</sup>. La obra relata el enfrentamiento de Dolores con su padre, símbolo de la presión autoritaria, por su amor a Rafael, quien será asesinado. Junto a la temática de la propuesta y su carácter rebelde en el contexto represivo, fue el estreno el que convirtió a la obra en un acontecimiento también de carácter político. El mismo tuvo lugar en el Teatro Olimpia y fue recibido con un clamoroso éxito. Como la propia directora nos relataba en una entrevista personal:

Fue fantástico el estreno, estaba todo agotado, porque la gente estaba —eso también explica el éxito de Teatro Abierto— harta ya de la dictadura, querían otra cosa. Había aflojado un poco la represión. Eso en el 76 o 78 era impensable porque, si bien está ubicada en 1840, hablaba absolutamente de la dictadura del momento, de la de Videla. (Yusem 2017)

Esta lectura también fue realizada por las fuerzas opresoras. Por ello, al día siguiente un grupo de hombres coordinados que asistían como público se levantaron en armas al inicio de la obra. Como rememora Yusem, nada más iluminar a Lautaro Murúa, quien interpretaba al Padre, Benigno:

Estos tipos se levantan, sacan armas y empiezan a avanzar al escenario gritándonos «bolches», «comunistas», «montoneros», «viva Rosas»... Obviamente no querían tirar, porque si hubieran querido tiraban. Y ahí se produjo una cosa extraordinaria, porque la productora mandó prender las luces de la sala y el público empezó a gritarles, a decirles que se fueran, que querían ver la obra. [...] Yo me subí al escenario. Lautaro me tomó la mano y me dijo: «No hable, quedate acá, no digas nada». Entonces el principal de este grupo, que pertenecía a una revista de derechas que se llamaba *Cabildo*, pone la pistola sobre el escenario. Y yo, vestida con minifalda y tacos... le clavo el taco en la mano. Fue un impulso, yo no sé de dónde me salió. Y le digo: «El escenario no se toca». Y retiró la mano. (Yusem 2017)

<sup>8</sup> A la relación artística Gambaro-Yusem, a quien se suma la escenógrafa Graciela Galán, pusimos énfasis, entre otros aspectos, en el estudio «Griselda Gambaro, más allá del texto: del espacio a la puesta en escena» (Saura-Clares 2022a).

Con este acto, el acontecimiento teatral se convertía también en un acontecimiento político destacado en los últimos años del régimen. Por ello, afirma Yusem: «Yo siempre digo que hay momentos para las obras. A veces te equivocás de momento. Esa obra fue justa. Así como Teatro Abierto en su concepción general, esa obra fue perfecta para el momento» (2017).

Igualmente, cuando en 1983 se llevó a cabo el estreno de otro texto de Gambaro, *Real envido*, que había sido escrita en 1980, en esta ocasión bajo la dirección de Juan Cosín, la obra fue prohibida y el Teatro Odeón, donde se presentaba, clausurado, «aparentemente por objetarse una escena que presentaba cuatro muñecos que, en opinión del director Juan Cosín pudo haber sido vista por la censura como “una alusión a los miembros de la Junta Militar y al presidente”» (Avellaneda 1986, 238). En ese mismo año, a pesar de encontrarnos ante el final del proceso dictatorial, también Aída Bortnik, que había podido regresar del exilio, recuerda las numerosas amenazas telefónicas e intimidaciones que recibió ante la escritura de un guion sobre la vida de un periodista, Ruggero, que se iba a presentar en televisión (Avellaneda 1986, 242-243).

Mientras algunas figuras clave del teatro de este tiempo debieron exiliarse, las que permanecieron en el país observaron cómo su carrera se veía fracturada. Apartados de los organismos públicos (teatros públicos, televisión o cine) a través de las listas negras, si bien ninguna prohibición impedía su trabajo, lo cierto es que el miedo y la vigilancia sobre ellos era la mejor forma para silenciar su desarrollo profesional. Las listas negras lograban su cometido desde la incertidumbre, concitando la censura ya desde las decisiones de los empresarios del campo o de la autocensura inevitable en los propios artistas. Solo el paso del tiempo ha descubierto acciones del aparato censor como la «Operación Claridad» contra los agentes de la cultura, basada en persecuciones, espionaje, amenazas y secuestros (*Resistencia cultural* 2011)<sup>9</sup>.

El dramaturgo Carlos Gorostiza reconocía el efecto de la autocensura en su obra. Por ello, cuando escribía un nuevo texto concitaba a un grupo de compañeros para valorar si era pertinente o no en el contexto dictatorial (Arancibia 1992, 16). El terror generado conseguía imponerse sobre la obra incluso antes de que pasara por un mecanismo censor.

No obstante, resulta igualmente llamativo que, si bien muchos dramaturgos debieron exiliarse o vivieron un tiempo insular de silencio para su obra, como en el caso de Osvaldo Dragún, otros permanecieron en el país y pudie-

<sup>9</sup> Se trata de un dossier editado por la Municipalidad de Rosario, Argentina, dentro de la difusión el Museo de la Memoria y la Coalición Internacional Sitios de Conciencia. Es un documento de descarga libre.

ron escribir y estrenar algunos de los textos más destacados de sus carreras en este tiempo, anterior al inicio de Teatro Abierto. Así ocurre si pensamos en *Segundo tiempo* de Ricardo Halac; *La nona* o *El viejo criado* de Roberto Cossa; *Marathon* de Ricardo Monti; *Chau Misterix* de Mauricio Kartun o *Los hermanos queridos* de Carlos Gorostiza. Sin embargo, estas obras convivieron con una merma de la libertad creativa y, en la mayoría de los casos, se pudieron estrenar en espacios marginales del campo teatral, que cada vez se veía más delimitado y acorralado.

Estos textos pudieron llevarse a cabo, es cierto, pero no por ello dejaron de verse afectados o determinados en su creación por el contexto en el que se desarrollaban. Si nos fijamos específicamente en el texto dramático, el aparato opresor obligó a basar las obras en mecanismos de enmascaramiento. La subversión nacía entre la presión dictatorial, pues «even in the face of censorship and self-censorship, Argentine theater practitioners managed to create work with strong socio-political messages» (Graham-Jones 2000, 20)<sup>10</sup>. Ante este hecho, Graham-Jones acuña el concepto de «*countercensorship*» (2000, 21), la contracensura, que define como un hecho que «allows for agency and thus functions as a positive alternative to the double bind of external censorships and internal self-censorship» (2000, 21)<sup>11</sup>. Por este motivo, los textos eran codificados para paliar la barrera censora. Graham-Jones (2000, 21) delimita la aparición de estrategias como la metáfora, alegoría, parodia, recuperación de estéticas tradicionales, mitos argentinos o figuras populares y el hecho de ahondar en las posibilidades expresivas del cuerpo para evitar lo que en palabras puede verse censurado. Así aparecieron fórmulas recurrentes y que resultaban reconocibles ante el espectador: los microfascismos familiares como trasunto del Estado (como en *Telarañas* de Pavlovsky); el autoritarismo paterno (como en las obras de Gambaro y Bortnik); la violencia en el seno familiar y la soledad del individuo (*Los hermanos queridos* de Gorostiza o *Un trabajo fabuloso* de Halac); el discurso velado y las referencias sutiles (solo el sonido de las sirenas de fondo o la mención de Argentina como campeones del mundial nos sitúan en *El viejo criado* de Cossa en el régimen autoritario); la violencia a partir del ritual; el enfrentamiento generacional; las víctimas pasivas... Espacialmente, las propuestas se tornan más cerradas y claustro-

<sup>10</sup> «A pesar de la censura y la autocensura, los profesionales del teatro argentino lograron crear obras con fuertes mensajes sociopolíticos» (traducción propia).

<sup>11</sup> La contracensura que define como un hecho que «permite la acción y funciona como una alternativa positiva al doble vínculo de las censuras externas y la autocensura interna» (traducción propia).

fóbicas y los personajes más grotescos, absurdos o hiperbólicos, exasperados ante el contexto represivo.

No obstante, el propio accionar de la censura ocupa un espacio de suma complejidad. Graham-Jones (2011, 105-107) cabila sobre este hecho a propósito de dos estrenos de 1977: *Telarañas* de Pavlovsky y *La nona* de Cossa, a las cuales ya nos hemos referido. *La nona* consiguió rebasar la presión censora, mientras que *Telarañas* fue atacada sin indulgencia. Las dos obras evidencian dos metáforas directas contra la opresión dictatorial. Sin embargo, pareciera que en manos de Alberto Ure la puesta en escena de *Telarañas* resultaba mucho más violenta que la línea en la que se desarrollaba *La nona*, con dirección de Carlos Gorostiza, a través de una metáfora más abierta, combinada con humor negro y una mirada a la tradición del grotesco criollo. A su vez, la militancia de Pavlovsky en el Partido Socialista de los Trabajadores era más peligrosa ante el Estado que el posicionamiento filoizquierdista de Cossa. Por ello, apunta Graham-Jones:

While *La nona* generally fits the counter-censorship paradigm, one might argue that the ‘failure’ of *Telarañas* – through refused self-censorship, decreed censorship, obvious collusion in the media and Pavlovsky’s later prominence – actually succeeded in drawing needed critical and cultural attention to the various mechanisms of censura. From a historiographic perspective, it might be argued that the notoriety of *Telarañas* in fact achieved counter-censorship’s objective of generating a would-be censored discourse. Evident in even such a brief overview is that counter-censorship eludes easy compartmentalization; it does not provide a neat alternative to the censorship/self-censorship paradigm. All three remain inextricably intertwined. (2011, 107)<sup>12</sup>

No podemos, por tanto, valorar los mecanismos contracensores en términos absolutos, en aquellas herramientas que permitían o no eludir la repre-

<sup>12</sup> Según plantea Graham-Jones: «Si bien *La nona* se ajusta generalmente al paradigma de la contracensura, se podría argumentar que el “fracaso” de *Telarañas*, a través de la autocensura rechazada, la censura decretada, la colisión obvia en los medios y la prominencia posterior de Pavlovsky, en realidad logró atraer la atención crítica y cultural necesaria para activar los diversos mecanismos censores. Desde una perspectiva historiográfica, se podría argumentar que la notoriedad de *Telarañas* logró, de hecho, el objetivo de la contracensura de generar un discurso supuestamente censurado. Resulta evidente, incluso, con esta breve panorámica, que la contracensura elude la compartimentación fácil; no proporciona una clara alternativa al paradigma censura/autocensura. Los tres permanecen intrínsecamente entrelazados» (traducción propia).

sión. Resulta más adecuado pensar en modos de representación desde la contracensura, como caminos recurrentes para los teatristas que buscaron proseguir ejerciendo su profesión. Los motivos por los que se atacó de manera más directa una obra son a veces rastreables, otras arbitrarios. La inexistencia de archivos oficiales y la falta de transparencia del régimen opresor incentivan esta imposibilidad. Solo podemos perseguir las marcas de la resistencia desde el teatro y componer una cartografía de experiencias escénicas donde se alcanzó el desarrollo teatral entre creadores y público.

## 2.2. Marginalidad y teatro: ante la gestación de Teatro Abierto

El campo teatral argentino durante este tiempo se articulaba a partir de diferentes circuitos, con las relaciones e implicaciones propias de un campo teatral. Encontramos el circuito comercial, el circuito profesional de arte y el teatro independiente, así como otras líneas como el teatro militante. Será a partir de 1976 cuando se produzca un cambio en esta distinción, el cual ha quedado denominado por Osvaldo Pellettieri y el grupo de investigación GETEA como «teatro de arte o Ciclo de Teatro Abierto (1976-1985)» (2001, 95). De esta forma aúnan los cambios producidos tanto en el funcionamiento del circuito teatral como el papel del teatrista en el mismo y las variaciones estéticas que provoca. A partir de este tiempo, se mantendrá el desarrollo del teatro comercial y se fusionarán el resto de circuitos históricos. La mayor parte de las personas que conformaron Teatro Abierto en los diferentes ámbitos habían iniciado sus carreras en el seno del teatro independiente, como tratábamos al inicio de este capítulo. Compartían, en líneas generales, un enfrentamiento al teatro comercial y a la baja calidad de su oferta, a la figura del intérprete cabeza de compañía o de la visión empresarial; a su vez, les unía el compromiso teatral y político y su creencia en el poder pedagógico y social del teatro. No obstante, a partir de los años setenta se enfatizará en el teatro independiente, como analiza Jorge Dubatti: «una incidencia hacia la mayor profesionalización; la convivencia con el teatro militante que buscaba la transformación social y la proliferación de lo micropolítico en el panorama creativo de cada colectivo» (2012, 141).

El primer punto resulta especialmente destacado para los debates que se establecerán en torno a Teatro Abierto, en la comprensión y defensa de la profesión teatral. La remuneración económica no está reñida con el compromiso del teatro con su tiempo, pero a su vez se sitúa en parámetros distintos al estableci-



do en el teatro comercial. Para este es el beneficio empresarial y económico el principal objetivo de la obra, aunque ello pueda afectar al compromiso estético, social o a la calidad artística del producto. Frente a ello, desde el teatro independiente se afianza la profesionalización entendiendo que el artista escénico debe alcanzar una remuneración tras un montaje sin que ello eluda el compromiso temático y/o estético o suponga una merma en su calidad. Esta diferenciación aparentemente precisa, que puede aplicarse a los circuitos teatrales argentinos hasta nuestros días y extensible a otros espacios geográficos, no resulta tan nítida y sus fronteras son, sin duda, borrosas en muchas ocasiones<sup>13</sup>.

A su vez, su relación con lo público es también opuesta. No presentan el radicalismo histórico contra los espacios oficiales y ayudas públicas, sino que interpelean al Estado para cumplir con su necesario apoyo cultural, como salvaguarda del teatro nacional. Reclaman que los espacios públicos incluyan obras de autoría y dirección argentinas o que se establezcan disímiles formas de apoyo a la creación y producción de espectáculos y su encuentro con el público. Será a este cambio de concepción entre lo comercial, lo oficial y el reclamo profesional del teatro independiente al que Pellettieri (2001, 95) denomine como «Ciclo Teatro Abierto», situando en este movimiento el culmen de las reivindicaciones artísticas iniciadas en 1976. Por ello, lo fecha con el inicio de *Segundo tiempo* en 1976 y lo finaliza con *Los compadritos* de Roberto Cossa en 1985. Se trata de un teatro que se ubica en la antítesis del circuito comercial, pero que ya no se posiciona de forma adversa ante la profesionalización. Este fue uno de los debates centrales en el contexto de Teatro Abierto, como analizaremos posteriormente, al tratarse de un movimiento contestario ante un contexto sociopolítico cruento, pero donde los artistas también debían reclamar su propio desarrollo laboral.

Como ya adelantábamos, catalogar desde compartimientos estancos la producción desde el teatro independiente, lo profesional y lo oficial resultará especialmente difícil a partir de la dictadura. Por este motivo, Jorge Dubatti (2012, 173) advierte la existencia de dos vías enfrentadas, quienes buscan mayor profesionalización y quienes presentan una mayor:

<sup>13</sup> Dos nombres especialmente interesantes para comprender la complejidad de estos límites podrían ser Daniel Veronese y Claudio Tolcachir. Dos de las figuras más destacadas y de proyección internacional del teatro independiente actual, han dirigido piezas para los teatros de la Calle Corrientes, símbolo del teatro comercial en Buenos Aires. Por ejemplo, en la cartelera de 2010 se podían ver representados, con autoría de Claudio Tolcachir tanto *La omisión de la familia Coleman* (estrenada en 2005 y que continúa en cartel en 2022 tanto en Timbre 4 como en giras internacionales) como *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en el Teatro Apolo y *Agosto: condado Osage* de Tracy Letts en el Teatro Lola Membrives con la actuación de Norma Aleandro.



radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y el teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión el teatro militante), como expresión de insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos [...] resistencia y sobrevivencia. (Dubatti 2012, 173)

No obstante, estudia también Lorena Verzero (2013) cómo los límites de la militancia teatral resultan complejos y muchos de los teatristas «militantes» también buscaron su profesionalización, aunque la tarea pudiera ser de mayor complejidad por su creación más marginal. Será este un debate candente en los encuentros asamblearios de Teatro Abierto, lo que les llevará a cuestionarse sobre el carácter altruista del movimiento, las posibilidades de beneficio económico, el compromiso militante o los reclamos de profesionalización hacia el Estado, como trataremos. Al respecto, el director de escena Raúl Serrano, activo participante de Teatro Abierto, nos reconocía en una entrevista personal (2017) que una de las principales polémicas fue el debate entre profesionalización y militancia<sup>14</sup>.

Dentro de este «Ciclo Teatro Abierto» que acuña Pellettieri (2001, 95-98) se plantean una serie de aspectos que serán determinante dentro del movimiento y que iremos tratando de forma detenida con el estudio de los mismos. El realismo y la tesis social de las piezas se sigue manteniendo en lo textual, en la escenificación y en el ámbito actoral, predominando todavía la estela stanislavskiana-strasbergiana. No obstante, comienzan a estilizarse las formas tradicionales y el realismo se ve envuelto por recursos más teatralistas que lo desbordan, también en consonancia a la presión del contexto político y la necesaria metaforización, parodia e intensificación de la crítica desde lo humorístico que permitiera la crítica social. Como observaremos, será a partir de la segunda edición de Teatro Abierto cuando se plantee la necesidad de buscar nuevos lenguajes y vías más experimentales, así como será resonada la

<sup>14</sup> Como analiza María Fukelman (2013), el binomio independiente/profesional continuará complejizando la comprensión del teatro independiente en el tiempo posdictatorial. Al respecto, una explicación especialmente interesante la ofreció Ricardo Bartís en un coloquio con motivo del XXVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA), celebrado en la Universidad de Buenos Aires del 1 al 4 de agosto de 2017. Allí afirmaba que el teatro independiente es el espacio que ofrecía el tiempo necesario y la estructura para la construcción de un arte en libertad creativa. Sin la presión de las normas de la mercadotecnia, este hecho no implica que posteriormente no se busque un beneficio económico que asegure el pago a la profesión del actor, pero siempre estará el riesgo estético y personal de cada miembro del colectivo artístico sobre el beneficio final. (Entrevista pública con Ricardo Bartís, moderada por Mariano Saba, en el Salón de los Balcones del Centro Cultural Paco Urondo desarrolla el 1 de agosto de 2017 de 15:00 a 16:15).

disputa entre Roberto Cossa y Pacho O'Donnell sobre el espacio hegemónico que el realismo ocupaba en el desarrollo de Teatro Abierto, como relataremos.

Para los artistas de este movimiento, por otro lado, el teatro seguía conformando un espacio de incidencia social: «entendían el teatro como compromiso, es decir cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban el teatro como forma de conocimiento» (Pellettieri 2001, 97). A su vez, continúa existiendo una predominancia de la figura de la autoría teatral como base para la escenificación. No resulta casual, por tanto, que Teatro Abierto emane de una llamada desde los autores. Empero, no podemos eludir que también se inicia la búsqueda desde la creación colectiva, bien con una figura autoral trabajando de forma directa con dirección y elenco o bien en creaciones conjuntas entre varios dramaturgos, aunque sin alcanzar aún la experimentación colectiva que explorará el tiempo contemporáneo.

La dirección escénica supone, igualmente, un espacio determinante en la estética de la propuesta y la lectura sobre el texto para la escenificación, observando cómo muchos de los trabajos irán más allá del sentido primario de la propuesta textual, intensificación, releendo o redescubriendo su significado en la puesta en escena. A su vez, el realismo se encontrará sobre el escenario desbordado por elementos simbólicos o los juegos con las imágenes y la corporalidad de los intérpretes.

Uniendo todos estos aspectos, el elemento de unión en este membrete de «Ciclo Teatro Abierto» será la incidencia que el campo político establece sobre el teatral. Desde la escritura de la pieza a su escenificación, de la relación del artista con el público a sus reclamos dentro del medio teatral, todo está teñido del horror que impone la presión dictatorial. Aunque hemos establecido la convivencia de dos circuitos teatrales, el comercial y el profesional de arte, sobre el primero recaía con rotundidad la vigilancia del aparato dictatorial, por su mayor recepción y difusión; en cuanto al segundo, se veía asolado por una profunda fractura: exilio, insilio, violencia, desapariciones, incidencia en la creación... Por ello, su pervivencia venía determinada por su propia marginalización. El campo teatral se desmoronaba y sobrevivía bajo vigilancia o en los márgenes.

Ante este contexto, Jorge Dubatti percibe cómo desde la predictadura<sup>15</sup> el teatro independiente devino en micropolítico, pues en la subjetividad de cada acontecimiento teatral se forjó una reivindicación que se convertía en acto po-

<sup>15</sup> Aunque no aparece fechado, Dubatti (2012) inscribe esta reflexión en un capítulo cronológicamente ordenado de 1973 a 1983. Siendo 1973 el año del regreso de Perón y, posteriormente, el inicio de la represión y el recrudecimiento de los conflictos políticos, situáramos en este tiempo la llamada «predictadura».

lítico por la incidencia de la presión institucional y ante «la imposibilidad, por la cruenta represión, de trabajar macropolíticamente al servicio de la izquierda» (Dubatti 2012, 192). Así, traspasando la dictadura y llegando al tiempo posdictatorial, el teatro se construye como una subjetividad:

alternativa *confrontativa*, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación y que provee una morada, [...], *otra manera de vivir* y pensar, articulada como *contrapoder*, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa. (Dubatti 2007, 163-164)

Una forma idónea de comprender esta reflexión la halla Dubatti en el testimonio del teatrista Ricardo Bartís sobre el inicio de su carrera en el tiempo dictatorial. Rememora cómo en sus primeras experiencias como intérprete o en su asistencia al teatro como espectador comprendió que «hacer teatro era un acontecimiento político» (Dubatti 2012, 193) y que «uno podía tener un gran compromiso ideológico y político con el campo de la producción estética», algo «que no tiene que ver con lo político tradicional, sino el compromiso de producir un arte revolucionario, poético» (Dubatti 2012, 193). Por ello, como apunta Dubatti, «De esta resistencia micropolítica surgirá Teatro Abierto 1981» (2012, 194). Ciertamente, como analizaremos, Teatro Abierto promulgó la libertad creadora desde la multiplicidad de discursos, acogiendo diversidad de narrativas resistentes, desde cada espacio micropolítico, y conformando así un acontecimiento político de insoslayable resonancia.

A pesar de este valor, debemos comprender a Teatro Abierto en su contexto y no como un fenómeno aislado, sin que ello merme que su logro tuviera un carácter inaudito. Este movimiento nace en confrontación a la presión del campo político sobre el teatral y reúne a diversos artistas que habían sufrido la fractura generada por el gobierno dictatorial y que habían buscado construir espacios de resistencia en los resquicios permitidos por la presión institucional, en espacios alternativos de rebeldía ante la opresión<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Representaciones como *Porca miseria* (creación colectiva, grupo Teatrocirco, 1975, dir. Lorenzo Quinteros); *Visita* (1977) o *Marathon* (1980) de Ricardo Monti, dirigidas por Jaime Kogan; *El proceso* de Fran Kafka (1977, dir. Raúl Serrano); *Ka... kuy* de Ángel Elizondo (1978); *La máscara* de Eduardo Rovner (1978, dir. Alberto Ure); *El viejo criado* de Roberto Cossa (1980, dirección propia); *Apocalipsis según los otros* de Ángel Elizondo (1980); *Boda blanca* de Tadeusz Rozewicz (1980, dir. Laura Yusem); *Los siete locos* de Roberto Arlt (1981, dir. Rubens Correa); *La rebelión de las mujeres* (sobre *Lisistrata*, de Patricio Esteve, 1981, dir. Villanueva Cosse) o *Cámaralenta* de Eduardo Pavlovsky (1981, dir. Laura Yusem), entre

Por ello, Patricio Esteve, dramaturgo y partícipe de la organización de Teatro Abierto, apunta en el artículo «1980-1981: la prehistoria de Teatro Abierto» cómo en 1980 «muchas obras que cuestionaban el estado de cosas se estrenaron en las salas de Buenos Aires» (Esteve 1991, 60). Las mismas, confluyendo temporalmente, aumentan su significado y evidencian cómo desde el espacio micropolítico se estaba trabajando por recomponer el entramado teatral y presentarse de forma resistente ante la dictadura. Estos creadores, que conformarían posteriormente Teatro Abierto, mostraban la necesidad de reconstruir, desde los márgenes, el dilapidado campo teatral<sup>17</sup>. Obras que, comparadas en su confluencia temporal, se resignifican y muestran cómo se estaba construyendo desde lo micropolítico un entramado teatral que ofrecía resistencia ante la dictadura. Estas voces, posteriormente participantes de Teatro Abierto, evidencian una necesidad de resurgir desde el teatro, de escapar de los bordes para recomponer el campo teatral en Argentina.

Uno de los espacios emblemáticos de esta escena en resistencia fue el Equipo Teatro Payró y las propuestas que se presentaron bajo la dirección de Jaime Kogan. El colectivo se había fundado en 1968 como una cooperativa de trabajo, siguiendo la línea de las formaciones de teatro independiente, de la escuela IFT e instaurándose en el antiguo teatro de Los Independientes. Su principal trabajo como colectivo se presentaba en ese espacio, así como realizaban representaciones en otros locales. Se trataba de un grupo aunado por un código estético y ético, también en el compromiso políticosocial mostrado durante el tiempo dictatorial, pero desde una perspectiva profesional que no eludía la búsqueda de remuneración económica, a pesar de las dificultades que encontraban para cumplir este objetivo, como relatan Aisemberg y Fernández Frade (2001, 101). Jaime Kogan se articula como pilar dentro del colectivo, variando el resto de participantes con el transcurso del tiempo. El

otras, son representantes de las creaciones que venimos delimitando. Jorge Dubatti (2012, 194) presenta también otros títulos que se incluirían en estas expresiones micropolíticas de resistencia durante la dictadura. De la lista que hemos presentado, queremos incidir en el hecho de que la mayoría de ellos fueron participantes en Teatro Abierto. No solo dramaturgos como los que ya venimos mencionando, sino también directores como Serrano, Cosse, Alezzo, Kogan, Correa, Yusem o Quinteros (también actor).

<sup>17</sup> Como recompone Esteve (1991, 60), el 7 de abril se estrena *El viejo criado* de Roberto Cossa en el Teatro Payró; el 20 de ese mismo mes *Llegó el plomero* de Sergio de Cecco en el Teatro Regina; el 13 de junio *Marathon* de Ricardo Monti en los Teatros de San Telmo por el Grupo Teatro Payro; el 4 de agosto *Chau Misterix* de Mauricio Kartun en el Auditorio de Buenos Aires; el 6 de agosto la versión de *Los siete locos* de Roberto Arlt con dirección de Rubens Correa en el Teatro del Picadero o el 25 de octubre *La rebelión de las mujeres* de Esteve en los Teatros de San Telmo.

Teatro Payró constituyó, en estos años, un espacio de desarrollo de numerosas propuestas teatrales externas<sup>18</sup>, por encima de la creación propia<sup>19</sup>.

Junto al Payró, otros colectivos continuaron desarrollando su labor durante el tiempo dictatorial, como el Grupo de Repertorio (1973-1978), el Teatro Popular de la Ciudad (1972-1978) o Los Volatineros (1973-1970). El primero trabajaba bajo la dirección de Agustín Alezzo y entre sus miembros encontramos nombres como Hugo Urquijo, Beatriz Matar, Luis Agustoni, Julio Ordano o Aída Bortnik, quienes formaron parte en alguna de las ediciones de Teatro Abierto<sup>20</sup>. La línea realista aunaba las producciones de este colectivo y el trabajo actoral desde el método de Stanislavski, primando el montaje de «textos de la modernidad europea» (Aisemberg y Fernández Frade 2001, 99). En cuanto al Teatro Popular de la Ciudad, estrenaron propuestas de Griselda Gambaro o Jacobo Lagnser, formaron parte de su nómina directores como Roberto Villanueva y Alberto Ure y encontramos a intérpretes como Virginia Lago, Onofre Lovero o Gastón Breyer, de nuevo figuras destacadas en el seno de Teatro Abierto. En el caso de Los Volatineros, bajo la dirección de Francisco Javier, el humor de sus espectáculos era el medio para romper esquemas estéticos. En Teatro Abierto 1981 encontramos una creación colectiva bajo su firma<sup>21</sup>.

Es reseñable que la unión a partir de estructuras colectivas fuera el medio que buscaron muchos artistas escénicos para resistir al tiempo dictatorial. Ante la opresión del campo político, la unión suponía una forma de

<sup>18</sup> Encontramos algunas figuras que provenían de las líneas estéticas cercanas a la neovanguardia y el Instituto Di Tella (Leal Rey o Jorge Petraglia), así como la escenógrafa Graciela Galán (el tercer pilar en las creaciones Gambaro-Yusem). Además, observamos actores que participaron en Teatro Abierto como Lidia Catalano, Rita Cortese, Felisa Yeny, Jean Pierre Reguerraz, Patricio Contreras, Víctor Laplace o Miguel Guerberfo (también director en 1983).

<sup>19</sup> En ella destacan, además de las ya mencionadas *Visita* y *Marathon* de Monti, *Final de partida* de Samuel Beckett, con dirección de Juan Cosin, o *Julio César* de William Shakespeare. Además de la importancia por la inclusión de Monti en el panorama teatral argentino, Aisemberg y Fernández Frade acentúan de las producciones de este grupo el alejamiento del método stanislavskiano y «la plasmación de una manera de poner en escena, que se fundaba en la estilización del realismo y que aún sigue vigente» (Aisemberg y Fernández Frade 2001, 103).

<sup>20</sup> Resulta significativo observar la repetición de ciertas relaciones artísticas en el seno de Teatro Abierto, pues este evento reconstruyó nexos teatrales que la dictadura había quebrado. Por ejemplo, *Papá querido* de Aída Bortnik para Teatro Abierto 1981 fue dirigido por Luis Agustoni y Beatriz Matar aparecía en el papel de Electra.

<sup>21</sup> Para más información sobre los grupos, puede consultarse Aisemberg y Fernández Frade (2001, 98-104).

enfrentamiento. El Grupo de Trabajo será uno de estos ejemplos, donde participaron dramaturgos como Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana; el escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci, el director Héctor Aure o el productor Héctor Gómez (Graham-Jones 2000, 205). Su corta duración, hasta 1979, no elude el interés que concita el hecho de que en su reclamo por el reconocimiento a la dramaturgia nacional y las figuras que lo conformaron observemos tanto otro espacio germinal de Teatro Abierto como de acciones posteriores, como el Teatro de la Campana o la actual Fundación SOMI, experiencias que trataremos en el último capítulo de este volumen<sup>22</sup>.

No podemos eludir, como último espacio de reflexión para constituir el contexto en el que emerge Teatro Abierto, otras experiencias escénicas desarrolladas en el tiempo dictatorial, cuyo carácter más experimental las había dejado fuera del campo académico y que han recuperado los estudios de Ana Longoni (2012), Lorena Verzero (2012; 2014; 2016) o Malena La Rocca (2016), las cuales permiten resignificar prácticas escénicas y performativas y su diálogo con Teatro Abierto, conformando así el entramado de lo que Longoni define como «activismo artístico» (2012, 44). En palabras de Verzero, «la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. Sin embargo [...] ese quiebre no ha podido darse sin fisuras» (Verzero 2014, 1), grietas que permiten vislumbrar el panorama teatral de resistencia micropolítica durante la dictadura que venimos dibujando.

Verzero, quien ha brindado las principales investigaciones al teatro militante de los setenta (Verzero 2013), ha investigado a su vez aquellas experiencias realizadas en clandestinidad durante el período dictatorial. Destaca las propuestas del TIT, Taller de Investigaciones Teatrales, desarrollado entre 1977 y 1982, el brazo artístico de las juventudes del Partido Socialista de los Trabajadores (PTS); también trabajos como el TIC, Taller de Investigaciones Cinematográficas; el TIM, Taller de Investigaciones Musicales o el Grupo de Arte Experimental Cucaño (La Rocca 2016), a los que se suman los trabajos de la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), el Teatro Participativo de Alberto Sava o el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía Argentina de Mimo (Verzero 2016). Estas acciones artísticas de carácter más experimental y performativo, muchas de ellas desarrolladas en el espacio urbano, mostraban un marcado compromiso

<sup>22</sup> Llevaron a escena en 1977 *El pan de la locura* de Gorostiza con dirección de Héctor Aure y *La nona* de Cossa, con dirección de Gorostiza. En 1978 *Los hermanos queridos*, de Gorostiza, y en 1979 *El ex alumno* de Somigliana, *No hay que llorar* de Cossa y *Réquiem para un viernes a la noche* de Rozenmacher. Formaron parte del grupo actores como Ledesma, Carella, Gutiérrez, Brandoni, Santa Ana o Dumont (Villagra 2013, 322).

militante (Verzero 2012) y en su conformación dentro de la resistencia artística, prosiguen la estela del teatro militante de los setenta (Verzero 2014).

Siguiendo esta línea, queremos resaltar la reconstrucción que realiza Ana Longoni (2012) sobre la representación frustrada de *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre*, en cuanto a su vinculación contextual con Teatro Abierto. La misma se iba a llevar a cabo el 25 de marzo de 1981 en el Teatro del Picadero, el mismo que ardería al inicio de Teatro Abierto, por parte del Taller de Investigaciones Teatrales. Las numerosas amenazas recibidas llevaron al director de este espacio, Antonio Mónaco, a suspender el estreno y única representación que iba a llevarse a cabo. No obstante, el acontecimiento artístico y político había comenzado con anterioridad. La ciudad se había visto empapelada, del Obelisco al Picadero, con carteles donde se leía: «Aquí cayó un joven». Esta intervención artística buscaba constituir un rito fúnebre para reclamar sobre los cuerpos desaparecidos por la dictadura, «un abordaje simbólico (y tan temprano) al desgarrar del trauma colectivo» (Longoni 2012, 45). El TIT, definido por Longoni no «como un grupo de teatro o de artistas profesionales, sino como una comunidad» (2012, 46) supone un caso destacado de los recovecos que la militancia artística conseguía hallar para luchar en un período de terror.

Dichas propuestas, rescatadas por estas investigadoras, como ellas mismas plantean, «enmarca la construcción de Teatro Abierto e impide pensar este ciclo como un fenómeno aislado de enfrentamiento del campo teatral al poder» (Verzero 2016, 99)<sup>23</sup>. El Teatro del Picadero se posiciona entonces como un lugar de acogida de experiencias artísticas contra institucionales. Las acciones y actos frustrados, como *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre*, despiertan interrogantes en relación con nuestro objeto de estudio: ¿Por qué decidió Mónaco continuar con el desarrollo de Teatro Abierto, tan solo tres meses después de que se impidiera dicho estreno? ¿Conocían los miembros del movimiento Teatro Abierto este acontecimiento? ¿Cómo afectaría a su propia elaboración o a activar mecanismos de auto y contracensura en sus propuestas? Estas acciones posibilitan una comprensión más compleja del contexto de desarrollo de Teatro Abierto y su surgimiento.

A su vez, se suman otras acciones desarrolladas desde el campo teatral para enfrentarse a la represión del Proceso de Reorganización Nacional. Por ejemplo, el Encuentro de las Artes, celebrado en el Teatro del Picadero (1980) y el Teatro Margarita Xirgu (1981), entre otros espacios, y

<sup>23</sup> Al respecto, remitimos para mayor profundización al capítulo segundo del trabajo de Manduca (2022b) «Por una hora menos de sueño...». *Militancias culturales vinculadas al Partido Socialista de los Trabajadores en la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura (1976-1983)*.



en dichos lugares tuvo lugar Teatro Abierto en 1981 y 1982. Su organización estuvo a cargo del Frente de Artistas al Movimiento del Socialismo (MAS) y fue definido por uno de sus participantes, Alberto Sava, como «una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura» (Verzero 2015, 101). No resulta baladí la vinculación con el ideario de Teatro Abierto o la confluencia con figuras que formen parte del mismo, como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Pacho O'Donnell, Los Volatineros y Francisco Javier o Antonio Mónaco y su mujer, Guadalupe Noble (Verzero 2015, 101).

En esta misma línea podemos inscribir también otra experiencia colectiva que la dictadura truncaría en 1980. El Teatro IFT (colectivo del teatro independiente vinculado a la comunidad judía) había propuesto a los dramaturgos Agustín Cuzzani, Elio Gallipoli y Osvaldo Dragún la escritura de una serie de textos breves para conformar un ciclo teatral. El miedo y la autocensura venció al desarrollo de este evento al presentarse las propuestas, pues se temió su prohibición y nunca se llevó a cabo<sup>24</sup>. En ese mismo año, un grupo de artistas comenzó a reunirse para intentar compartir inquietudes artísticas y profesionales. Así lo recuerda Carlos Gorostiza (2004) en sus memorias, en los primeros pasos de lo que podemos considerar como el germen de Teatro Abierto. Dragún, Cossa, Somigliana o el actor Luis Brandoni y el escenógrafo Hipólito Ragucci eran algunos de los participantes de estos encuentros.

Si bien todas estas experiencias, especialmente a partir de 1980, contextualizan los pasos hasta la conformación de Teatro Abierto, lo cierto es que este movimiento marcó un viraje y su impacto fue inaudito. Por este motivo, Teatro Abierto se ha convertido, en el imaginario colectivo, en el emblema de la resistencia ante la opresión. Frente a otras experiencias más aisladas o que alcanzaron una menor repercusión, tanto las desarrolladas por el TIT o el EMC o las puestas en escena de los ochenta que constituían un acto político disidente, Teatro Abierto suma el impacto social convocado. La reunión tan excelsa de artistas escénicos —con figuras canónicas de la escena porteña— en torno a Teatro Abierto y la recuperación del convivio en el encuentro masivo con el espectador, conforma en sí mismo un acontecimiento teatral distintivo y señero; a su vez, tal y como analizaremos, la consecución como acontecimiento histórico, en la agresiva respuesta dictatorial, genera la imagen mítica

<sup>24</sup> Además de en otros testimonios, este hecho es relatado por Osvaldo Dragún (AA. VV. 1985) o Roberto Perinelli en una entrevista con Irene Villagra (2006, 148-149).



legada. Encuadrar a Teatro Abierto junto a otras experiencias artísticas militantes y teatrales de sentido político permite resignificar el movimiento y analizar, con interés, su aporte teatral e histórico y los motivos que lo asientan en el imaginario colectivo como un emblema.

### 3. Fracturas del campo teatral: sin público ni institucionalidad

La fractura del campo teatral no solo venía dada por el ataque censor y su efecto en la creación, sino en el papel que ese miedo jugaba en una de las piezas claves para el desarrollo del teatro: el espectador. Como reflexiona Dubatti, «el público padece el miedo: la reunión teatral, el convivio, sea en el interior del grupo en los ensayos o en la función con los espectadores, es considerada subversiva» (2012, 172). El accionar del aparato censor corrobora esta afirmación. Sin censura previa de los textos dramáticos, la probabilidad (que no certeza) de que los artistas formaran parte de las listas negras, las amenazas o las bombas que sorprendían a creadores y público en los teatros generaba el terror y mermaba la asistencia del público. El Estado opresor lograba su mayor éxito para quebrar el quehacer teatral: afectando al encuentro, al convivio, el teatro ve mermada su incidencia y desarrollo, se convierte en marginal y pierde su fuerza de convocatoria y, por tanto, de resistencia.

Sin embargo, Graham-Jones analiza un artículo de 1980 publicado por Osvaldo Barone en la revista *Clarín* (27 de julio) que contrasta con esta afirmación. Bajo el título «El drama del teatro en la Argentina: ¿ser o no ser?», el periodista afirma que en 1977 la tasa de espectadores en Buenos Aires alcanzó los 2.900.000 y en 1979 su número era de 2.200.000, aun sumamente elevado. No obstante, Teatro Abierto se conforma, desde uno de sus principales preceptos, en la búsqueda del encuentro con el público. Si los artistas escénicos veían radicalmente mermada su recepción, pero las cifras seguían manteniéndose, ¿cómo se estaba articulando el campo en este tiempo? Graham-Jones responde a ello al percibir que era en el ámbito del teatro independiente donde la pérdida de la audiencia había sido mayor, afectando así a los trabajos más experimentales y a la dramaturgia nacional (2000, 25); es decir, es en el entorno de Teatro Abierto, representantes de un teatro comprometido estéticamente y socialmente de creación dramática nacional, donde esa brecha se hacía cada vez más honda. El teatro continuaba, como se percibe, pero completamente alejado de aquellas obras que pudieran presentar un espacio contestatario, de enfrentamiento a la norma estatal o que tratara temáticas de mayor compromiso.

Esto no impedía, sin embargo, que pudieran llevarse a cabo algunas experiencias escénicas que rompían este paradigma. Como percibe Graham-Jones, «there was a vitality and diversity in the theater created during the first years of the regime, well before Teatro Abierto»<sup>25</sup> (2000, 26). A pesar de ello, hubo una continua presión dictatorial que dificultaba el desarrollo teatral y la capacidad de ejercer este arte como profesión. La creación marginal exacerba a los artistas, que reclaman el reconocimiento institucional, la creación en libertad, el encuentro con el público y el desarrollo adecuado del campo teatral.

Este hecho se percibe notoriamente en el entorno de los teatros oficiales, aquellos que se sustentaban en la gestión pública, y los teatros comerciales, los cuales «limited their seasonal offerings to apparently non-political plays by canonized authors, primarily foreign»<sup>26</sup> (Graham-Jones 2000, 17). Ofrecían estos espacios a autores canónicos de la dramaturgia occidental o textos clásicos que podían eludir la vigilancia censora y acogían una amplia afluencia de público, especialmente motivada por el bajo precio de las localidades subvencionadas públicamente. Ciertamente, la popularidad y calidad de la dramaturgia extranjera acogida fue un reclamo para los espectadores, conformándose así como eje del campo teatral en ese tiempo (Fernández 1988, 148).

Esta fue la situación del Teatro Cervantes, bajo la dirección de Rodolfo Graziano; un gestor afín al régimen que ofreció un «repertorio tradicional, cercano a lo premoderno, populista en muchos casos» (Pellettieri 2001, 199). En el caso del Teatro Municipal General San Martín, también de titularidad pública, su dirección estuvo a cargo de Kive Staiff, una figura más compleja si analizamos su labor en estos años. Se trata de una persona y una gestión generalmente avalada por los principales estudios y artistas escénicos (Fernández 1988; Pellettieri 2001, 198-202; Dubatti 2012, 186-190). Construyó, en palabras de Pellettieri, un repertorio «moderno, serio, europeo» (Pellettieri 2001, 198-199) y Dubatti afirmará que su programación «le dará al teatro San Martín un nivel artístico, una personalidad y un brillo inéditos» (Dubatti 2012, 186)<sup>27</sup>. A pesar de ello, lo cierto es que la presencia de dramaturgia

<sup>25</sup> «Hubo vitalidad y diversidad en el teatro creado durante los primeros años del régimen, anterior a Teatro Abierto» (traducción propia).

<sup>26</sup> «Limitaron la oferta de su temporada a obras aparentemente no políticas de autores canónicos, principalmente extranjeros» (traducción propia).

<sup>27</sup> Destaca la creación del Grupo de Titiriteros, que comienza en 1977 bajo la dirección de Ariel Bufano, o el Grupo de Danza Contemporánea, iniciado en el mismo año por Ana María Stekelman. Además, creará un elenco estable de actores y actrices que participarán durante este período y trabajará recurrentemente con directores como Hugo Urquijo, Omar Grasso, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Laura Yusem o José María Paolantonio (Dubatti 2012, 187). Todos ellos partici-

argentina en su programación fue notoriamente escasa, lo que responde a la presión recibida desde el régimen. Esto conduce a Verzero (2015) a dudar de aquellos testimonios que «definen al San Martín como “isla” en la que los teatristas no solo encontraban un espacio para trabajar, sino que era esa visibilidad lo que los protegía del régimen» (100)<sup>28</sup>. Ciertamente, en la programación recogida por Dubatti (2012, 188), son pocos los nombres de la dramaturgia argentina que la componen: *El reñidero* de Sergio de Cecco, *El alcalde Bambuco* de María Elena Walsh, *La gripe* de Eugenio Griffiero, *Don Elías Campeón* de Hebe Serebrisky o *Periferia* de Oscar Viale. No obstante, la controversia resulta más exacerbada puesto que, por el contrario, pudieron participar intérpretes vigilados por las listas negras del régimen, de marcado sentido filoizquierdista, como Alejandra Boero, o se tendió la mano a nuevas directoras, de la misma ideología y que presentaron propuestas escénicas de mayor envergadura experimental, como Yusem<sup>29</sup>.

Así, tal y como venimos articulando, este contexto conforma el espacio de emulsión para la gestación de Teatro Abierto. Como afirma Osvaldo Dragún, fundador del movimiento, comenzaron a emerger «pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales» (1993, 532). Aumentaban a su vez los encuentros entre artistas para apoyarse y buscar mecanismos de enfrentamiento contra la dictadura y reclamos ante su inestabilidad profesional. Esas islas flotantes, espacios de resistencia micropolítica, son la construcción periférica de posibilidades de respiración al margen de la opresión, pero siempre marginal. Ante este panorama, dos hechos se presentan habitualmente a modo de detonantes de la furia de los creadores para el surgimiento de Teatro Abierto; dos declaraciones que evidenciaban cómo estos cambios, producidos en los últimos meses, no estaban repercutiendo estatalmente ni liberaban a un campo teatral fracturado. En primer lugar, el anuncio de la supresión de la cátedra de Teatro Argentino de la Escuela Nacional de Arte Dramático, los estudios para la formación actoral en Argentina. Tal y como se alegaba desde los organismos institucionales, ante la inexistencia de dramaturgia vernácula contemporánea era previsible dicha supresión. Como recupera

paron en las diferentes ediciones de Teatro Abierto. Además, del elenco estable del Teatro San Martín también formaron parte nombres como Alberto Segado, Roberto Castro, Antonio Ugo, Ingrid Pelicori o Patricia Gilmour (Pellettieri 2001, 201; Dubatti 2012, 189).

<sup>28</sup> Por ejemplo, Osvaldo Pellettieri define a Kive Staiff y su gestión en el San Martín como «una isla cultural en medio del horror social y político» (Pellettieri 2004, 35).

<sup>29</sup> En una entrevista personal (Yusem 2017), esta directora nos explicaba la importancia que supuso para su carrera que Staiff le ofreciera la dirección de *El casamiento* de Witold Gombrowicz (1981).

Graham-Jones, incluso en un periódico conservador como *La Nación* valoraban que «eliminating from a drama school the teaching of our theater's history is the same as assuming that this history does not exist»<sup>30</sup> (Graham-Jones 2002, 91). A ello se suma, en 1981, la presentación de la nueva temporada del San Martín por parte de Kive Staiff, en cuya programación no se hallaba ninguna pieza de autoría argentina, alegando el director la inexistencia de dramaturgia contemporánea en el país. Si bien este es uno de los hechos más rememorados como motor de conformación de Teatro Abierto, especialmente por parte del núcleo principal de dramaturgos, es cierto que no existe material documental acreditativo. En este sentido, como señala Verzero:

las descripciones eluden los datos concretos. Esto tiene que ver con la construcción de una memoria «oficial» en el campo teatral que no logró aún dar cuenta de situaciones o acciones controvertidas, como lo es la del teatro oficial y la figura de su director durante la dictadura. (2015, 100)

A esta cuestión se dedican también las investigaciones de Verónica Perera, quien estudia los homenajes a Teatro Abierto que tuvieron lugar en la televisión pública en 2013. Ella señala que en las entrevistas a Cossa en este momento no se mencionó esta confrontación con las palabras de Staiff y que en una entrevista que la investigadora le realizó en 2014 el dramaturgo afirmaría que «Staiff había tenido más tarde una “actitud muy digna”» (Perera 2016a, 92).

Ciertamente, como muchas cuestiones que forman parte del espacio memorial ante los contextos represivos, son diferentes las motivaciones que influyen en esta valoración. Lo cierto es que estas declaraciones conforman, actualmente, un agravio simbólico asentado en la memoria colectiva de la constitución de Teatro Abierto, aunque no corroborable. Sí que lo son los datos de la escasa dramaturgia argentina en su programación y la falta de voces notables del panorama argentino, motivos más que evidentes para los reclamos que detonaron el inicio del ciclo de 1981 y el consiguiente movimiento. Además, la falta de programación en el espacio institucional resulta aún más flagrante ante el deseo de profesionalización y reconocimiento por parte del campo teatral que reclamaron desde Teatro Abierto, afectando en primer lugar a los dramaturgos, primeros movilizadores de estas acciones.

<sup>30</sup> «Eliminar de una escuela de teatro la enseñanza de nuestra historia teatral es lo mismo que asumir que no existe tal historia» (traducción propia).

A todo este contexto se suma, a su vez, un cambio de rumbo para la política dictatorial hacia 1981, a causa del debilitamiento del proceso dictatorial y la aparición de una nueva coyuntura en las Juntas Militares. Surgían así resquicios sobre los que unir, siguiendo la metáfora de Dragún, esas «islas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos un continente circular» (1993, 532).

Esas «islas flotantes» conforman el símbolo de la fractura que la dictadura había generado sobre el campo teatral. Como venimos delimitando, se seguían escribiendo textos teatrales, podían dirigirse o estrenarse obras, muchas de las cuales presentaban un significativo diálogo contestatario. Hubo teatro en Buenos Aires, de hondo interés y calidad, a pesar de la represión del régimen, pero no se constituía de forma sistemática sino como experiencias determinadas, limitadas y, mayoritariamente, marginales. Si bien pareciera que había una cierta continuidad creativa, la opresión impuesta por el Proceso de Reorganización Nacional nos conduce a cuestionarnos: ¿Cuántas obras dejaron de concebirse motivadas por la propia autocensura del terror instaurado en el país? ¿Cuánto público se perdió por su diálogo con la dramaturgia argentina? A pesar de los espacios contracensores, ¿cómo afectó a la profesión la marginalidad a la que se abocaba a toda experiencia artística comprometida social y artísticamente? ¿Cómo asumir que el teatro continúa si se había abocado al exilio y al silencio creativo que vivieron en esos años figuras tan destacadas como Gambaro, Pavlovsky, Bortnik o Raznovich, entre otros tantos nombres? ¿Cómo afectó el terror institucional para artistas y público? O, en definitiva, ¿cuánto determinó el control estatal a la pervivencia de estéticas, poéticas canónicas o decisiones estilísticas (incluso cuando estas generaran verdaderas joyas teatrales)? Aunque los artistas decidieran responder desde la valentía de su acto creador, comprometidos estéticamente y políticamente, y pudieran llevarse a cabo experiencias como Teatro Abierto (o puestas en escena sumamente arriesgadas como *El proceso* de Serrano o *La malasangre* de Yusem), ¿cómo contabilizar el impacto de la dictadura en su proceso, en la recepción, en el número de representaciones llevadas a cabo o el impacto logrado dentro del campo teatral? El valor que estas muestras presentan no debe hacernos olvidar el alto grado que el teatro hubiera alcanzado en una creación en libertad ajena a la presión estatal. Tanto la madurez estética de los años previos a la dictadura (en cuanto a la vitalidad de las fuerzas del campo teatral, diferentes vertientes conviviendo en propuestas exitosas y emergentes en el ámbito dramático y

espectacular) como el carácter notorio del que goza el teatro argentino contemporáneo son dos vestigios de ello.

Por ello, Mogliani remarca que «la relación entre campo de poder y campo intelectual se caracterizó por una constante intervención del primero sobre el segundo y por una estricta vigilancia, destinada siempre a velar por los intereses militares» (2001, 82). El teatro intentaba respirar entre la asfixia a la que le abocaba el aparato censor, pero el terror generado debilitaba sus cimientos. Es ante esta consideración donde resulta de mayor valor la impronta de Teatro Abierto para la reconstrucción, como analizaremos en el estudio del movimiento, del campo teatral.

Ubicamos estas reflexiones ante los planteamientos de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu (1967; 1990; 2002), aplicándolo al funcionamiento, estructura y relaciones del teatro con la sociedad y la política. Teatro Abierto buscó alcanzar la legitimidad dentro del campo teatral que muchos creadores ya habían logrado y que la dictadura les había arrebatado radicalmente. La incidencia que el campo político mantenía sobre lo cultural legítima unos espacios (Kive Staiff en el San Martín, el teatro comercial) y desprestigia otros. Teatro Abierto, más allá del acto escénico, conformaba un hecho político que se enfrentaba a la política del control autoritario y el terror y a su incidencia en el campo teatral. Por ello buscan enfatizar el encuentro con el público y la crítica como verdaderos legitimadores del campo. Recuperar el convivio significaba volver a ocupar el espacio profesional y reinstaurar el valor de la recepción como motor productivo. El «capital cultural», continuando en la conceptualización de Bourdieu, regresaría a manos del campo intelectual. De esta forma se determina el elemento constitutivo de todo campo: «La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación» (García Canclini 1990, 13). Ciertos artistas, obras o estéticas, «quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación u ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión o herejía» (García Canclini 1990, 14).

Tras Teatro Abierto, muchas figuras vuelven a situarse en un espacio canónico y el éxito de sus propuestas evidencia el restablecimiento de la autonomía del campo intelectual y la asunción del rol de poder en cuanto al capital cultural. A su vez, en el seno del movimiento emergerán nuevas voces, aspecto que explícitamente se buscaba desde Teatro Abierto, puesto que los mecanismos de hegemonía/emergencia no se componen dentro de un campo cultural como fuerzas antagónicas tanto como rela-

ciones intrínsecas: se reclaman y precisan, en sus divergencias, para su propia supervivencia. La tensión hegemonía/emergencia determina el posicionamiento de los creadores en el campo cultural y en su relación con el campo político y económico. Este sistema había sido resquebrajado por la dictadura, afectando a ambos polos, y será su recuperación una meta a perseguir por Teatro Abierto.

A la luz de los datos analizados, el desarrollo del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) en Argentina, especialmente en los años más cruentos bajo la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla (1976-1980, el contexto anterior a Teatro Abierto), se atacó y debilitó a este arte en el país a partir de la destrucción del campo teatral. Aunque aparentemente sobrevivieran cada uno de los elementos de forma aislada, se logró su distancia y consiguiente desintegración. Por ello, podemos concluir esta afirmación a partir de los siguientes ejes:

– Se permitió la escritura dramática, y de hecho continuó desarrollándose esta labor, pero las dificultades se hallaban en su estreno o en que los mismos tenían lugar en espacios marginales, donde la incidencia del público era menor. Las representaciones se veían afectadas por amenazas, bombas o censura. A pesar de ello, resaltan estrenos especialmente exitosos, como *La nona* de Cossa, con dirección de Gorostiza, en 1977. La inexistencia de una censura previa de los textos dramáticos permitió la continuidad de acto creador, pero el teatro independiente y de arte se veía relegado paulatinamente a espacios periféricos (salas de aforo reducido, lugares privados). La creación nacional se adolecía de falta de apoyo de los centros institucionales y teatros comerciales, lo que «conllevaba la escasa difusión de su trabajo y el consecuente impedimento de su profesionalización» (Verzero 2015, 99). A su vez, la dramaturgia argentina se vio afectada por el terror, lo que despertaba la autocensura (freno a la idea creadora, desecho de material por su posible prohibición) y obligaba a despertar estrategias artísticas contracensoras.

Laura Mogliani (2001, 83-84) considera que, a pesar de la incidencia sobre el campo intelectual teatral, este continuó rigiéndose durante estos años como un campo autónomo a la luz de los premios concedidos. No obstante, esta afirmación pareciera matizable. Como la propia investigadora recopila, el Premio Municipal de Teatro (estatal) fue declarado desierto en 1976, 1977 y en 1978-1979 solo se otorgó un segundo premio. Los primeros premios los recibieron autores «que no se encontraban en el centro del campo teatral, como Jorge Grasso, Hebe Serebrisky y Bernardo Carey» (Mogliani 2001, 84),



de manera que infería con su decisión —obviando un teatro argentino premiable y después incidiendo sobre los mecanismos internos de legitimación— en el campo teatral. Posteriormente, recoge los premios que se otorgaron en las temporadas de 1981 y 1982, ya transcurrido Teatro Abierto, destacando a figuras que conformaron estos ciclos<sup>31</sup>. Por lo tanto, será con el inicio de este movimiento cuando se recupere la autonomía del campo teatral fuera de la presión institucional y se logre reinstaurar las dinámicas internas de legitimación del campo cultural. Sin embargo, sí que resulta destacado y de interesante reflexión (como los propios mecanismos censores que permitieron la existencia de estrenos del teatro independiente) que los premios fueran entregados por miembros del campo teatral (y no del poder militar), aunque desconocemos la afinidad de estos a los mecanismos de poder<sup>32</sup>.

— El resquebrajamiento del campo teatral fue especialmente impactante en los primeros años de la dictadura debido a la incidencia del campo político. Muchos de los creadores debieron exiliarse, fueron desaparecidos, se silenciaron por las listas negras, fueron abocados a un tiempo de insilio y se redujo radicalmente la aparición de nuevas generaciones. A ello se suma la propia esencia del teatro en su carácter colectivo. La permisión de la escritura dramática no soslaya el debilitamiento de un arte que precisa la creación conjunta (escritura, dirección, interpretación, escenografía...). De ahí que muchas experiencias emerjan buscando la reunión como mecanismo de supervivencia. Teatro Abierto alcanzará como uno de los logros principales, en un tiempo donde la unión es catalogada de delictiva, en la convocatoria colectiva. Esa recuperación de la comunidad teatral será el principal enfrentamiento al aparato dictatorial.

<sup>31</sup> El premio Pepino el 88 a dirección y actuación fue entregado en 1981 a Luis Brandoni por *Gris de ausencia* y en 1982 a Beatriz Matar por *Oficial primero*.

<sup>32</sup> Destaca Mogliani el Premio Molière, el Premio Kónex o los Premios otorgados por Argentores. Quizás este espacio sea el mejor ejemplo de que, aunque el 28 de mayo de 1976 reconocía al gobierno autoritario, siguió destacando a teatristas del teatro independiente/teatro del arte como Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Carlos Gorostiza, Ricardo Monti o Germán Rozenmacher, así como destaca su premio a *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu, prohibida un tiempo después en 1978 (Mogliani 2001, 84). También reconoció una obra de Gorostiza para Teatro Abierto, *El acompañamiento*, y mostraron su apoyo a este movimiento desde su formación (cedieron el espacio para las primeras reuniones o destacaremos posteriormente su apoyo institucional y económico para los ciclos). Por tanto, aunque algunos premios e instituciones (tanto Argentores como la Asociación Argentina de Actores) siguieron desarrollando una labor de legitimación propia del campo teatral, lo cierto es que esta tiene lugar especialmente a partir de la reconstrucción que genera Teatro Abierto.



— Los estrenos exitosos o montajes destacados (especialmente si valoramos la temporada de 1980) se ubicaban como «islas» en el campo teatral, pero no alcanzaban la continuidad de las dinámicas dentro del sistema. Su valor se adquiere como paradigmas, acontecimientos teatrales que alcanzan un valor político en el contexto dictatorial, pero que no lograban consolidar la estructura de un campo que los sostuviera. Si destacábamos el empeño del Teatro Payró, lo cierto es que sus producciones durante la dictadura no fueron muy numerosas; a pesar del éxito de *La nona*, el colectivo Grupo de Trabajo no logró continuidad estable y desapareció en 1979; muchos de los grupos que lograron crearse, desaparecieron tras el mantenimiento del régimen en el poder; otras tantas producciones se prohibieron con una única representación (*Telarañas*) o no pudieron llegar a estrenarse (*Lágrimas fúnebres*, *pompas de sangre*).

— No existía un apoyo institucional (económico, de infraestructura, circuitos...) ni a creadores, ni a grupos, ni a las salas. Se carecía de política cultural o teatral, a excepción de la desarrollada en los teatros oficiales, en los cuales la representación de dramaturgia argentina observamos exigua. El teatro comercial se regía por las normas mercadotécnicas del momento y era un espacio muy vigilado por la censura. A pesar de ello, pudieron desarrollarse algunos contactos de los teatristas independientes con el circuito comercial y tanto en este espacio como en los centros oficiales pudieron proseguir su profesión numerosos intérpretes y directores.

— La dinámica propia del campo teatral se vio rota ante la incidencia del campo político. Los dramaturgos y dramaturgas que habían visto posicionar su carrera, iniciada en los años cincuenta y sesenta, vieron mermado el espacio canónico que habían alcanzado, especialmente en lo concerniente a su desarrollo profesional. Aquellas voces dramáticas que habían comenzado su labor en los setenta (como Mauricio Kartun, Aída Bortnik o Beatriz Mosquera), vieron paralizada su carrera, retornando a ella en el seno de Teatro Abierto; en otros casos, sus estrenos se limitaron a las producciones del Teatro Payró, salvaguarda de la creación vernácula en estos años (como Roberto Perinelli con *El gallo azul* o *Miembro del jurado* o Eduardo Rovner con *Una pareja*, *¿Una foto...?* o *Último premio*). Las voces emergentes en el ámbito de la dirección escénica, la creación dramática o la interpretación, entre otros, estarán sumamente mermadas hasta la gestación de Teatro Abierto y el impulso que logra, como posteriormente analizaremos, y se asentará con la llegada de la democracia. En definitiva, las dinámicas internas e intrínsecas a todo campo cultural se vieron corrompidas por la incidencia política.

— En cuanto al ámbito de la recepción, a pesar de que el número de espectadores parezca sostenerse a tenor de las estadísticas y algunos grupos del teatro independiente/de arte logren experiencias de notorio éxito, su asistencia se produce principalmente en el circuito comercial y oficial. El resto de creaciones del circuito independiente perdían capacidad de convocatoria, disminuía el público a sus espectáculos, se mermaba así su sustento económico y su labor profesional, al tiempo que la sociedad argentina se quedaba sin espacios donde se desarrollara un discurso crítico, ante el control del régimen al espacio comercial y oficial, y se impedía su diálogo con la dramaturgia nacional. Por ello, Teatro Abierto clamará por convocar a un «público masivo» y abogará por un «teatro popular sin censuras» en los diferentes materiales que estudiaremos. El público es un elemento esencial del campo: con él se conforma el convivio y se logra el acontecimiento teatral; gracias al público tiene lugar el diálogo promovido por el arte teatral y es el interlocutor necesario para la consecución del acto poético. Además, conforma el apoyo económico para la labor de los artistas.

— Si bien es cierto que la labor de la crítica teatral pareciera seguir desarrollándose y no hallamos datos que evidencien su disminución, la acogida de experiencias teatrales independientes tenía menor cabida. Por ello, su recuperación a raíz de Teatro Abierto será un hecho de especial relevancia y un reclamo por parte de los creadores.

El impacto de la censura y la represión sobre el desarrollo escénico resulta implacablemente determinante y provoca la fractura del campo teatral (creadores, compañías, empresarios, teatros, crítica, público...). Como afirma Dubatti, «el campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre» (2012, 172). En este sentido, será Teatro Abierto, especialmente significativo en la coyuntura hacia la democracia, un detonante en la reconstrucción del campo teatral en Argentina. Esta acción llevada a cabo por artistas escénicos, sorprendente en el contexto dictatorial, supuso un enfrentamiento contra el poder político y se posicionó de forma determinante ante la opresión y la recuperación del papel del teatro en la sociedad. Ante la adversidad, los hombres y mujeres de teatro en Argentina desarrollaron un acto utópico de resiliencia que les permitió encarar la realidad traumática del Proceso, reinventarse y fortalecerse para la reparación del teatro hacia el futuro.

## El movimiento Teatro Abierto (1981-1985)

A mí hay algo que me preocupa, lo tengo que admitir.  
Teatro Abierto, se está quedando en el mito.  
Pero falta la mirada histórica y real,  
o por lo menos lo más real posible,  
al acontecimiento, desde detalles, detalles.

ROBERTO PERINELLI

### 1. Teatro Abierto 1981

#### 1.1. 1980: crisis institucional y económica del proceso dictatorial

La aparición de una serie de «islas» contra la represión en 1980 y el surgimiento en este año de Teatro Abierto, que se desarrollará en junio de 1981, corresponde también a los cambios producidos en el contexto político. Los años de mayor fiereza y crueldad por parte del Proceso de Reorganización Nacional tendrán lugar en el período acontecido entre 1976 y 1980, en consonancia con la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla. La primera constitución de las Juntas Militares buscó, como postulaban, «ordenar» Argentina y, por ende, la eliminación de toda fuerza disidente al régimen y, a tenor de sus herramientas de represión, de toda persona o colectivo que pudiera ser considerado como disidente o sospechoso de serlo. Por ello, en los primeros años del PRN tuvo lugar el mayor número de desapariciones, asesinatos por motivos políticos, persecuciones a todo militante de izquierda, a intelectuales y a ciudadanos, torturas y el obligado exilio. Se trató de años de horror sin precedentes<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Como ya tratábamos en el capítulo anterior, nos basamos en volúmenes sobre este período histórico de Argentina como Azcona (2010), Luna (1992; 2003), Canelo (2010), Vezzetti (2002) o Rey Tristán (2007).

En 1980 se inicia un progresivo resquebrajamiento del poder autoritario militar, aunque aún se mantuvo un dominio de terror e intensa represión, como observaremos en el análisis de los ciclos de Teatro Abierto. El elemento de mayor disonancia sobre el poder dictatorial fue la crisis económica. El Estado inició un proceso de quiebra y bancarrota, consecuencia de la deficiencia económica de las políticas llevadas a cabo por José Alfredo Martínez de la Hoz. Como Ministro de Economía, intentó paliar la inflación y estimular la inversión extranjera, a partir de un proyecto «de importaciones masivas y un efecto desastroso sobre la industria» (Azcona 2010, 131). Sus políticas eliminaban toda negociación sobre los derechos de los trabajadores y la justicia laboral. La sociedad observaba cómo caía su nivel económico y poder adquisitivo a la vez que la moneda se devaluaba cada vez de forma más fehaciente desde 1978. A su vez, aumentaba el reconocimiento internacional por las violaciones contra los derechos humanos acometidas por el gobierno, aspecto que benefició al apoyo a las organizaciones disidentes y a que pudiera aumentar la resistencia contra el régimen. La evolución en los reclamos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo resulta paradigmática en este sentido. Las «locas» se convirtieron en las activistas de mayor trascendencia en la lucha por la memoria y justicia transnacional tanto en Argentina como en toda Latinoamérica y extendido a otros contextos.

Esta situación generó un necesario cambio de paradigma en la presidencia de facto y una redirección en las políticas gubernamentales. El liderazgo de Jorge Rafael Videla pasó a manos de Eduardo Viola, quien abogó por un mantenimiento de las bases que el régimen había establecido, pero combinado con una cierta apertura política que ya el primer líder había percibido como necesaria<sup>34</sup>. El 24 de marzo asumiría el poder Viola, no exento de disputas internas de las figuras del régimen que desconfiaban de su firmeza. Comenzaba

<sup>34</sup> Como señala Canelo, fueron muchas las figuras dentro del régimen a favor y en contra de la toma del poder de Viola. No obstante, cercano a Videla y afín al mantenimiento institucional de las políticas económicas, las disputas eran más propias de los problemas internos del régimen que de lo disruptivo que pareciera la asunción del poder de Viola, pero afectaron a su desarrollo: «A pesar de que desde su nombramiento como presidente hasta su asunción en marzo de 1981, el *insider* Viola había insistido en que respetaría la “filosofía del Proceso”, las luchas desatadas en torno de su elección y las crecientes dificultades económicas habían construido para que en la opinión pública se instalara la certeza de que quebraría la continuidad, lo que debilitaba su autoridad antes de asumir» (Canelo 2008, 167). Lo cierto es que contextualmente, «la profunda crisis económica, los numerosos documentos políticos críticos, el aumento de los conflictos laborales y el peligroso avance de los organismos de derechos humanos, entre otros elementos, conformaban un caldo fértil para la proliferación de intensas disputas» (Canelo 2008, 165). Para más información, remitimos a Canelo (2008, 164-214).

así un período de conflictos internos para el poder dictatorial y la sucesión de diversos cambios en las Juntas Militares y la presidencia del país.

La merma del poder dictatorial se conjugó, entonces, con el aumento de la desesperación ciudadana ante la situación represiva y su reformulación resiliente contra la opresión. Los problemas de los que acaecía el régimen y se evidenciaban en 1980 y la llegada al poder de Viola posibilitó un cierto contexto disidente que devino en manifestaciones, reorganización de los partidos políticos —a pesar de continuar prohibidos—, mayor reconocimiento internacional a los crímenes de lesa humanidad y la aparición de movimientos de carácter contestatario como supuso Teatro Abierto. A su vez, a partir de 1980 se abrió la posibilidad de retorno de la ciudadanía exiliada, motivados por la coyuntura política. Las gentes de la cultura y el teatro observaban cómo sus nombres desaparecían de las listas negras y eso despertaba la confianza en el regreso, como ocurrió con figuras como Bortnik, Gambaro, Pavlovsky, entre los dramaturgos que conformaron Teatro Abierto, así como una importante lista de directores e intérpretes. El movimiento suponía, así, su reencuentro con la escena tras la fractura generada por la dictadura y un valor especialmente simbólico sobre las tablas del primer ciclo.

En este tiempo se llegó incluso a atisbar algunos intentos transicionales por parte de Eduardo Viola, quien veía en la restitución de los partidos políticos un medio de interlocución necesario hacia la democracia. La aparición de Teatro Abierto, por tanto, se desarrolla en un tiempo, como contextualiza Ramiro Manduca (2016, 254), donde se inicia la coexistencia, junto al régimen, de fuerzas opositoras conservadoras, como la Fuerza Federalista Popular (FUFEPO), el Movimiento Línea Popular (MLP) o el Partido Demócrata Progresista (PDP). Además, comenzó a dialogarse con partidos tradicionales como la Unión Cívica Radical (UCR) y el Partido Justicialista (PJ). A pesar de ello, las presiones internas de las Juntas Militares y la continuada crisis económica impidieron la adecuada consecución de este movimiento transicional. Esto condujo a que Viola no llegara a finalizar 1981 como presidente, sino que el 22 de diciembre de ese mismo año asumiera Leopoldo Fortunato Galtieri el poder, a cuyo contexto nos referiremos en el estudio del segundo ciclo de Teatro Abierto en 1982.

La contextualización de Teatro Abierto permite una liberación del evento de su categoría mítica y posibilita la realización de un estudio crítico que evidencie su valor en el tiempo dictatorial en la coyuntura de un paulatino desmoronamiento del régimen hacia la democracia. En este sentido, Irene Villagra (2013) ha estudiado la conformación de Teatro Abierto en consonancia

con la aparición de la Multipartidaria en 1981 y ha recopilado y puesto en diálogo materiales de prensa de ambos movimientos. La Multipartidaria se conformó como la unión de diferentes partidos políticos que, fortalecidos por la apertura propiciada por Viola, encontraron una motivación sólida para expresar su discordancia con el gobierno dictatorial<sup>35</sup>.

En su primer comunicado de prensa, el 14 de julio de 1981, días previos a la celebración del ciclo inicial de Teatro Abierto, abogaban por una Convocatoria Nacional que «si bien tiene origen en los partidos políticos, es una gestión que se despliega en toda la comunidad argentina por encima de las diferencias partidarias, religiosas, económicas, sociales y culturales» (Villagra 2013, 157) con el fin de «obtener una solución argentina que termine con nuestra decadencia y resguarde la dignidad del hombre» (Villagra 2013, 158). Resaltamos estas dos ideas en su diálogo con los postulados fundadores de Teatro Abierto: unión fuera de toda ideología política y artística, llamamiento a la sociedad argentina en sus diferentes estratos sociales y enfrentamiento contra el régimen autoritario, abogando por los valores de defensa humanitaria contra la opresión.

## 1.2. Volver a reunirse: germinando Teatro Abierto

Nosotros vivíamos en un país cerrado...  
y teníamos necesidad de pronto  
de encontrarnos, conversarnos, mirarnos.  
CARLOS GOROSTIZA

En 1980 el Día Mundial del Teatro se celebró en un acto en el Teatro Nacional Cervantes, con la lectura de un discurso por parte de Roberto Cossa, en una actividad a cargo del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, como analiza Pedro Espinosa (Devesa y Espinosa 2011, 18). En el mismo, Cossa hizo referencia a los creadores que habían abandonado el país, a la

<sup>35</sup> Estuvo formada por el Partido Justicialista, el Movimiento de Integración y Desarrollo, la Democracia Cristiana, la Unión Cívica Radical (donde ya participaba el que sería primer presidente de la democracia restaurada, Raúl Alfonsín) y el Partido Intransigente. Hacia agosto del mismo año buscaron nuevas adhesiones, completadas con partidos como el Partido Socialista Unificado (PSU), Confederación Socialista Argentina (CSA), Frente de Izquierda Popular (FIP), Línea Popular, Partido Socialista Popular (PSP-García Costa), Partido Comunista (PC), Partido Socialista Popular (PSP-Estévez Boero), Frente de Izquierda Nacional (FIP-Corriente Nacional) (Villagra 2013, 296).

marginalización que vivían muchos profesionales de este arte en Argentina, a la notoria disminución de público y a la consecuente dificultad económica para la supervivencia. Puso el foco de atención en el miedo que se padecía en la celebración de cada acontecimiento teatral, un terror infundado por la dictadura y por la respuesta autocensura. Este dramaturgo abogaba por el riesgo, artístico y personal, como medio necesario para el quehacer escénico:

No puede haber teatro sin riesgo, sin búsqueda, sin experimentación [...] Es la crisis del pensamiento, la falta de preocupación masiva por los problemas argentinos, la conducta elusiva que critica, de lo que obliga a la reflexión, de lo que convoca a la polémica. (Cossa 1986, 8)

Ante el análisis que realizaba Cossa del campo teatral en este tiempo, los artistas escénicos respondieron con diferentes intentos de agrupación y creación conjunta, como mencionábamos en el capítulo anterior, y terminó de florecer gracias a la idea quimérica de Osvaldo Dragún que daría inicio al movimiento. Durante los años dictatoriales, este dramaturgo había pasado largos períodos fuera del país, intentando encontrar vías personales y profesionales de desarrollo fuera de la cerrazón argentina de este tiempo, como relata María Ibarreta<sup>36</sup>. A su retorno al país, comienza su preocupación por la dinamización teatral y, a partir de encuentros privados con otros compañeros, surge la propuesta de realizar un ciclo de teatro argentino. Es en el propio acto de reunirse donde Dragún sitúa la acción primordial para la creación, un encuentro que la dictadura había dilapidado y que busca recobrar con Teatro Abierto. Así expresa:

Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. [...] En Buenos Aires, y no sé por qué, es tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto. (Dragún 1993, 532)

Si bien había ciertas acciones anteriores que podemos situar como antecesoras del movimiento, y que no habían logrado alcanzar el desarrollo o repercusión oportuna, Dragún retornaba a la búsqueda por el encuentro,

<sup>36</sup> Información extraída de las declaraciones de María Ibarreta, pareja del dramaturgo, en González de la Rosa y Santillán (2014, 105).

la creación en libertad y la fuerza que emana de la colectividad. Fue así como surgió su planteamiento para crear veintiuna obras breves que serían representadas en una semana, a tenor de tres representaciones diarias. Esta utopía escénica situaba en el propio encuentro el valor principal, pues no había ninguna premisa estética o temática que determinase la creación. Se buscaba, ante todo, un golpe de efecto en la representación conjunta que lograra gritar ante la dictadura la existencia de una dramaturgia y un teatro argentino. A partir de este reclamo lanzado por Dragún, comenzó a gestarse el primer ciclo.

Junto a Dragún, en la articulación de esta propuesta encontramos a dramaturgos como Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana y Roberto Cossa. Los cuatro suponen, en su aparición recurrente en documentos, en las menciones de los participantes y declaraciones a la prensa, el primer núcleo ideológico de Teatro Abierto, el cual se fue ampliando con la apertura del evento a más artistas. La lectura de los documentos recopilados en forma de actas por parte de Osvaldo Dragún muestra cómo tanto en la organización de 1981 como, especialmente, en la toma de decisiones hacia las siguientes, hubo una destacada participación colectiva.

El punto de partida fue la invitación abierta a otros autores a participar, reuniéndose finalmente veintiuna voces que aceptaron con entusiasmo adherirse. En conversaciones con Irene Villagra, Roberto Cossa alega diferentes motivos por los cuales la acción surgió desde los dramaturgos. Primeramente, por el propio vínculo como gremio y que se había asentado de forma afectiva entre muchos de ellos, como también referenciaba Dragún. A ello se suma que eran los primeros afectados ante las prohibiciones y la inclusión en las listas negras. En última instancia, Cossa defiende que «el autor es el que más maneja las ideas» (Villagra 2006, 147). Esta coloquial aseveración nos permite plantear otras certezas. Teatro Abierto surge de un sistema teatral tradicional, donde en el texto dramático reside el eje motor para la creación. Es el dramaturgo el que, con su aporte poético, promueve la creación escénica del director, actores y resto de partícipes en el acontecimiento teatral. Este sistema tradicional halla en el teatro contemporáneo otros derroteros. Por ello, en sus siguientes ediciones Teatro Abierto también se abrió —aunque mermadamente— a otras propuestas de mayor experimentación tanto formal como del propio sistema teatral. No obstante, en su génesis en 1981 emana del procedimiento creativo imperante en su contemporaneidad. Este hecho también fue comprendido por la dictadura y, por ello, los dramaturgos sufrieron con más ahínco la censura y la opresión institucional.



La apertura del grupo originario al resto de autores que participaron en la primera convocatoria no dejó de resultar una acción polémica, debido a los nombres que quedarían fuera de la primera lista. Aunque no hallamos constancia de críticas a este hecho, lo cierto es que desde la organización fueron conscientes de las controversias que podría generar. Por ello, en los documentos y comunicados oficiales de Teatro Abierto (cartas a organismos públicos o personalidades, declaraciones en prensa, entrevistas...) se reiteraba que se reunía una parte destacada del teatro argentino, pero que eran conscientes de las posibles ausencias. En los siguientes ciclos este debate seguirá candente y motivará muchas de las decisiones que se llevaron a cabo. Por ello, el concurso de obras para 1982 será tan amplio como desbordante o en 1983 se buscará enfatizar el trabajo colectivo de autores, incluyendo voces jóvenes y abriéndose a propuestas más experimentales, acompañadas de seminarios de dramaturgia y dirección en 1985 o el deseo por involucrar a la escena desarrollada en otras provincias argentinas.

Es en estas acciones donde observamos una de las claves para comprender la reconstrucción del campo teatral argentino que se promovió desde Teatro Abierto. El hecho, natural por otra parte, de haber convocado de manera personal a las diferentes voces del panorama teatral en Buenos Aires constituía una acción legitimante. Seleccionaban a la dramaturgia argentina desde el inicio del teatro moderno (con Carlos Gorostiza), pasando por las figuras que se habían constituido como canónicas en los años sesenta y reclamando a los nombres aparecidos en los setenta. Las voces dramáticas convocadas en 1981 muestran una preocupación por conjugar una diversidad de estéticas y acoger autores de poéticas desemejantes que quedaban hermanados en el marco del ciclo. Si en los años sesenta había existido una polémica en la dramaturgia nacional frente a quienes abogaban por la tendencia del llamado realismo reflexivo (de la mano de Cossa) y quienes apostaban por la neovanguardia (en la representación de Griselda Gambaro), la misma se disipaba sobre el escenario de Teatro Abierto. A ellas se sumaban estéticas variadas que superaban cualquier diatriba, desde Ricardo Monti a Eugenio Griffiero. Eran conscientes de que no conformaban el cómputo total de la dramaturgia argentina, pero también que podían asumirse con la legitimación que le aportaba la historia del teatro nacional en las últimas décadas, aquella que la dictadura quería negar.

La mayor parte de los autores y autoras convocados en 1981 habían formado parte de las listas negras o habían tenido que exiliarse y peleaban por su retorno a los escenarios alejados de la censura. Muchos de ellos se encontra-

ban trabajando ya desde las tablas por establecer una resistencia micropolítica a la dictadura con cada nuevo estreno y reivindicaban su profesión. Como explica Roberto Cossa: «Los veintiuno, convocados “a dedo” [...] eran los más importantes, los que más estaban trabajando» (Villagra 2006, 146). Para 1981 se unían fuerzas indiscutibles –aunque pudieran olvidarse otras– de la dramaturgia argentina y, sin duda, su participación en Teatro Abierto afectó al posicionamiento imperante de muchas de ellas.

La dinámica para la convocatoria a los directores se desarrolló de una forma similar. Se reunían entonces los más destacados –no hubo ninguna mujer ocupando este rol en la primera edición, aspecto que se subsanó en las siguientes–, quienes conformaban la vitalidad escénica del país en ese momento. Su llamamiento, como analiza Ramiro Manduca, se estableció a partir de «mecanismos de agrupamiento algo artesanales, subterráneos, propios de un contexto de represión» (2016, 261). A modo de ejemplo, el director Villanueva Cosse relata cómo Osvaldo Dragún, a la salida de una representación del Teatro Payró, le preguntó «si quería ser compinche de algo» (Villagra 2013, 38). Como observamos, se trató de mecanismos de agrupación propios del campo teatral, basados en el contacto artístico y afectivo, a través del cual reestablecían un mapa que dibuja buena parte de la historia del teatro argentino desde los años cincuenta, de la dramaturgia a la interpretación. Rastrear estos nombres, en la amplísima nómina que se compone, construye una fotografía determinante de la escena nacional desde los años cincuenta.

Esta convocatoria es definida por Eduardo Pavlovsky desde su sentido rizomático, apuntando así los postulados de Deleuze y Guattari, puesto que se conformó el grupo a partir de «una corriente muy llamativa “de contagio”» (Villagra 2006, 152). Según su percepción, como relata en esta entrevista con Villagra, se trató de un «puro devenir, y se fueron creando cosas casuales, entrecruzamientos, más allá de la lógica de crear algo sistemático, sino fueron el cuerpo a cuerpo y la necesidad de que se encontraran» (Villagra 2006, 152). De esta forma, Pavlovsky apunta que no se trató de una acción orquestada, sino que se articuló desde los contactos personales que se iban ampliando hasta alcanzar la convocatoria tan numerosa del primer evento. Será en las siguientes ediciones cuando se establezcan otros sistemas de participación, como mostraremos.

Empero, percibimos algo más arraigado que un puro devenir. La explicación de Pavlovsky resulta muy acertada para analizar cómo se extendió la convocatoria entre los diversos artistas, la cual devolvió la vitalidad al teatro argentino. No se sitúa tanto en un eje principal –aunque hallemos un pi-

lar en la figura de Osvaldo Dragún y el resto de dramaturgos germinales del evento—, cuanto en la compleja red de relaciones existentes. No obstante, ese entramado se entretejió del cuerpo a cuerpo para ir articulando la red que permitía recuperar los contactos y afectividades de las gentes del teatro anterior a la dictadura. Se prendió una primera llama y de ella se encendieron todos los fuegos de forma orgánica, puesto que se recuperaban las relaciones del campo teatral anterior a la dictadura. Les unían dos inquietudes: enfrentarse al régimen y recuperar el campo teatral y, con él, su voz artística y su desarrollo profesional.

A colación de esta reflexión, recordamos las palabras de Gastón Breyer, destacado escenógrafo y coordinador del equipo de escenografía del primer ciclo. Él plantea este encuentro «como una necesidad casi biológica de reunirse y de plantear algo» (Villagra 2006, 155). Aunque Breyer alegue la «casualidad» y lo «milagroso» de los contactos para participar en Teatro Abierto, reconoce entre los participantes a amigos, gente de teatro, compañeros con la misma necesidad de trabajar y luchar ante la dictadura (Villagra 2006, 155). Hay más de reconstrucción que de un hecho fortuito. El «inconsciente colectivo», según Breyer (Villagra 2006, 156), evidenciaba una realidad: el nutrido panorama teatral que ansiaba rebelarse ante la represión.

La aceptación mayoritaria y la emoción generada en todos los artistas evidenció una necesidad insoslayable por recuperar la escena argentina y actuar políticamente desde el teatro contra la dictadura. En las entrevistas que hemos realizado a partícipes de Teatro Abierto o las que podemos encontrar en Villagra (2013; 2015; 2016), así como en otros testimonios producidos a lo largo de estos años, encontramos de manera reiterada la emoción por una de las acciones artísticas más importantes de su vida. No se refieren a su trayectoria, sino a la propia experiencia vital, conjugando así el carácter teatral y político de este evento, lo que lograron como artistas y lo que defendieron en su compromiso antidictatorial. A su vez, destacan reiteradamente que el mayor logro de Teatro Abierto fue recuperar la comunidad teatral, gracias a dicha unión colectiva, recobrar la fuerza para crear y, con este acto, interpelar críticamente al gobierno dictatorial. Pero, por encima de todo, sentirse unidos para seguir trabajando.

Por otro lado, la constitución de Teatro Abierto supuso también un reclamo gremial. Con la unión que este evento permitió, y que se aumentó con el paso de las ediciones, se constituía también una reivindicación profesional. Muchos de los artistas participantes —especialmente los intérpretes— podían trabajar en

medios como el cine o la televisión, mientras que otros –principalmente los dramaturgos– se veían desolados por una censura que les impedía trabajar o que les obligaba a realizar su profesión desde una falta de ética o compromiso artístico. En *País cerrado, Teatro Abierto*, escuchamos a Osvaldo Dragún relatando:

Hay una gran desocupación, hay mucha gente obligada a hacer lo que no quiere para poder mantenerse, entonces pensamos que éramos nosotros mismos, las víctimas de estos problemas, los que debíamos producir en ámbitos donde nos reencontráramos a través de lo mejor de nosotros mismos. (Balassa y Wegbraut 1990, 11)

Desde el inicio, si bien las piezas o puestas en escena se desarrollaron de una manera individual, primó el trabajo colectivo, la experiencia compartida. Muchos de los textos se presentaban en gestación al resto de compañeros para dialogar sobre la propuesta o comenzar a trabajar en ideas hacia la representación. Roberto Perinelli rememora cómo «una de las cosas memorables de Teatro Abierto y de mi vida fue cuando nos sentábamos ahí en el auditorio de Argentores y los autores traían los borradores y los leían» (Villagra 2006, 150).

Al mencionar en el capítulo anterior los estrenos acontecidos en 1980 y su marcado compromiso micropolítico, en su rebeldía contra el orden de facto, el mismo acontecía desde su propia realización; es decir, no resultaba necesario que las temáticas fueran comprometidas políticamente, aunque así ocurriera en las referencias a la opresión de *Marathon* de Monti o la metáfora sobre las Juntas Militares en *El viejo criado* de Cossa. Más allá de estos motivos temáticos, la realización de forma independiente y fuera del sistema controlado, en la corporeización de la pieza en espacios periféricos, constituía un acto político que rebasaba lo meramente artístico. No obstante, estas acciones micropolíticas, en su realización de forma aislada, no salvaban a los artistas de la asfixia a la que el régimen sometía al arte. Lo que se logró entonces con Teatro Abierto fue la conjugación de las fuerzas individuales hacia una comunidad teatral: una unión que construía desde la heterogeneidad un solo cuerpo y una sola voz alzándose contra el régimen.

A partir de la llamada con los directores, el proyecto pasaba del texto a la acción. Si en los primeros contactos contamos con datos precisos o recuerdos de dramaturgos o directores invitados, la oleada posterior de participantes en Teatro Abierto desmide el rastreo exhaustivo. Pronto se adhirieron notorios intérpretes argentinos, algunos de los cuales venían realizando un trabajo militante y artístico desde la Asociación de Actores de Argentina, como Jorge

Riviera López o Luis Brandoni, entre otros. De ahí se extendió el llamamiento a otros actores profesionales, invitando los directores a sus elencos. En muchas ocasiones, se unían figuras consagradas con estudiantes de los talleres actorales o gente no profesional, pues una de las fracturas más importante de la dictadura se percibía en el tejido del sistema teatral para la inserción de nuevos profesionales escénicos en Argentina y con Teatro Abierto se le otorgaba una oportunidad de realización artística.

A su vez, escenógrafos, técnicos, vestuaristas, regidores, músicos o artistas plásticos se fueron sumando a esta oleada de reencuentro. Los testimonios inciden en que cada nuevo participante aportaba fuerzas, soluciones y energías para comenzar a construir y «ensayar» este evento. En todos ellos se instauraba una clara conciencia artística y militante. Aunque sabían que participando en Teatro Abierto se arriesgaban personalmente, la colectividad avivaba el entusiasmo e inculcaba la fuerza para el enfrentamiento.

La amplitud de convocados precisó de una organización interna del movimiento que se consolidó hacia las últimas ediciones. Como señala Raúl Serrano (Villagra 2013, 253), había una dirección más restringida que llevaba el trabajo y las propuestas a la asamblea general, aunque fueron pocas las convocadas. En las notas de Osvaldo Dragún de las reuniones desde 1981 observamos un núcleo directivo amplio (votado en asamblea y formado por dramaturgos, directores, actores, escenógrafos...), el cual se dividía en diferentes comisiones.

Tras las primeras charlas en la cafetería de Argenteos, la institución les cedió el auditorio para las lecturas compartidas de los textos en creación. Por otro lado, también se realizaron algunas reuniones en la Casa de Castagnino, donde trabajaba el grupo de Los Volatineros<sup>37</sup> hasta que se iniciaron los ensayos en el Teatro del Picadero, lugar que Antonio Mónaco, partícipe del movimiento, cedía para desarrollar este ciclo.

### 1.3. Del ideario a la apertura en sociedad

Durante el tiempo organizativo previo al estreno, Teatro Abierto precisó la recaudación de apoyos económicos (cifran en 200.000 millones de pesos el

<sup>37</sup> El grupo de Los Volatineros, dirigido por Francisco Javier, venía realizando una destacada labor durante el tiempo dictatorial. Participaron en el Festival de Nancy en 1980 con *Cajamarca* y habían presentado con anterioridad *¡Qué porquería es el góbulo!* y *¡Hola Fontanarrosa!*. Presentaron en Teatro Abierto el montaje *Chau, rubia*, de Víctor Pronzato.

gasto previsto para Teatro Abierto en 1981 [Villagra 2013, 306-307]) y de reconocimiento institucional. Tenemos, por ejemplo, constancia del diálogo con Argentores, donde se envía una carta el 7 de abril de 1981, de la que nos interesan algunos datos<sup>38</sup>. En primer lugar, se definen como «una movilización sin fines de lucro de alguna de la gente del Teatro Argentino actual». Desde el inicio destacan el carácter inaudito de esta actividad y la fuerza de «movilización», como «movimiento» y desde lo «colectivo» como su arma más poderosa contra la dictadura. Esta unión ya constituía un hecho determinante en el contexto dictatorial. Por otro lado, como mencionábamos, ya plantean la controversia que puede generar quiénes conforman o no el ciclo. Por ello, recalcan que no representan a todo el teatro argentino en general, aunque el análisis histórico corrobore cómo son destacados –de los más notorios en la mayoría de los casos– representantes de este: «“No somos todo el teatro argentino”, por supuesto, ni lo hemos pretendido», «si no somos “todo el teatro argentino”, los nombres [...] citados demuestran que sí somos una parte importante y activa de él» (Villagra 2013, 307).

Desde su conformación ideológica, observamos en estos comunicados la búsqueda por «producir el reencuentro de la gente de teatro» (Villagra 2013, 307), los cuales «hacían mucho tiempo que no intercambiaban ni siquiera experiencias comunes ni –algunas veces– amistad» (Villagra 2013, 307). La recuperación de la reunión y la colectividad se conforma como elemento contestatario contra el aislamiento dictatorial y el reencuentro teatral. Aquí reside la esencia de Teatro Abierto.

Por otro lado, en las diferentes declaraciones y documentos donde Teatro Abierto afronta, en los meses previos a su formación hasta su estreno, el llamamiento al público, percibimos la mención al bajo precio de las localidades para el aumento de los espectadores gracias a los costes populares. Por ello, detalla en Argentores que la entrada tendrá un coste de 10.000 pesos y el abono para todas las obras 50.000. Sorprende que señalen «el reencuentro con un público que ha dejado de ir (o nunca fue) al teatro por el paulatino aumento del costo de las entradas» (Villagra 2013, 305). Esta motivación, formulada quizás en un discurso velado por el contexto dictatorial, no es completa-

<sup>38</sup> Argentores alegó que, como asociación, la entidad no podía ayudar a iniciativas de parte de sus socios que no estuvieran abiertas al beneficio completo de los mismos. No obstante, colaboró con 10.000.000 de pesos como gasto publicitario, a cambio de que en sus entradas pusieran un aviso promocional de su biblioteca teatral. En otras cartas recogidas en el archivo de Dragún, se pueden observar las dificultades económicas con las que se desarrolló el ciclo. A pesar de la afluencia de público, el bajo coste de las localidades dificultaba el pago de los gastos.

mente fiel a la realidad que hemos analizado. El teatro argentino de carácter independiente, profesional y de arte, observaba su reclusión y la pérdida de espectadores, motivado por su carácter marginal ante el teatro oficial auspiciado por el régimen. El foco de la cuestión sería, por tanto, que gracias a este llamamiento de precios populares se recuperaría a otro tipo de espectador: un público joven, un espectador que independientemente de su clase social pudiera hacer frente a las localidades, aquel que no asistía de manera asidua al teatro y, principalmente, descubriría ante los espectadores la existencia de otro teatro disímil al comercial o el ofrecido desde los espacios oficiales. A su vez, los organizadores de Teatro Abierto eran conscientes de que el éxito de sus propuestas y su trabajo colectivo residía en la afluencia de espectadores. De ahí que velaran por lograr «una asistencia masiva de público» (Villagra 2013, 307). Sin los espectadores, el convivio no se alcanzaría y no lograrían revertir su situación periférica en el sistema teatral para posicionarse en el centro del campo teatral argentino.

El coste de la entrada resulta un hecho también revelador, pues muestra una actitud militante, un compromiso ético por el teatro y la sociedad. Teatro Abierto se conformaba, mayoritariamente, por profesionales de este arte, quienes entendían el teatro como su ejercicio laboral o deseaban alcanzarlo, aunque la dictadura hubiera quebrado esta posibilidad. El trabajo altruista que desempeñaron suponía un acto simbólico que significaba un posicionamiento político. Así lo recalca Osvaldo Dragún en una entrevista en 1985 a la revista *Primer acto*:

Doscientos profesionales, deciden trabajar gratis. Porque el Teatro Abierto no es una agrupación de aficionados, allí todos son profesionales. En él conviven profesionales de mucho cartel, muy buenos profesionales, actores de menos cartel, y gentes que, aun siendo poco conocidos, recién salidos de las escuelas incluso, deciden tomar el teatro como profesión. Esos profesionales, entonces, deciden trabajar sin remuneración alguna dentro de una sociedad corrompida. Es un acto de ética que termina por ser político; político porque el público recibe todo esto y nuestras acciones provocan una gran bola de complicidad colectiva. (Monleón 1985b, 74)

Además, la decisión de trabajar sin ser remunerados entronca el posicionamiento de Teatro Abierto con la tradición ideológica del teatro independiente, si bien será motivo de debate y generador de controversias desde el final del primer ciclo, como trataremos con posterioridad. Buena parte de los partici-



pantes de este movimiento —en el caso de los dramaturgos, de forma mayoritaria— provienen del teatro independiente histórico. A la luz de un análisis profundo, percibimos que Teatro Abierto no cumple profusamente con los postulados de Leónidas Barletta para el Teatro del Pueblo, como tratábamos en el capítulo anterior, pero sí consideramos esencial entender su unión a esta tradición teatral. El teatro independiente histórico se consideraba como un acto militante por imposición, donde todos participaban del cómputo global de labores y había un coste mínimo de entrada que cubriría los gastos de la cooperativa. Los artistas que participan en Teatro Abierto comprenden el teatro como un agente de cambio social y la militancia ante este credo precisa de su entrega completa más allá del beneficio económico. Como continuaremos refiriendo en este capítulo, la decisión de trabajo altruista era el medio para que Teatro Abierto lograra sus objetivos, pero no su fin último. Como profesionales, militaban en Teatro Abierto con el fin de construir estructuras que posibilitaran su trabajo y rédito futuro. El fin de Teatro Abierto no era la remuneración, pero sí defender su profesionalidad en el arte, lograr nuevos públicos y posicionarse como eje del campo teatral en los años venideros. En el teatro independiente la propia ideología militante era el sustento del trabajo y no se debatió otra concepción en las producciones, si bien muchos participantes alternaban su dedicación como profesionales en el teatro de arte y su desarrollo en el teatro independiente, como ocurrirá en el seno de Teatro Abierto. Este movimiento comprendió que su entrega era el único medio posible para su logro y el hecho de recalcarlo en diferentes declaraciones implica el deseo de valoración.

En los documentos de este primer período organizativo, percibimos un tono optimista y esperanzador, un discurso triunfalista para el anuncio de los ciclos y su promoción externa. Desde Teatro Abierto buscaron enfatizar que se trataba de una experiencia inaudita en el panorama argentino. Su esfuerzo, sin el reconocimiento y el apoyo de la sociedad, no cumpliría su objetivo. La reunión ansiada por los artistas no era solo la creativa, aunque sea sumamente destacada, sino la comunidad lograda con el acontecimiento teatral. Encontramos afirmaciones como: «Un reencuentro del teatro argentino con el público»; «Los MAS<sup>39</sup> del teatro argentino, a menos precio que el cine»; «Por primera vez en el mundo, los hombres de teatro más representativos de un país se reúnen para decidir la realización de una muestra conjunta» o «Tal vez salga de aquí el rumbo futuro del teatro argentino. ¡Hazlo con nosotros!» (Villagra 2013, 313). A ello se unen los textos que recuperan una amplia lista de nombres de participan-

<sup>39</sup> Así en el original.



tes en Teatro Abierto, subrayando el carácter comunitario y de reunión, rebelde contra la dictadura y revelador del material que se estaba fraguando.

Por otro lado, se reivindicarán como teatro nacional, aquel que refleja las preocupaciones de los argentinos. Esa es la bandera que enarbolar frente al teatro comercial o profesional: «creemos que tenemos que dar a nuestros espectadores la oportunidad de mirarse en un espejo honesto, fiel, imaginativo, sensible, audaz, y por sobre todas las cosas, argentino» (Villagra 2013, 312). Recuperarán, de este modo, una preocupación recurrente en el teatro independiente: la valoración y encumbramiento de la dramaturgia vernácula como medio que representa al ser argentino. Encontrarse en lo propio y no en los textos ajenos y entender el teatro en su carácter más social, de representación de las preocupaciones colectivas de un país. No resulta, por tanto, extraño que recuperen a figuras como Roberto Arlt, encontrando textos como: «El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo (Roberto Arlt)» (Villagra 2013, 313).

La incidencia de lo nacional en Teatro Abierto adquiere otro matiz distintivo si pensamos en su ubicación en el contexto censor, como propone Diana Taylor. Como señala esta investigadora: «Teatro Abierto, though a strong affirmation of “open” cultural production and expression, was also the mirror that all too honestly reflected the image of Argentine national identity and its turbulent context» (Taylor 1997, 238)<sup>40</sup>. El Proceso de Reorganización Nacional, desde su propia autodefinición, había impuesto una frontera nítida entre lo nacional y antinacional, entre los defensores del bien común y aquellos que atentaban desde un antinacionalismo. En sus discursos, aplicaban el plural de la nación, «los argentinos», para determinar qué era y cómo debía comportarse el ser nacional, sin posibilidad de disidencia o debate. Recordamos el eslogan repartido a modo de adhesivos y banderas en 1979, durante la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) donde alegaban «Los argentinos somos derechos y humanos». Ante este clima, toda expresión que propusiera una línea de pensamiento nacional fuera del orden establecido conformaba un hecho disidente. Teatro Abierto está proponiendo, en su complejidad estructural, otro proyecto de teatro que es trasunto de otro proyecto de nación. El teatro recupera su carácter más social y regresa a su posición como espacio de debate genuino para la sociedad, el espejo donde mirar sus problemas y construir, en la retentiva en comunidad, un nuevo rumbo para el país. Más allá del hecho estético, Teatro Abierto muestra una estructura organizativa al margen de la dictadura;

<sup>40</sup> «Teatro Abierto, si bien fue una fuerte afirmación de la producción y expresión cultural “abierta”, también fue el espejo que reflejó, con demasiada honestidad, la imagen de la identidad nacional argentina y su turbulento contexto» (Taylor 1997, 238).

interpela a la sociedad e insta a la participación masiva del público; recurre a mecanismos económicos al margen de lo institucional y trabaja desde la autofinanciación; promueve un espacio de reunión masiva y libre pensamiento, exento de las normas de la censura. Por ello, en los proyectos de Teatro Abierto no se establece siempre una crítica directa a la dictadura, sino que las piezas construyen un espacio de reflexión sobre diferentes temas que preocupan a la sociedad, desde el terror, el exilio, la censura o la desaparición forzada, al capitalismo, los mitos argentinos, la identidad nacional, las relaciones familiares o los conflictos generacionales, entre otros.

El 12 de mayo de 1981 tuvo lugar, en el Teatro del Picadero, una conferencia de prensa para presentar el proyecto, la cual recupera Villagra (2013, 316-317; 2008) de los archivos personales de Dragún. Entre los representantes en la rueda de prensa, tenemos constancia de que estuvo Osvaldo Dragún, quien realiza la presentación, y Carlos Gorostiza, junto a otros tres representantes. Enfatizan, desde el inicio del discurso, que no son los organizadores, sino los representantes de un proyecto colectivo. Apuntan que van a dedicar a Roberto Durán el proyecto, director de teatro que participó en la organización y había fallecido antes de que se completara. El tono, como ya habíamos mencionado con anterioridad, busca ensalzar las proezas de Teatro Abierto, señalándolo como «evento inédito» o «utopía». Plantean el inicio del ciclo en 1980 y en las reuniones que determinaron la búsqueda por esta «movilización cultural necesaria», por lo que ubican temporalmente el ciclo en la contextualización histórica y teatral anteriormente realizada.

En cuanto a las cuestiones organizativas, hablan de la escritura de veintiuna piezas para la ocasión, aunque puntualizaríamos que fueron todas estrenadas para la ocasión, pero no escritas (como en el caso de *Decir sí* de Griselda Gambaro). Las fechas que presentan (del 13 de julio al 13 de septiembre) y el horario (de 19 a 21) varía finalmente del 28 de julio al 21 de septiembre en el horario de las 18/18:30 de la tarde. Esto solo constata el carácter de urgencia que encontró un ciclo de tal amplitud y que afectó al retraso del estreno o a que algunas piezas debieran representarse posteriormente (*Desconcierto* de Diana Raznovich) o no llegaron a representarse (*Antes de entrar dejan salir* de Oscar Viale). La disculpa, en la rueda de prensa, por quienes hayan podido quedar fuera del proyecto da paso al anuncio (antes de que haya acontecido la primera edición) de un segundo ciclo: «esperamos hacerlo el año que viene». Esta idea confirma el carácter de movimiento: no se trata de una acción particular, sino que se encara como un motor para promover el cambio completo en el teatro argentino y para incidir, como primer objetivo planteado en la rueda de prensa,

en «demostrar la existencia, la vitalidad del teatro argentino, muchas veces negada de forma expresa o tácita por distintos medios o personas»; a ello se une el deseo por «recuperar el público que se perdió para el teatro» a través de tres vértices: la variedad de estilos y libertad temática y formal de todos los artistas; la alta calidad de los espectáculos y los profesionales que participan en su creación. En suma: creación en libertad, alta calidad y profesionalidad. Todo esto permitirá, como alegan, «que la gente de teatro se encuentre y reencuentre», consiguiendo crear «un ámbito donde cada uno pudiera dar lo mejor de sí». Observamos, a su vez, un lenguaje que trabaja de manera metafórica ante una realidad que no se puede verbalizar, en ese discurso que se había creado desde la contracensura.

Posteriormente, en la rueda de prensa Dragún detalla la programación del ciclo, las adhesiones de colectivos como Los Volatineros, Grupo Acto y Grupo Reunión, la aparición de otras experiencias artísticas colectivas (en danza o música) y que el dinero recaudado se utilizará para la promoción del teatro argentino en 1982, sin especificar en qué acción, e incidiendo de nuevo en la perdurabilidad de los ciclos: «esto puede seguir mucho tiempo, pues es una forma muy activa de movilizar la cultura de un país, y que está en nuestras manos» (Villagra 2013, 319). Plantea un carácter de hazaña y de continuidad. Primeramente, se incentivará y acogerá un valor mítico con el desarrollo del primer ciclo; este tipo de discurso es políticamente rebelde, decidido, expresado con valentía, necesario para el contexto dictatorial y apunta a la recuperación del teatro como medio de expresión libre y arriesgada: «el deporte de mayor riesgo: el teatro» (Villagra 2013, 322). En cuanto a su perdurabilidad, conduce a enfatizar la determinación de no ser una acción aislada, sino que conjuga Teatro Abierto como el espacio a partir del cual se recobrará la vigencia del teatro argentino, desde el pasado a la contemporaneidad. De ahí que, en una de las respuestas otorgada en esa rueda de prensa, sobre si solo se producirá la acción en Buenos Aires, alegue: «si se realiza con felicidad, se producirán una serie de hechos en cadena que en este momento no podemos predecir» (Villagra 2013, 320), hecho que apunta al deseo de revitalización del teatro argentino e incluso permite ver algunas de las líneas que seguirá el movimiento a partir de 1983, como su expansión por las provincias de Buenos Aires e incluso los intentos hacia Latinoamérica.

Por otro lado, Teatro Abierto se apoya en la dramaturgia argentina como fórmula necesaria y exitosa para el teatro en el país: «deberían saber los empresarios que los grandes éxitos han sido siempre obras de autores argentinos» (Villagra 2013, 321). La confrontación entre la dramaturgia

vernáculo y el desarrollo comercial de los autores extranjeros estuvo instaurada en el teatro argentino desde casi el comienzo de siglo. Florencio Sánchez o Armando Discépolo –figura recuperada en el contexto de Teatro Abierto– serán algunos de los primeros nombres gracias a los cuales la dramaturgia nacional se asienta de forma exitosa en el país. Este mensaje resulta especialmente destacado porque rescata claves del posicionamiento ideológico del teatro independiente en el campo teatral en Argentina. La dialéctica en la que se habían formado la mayor parte de estos artistas escénicos, a pesar de sus divergencias, es recuperada ahora: contra el empresario teatral y a favor de la dramaturgia argentina como vía para que el teatro sea aporte y reflejo para la sociedad, lo que la enuncia y representa: «necesitamos hacer algo que nos exprese, que dé un acta vital y firme de presencia» (Villagra 2013, 321). A este punto añadimos su completa independencia del apoyo público (por otro lado, imposible en el contexto dictatorial), con el fin de mostrar su autonomía: «esta utopía nos fue atrapando a todos y enganchando, que trabajamos más que si nos pagara la Municipalidad» (Villagra 2013, 320).

Irene Villagra señala, analizando esta nota de prensa, que «La lógica apunta a varios frentes, el social y económico de la coyuntura, quedando en evidencia que fundamentalmente se trataba de una respuesta política desde el teatro, en contra de la dictadura» (Villagra 2013, 318) y observa, en el anuncio del segundo ciclo, «que Teatro Abierto se trata de un proyecto, no solo artístico, estaba implícito el carácter político de un sector social» (Villagra 2013, 318). No obstante, los puntos que hemos recuperado, dentro de una rueda de prensa breve, nos parecen claves muy destacables porque enfatizan como sus principales preocupaciones al teatro. Es cierto que en un contexto dictatorial otro tipo de alegación no sería posible, pero no creemos que en la ocultación hallemos todo el motivo. Son muchas las consideraciones, como posteriormente trataremos, que enfatizan el carácter político de Teatro Abierto y, por ende, desmienten lo escénico. Desde sus propios postulados, en sus declaraciones y debates internos, están hablando de teatro y de producción teatral. Están preocupados por un medio fracturado por la dictadura, que los abocaba a su marginalidad y dificultaba su desarrollo profesional. Ante ello, quieren salvarse de la dictadura como hombres y mujeres de teatro y recuperar el interés del público. Por eso no basta un acontecimiento político, una propuesta de teatro militante cuyo fin es el propio acto contestatario, sino que se precisa la puesta en juego de un valor es-

tético que despierte el interés del espectador y que continúe su asiduidad al teatro.

Aunque tradicionalmente se sitúa —y aquí mantendremos este posicionamiento— el acontecimiento e impacto definitivo de Teatro Abierto en la respuesta de la dictadura y el apoyo posterior de la sociedad y el campo cultural, desde su gestación el movimiento avivó a otras fuerzas culturales y se acogió con entusiasmo, incentivado por la coyuntura de apertura del gobierno de Viola. Desde que se realizó el comunicado de prensa, con anterioridad al estreno, ya recibieron el apoyo y felicitaciones de grupos relacionados con el teatro y el soporte de la prensa. Teatro Abierto planteaba un postulado ideológico renovador y contestatario, rompía con la dinámica que estaba teniendo el campo teatral durante la dictadura y despertaba el interés de los medios de comunicación y de la sociedad. Era el momento de levantar el telón y mostrar la capacidad creativa de la escena argentina.

#### 1.4. Producción, proceso de ensayos y estreno en el Teatro del Picadero

Justamente el trabajo colectivo aparece cuando la dictadura destruye toda posibilidad de trabajo en conjunto.

GASTÓN BREYER

Los ensayos de Teatro Abierto se dieron en un clima donde destaca: la tradición del teatro independiente, el carácter de urgencia, lo festivo, lo colectivo, la euforia creciente y el trabajo desde una estética minimalista. Ahondemos, entonces, en cada uno de estos puntos.

En primer lugar, a la luz de los testimonios y fuentes primarias, percibimos el mantenimiento de la ideología del teatro independiente. Aunque cada artista desempeñara su tarea creativa específica, todos colaboraron en las ocupaciones generales de montaje, producción, organización del festival... de la venta de entradas a la limpieza del teatro o la búsqueda de elementos escenográficos.

Los tiempos de escritura de textos, producción de los espectáculos y los ensayos estuvieron casi superpuestos, aspecto que se unía con la coordinación general del ciclo bajo mínimos económicos. Los ensayos se realizaron con gran premura, cuando el espacio fue facilitado, y todo se gestó en un clima de urgencia y sobresfuerzo colectivo. Se ensayaba en «condiciones totalmente delirantes», señala Roberto Cossa (Villagra 2006, 146). Los grupos coordinaban la preparación de sus montajes según las posibilidades la-

borales y personales y el horario de madrugada fue el idóneo para gestar este evento teatral, cuando el teatro y los artistas tenían la posibilidad de dedicarse a esta labor.

A pesar de este carácter de urgencia, los participantes destacan el clima de trabajo en un entorno festivo, de compañerismo, colaboración continua y alegría por el proyecto planteado y el encuentro. Durante los ensayos primó el diálogo entre autores y directores, entre estos y los elencos y el resto de artistas. Por ejemplo, en el documental *País cerrado, Teatro Abierto* observamos los ensayos entre los directores y los músicos, quienes se reunían para la creación de espacios sonoros. Además, cuando alguno de los actores sabía tocar un instrumento, participaba como músico en las piezas de los compañeros. De esta forma, se establece una sinergia muy productiva para las representaciones. Por ello, el director Jorge Hacker define en el documental a Teatro Abierto como: «una comunicación abierta. Canales de comunicación que se han establecido entre diferentes disciplinas. La generosidad [...] ha creado una especie de super profesionalismo entre nosotros» (Balassa y Wegbraйт 1991, 22). Si los actores en su presencia corpórea son el eslabón que une al público con la creación, tras ellos descansa un entramado artístico de suma relevancia. Interesante es, al respecto, el testimonio de Meme Arnau en el citado documental. Ella, como coordinadora de vestuario y diseñadora, trabajaba sin descanso porque en una semana estrenaba veintiuna obras de continuo.

Muchos son los testimonios que apuntan al escaso tiempo dedicado a los ensayos de cada pieza. Roberto Cossa nos habla de catorce horas de ensayo en el Teatro del Picadero (Cossa 2017); Ingrid Pelicori, actriz en *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell también recuerda el bajo número de encuentros, pero la dedicación más intensa que realizaron ante la coreografía multitudinaria final de la pieza, que coordinó Silvia Vladimivsky (Villagra 2013, 239); Raúl Rizzo rememora que sus ensayos se realizaban entre las dos y las cuatro de la mañana (Villagra 2013, 246); o Roberto Saiz, del grupo Los Volatineros, reconoce que no realizaron más de quince ensayos de tres horas, en un clima de cordialidad y compañerismo.

Dichos ensayos tuvieron lugar en el Teatro del Picadero, una sala ubicada en el pasaje Rauch, ahora pasaje Enrique Santos Discépolo, en una zona limítrofe con el centro teatral. Era un edificio recientemente inaugurado que contaba con un espacio abierto para diferentes usos escénicos, en estructura semicircular, con una platea que unía al público en consonancia con el escenario. El edificio estaba siendo reparado por el escenógrafo Gastón Breyer

junto a un equipo de arquitectos. Tal y como había sido concebido, el espacio contaba con «un ámbito casi a la italiana [...] y un teatro bifrontal. Que fue la primera experiencia en la Argentina y casi en el mundo» (Villagra 2006, 155). Con unas 340 localidades, el lugar era idóneo para la realización de un ciclo como Teatro Abierto porque «permitiría, un juego muy ágil de una obra después de la otra, porque permitía más o menos unas cinco o seis o media docena de soluciones espaciales» (Villagra 2006, 155). Junto a Gaston Breyer, coordinador escenográfico, participaron de esta labor varios escenógrafos más como Nereida Bar, Carlota Beitía o Calmet (Villagra 2006, 157).

En los montajes primó una estética minimalista y de austeridad, la cual no estaba determinada tanto por una decisión artística como coyuntural, definida por Gastón Breyer como «un canon de estética de lo mínimo» (Villagra 2006, 159). No había fondos económicos que sustentaran las necesidades de producción, por lo que los elementos requeridos debían reducirse al mínimo posible. Además, la necesidad de cambio escenográfico para la realización de tres obras diarias también motivaba esta necesidad. Por ello, Gastón Breyer apunta a que «no había fondos tampoco, la escenografía se redujo a un juego de luces y después a un espacio con los muebles o los artefactos mínimos necesarios indispensables» (Villagra 2006, 157).

Cuando se produjo el cambio al Teatro Tabarís, como posteriormente analizaremos, se adaptaron las piezas a la nueva estructura del teatro, en esta ocasión más tradicional, y el número de escenógrafos y técnicos participantes aumentó, motivados por la llamada social. En palabras de Breyer, en la entrevista de Villagra (2006, 157), el equipo escenotécnico contactaba con los directores para conocer sus necesidades, las cuales se debían resumir en cierto mobiliario o algún objeto específico que pudiera construirse para cada obra. Se aumentaba, por tanto, una estética donde el elemento simbólico cobraba un matiz mayor que una escenografía realista o de mayor complejidad. Un caso significativo es la obra de Osvaldo Dragún *Mi obelisco y yo*, filmada en el documental de Arturo Balassa, donde un pequeño obelisco, que crecía simbólicamente durante la pieza, coronaba la escena.

En el trabajo de dirección escénica también primó la urgencia para la creación. Ante las pocas horas de ensayo y las dificultades escenotécnicas, se necesitaban directrices básicas que guiaran a los actores y aquellos elementos que compondrían la escena. Se precisaba de los intérpretes un esfuerzo de trabajo actoral personal, de improvisación durante los ensayos, para lograr alcanzar la presentación en el estreno.



La estructura de Teatro Abierto en 1981 se estableció realizando tres obras diarias de lunes a domingo, en horario de las seis de la tarde, poco habitual para teatro<sup>41</sup>. La programación se desarrolló según el siguiente organigrama que se mantuvo hasta el final del ciclo:

Tabla 1. Programación de Teatro Abierto 1981

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
<i>Coronación</i> de Roberto Perinelli	<i>Decir sí</i> de Griselda Gambaro	<i>Criatura</i> de Eugenio Griffero	<i>El 16 de octubre</i> de Elio Gallipoli	<i>Chau rubia</i> , de Víctor Pronzato	<i>Lobo... ¿estás?</i> de Pacho O'Donnell	<i>Mi obelisco y yo</i> de Osvaldo Dragún
<i>Lejana tierra prometida</i> de Ricardo Halac	<i>El que me toca es un chanco</i> de Alberto Dragó	<i>Tercero incluido</i> de Eduardo Pavlovsky	<i>Desconcierto</i> de Diana Raznovich	<i>La oca</i> de Carlos Pais	<i>Papá querido</i> de Aida Bortnik	<i>Cositas mías</i> de Jorge García Alonso
<i>La cortina de abalorios</i> de Ricardo Monti	<i>El nuevo mundo</i> de Carlos Somigliana	<i>Gris de ausencia</i> de Roberto Cossa	<i>Espacio Abierto</i>	<i>El acompañamiento</i> de Carlos Gorostiza	<i>For export</i> de Patricio Esteve	<i>Trabajo pesado</i> de Máximo Soto

Fuente: elaboración propia.

Veintiuno fueron los textos que originalmente se compusieron o se presentaron para su estreno en Teatro Abierto 1981. No obstante, la obra *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, que sí fue compilada en las ediciones de Teatro Abierto 1981, al haber sido compuesta para la ocasión, no llegó a representarse; en su puesto, se programó *Espacio Abierto*. En la mayoría de referencias se alegan problemas técnicos que impidieron la realización de la obra de Viale. Comprendemos que el carácter de urgencia para la preparación de los montajes pudo incidir en que no se llegara a concretar su puesta en escena y en una entrevista realizada por Irene Villagra a Carlos Gorostiza en 2010 le reconoció que el elenco se había excluido de la organización y finalmente no culminaron el montaje (Villagra 2013, 303). Este hecho también afectó a otras propuestas. Así, en las reseñas y críticas a Teatro Abierto se recoge que *Trabajo pesado* de Máximo Soto debió postergarse una semana para su estreno, lo mismo que ocurrió con *Desconcierto* de Diana Raznovich. La primera se debió estrenar directamente en el Teatro Tabarís, y no en el Picadero, que ya habría sido incendiado.

<sup>41</sup> Encontramos información disímil sobre su realización a las seis o siete de la tarde. En cualquier caso, ambos horarios responden a los ya mentados deseos de los organizadores de Teatro Abierto porque el ciclo no intercediera con el trabajo habitual de muchos de los artistas, quienes participaban en otras representaciones en el horario nocturno.



Ante estos imprevistos, desde la organización de Teatro Abierto realizaron una serie de adaptaciones para suplir dichas faltas. En primer lugar, se creó *Espacio Abierto*, cubriendo el lugar dejado por Oscar Viale. Este espacio resultaba sumamente práctico para la organización ya que en él participaron actores de renombre, realizando improvisaciones, escenas o lecturas dramatizadas de textos de autoría argentina. Aquellos que no habían podido participar en los montajes de Teatro Abierto por motivos laborales, mostraban así su apoyo al movimiento y/u ofrecían un pequeño espectáculo. Teatro Abierto se beneficiaba de su fama y apoyo para el reclamo de público y reivindicaba su posicionamiento como interlocutor cultural destacado frente al régimen.

A su vez, las reseñas del ciclo señalan cómo la primera semana las piezas de Diana Raznovich o de Máximo Soto fueron suplidas por la proyección del documental *Pablo y los Podestá*, de Jorge Couselo y Hugo Ditarante. Esta afamada familia de actores y empresarios teatrales era así homenajeada por Teatro Abierto y, a su vez, el movimiento reivindicaba la tradición teatral como posicionamiento propio, uniéndose a la línea de los más destacados hitos y artistas escénicos del país. En la reconstrucción del campo teatral, Teatro Abierto incidió con diferentes acciones en el reconocimiento a su tradición, desde el visionado de este documental a los homenajes de Leónidas Barletta o Roberto Arlt y las obras que recuperan estéticas tradicionales como el grotesco criollo, como veremos con posterioridad. También en *Espacio Abierto*, como expone Irene Villagra del material crítico (2013, 338), destacaron la invitación de Pepe Soriano a Jorge Riviera López a improvisar, quien homenajeaba de forma tragicómica la figura del actor nacional y su legado interpretativo.

En cuanto a la organización de los tríos de obras diarios, no percibimos una lógica estética que determine su programación. Por el contrario, entendemos por los testimonios de los protagonistas en *País cerrado*, *Teatro Abierto* o por las diferentes entrevistas, que las necesidades de cada puesta en escena o la disponibilidad de los actores motivó dicha decisión. Resulta significativo que no coincidan en un mismo día aquellos dramaturgos que originaron el ciclo, como Somigliana (martes), Cossa (miércoles), Gorostiza (viernes) y Dragún (domingo), aunque estos también comparten cartel con otros escritores consagrados de los períodos anteriores. El cronograma pudo buscar la heterogeneidad y mezcla de estéticas y temáticas, alternando drama y comedia, con el fin de ofrecer una apuesta más atractiva para un público diverso. Así, hallamos en la programación del miércoles una pieza más experimental y de tono dramático como *Criatura* de Eugenio Griffiero, el humor absurdo de *Ter-*

*cerro incluido* de Eduardo Pavlovsky y la comicidad neogrotesca de Roberto Cossa con *Gris de ausencia*.

Para el reparto entre directores y los textos, el sistema establecido incentivaba la recuperación de relaciones previas a Teatro Abierto. Este hecho incidiría positivamente en el desarrollo del trabajo –de cada director con la obra seleccionada– al relacionarse poéticas dramáticas con su correlato escénico. En la creación de apremio que exigía Teatro Abierto, este aspecto también facilitaría el trabajo desde un lenguaje teatral ya conocido para cada director y, a su vez, en su relación con los actores. Decidieron que cada dramaturgo postularía, en orden de importancia, los tres directores que serían más adecuados para dirigir su pieza, al igual que los autores presentaron sus intereses. De esta forma, no es de extrañar que encontremos a artistas que habían trabajado de forma conjunta o la adecuación de estéticas a cada participante según sus intereses personales<sup>42</sup>. Los directores que provenían de una poética escénica realista, que se habían formado en las propuestas de interpretación de Stanislavski o Strasberg, se dedicaban ahora a las obras de los autores más cercanos al realismo reflexivo –con notables variantes–, así como se reencontraban figuras de la vanguardia argentina de los sesenta: Jorge Petraglia, quien había dirigido *El desatino*, la primera pieza de Griselda Gambaro, o Julio Tahier, con quien Eduardo Pavlovsky había fundado el Grupo Yenesí. El diálogo resultaba, entonces, más sencillo y nutrido y facilitaría la creación que Teatro Abierto exigía.

El martes 28 de julio de 1981<sup>43</sup> se realizaba la apertura del ciclo con la lectura, por parte del actor Jorge Riviera López, del manifiesto redactado por Carlos Somigliana y titulado «Declaración de principios», donde se reúnen los postulados ideológicos que venían anticipándose en los documentos y declaraciones anteriores:

<sup>42</sup> El conjunto quedó establecido de la siguiente forma: Roberto Perinelli – Julio Ordano; Ricardo Halac – Omar Grasso; Ricardo Monti – Juan Cosin; Griselda Gambaro – Jorge Petraglia; Alberto Drago – José Bove; Carlos Somigliana – Raúl Serrano; Eugenio Griffero – Jorge Hacker; Eduardo Pavlovsky – Julio Tahier; Roberto Cossa – Carlos Gandolfo; Elio Gallipoli – Alberto Ure; Diana Raznovich – Hugo Urquijo; Víctor Pronzato – Francisco Javier; Carlos Pais – Osvaldo Bonet; Carlos Gorostiza – Alfredo Zemma; Pacho O'Donnell – Rubens Correa; Aída Borntik – Luis Agustoni; Patricio Esteve – Carlos Catalano; Osvaldo Dragún – Enrique Laportilla; Jorge García Alonso – Villanueva Cosse; Máximo Soto – Antonio Mónaco y el *Espacio Abierto* quedó coordinado por Agustín Alezzo y Jaime Kogan.

<sup>43</sup> En las primeras declaraciones, observamos cómo varía la fecha de inicio del estreno y se postula para varias semanas antes, aspecto que entendemos que no llegaría a realizarse debido a esa creación de urgencia a la que se enfrentaban para el ciclo.

¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de los esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos<sup>44</sup>.

Este texto, bandera de Teatro Abierto en su primera edición, recoge la mayoría de los postulados ya mencionados. Se trata de un discurso de marcado tono político contra el contexto dictatorial, pero que se apoya en la narrativa contracensural y elude más de lo que explicita. Las referencias a la dictadura son percibidas cuando manifiesta la negación del teatro nacional no controlado por el Estado; el encuentro social y comunitario como arma contestataria en tiempos de represión; el desarrollo adulto de la libertad, que critica la censura y se posiciona en una apertura democrática, o el poético final donde señala el dolor y el trauma producido por la dictadura y que expresa, de forma utópica, la esperanza de un cambio. Cuando enuncia la felicidad por la unión y la colectividad, refiere la recuperación del encuentro del campo teatral destruido por la dictadura. Son supervivientes –vitales y en materia teatral– de la desolación generada por el régimen y el encuentro es la causa de su renovada vitalidad.

A su vez, resultan interesantes los elementos que hacen referencia a un discurso político teatral, a los postulados defendidos como pilares de Teatro Abierto y que afectan a la reconstrucción y preocupación por el teatro argentino presente y futuro. De ahí que hallemos el deseo de demostrar la vitalidad del teatro nacional, la recuperación del convivio teatral y el público masivo, el deseo de mostrar la alta calidad escénica en Argentina, la búsqueda de nuevas vías de producción alejadas de la mercadotecnia

<sup>44</sup> Texto extraído de la página web de la Fundación SOMI / Teatro del Pueblo: [www.teatrodel-pueblo.org.ar](http://www.teatrodel-pueblo.org.ar). [Última consulta 25/11/2022].

comercial –aspecto que rememora a las propuestas del teatro independiente– y la necesidad de unión de los artistas escénicos para lograr un cambio en el panorama teatral en el país.

Desde antes de su estreno, Teatro Abierto encontró un claro aliciente para su trabajo: la repercusión en prensa y la acogida social que el ciclo estaba alcanzando. Para la primera edición, se vendieron un total de 1500 abonos (que permitía asistir por un módico precio a todas las representaciones) en menos de quince días. Una semana antes del estreno, todas las entradas estaban agotadas.

La acogida tan destacada que obtuvo Teatro Abierto por parte del público y los medios de comunicación fue la clave de su éxito. Sin ello, no se habría logrado el impacto notorio ni la respuesta atroz de la dictadura. La organización de Teatro Abierto comprendió que sus esfuerzos serían en vano si no lograban la repercusión social. El público debía convertirse en el agente legitimador del campo teatral y, con su asistencia, demostraría que existía *otro* teatro argentino, al margen de la norma institucional, que gozaba de interés y reconocimiento ciudadano. Además, con dicha asistencia realizaban un acto rebelde contra la dictadura, reuniéndose en un espacio público que proponía un discurso contrario al hegemónico y configurando un acto político con su sola presencia. Sus aplausos conformaron el mensaje más claro para la dictadura. Entonces, llegó la respuesta opresora.

### 1.5. Del incendio al acontecimiento político

Aunque Teatro Abierto se contextualiza en el gobierno autoritario, pero aperturista, de Eduardo Viola, en el seno de las Juntas Militares existieron diversas fuerzas enfrentadas, presiones y conflictos internos, entre aquellos que defendían la línea de Viola y quienes abogaban por el regreso férreo del gobierno dictatorial. Además, situar a Teatro Abierto en una coyuntura político-social de mayor actividad contestataria no exime de su contextualización en un período de opresión.

Por ello, entre los participantes de Teatro Abierto encontramos testimonios sobre cómo continuaba ejerciéndose una censura institucional, ante la cual debieron enfrentarse (y protegerse) durante el desarrollo del primer ciclo. Roberto Cossa relata cómo siete actores que iban a formar parte del evento debieron retirarse ante el temor ejercido por sus mandatarios en televisión (Villagra 2006, 146). También Eduardo Pavlovsky rememora com-

prensivo cómo Perla Santalla, actriz que iba a encarnar el papel de Carmela en *Tercero incluido*, abandonó el montaje por la misma presión del Canal 9 de televisión (Villagra 2006, 154). Por su parte, Raúl Rizzo, actor en la pieza de Pacho O'Donnell, también reconoce el temor a represalias desde la televisión pública por su participación en Teatro Abierto<sup>45</sup>. A su vez, cuando preguntamos a algunos de los protagonistas de Teatro Abierto en las diferentes ediciones, como Raúl Serrano, Laura Yusem, Mauricio Kartun, Roberto Cossa o Ricardo Halac<sup>46</sup> si temieron durante la realización de los ciclos en dictadura, todos alegaron, significativamente, que no había posibilidad de tenerlo. El miedo paraliza y ellos habían decidido pasar a la acción. La presión ejercida por el contexto censor también se percibe en los propios mensajes que venimos analizando de Teatro Abierto 1981, donde se establece un discurso contracensor que metaforiza las reivindicaciones y elude toda referencia directa al contexto dictatorial, solo perceptible como información velada y oculta.

La madrugada del jueves seis de agosto, a poco más de una semana del inicio de las representaciones, el Teatro del Picadero ardía. Nunca se pudo probar el origen del incendio, pero formaba parte de los mecanismos recurrentes por parte de la dictadura para aterrar desde la ocultación. Se alegó la quema del cuadro de luces como causante del fuego, pero se hallaron pruebas de sustancias químicas inflamables. El peritaje que se exigió nunca llegó a concluirse y la sala quedó deshabilitada. La dictadura había enviado la advertencia más cruenta y dolorosa para las gentes de teatro. En las diversas narraciones, expresan la desesperanza que provocó ver toda la hazaña convertida en cenizas. Empero, pronto surgió de los escombros una fuerza insólita que movía a los artistas a continuar, recibiendo el apoyo excelso del campo cultural y de la sociedad. Sin duda, el incendio supuso la mayor derrota para la dictadura en su batalla contra esta expresión teatral.

Irene Villagra vincula este atentado con «una prueba de crisis y disputa del poder entre la cúpula de las fuerzas armadas» (2013, 294), entre aquellos que apoyaban las decisiones de Viola y quien deseaban el regreso al autoritarismo férreo de los años de Videla. Por su parte, Arturo

<sup>45</sup> De forma personal, recuerda el terror sentido cuando, a pocos días del estreno, Eduardo Rudy, su jefe en el canal televisivo ATC, se acercó a preguntarle a él y otros compañeros si participaban en Teatro Abierto, afirmando: «¿Así que los comunistas empiezan con el teatro?» (Villagra 2013, 248).

<sup>46</sup> Nos referimos a las entrevistas personales realizadas en 2017.

Balassa construye en su documental un discurso narrativo que vincula este incendio con la quema anterior de otros teatros por motivos de diversa índole, representando otros momentos desesperanzadores para este arte y su lucha constante por seguir reivindicando su espacio en la sociedad<sup>47</sup>.

Como señalábamos, la dictadura había dejado un cierto resquicio de trabajo en el teatro, motivado por su creencia en la baja incidencia pública, abocándolo a su marginalización y aterrándolo con advertencias opresoras de diversa índole. No obstante, habían permitido el desarrollo de Teatro Abierto, quizás confiando en su escasa capacidad de adhesión. Tras el estreno en el Teatro del Picadero, los teatristas demostraron su fuerza artística y convocante. El éxito rotundo expresado en la prensa, las largas colas que cada tarde daban la vuelta a la manzana del teatro, la venta masiva de todos los abonos y el público abarrotando la sala con aplausos clamorosos conformaban una realidad que la dictadura no había previsto y que no podía permitir. Sin embargo, su envite fue desafortunado. Pensaron que con el incendio podrían apagar este movimiento y no hicieron más que avivar su fuerza y el apoyo social.

El atentado, en palabras de Eduardo Pavlovsky, marcó «el efecto» (Villagra 2006, 153) y, como analiza Beatriz Trastoy, «lo que originariamente había sido una propuesta reivindicatoria de la escena local se convirtió de pronto en un evento de insospechados alcances sociales» (2001, 106). Isabelle Clerc se plantea si quizás sin el incendio «Teatro Abierto no habría tenido el éxito que conocemos» (2001, 104). Teatro Abierto ya había recibido una acogida entusiasmada e inesperada, con la venta de los abonos, la recepción en prensa, la reconstrucción de la comunidad teatral y la recuperación de artistas censurados o exiliados. No obstante, el incendio generó su sentido definitivo en las lecturas posteriores. Lo que se preveía una catástrofe (y los protagonistas de Teatro Abierto testimonian con rabia y desesperación, ante la utopía truncada), pronto se convirtió en un hecho sin precedentes. A partir del incendio, tuvo lugar un apoyo mayoritario del público, la prensa y todo el campo cultural e intelectual. Despertaba la certeza de que, más allá de las representaciones realizadas y las temáticas que en cada una residían, en conjunto se conformaba una respuesta política desde

<sup>47</sup> El documental recoge imágenes del incendio del Teatro de la Ranchería, la carpa ardiendo de Gabino Ezeiza y del circo de Frank Brown, el incendio del Teatro del Pueblo, el Teatro Astros, el Teatro Estrella y otras salas.

la cultura. El sentido complejo de Teatro Abierto se adquirió entre las llamas del Picadero.

Ante el incendio, se convocó una asamblea en el Teatro Lasalle<sup>48</sup>. Irene Villagra (2013, 343-345) ha recopilado una serie de documentos en torno a la misma. La adhesión fue multitudinaria, con más de doce mil personas según el *Diario popular*, mucho mayor que el aforo del espacio. No solo participaron los organizadores, sino que hubo una sesión abierta a toda la sociedad que quiso asistir en apoyo ante el atentado. Se votó la reanudación del ciclo a partir del viernes siguiente y la representación de un duelo simbólico por la destrucción del teatro. Además, se reclaman medidas para la reconstrucción del edificio, sin éxito. Este hecho no resulta baladí, pues con dicha reconstrucción se señala a posibles culpables y se subraya la necesidad de investigar el hecho no como un incendio casual sino como un atentado.

Se ofrecieron diecinueve salas teatrales, de las más destacadas del circuito comercial argentino, para la continuidad de Teatro Abierto<sup>49</sup>. Finalmente, se decide proseguir en el Teatro Tabarís<sup>50</sup>, una sala comercial de mayor amplitud de aforo (casi seiscientos localidades) en plena calle Corrientes, lo que propiciaba un escaparate idóneo para que el movimiento tuviera aún mayor visibilidad. Además, el escenario del Tabarís era de dimensiones menores a otras ofertadas, ideal para que las piezas de pequeño formato tuvieran un acogedor desarrollo. Si anteriormente habían actuado con urgencia, ahora la misma se incrementa y actúan con una rapidez insólita. Gastón Breyer se encarga de coordinar la adaptación del escenario a la italiana del Teatro Tabarís a la estructura bifrontal que tenía el Teatro del Picadero, mientras los montajes se adecúan a la nueva realidad escenotécnica.

<sup>48</sup> Este edificio, de unas quinientas localidades, se había dedicado con más ahínco a un teatro de arte y profesional y había tenido contacto con participantes de Teatro Abierto. Por ejemplo, en 1977 fue el espacio que acogió el estreno de *La nona*.

<sup>49</sup> Como el Teatro El Nacional, Teatro Margarita Xirgu, Teatro del Bajo, Teatro Contemporáneo, Teatro Gran Corrientes, Teatro del Centro, Teatro Payró, Teatro Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Teatro Laboratorio, Teatro La Jaula, Teatro Tabarís, Taller de Garibaldi, Teatro Bambalinas y Teatro Estudio IFT, entre otras.

<sup>50</sup> El Teatro Tabarís estaba dirigido por Carlos Rottemberg, destacado empresario teatral, que cuenta con diferentes salas tanto en Mar del Plata como en Buenos Aires. En ellas predomina el teatro comercial. No obstante, acogió la iniciativa de Teatro Abierto y actualmente se desarrolla en sus salas, el Multiteatro, los lunes de julio y agosto, Teatro x la Identidad, el movimiento de teatro político, la iniciativa cultural más destacada de las Abuelas de Plaza de Mayo.

Se incrementó la cobertura periodística y el fuego convirtió un hecho político en una llamarada que sacudió a la cultura y a la sociedad. Además del apoyo social, se generó un significativo soporte del campo cultural e intelectual. Determinante fue la presencia de Adolfo Pérez Esquivel (Premio Nobel de la Paz) y el escritor Ernesto Sábato en la asamblea en el Teatro Lasalle, así como el telegrama enviado por Jorge Luis Borges señalando: «Estoy con ustedes en defensa de la cultura» (Villagra 2013, 345). Más de cien artistas plásticos donaron sus obras para poder venderlas y obtener dinero para la continuidad el ciclo.

Desde este momento, se interpreta Teatro Abierto como un acontecimiento político que incide en el cuestionamiento a la transición democrática del régimen. Así, se plantea *Clarín* el 9 de agosto de 1981: «la pregunta que surgió es si la experiencia artística referida habría tropezado con un cuestionamiento por vías de hecho» (Villagra 2013, 345). También en la revista *Humor* leemos un editorial donde, con su discurso, incentiva el carácter de Teatro Abierto como estandarte del enfrentamiento entre la sociedad y el Estado autoritario:

Cuando este número de *Humor* esté en la calle ya tendrá que estar en pleno funcionamiento el ciclo en la sala del Tabarís, que fue finalmente elegida. Tendrá, digo. Tendría, para ser más preciso. Se supone que estará. La realidad de nuestro país nos obliga a utilizar tiempos de verbos a los que no habría que apelar. (Giella 1981, 92)

Además, las adhesiones recibidas para Teatro Abierto, como recoge Villagra (2013, 348-354), fueron amplísimas desde diversos colectivos culturales y sociales. A ello se suman las muestras particulares de apoyo o los espectáculos y grupos teatrales que ofrecieron su colaboración e, incluso, donaron parte de la recaudación en taquilla en ayuda a Teatro Abierto.

Tras la asamblea del 7 de agosto de 1981 se convocó una rueda de prensa en la que se argumentaba:

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos, que formaban una parte –importante pero una parte– del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país. Quisimos demostrar la vigencia y la vitalidad del teatro nacional. La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y la vitalidad de un público, de una juventud y de una cultura. Y por encima



de todo la presencia de la generosidad y el desinterés puesto al servicio del país entero, en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación. Esta generosidad y ese desinterés transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. (Giella 1991a, 41)

El discurso, ante el incendio producido y el apoyo social y del campo cultural recibido, constituye una afirmación política contra la dictadura de gran firmeza. El soporte mostrado tanto durante las representaciones como tras el incendio les aporta una seguridad anteriormente inaudita y su mayor fuerza ante el contexto dictatorial. Pueden afirmar que ya han conseguido uno de sus principales objetivos: la recuperación del convivo teatral, el encuentro con el público y la evidencia de la existencia e interés por el teatro nacional. Además, parecen advertir que la impronta de Teatro Abierto puede generar un efecto de mayor impacto que la recuperación del medio teatral, de ahí que se aluda a la vitalidad de la juventud y la cultura argentina, cuya viveza es un arma política contra el régimen. Ellos mismos están verbalizando el carácter de acontecimiento que el incendio había generado y que convirtió a Teatro Abierto en abanderado de la cultura contra la opresión en 1981: «transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos» (Giella 1991a, 41).

## 2. Teatro Abierto 1982

### 2.1. Una nueva edición ante un nuevo contexto político

Resulta sorprendente que desde la primera etapa de organización de Teatro Abierto se postulara no solo la celebración del ciclo en 1981, sino también su continuidad como proyecto abstracto para la temporada de 1982. Ya en la carta a Argentores en abril de 1981 se menciona que el dinero recaudado estará: «destinado a un “fondo” que servirá para solventar durante 1982 un proyecto de semejante proyección (por ejemplo: estrenar 22 autores desconocidos, seleccionados mediante concurso, dirigidos por los mejores directores e interpretados por los mejores actores)» (Villagra 2013, 307).

Si bien este llamamiento puede ser un reclamo para el apoyo de Argentores, lo cierto es que mantiene muchas de las ideas que finalmente se llevarán a cabo. Desde nuestro punto de vista, este hecho enlaza con el deseo

de los organizadores de presentar, más allá de una acción determinada, un proyecto renovador e incentivador del campo teatral en el país. No buscaban un éxito particular, sino su constatación en el campo intelectual a través de la provocación de un cambio en las políticas teatrales y la producción escénica. El acontecimiento histórico, político y teatral que se generó con Teatro Abierto no hizo más que incentivar este objetivo. Se planteaba ante los teatristas una oportunidad insoslayable; residía en ellos, como hasta el momento no se había producido, una posición predominante en el campo teatral y un poder destacado como agente social contra la dictadura. Así, desde la ubicación en el Teatro Tabarís, confirmándose en las siguientes ediciones, Teatro Abierto se constituyó como un movimiento teatral y cultural, de carácter contestatario de ineludible impronta en el país. La amplitud desorbitada, en la recepción y adhesión, también planteó nuevos retos, problemáticas y debates en el seno de la organización. En todos ellos, a pesar de las dificultades y controversias que pudieron generar, la distancia crítica nos permite observar una revitalización audaz del campo teatral. Se pusieron sobre la mesa, más allá de los problemas organizativos, debates en torno a la producción, la calidad y el compromiso artístico, la función política del arte, los reclamos y límites de la profesionalización, la relación con los espacios oficiales y los organismos públicos, las reivindicaciones gremiales, discusiones en torno a estéticas, a los espacios ocupados en el campo teatral, a la necesidad de hallar nuevos públicos y generar estructuras que propiciasen la difusión de nuevas generaciones de artistas escénicos —dramaturgos, directores, actores...— y el desarrollo de los artistas en espacios menos favorecidos —en la diferencia entre el desarrollo capitalino y el provincial, entre otros<sup>51</sup>.

Antes de la finalización del primer ciclo en 1981, comenzó el debate sobre cómo actuar ante el desarrollo de los acontecimientos y la importancia que el movimiento de Teatro Abierto había acogido en el campo cultural y la sociedad argentina. No solo el ámbito escénico, puesto que surgieron otras experiencias artísticas que siguieron los logros alcanzados por Teatro Abierto, como los movimientos Danza Abierta —donde participaron setenta coreógrafos y quinientos bailarines—, Música Siempre, Poesía Abierta, Folclore Abier-

<sup>51</sup> Para conocer todos estos puntos, resultan de nuevo esenciales los documentos de Osvaldo Dragún, donados por María Ibarreta al Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz (Universidad de Buenos Aires), del cual nos valdremos para tratar ciertas cuestiones de nuestro interés, junto a otras fuentes primarias y secundarias consultadas, muchas de las cuales fueron compiladas por Irene Villagra (2015).

to, Encuentro Nacional de Teatro Joven o Cine Abierto (Trastoy 2001, 107). Además, se editaron las obras pertenecientes al primer ciclo y se vendieron ocho mil ejemplares, un número desorbitado para la época y, especialmente, en relación con las publicaciones teatrales.

En un manuscrito que lleva como título «Cierre de Teatro Abierto» (Villagra 2013, 354), encontramos el planteamiento que se hizo desde el colectivo para la sesión final del ciclo en 1981 y el inicio del movimiento. Resulta revelador cómo destacan el agradecimiento a todos los elementos del campo teatral recuperado: la unión, los artistas —especialmente a los actores—, el público, la prensa... y, también, el apoyo del campo cultural, como los artistas plásticos argentinos que inauguraron una exposición con cien cuadros en apoyo de Teatro Abierto. En este cierre, anuncian la continuidad del ciclo en 1982 y lanzan la posibilidad de colaborar económicamente con un bono denominado «Promoción del teatro argentino», que irá destinado a la producción de Teatro Abierto en 1982, a la edición de la obra de los autores argentinos a precios populares, a la promoción de publicaciones, espectáculos y a la reconstrucción del Teatro del Picadero. Como observamos en este discurso, Teatro Abierto se está definiendo como el interlocutor válido que representa al teatro argentino (de ahí que no titulen a su promoción un apoyo al movimiento particular) y como salvaguarda de su continuidad, en su preocupación por los creadores, el público y los espacios escénicos.

Los participantes de Teatro Abierto comenzaban, por su parte, a percibir los primeros cambios que prefiguraban un viraje en la producción argentina y el sistema teatral. De esta forma, ya para 1982 tienen lugar algunos estrenos destacados en el panorama teatral, como también percibe Miguel Ángel Giella (1982), como *La malasangre* de Griselda Gambaro con dirección de Laura Yusem en el Teatro Olimpia; *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa; *Simon Brumelstein, el caballero de Indias* de Germán Rozenmacher y *Al perdedor* de Osvaldo Dragún. A su vez, a varios de los montajes que participaron en Teatro Abierto se les ofreció un contrato para su continuidad en espacios de carácter comercial de Buenos Aires o en la temporada veraniega de Mar del Plata. *El acompañamiento* de Gorostiza y *Gris de ausencia* de Cossa fueron las piezas más reclamadas, junto a *Papá querido* de Bortnik y *El nuevo mundo* de Somigliana. Este hecho, como trataremos con posterioridad, supuso una crisis importante en el seno de Teatro Abierto, promulgando debates en torno al valor ético y militante de la acción del movimiento frente a la comercialización de las piezas o la profesionalización de los artistas.

Coyunturalmente, el gobierno aperturista de Eduardo Viola estaba próximo a su final. El 21 de noviembre de 1981 el presidente de facto ingresa en un hospital militar, asumiendo el poder Tomás Liendo, ministro del Interior. Pocos días después, el 11 de diciembre de 1981, la junta de gobierno destituye a Viola de la presidencia de facto. Como evidencia Paula Canelo (2008), las fuerzas militares presentaban una serie de problemáticas internas y la visión más conciliadora de Viola fue pronto vista con preocupación para los más allegados a la línea conservadora del régimen, quienes deseaban mantener los postulados de la primera Junta Militar y el férreo mandato que había desempeñado Videla. Un golpe de Estado interno situaba en el poder a Leopoldo Fortunato Galtieri el 22 de diciembre de 1981, fiel defensor y representante del ala más cruenta del partido. Como recoge Ramiro Manduca, «si su antecesor pensaba una transición tutelada con una mayor influencia civil, la ecuación de Galtieri era a la inversa, entendiendo que en todo caso el proceso estaría comandado de principio a fin por los militares» (2016, 255). Empero, Galtieri se enfrentaba a un nuevo panorama de mayor complejidad. Los movimientos sociales y la coyuntura histórica que se había despertado con el gobierno de Viola estaban lejos de ser acallados. La sociedad, los grupos antidictatoriales, los partidos políticos y colectivos como la Multipartidaria habían alzado una voz que ya no podría ser obviada. La dictadura había retrocedido infranqueablemente y la presión internacional se tornaba cada vez más evidente.

No obstante, el gobierno dictatorial guardaba aún una estrategia demolidora que tiñó de dolor a la sociedad en 1982. En medio de la atmósfera dictatorial, pero esperanzada, Argentina se embarcaba en una guerra contra Inglaterra por la recuperación de las islas de Malvinas, al sur del país. El rescate de ese pequeño enclave arrebatado por el gobierno inglés se convertía en una estrategia de recuperación del sentimiento nacional, de la unidad del país y de los valores patrios. El resultado, no obstante, supuso una tragedia rotunda. Jóvenes de todo el país fueron enviados a una guerra que Argentina perdió en un período breve de tiempo. Los daños humanos y materiales fueron inmensos ante el poder militar de Inglaterra y toda la campaña popular organizada en medios de comunicación y propaganda política que auguraba el éxito de la empresa bélica, no mostró más que una dolorosa derrota. La Guerra de Malvinas se desarrolló del 2 de abril al 14 de junio de 1982, dejando tras de sí doscientos cincuenta y cinco fallecidos por el lado británico y seiscientos cincuenta y cinco víctimas argentinas, además de se-

tecientos setenta y siete heridos ingleses y más de mil argentinos (Azcona 2010, 177). También llenó de dolor y desolación a todo el país<sup>52</sup>.

Teatro Abierto había comenzado la organización del siguiente ciclo en las semanas próximas al final del primero. La complejidad de la continuidad y las decisiones assemblearias ralentizaron un proceso que finalizó, con el cierre del plazo para la presentación de textos, el 15 de marzo de 1982, antes de que se iniciara la guerra. El comienzo del ciclo se encontró con un país desolado por un conflicto que ni la sociedad ni Teatro Abierto hubieran previsto, por lo que esta temática quedó parcialmente fuera de las propuestas del evento, aunque sí se planteó en 1983.

Desde el final de la edición inicial, los intereses de Teatro Abierto se posicionaron en cuestiones puramente teatrales para el ciclo en 1982. Les interesaba la calidad de las obras, cómo debía ser el sistema de selección, qué derechos tenía el movimiento sobre las piezas ya estrenadas, cómo alcanzar nuevos públicos y acoger nuevos artistas o cómo continuar generando, desde la escena, un impacto artístico sobre la sociedad receptora. Estos planteamientos no se relacionan con la consideración exclusiva de Teatro Abierto como un teatro militante, tal y como se desarrolló en los años setenta. Su carácter político no implica esta segunda categoría. De esta forma, Teatro Abierto no realizó un teatro «panfletario» (sin el sema negativo de la palabra), no representó una ideología política o creó propuestas dramáticas a colación de la Guerra de Malvinas. La falta de imposición temática, además, impedía la obligación de este posible deseo. Los textos presentados cumplían con las premisas de creación teatral en libertad temática y formal que el ciclo reclamaba, enfrentando con su voz a la censura y constituyendo un espacio comunitario insólito. No obstante, una parte del público reclamó una visión más crítica, más militante. Por ello, se intentó trabajar con fórmulas que pudieran conjugar ambas visiones para la edición de 1983.

La edición de Teatro Abierto en 1982 nacía en un contexto de mayor desolación causado por el conflicto bélico, pero también en una coyuntura que

<sup>52</sup> Para poder conocer más sobre el conflicto de Malvinas, remitimos a una visión general en Azcona (2010, 175-184); para mayor profundización, resultan interesantes trabajos como el compilado por María Inés Tato y Luis Esteban Dalla Fontana (2020), en cuanto ofrecen una visión histórica que va más allá del conflicto de 1982, para comprender las implicaciones de este reclamo territorial y sus huellas hasta el presente. La estela de este enfrentamiento bélico ha sido especialmente acogida por el teatro, donde podemos recordar las compilaciones de textos de Ricardo Dubatti (2017; 2019), así como observaremos algunas de sus primeras representaciones en el seno de Teatro Abierto.

vaticinaba el final de la dictadura. El cartel creado por Hermenegildo y Alfredo Sabat para el ciclo en 1982 representaba metafóricamente la libertad, en la figura humanizada de un pájaro escapando de una jaula. De esta forma, Teatro Abierto buscaba continuar creando en libertad.

## 2.2. Eclosión artística y crisis organizativa

La eclosión teatral y comunitaria que había generado Teatro Abierto en 1981, su impronta y su incidencia políticosocial, determinó la exacerbada ilusión y, a su vez, la presión con la que se organizaba Teatro Abierto en 1982. El éxito acogido por la primera edición, en su carácter novedoso y en el acontecimiento que creó, debía ser ahora superado o continuado por el nuevo evento. Ya Miguel Ángel Giella titulaba su reseña previa a la celebración de la edición en 1982 «El comienzo de un sueño» (Giella 1982). O como observamos en las actas de Osvaldo Dragún, muchas voces clamaban por la idea que resumía Carlos Somigliana: «Que Teatro Abierto sea absolutamente original y distinto el año que viene» (Villagra 2015, 128).

Decidida la continuidad del ciclo, el movimiento debía enfrentarse a una serie de metas y trabas para su realización. En primer lugar, algunas voces reclamaban que, antes de dedicarse a una expansión incontrolable, se afanzara la fuerza y continuidad del movimiento. Aunque Teatro Abierto había finalizado en 1981 de forma exitosa, los propios artistas se hallaban descontentos con los resultados finales, motivado por la creación urgente que precisó el ciclo. De esta forma, algunos miembros de la organización como Roberto Cossa pedían ser comedidos y no retrasar el inicio de los montajes, así como otros reclamaban una necesaria mejora en los aspectos artísticos y escénicos, en la propia calidad de las representaciones, como Gastón Breyer, Villanueva Cosse o Luis Brandoni, quien proponía la búsqueda de un seguro de calidad para el resultado final de los montajes (Villagra 2015, 142-143).

A pesar de ello, el clima general desde la organización reclamaba una acción de mayor impacto que generara un nuevo acontecimiento con Teatro Abierto en 1982. Comenzaron a plantearse diferentes propuestas, algunas de las cuales resultaron elegidas para este ciclo y otras se recuperaron en las siguientes ediciones. Retomando algunas de estas ideas, interesa cómo Alberto Drago plantea la necesidad de consolidar a los autores consagrados con nuevas generaciones, así como promover la expansión de voces de toda

Latinoamérica o la realización de espectáculos en los barrios y otras zonas de la provincia de Buenos Aires, alejados del movimiento metropolitano y habitualmente representantes de clases sociales distintas. También Omar Grasso proponía realizar un único y magno espectáculo conjunto en un espacio no convencional, donde pudieran reunirse cuatro mil espectadores, respondiendo a la necesidad de acercarse a las clases populares (Villagra 2015, 142-143).

Hallamos entre los documentos de Osvaldo Dragún la presentación de algunos proyectos completos por parte de los organizadores para encarar 1982 (Villagra 2015, 148-163). En primer lugar, la propuesta de Osvaldo Dragún recalcaba la filosofía de Teatro Abierto 81 y rechazaba la posibilidad de repetir la fórmula del primer evento, ya que sería una acción carente de riesgo, que abogaría por la seguridad del éxito y la comercialización más que por el impacto y la movilización. Propone, entonces, la creación de un hecho artístico que rompa con las reglas de juego habituales de hacer teatro y que se base en lo inaudito y espectacular. Primero, un espectáculo único desarrollado en un espacio no convencional y masivo, de mil quinientos o dos mil espectadores, durante dos meses. Este punto enlaza con un paradigma propio de los años ochenta, donde el teatro buscó nuevos espacios de creación fuera de lo habitual<sup>53</sup>. Propone que este espectáculo reflexione temáticamente sobre cincuenta años de la vida de Argentina, desde el primer golpe de Estado hasta el Proceso de Reorganización Nacional. Se estructuraría en siete jornadas con un equipo de artistas dedicado a cada temporización y que definiría el tratamiento ideológico y estético de ese acto dentro del espectáculo. Resulta interesante cómo esta revisión de la historia de Argentina será recurrente a partir del tiempo posdictatorial, buscando reflexionar sobre la nación y sus derroteros, la identidad individual y colectiva y rescatar de forma testimonial y subjetiva dichas vivencias. Con estos planteamientos, se desarrolla el pensamiento de Dragún desde el «giro subjetivo» tratado por Beatriz Sarlo (2005) y los procesos de trabajo de la memoria que serán propios del tiempo presente, como esboza Elizabeth Jelin (2012). Ante la imposibilidad de aprehensión de una historia oficial, Dragún ya desarrolla la necesidad de reinterpretar los hechos históricos desde lo vivencial. Así, expresará en su proyecto: «Un ejemplo sería un parlamento (hecho dramático) donde las divergencias al contar e interpretar una situación le dan unidad al conflicto» (Villagra 2015,

<sup>53</sup> Podemos pensar, en este sentido, la influencia que tuvo la llegada de Peter Brook a Argentina en los años de la dictadura o recordar los espectáculos de La Fura dels Baus en España, desarrollados en la década señalada.



150). La obra, a su vez, se encara desde la «poética abierta» que promueve este movimiento, utilizando diferentes códigos de comunicación, fórmulas no convencionales dentro del teatro del momento (testimonios, reportajes, recuperación del coro...). Se trata, sin duda, de una temática de carácter político, pero tratada desde la individualidad, la libertad de pensamiento y las divergencias fuera de todo signo político.

Dragún también se preocupa en su proyecto por el acercamiento a nuevos públicos, por despojar al teatro de un determinado colectivo de la clase media como único receptor y ampliar su extracto a nuevos espectadores. Por ello, aboga por la creación de un segundo proyecto consistente en el desarrollo de dos ciclos barriales que mantengan la estructura de Teatro Abierto en 1981; se acercaría así el teatro a nuevos espectadores que no acuden habitualmente a las representaciones y se buscaría su integración en el movimiento y en el seguimiento del arte escénico nacional. La expansión no finaliza solo en estas dos ideas, sino que también postula la organización de dos elencos representantes del espíritu de Teatro Abierto que giren por el interior del país y que trabajen con los teatristas de la zona para la elaboración de Teatros Abiertos regionales. En última instancia, Dragún propone la creación de un Encuentro de Teatro Joven para dar a conocer a las voces emergentes del país. Sin haber acogido esta forma, esta acción sí que fue desarrollada en diferentes acciones a partir de 1982 y en los siguientes ciclos, como trataremos.

Resulta interesante, a su vez, como este magno proyecto lleva tras de sí un planteamiento de financiación que reúne todo un ideario de gestión y política teatral. Ante la imposibilidad de diálogo estatal, se basa en la venta de abonos para la atracción de espectadores, la fidelización de adeptos con el Círculo de Teatro Abierto al que se le ofrezca otras actividades, la colaboración de otros sectores artísticos adscritos al movimiento y la búsqueda de financiación a través de entidades privadas, fundaciones o apoyo individual. Además, defiende un ideario que permanecerá intrínseco al teatro independiente contemporáneo, donde el beneficio económico de los artistas no es el fin en sí mismo, pero no se niega la profesionalización y el rédito por el trabajo.

El proyecto de Dragún resultaba desorbitado y se decidió desde la organización un panorama más cercado —aunque finalmente la propuesta también resultara desbordante—. Aun así, se mantuvieron parte de las propuestas tanto en este como en los siguientes ciclos y las mismas calaron determinantemente en el espíritu del movimiento.



También se presentaron otras ideas, como las de los escenógrafos Gastón Breyer y Nereida Bar (Villagra 2015, 157-159), quienes postularon las bases programáticas de Teatro Abierto. De ellas nos interesa destacar cómo remarcan el carácter profesional de los artistas participantes y su carácter como movimiento. Señalan que el nuevo proyecto debe enfatizar ejes como: la libertad de conciencia y expresión, entendiendo el teatro como espejo de la realidad, aspecto que enlaza con el carácter político antidictatorial; la ética profesional y el trabajo cooperativo del gremio, incidiendo en nuevas formas de producción antimerkantistas, lo que esboza los postulados del teatro independiente; así como la recuperación necesaria del convivio y el encuentro con el espectador, pensando en el teatro como herramienta social. Por otro lado, plantean que Teatro Abierto debe defender ideológicamente la conjugación entre teoría y práctica teatral; metodológicamente, la relación cuádruple del teatro entre autor, actor, director y técnico; antropológicamente, revitalizar la relación entre escenario y espectador; históricamente, reivindicar la escena nacional y la tradición teatral y, en última instancia, apoyar a la creación experimental y formar nuevos artistas en el género.

Por su parte, Marcelo Pérez y Omar Hamer, actores participantes en el coro de *Lobo... ¿estás?* de Pachó O'Donnell, valoran una propuesta menos utópica y más práctica y directa. Desean mantener las bases generales del 81, pero plantean un concurso abierto de obras de veintiún autores argentinos y otro para el estreno de siete autores menores de treinta años, escritos para la participación de quince actores o más. A su vez, realizan una propuesta de producción donde Teatro Abierto adquiera los derechos de las piezas y su difusión durante una temporada. Similar a ellos es la propuesta presentada por la dramaturga Diana Raznovich, donde comprende la necesidad de acoger a las nuevas voces que desean participar en Teatro Abierto; por ello, propone el desarrollo de una doble temporada en dos teatros paralelos, uno con los veintiún autores del primero y otros con veintiún nuevos escritores, siete de los cuales deben ser noveles y menores de treinta años.

Junto a otros proyectos que repiten ideas ya esbozadas, se establecieron diferentes debates y finalmente se decidió por el desarrollo de un concurso de obras con participación libre y sin privilegio de los autores que conformaron la primera convocatoria. En 1981 se justificaba la elección personal de los artistas que participaron, en la red rizomática de relaciones y contactos que construyeron el círculo. No obstante, por su carácter político como en su reivindicación teatral, un cierre a las filas para la segunda edición habría supuesto un planteamiento criticado y de difícil sustento de cara a la sociedad.

Obviar esta realidad atentaba contra los propios principios del movimiento y su reconstrucción del campo teatral. Además, el triunfo de 1981 despertaba un deseo de participación masiva de quienes se dedicaban al teatro en Argentina y en la propia esencia del movimiento residía un deseo de acogimiento de esta fuerza social y artística. A pesar de este convencimiento, que de manera general asumieron desde la organización, la solución ante el nuevo reto aperturista no resultaba fácil en términos de coordinación.

Por otro lado, existió un deseo de apertura a toda la nación. En el primer evento habían predominado las voces dramáticas provenientes de Buenos Aires, lugar donde se había gestado el ciclo y también el foco más destacado de creación escénica en el país, ciudad natural de peregrinaje de muchos artistas de las provincias. Ahora, la apertura del movimiento deseaba dar cabida a voces dramáticas de todo el país en la edición de 1982 e incentivar la celebración de movimientos provinciales. Además, fuera del concurso, relata Mauricio Kartun (1993, 536) que elencos del interior del país se desplazaban los fines de semana a la capital, durante los dos meses de celebración de Teatro Abierto 82, para representar en el marco del ciclo.

El concurso exigía piezas inéditas y no estrenadas de autores argentinos, en un acto; su extensión, aunque breve, podía alcanzar la hora de duración. No había ninguna determinación temática ni estética, ni cualquier otro requisito establecido. Las obras se presentaron de forma anónima para que un jurado seleccionara las mejores propuestas —en términos de calidad e idoneidad para el ciclo—, las cuales ganaron el privilegio de su representación en el contexto de Teatro Abierto en 1982. La convocatoria cerró el 15 de marzo con un inesperado desbordamiento: se habían presentado cuatrocientas doce obras para participar en esta segunda edición, siendo finalmente seleccionadas treinta y cuatro. Si en 1980 habían anunciado desde los organismos oficiales que no existían autores argentinos contemporáneos, la nueva realidad creada por Teatro Abierto había vuelto a desmentir con hechos y de forma abrumadora toda declaración posible. Previamente, se había establecido un jurado formado por actores y directores, dejando fuera cualquier representación del colectivo de dramaturgos para poder participar en el llamamiento. El jurado estuvo compuesto por Gastón Breyer, Villanueva Cosse, Osvaldo Bonnet, Jorge Petraglia, Francisco Javier, Antonio Rodríguez de Anca, Graciela Araujo, Luis Brandoni y José María Gutiérrez. Su fallo, inapelable, se expidió el 3 de mayo.

A esta exacerbada respuesta se añadió la celebración de una segunda convocatoria a proyectos experimentales. En este caso, Teatro Abierto buscaba

acoger otras líneas de trabajo escénicas no convencionales, que se desmarcaran de las estéticas predominantes del ciclo. Además, con esta opción se acercaban generalmente a expresiones de artistas o colectivos jóvenes, a nuevas generaciones cuya oportunidad en la escena porteña era aún más mermada. Los proyectos podían haber sido estrenados con anterioridad y adherirse a la celebración general del ciclo. De nuevo, el resultado fue abrumador y setenta y cinco propuestas demostraron que había un panorama destacado en Argentina abierto a la nueva creación y diecisiete resultaron seleccionadas para participar en esta segunda edición.

Como percibe Jorge Dubatti, todas estas acciones –tan ambiciosas como propias del carácter de movimiento teatral y político de Teatro Abierto– conllevaron «una organización interna más sistemática y vertical y esto marcó una cierta “burocratización” del movimiento a la par que una evidente “atomización política»» (Dubatti 1991, 80). Si bien el reto del segundo año debía ser enfrentado con determinación, la misma no fue suficiente para respaldar las complejidades que generó esta convocatoria masiva. De forma irónica, Mauricio Kartun reconoce el desbordamiento que este amplio despliegue generaba, pero justifica las decisiones en la oportunidad existente: «¿Cómo substraerse de esa sensación de poder? Si antes se habían hecho veintiuna piezas, ¿por qué no cincuenta ahora?, o cien. Creo que si se hubiera podido, se habrían hecho las cuatrocientas» (Kartun 1993, 536).

La selección de los treinta y cuatro textos para su montaje en el seno de Teatro Abierto no quedó exenta de polémica. No existe una constancia oficial de qué autores se presentaron a la convocatoria, pero lo cierto es que sorprenden la ausencia, dentro de las obras seleccionadas, de dramaturgos como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Aída Bortnik... Roberto Cossa, quien sí había sido seleccionado para la ocasión, se plantea con preocupación que el concurso fue una decisión errónea, pues alegaba que la falta de participación de estas voces tan destacadas del teatro argentino, por la propia trayectoria que los secunda, generaba una cierta invalidez del evento<sup>54</sup>.

La falta de algunas voces canónicas del teatro nacional, no obstante, no fue la única polémica despertada por los textos seleccionados. La problemática

<sup>54</sup> Cossa, refiriéndose a Griselda Gambaro o Ricardo Halac, opina que «aunque hayan escrito algo flojo, el hecho de que ellos estén escribiendo implica que es algo que interesa al teatro argentino. Suponiendo que Griselda escriba una obra floja –que dudo– no puede ser mala, aunque solo fuera por su oficio; el solo hecho de que ella escriba algo nuevo, distinto, es bueno que el teatro lo registre» (Dubatti 1991, 81).

surgía desde antes de iniciar los montajes. En las notas recogidas por Osvaldo Dragún (Villagra 2015), observamos una honda preocupación por parte de la organización del evento sobre la selección realizada, por la baja calidad dramática de las mismas de unos o el carácter menos contestatario y comprometido de otros. No podían denegar el derecho a las obras –ganadas por concurso– a participar, pero les preocupaba que muchos materiales hubieran sido erróneamente seleccionados. Por ello, se buscó promover desde la organización que los directores de mayor experiencia trabajaran los textos con mayores deficiencias con el fin de poder solventar en la escenificación dichas faltas. El fracaso de muchas de las puestas en escena con el inicio del ciclo, tanto por parte del público como de la crítica especializada, evidenciaron que el esfuerzo no había sido suficiente y que las exigencias por parte de los receptores eran más elevadas –con un carácter más teatral que político– que el año anterior.

En el caso del resto de artistas necesarios para el evento, también se establecieron convocatorias abiertas. En primer lugar, se presentaron ciento veinte directores para participar, como detalla Giella (1982). Cada director eligió cinco obras de su interés y lo mismo realizaron los autores. Las confluencias determinaron los binomios creativos. A su vez, se inscribió el desbordante número de mil quinientos actores, quienes fueron elegidos por los autores y directores según la conveniencia para sus obras. Ante esta magna convocatoria, con cincuenta iún montajes simultáneos, Teatro Abierto se decantó en 1982 por el alquiler de dos teatros. El primer de ellos, el Teatro Odeón, se convertía con novecientas butacas en una nueva meta para la convocatoria masiva hacia el público del evento; la otra sala, el Teatro Margarita Xirgu, contaba con el también amplio número de cuatrocientas cincuenta localidades. Gastón Breyer volvió a encargarse de la coordinación escenográfica y el Margarita Xirgu se convirtió en un espacio circular, mientras que el Odeón mantendría su ubicación tradicional a la italiana (Giella 1982, 68).

### 2.3. Logros y frustraciones de Teatro Abierto 1982

Teatro Abierto 1982 es generalmente definido en términos de fracaso, incentivando sus problemas y mermando las virtudes que, según consideramos, este ciclo presenta. La visión que nos proporciona la distancia histórica nos permite realizar lecturas divergentes sobre el evento a las que tuvieron lugar en su contexto inmediato o a pocos años de su realización. El principal problema al que tuvo que enfrentarse esta edición es su comparativa con el éxito y la

eclosión social de la primera, tanto por parte de los organizadores como de los receptores. Los primeros sentían el peso del triunfo en 1981, la posibilidad de incrementar esta acción y lograr aumentar la hazaña del primer año, tanto en el impacto teatral como social. De ahí la amplitud del nuevo proyecto, la alta acogida de participantes y las numerosas acciones desarrolladas. A su vez, el impacto social que había generado Teatro Abierto idealizaba su impronta y desarrollo, mermaba cualquier tipo de problemática y enfatizaba el éxito rotundo de la acción utópica. Por ello, los receptores de 1982 esperaban algo que provocara la misma huella que la primera había inducido. El dramaturgo Carlos Somigliana, en una entrevista realizada con Miguel Ángel Giella (1983a), así lo plantea: «El año pasado, Teatro Abierto tuvo un *aura de fracaso* tan inmerecida como el aura de éxito que tuvo en 1981. El *aura de éxito* cubrió todo: lo bueno, lo malo, lo regular; el año pasado hubo buenas obras y buenos espectáculos, pero el *aura de fracaso* también lo cubrió todo» (Giella 1983a, 59).

El ciclo se inició el 6 de octubre de 1982 en el Teatro Margarita Xirgu y una semana después en el Teatro Odeón, desarrollándose hasta final de noviembre. La fecha de inicio, motivado por los problemas organizativos de la nueva convocatoria, las dificultades de la amplia apertura y el complejo contexto político, se había retrasado consustancialmente en relación con el ciclo anterior y el cronograma inicial previsto por el grupo<sup>55</sup>.

El Teatro Odeón, el de mayor capacidad, mantuvo el horario vespertino y poco convencional en el que se había desarrollado el ciclo en 1981. Entre semana se desarrollaron las representaciones a las 18:15, acogiendo dos obras por día, a excepción del miércoles. También tres muestras se ofrecían los sábados (a las 17:15) y los domingos (a las 16:15). Probablemente, el Odeón pudo seguir manteniendo representaciones nocturnas acorde a su estética más comercial<sup>56</sup>. El Teatro Margarita Xirgu es el que acogió una carga

<sup>55</sup> El número general de obras programadas en 1982, según los testimonios de los organizadores en Teatro Abierto y otros estudios académicos, es de treintaicuatro seleccionados en el concurso y diecisiete muestras experimentales u otros montajes. No obstante, en la programación oficial ofrecida por el Teatro del Pueblo – Fundación SOMI (herederos de buena parte de los organizadores de Teatro Abierto), solo observamos treintatréis estrenos de obras a concurso y quince muestras fuera de este rubro. En total, cuarentaiocho textos presentados.

<sup>56</sup> Se presentaron en este escenario los siguientes montajes de Teatro Abierto: *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto (dir. Jorge Hacker), *Al vencedor* de Osvaldo Dragún (dir. Jaime Kogan), *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera (dir. José Santiso), *Viejas fotos* de Néstor Sabatini (dir. Roberto Castro), *Paredes altas, paredes grises* de Alberto Borla (dir. Yiair Mossian), *Bar la costumbre* de Carlos Pais (dir. Rubens Correa), *Pais cerrado*, de Estela Dos Santos (dir. Julio Ordano), *Solo, muy solo* de Alejandro Briner (dir. Antonio Rodríguez del Anca), *So-bremesa* de Orlando Leo (dir. Luis Agustoni), *Por la libertad* de Adolfo Casablanca (dir. Nés-

mayor de representaciones, dedicándose para el ciclo tanto las sesiones vespertinas como las nocturnas. La primera franja fue la dedicada a los textos provenientes del concurso, mientras que la noche se destinó a los trabajos experimentales o los montajes que provenían del interior del país. De lunes a viernes se realizaron representaciones a las 18:15, los sábados a las 17:15 y los domingos a las 16:15<sup>57</sup>. Por último, los llamados trabajos experimentales u otros montajes acogidos por Teatro Abierto se mostraban en el Margarita Xirgu a las 21:30<sup>58</sup>.

Percibimos en esta nómina la aparición cuantiosa de nuevas figuras tanto en autoría como en dirección escénica<sup>59</sup>. En el ámbito dramático, solo repite un tercio de los veintitún autores de 1981: Dragún, Pais, Somigliana, Gorostiza, Gallipoli, Griffiero y Cossa; Gambaro supone un caso excepcional, pues su aparición en 1982 viene de la mano de un montaje de uno de

tor Romero), *El examen cívico* de Franco Franchi (dir. Alfredo Zemba), *Seis ratones ciegos* de Carlos Serrano (dir. Osvaldo Bonet), *Oficial primero* de Carlos Somigliana (dir. Beatriz Matar), *Una historia que cuentas* de Antonio Planchart (dir. Manuel Iedvabni), *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz (dir. José María Paolantonio) y *El corso* de Manuel Cruz (dir. Julio Baccaro).

<sup>57</sup> En esta franja se desarrollaron en el Margarita Xirgu: *Reíte Carlitos* de Carlos Antón (dir. Conrado Ramonet), *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini (dir. Juan Cosin), *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky (dir. Víctor Mayol), *El bombero o hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza (dir. Héctor Tealdi), *Varón B* de Elio Gallipoli (dir. Alberto Ure), *El tendadero* de Pedro Costa (dir. Carlos Thiel), *La cuerda floja* de Roberto Ibáñez (dir. Horacio Medrano), *Príncipe azul* de Eugenio Griffiero (dir. Omar Grasso), *Arrabal amargo* de Jorge Boccanera (dir. José Bove), *El tío loco* de Roberto Cossa (dir. Laura Yusem), *Un tal Macbeth* de Jesús Berenguer (dir. Lorenzo Quinteros), *Un amor esdrújulo* de María Segovia (dir. Julio Tahier), *El malevaje extraño* de Oscar Quiroga (dir. Sergio Renán), *Los jueves en la plaza mayor* de Carlos Acosta (dir. Víctor Bruno), *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó (dir. Luis Rossini) y *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun (dir. Agustín Alezzo).

<sup>58</sup> Encontramos títulos como: *Encuentro casual* de Bernardo Carey (dir. Alberto Cattán), *Los desalojos* de Florencio Sánchez (dir. Eduardo Arguibel), *El otoño y la primavera y/o Nosotros sabemos que va a volver la primavera*, dirección y autoría de Lilia Moglia, *Génesis*, creación colectiva, *Situaciones*, creación grupal del Taller de Mimo Grupal (dir. Alberto Ivern), *Ese sirco*, autoría y dirección de Víctor Ríos Mendoza, *El jorobadito* de Roberto Arlt, con adaptación de Eduardo Caracoche (dir. Oreste Lattaro), *Las paredes* de Griselda Gambaro, (dir. Héctor Possetto), *Las caras de mis máscaras* autoría y dirección de Mario Buchbinder y Elina Matoso, *El barco* autoría y dirección de Silvia Vladimivsky, *Apuntes sobre la forma*, creación colectiva (dir. Carlos Veiga) y *El jorobadito* de Roberto Arlt, con versión de Rodolfo Aldasoro (dir. Jorge Ricci). El sábado, además, se representaba a las 24:00 *Ciudad nuestra de cada día* de Víctor Proncet y Chico Novarro (dir. J. Alberto Pugliano) y el domingo a las 20:00 *Principio de incertidumbre*, autoría y dirección de Malena Marechal y *Vereda sucia* de Diego Velasco (dir. Juan Carlos Rosetti).

<sup>59</sup> El número tan elevado de actores y otros artistas participantes nos impide realizar un estudio en profundidad, aunque sí cabe mencionar la continuidad de muchas figuras actorales y la ampliación a otras muchas voces.

sus primeros textos, *Las paredes*. De la misma forma, continúan directores como Hacker, Correa, Ordano, Agustoni, Zemma, Cosin, Tahier, Ure y Bove. Esto no implica que algunos autores (como Halac, Monti, Perinelli o Soto) o directores (Cosse o Serrano) formaran parte de la organización y participaran de la toma de decisiones hacia 1982. Si bien los primeros pudieron no ser seleccionados en el concurso o no presentar piezas, y Cosse participó como actor en *Príncipe azul*, en una entrevista personal Raúl Serrano (2017) nos reconocía que las divergencias surgidas en torno a la comercialización de las piezas después de Teatro Abierto motivaron su alejamiento en esta segunda edición.

En 1982 divisamos un número más elevado de mujeres participantes. En primer lugar, en el ámbito de la dirección dos nombres se suman a la nómina íntegra de figuras masculinas en 1981, Laura Yusem y Beatriz Matar, a las cuales les precedía un reconocimiento previo y cuya carrera seguirá desarrollándose en el ámbito escénico en la contemporaneidad. Por otra parte, si solo hallábamos tres mujeres entre los veintiún autores de Teatro Abierto (Gambaro, Bortnik y Raznovich), ahora el número se eleva a ocho: Beatriz Mosquera, Estela Dos Santos, María Segovia, Alicia Dolinsky, Lilia Moglia, Elina Matoso, Silvia Vladimivsky y Malena Marechal. Aunque esta cifra resulte rebatible, pues frente al mayor número de textos representados (de veintiuno a cincuenta y uno) el porcentaje de mujeres resulta casi idéntico, lo cierto es que tanto en esta edición como en la celebrada en 1983 observaremos el aumento de esta cantidad y el afianzamiento de nombres que proseguirán trabajando con éxito en el teatro argentino contemporáneo, como es el caso de Mosquera en referencia a 1982. Por otra parte, percibimos también la incorporación de nuevos nombres de directores con una trayectoria notable y que no habían participado en 1981, como Jaime Kogan, Yiair Mossian, José María Paolantonio, Laura Yusem, Agustín Alezzo o Conrado Ramonet.

Hallamos mayoritariamente en las parejas autor-director la unión de participantes en 1981 o el binomio con nombres propios del teatro argentino contemporáneo (Dragún-Kogan, Pais-Correa, Somigliana-Matar, Tealdi-Gorostiza, Gallipoli-Ure, Griffiero-Grasso, Cossa-Yusem). En otras ocasiones, percibimos el trabajo de directores destacados y participantes en el primer ciclo que dirigen a otras voces de menor trayectoria o reconocimiento hasta el momento –aunque la fama de algunas de las cuales se elevará notoriamente en los años siguientes, como el caso paradigmático de Kartun–. Así ocurre con Hacker-Taratuto, Agustoni-Leo, Bonet-Serrano, Cosin-Paganini, Bove-Bocanera, Tahier-Segovia o Alezzo-Kartun.



En las anotaciones de Osvaldo Dragún (Villagra 2015, 235-236) se observa que el reparto de los espectáculos en las diferentes salas estuvo determinado por la estructura de los dos teatros. Ante el deseo de convertir el Teatro Margarita Xirgu en un espacio circular (entendemos que motivado por una ruptura de la fórmula convencional y una búsqueda por el acercamiento de espectadores que se había logrado en 1981) se plantean en las asambleas qué espectáculos podrían adaptarse a dicha fórmula y cuáles precisaban de un desarrollo frontal tradicional, como permitía el Teatro Odeón. No hallamos ninguna otra motivación temática o formal aparente para el organigrama de espectáculos, aunque sí percibimos que generalmente se evita que compartan cartel aquellos títulos que por su autor, dirección o actores pueden recibir un público mayor. A modo de ejemplo, no comparten cartel los textos de ninguno de los participantes en Teatro Abierto 1981 (Dragún, Pais, Somigliana, Gorostiza, Gallipoli, Griffèro, Cossa), no solo por la atracción que pudiera generar su autoría, sino también por el binomio con sus directores y los actores de renombre que participaron en dichos montajes. En este sentido, la elección de los actores por decisión personal entre autores y directores sí que pudo generar alguna discriminación positiva para las piezas de los autores consagrados. Si revisamos la nómina de artistas participantes en cada montaje, destacan las figuras más reconocidas entre las piezas más exitosas del ciclo o bien actores que habían encarado juntos otros grupos con anterioridad. Tomando algunos ejemplos, continúan intérpretes destacados de 1981 como Luz Kerz o Danilio Devizia en *Viejas fotos* de Sabatini, Raúl Rizzo en *El examen cívico* de Franco Franchi o una joven Elvira Onetto participaba en *Oficial primero* de Carlos Somigliana. En *Al vencedor* de Dragún encontramos a Víctor Laplace, Alicia Zanca o Pedro Asquini y en el texto de Paganini, *Prohibido no pisar el césped*, hallamos a Lidia Catalano, Graciela Gramajo, Miguel Guerberof, Patricio Contreras o Jorge Petraglia<sup>60</sup>. Las voces más consagradas se encuentran en *Hay que apagar el fuego* de Gorostiza, como Marcelo Krass, Leonor Manso y Carlos Carella; Luis Brandoni y Marta Bianchi en *Bar La costumbre* de Carlos Pais; Jorge Riviera López y Villanueva Cosse en *Príncipe azul* de Griffèro

<sup>60</sup> La obra de Dragún, dirigida por Jaime Kogan, trabaja con dos actores asiduos a los montajes del Equipo Payró, como Víctor Laplace y Alicia Zanca. También en el texto de Paganini hallamos actores y actrices que formaron parte de este elenco, como Lidia Catalano, Patricio Contreras, Víctor Laplace, Jorge Petraglia, Miguel Gueberof o Felisa Yeny (a quien no mencionamos, pero formó parte del grupo de *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera).



o Manuel Callau y Ulises Dumont en la propuesta de Cossa, dirigida por Yusem, donde participó su escenografía habitual, Graciela Galán<sup>61</sup>.

En el ámbito de los montajes experimentales, destaca la convivencia de piezas que promueven una estética no convencional, donde se trabaja la creación colectiva, el carácter coral de los espectáculos, las fórmulas performativas u otras experiencias teatrales como la mímica, en el caso de *Situaciones*. A esta propuesta se sumarían *Génesis*, *Las caras de mis máscaras*, *Apuntes sobre la forma* o *Principio de incertidumbre*. También participa de estas nuevas experiencias escénicas el trabajo con un teatro fantástico que realiza Silvia Vladimivsky con *El barco*. Se trata de voces jóvenes que, en su cabida dentro de Teatro Abierto, encuentran un altavoz importante hacia la nueva creación en Argentina.

A su vez, esta sección del ciclo en 1982 dedicada a otros montajes acoge figuras de la tradición teatral, las cuales encuentran un espacio de resignificación, homenaje y recuperación en el seno de Teatro Abierto. Hallamos el montaje de *Los desalojos* de Florencio Sánchez, dos propuestas diferentes sobre *El jorobadito* de Roberto Arlt —figura destacada por las nuevas generaciones— o la escenificación de *Las paredes*, un texto clásico de Gambaro, revisitado ahora en el nuevo contexto dictatorial.

Por último, ante la situación problemática que generaba que las obras presentadas no trataran de manera directa algunos acontecimientos sumamente cruentos vividos por el país, especialmente la Guerra de Malvinas, cada día finalizaba con el denominado «Diario Abierto», compuesto por intervenciones, escenificaciones o improvisaciones que reflejaran «la cambiante realidad que nos acompaña en el país» (Villagra 2015, 239). También algunos montajes reinterpretaron los textos de trabajo según los cambios sociopolíticos de Argentina. Por ejemplo, el texto de Alicia Dolinsky *Ana y las langostas* fue reinterpretado en la puesta en escena de Víctor Mayor, representando a mutilados de guerra, cuya lectura en el contexto de Malvinas generaba un mayor impacto<sup>62</sup>.

A pesar del aparente desengaño de 1982, este ciclo y los que le siguieron suponen un aporte para el teatro contemporáneo de igual o mayor valía que

<sup>61</sup> Si bien resulta desorbitado el minucioso trabajo que requeriría analizar el porvenir de la nómina de actores que participaron en Teatro Abierto, sí que nos parece interesante subrayar cómo algunas jóvenes figuras que compusieron los elencos para el evento de 1982 han continuado su vinculación con el teatro hasta la actualidad, como la teatóloga Alicia Aisemberg y la dramaturga Amancay Espíndola en *País cerrado* de Estela Dos Santos o la también dramaturga Cristina Escofet en el trabajo experimental y colectivo *Apuntes sobre la forma*.

<sup>62</sup> Así lo relata la autora en una entrevista realizada por Irene Villagra (2015, 365).

el despertar escénico que generó el primero. Aunque la calidad de muchos de los montajes estuviera puesta en entredicho, si nos detenemos en el ámbito de la literatura dramática observamos que Teatro Abierto descubrió a una nómina importante de nuevos dramaturgos a la vez que estimulaba a voces acalladas por los años dictatoriales y las dificultades del campo de trabajo, ganándolas de nuevo para este arte. Se descubrían las capacidades de Sabatini, Boccanera, Korz, Franchi o Taratuto, así como se recuperaba con maestría la voz de Kartun o se recogían figuras como Mosquera, cuya continuidad en el teatro actual ha sido acentuada<sup>63</sup>. Esto se acompañaba de la participación de nuevas voces en dirección escénica y del amplio legado que se generaba en el ámbito actoral, de impronta insoslayable. Aunque se valorara insuficiente la participación de estéticas no convencionales, la sola conciencia de su necesaria participación en Teatro Abierto ya muestra un deseo de apertura a nuevas estéticas y desveló la existencia de una creación emergente en Argentina que acogería un rol fundamental en el proceso posdictatorial.

El ciclo de 1982, en definitiva, continúa el legado de movimiento político contestario del primer año, pero incentiva la animación y preocupaciones puramente artísticas. El primer ciclo supone la explosión hacia la recuperación del campo teatral, pero esta solo se logrará a partir de los debates y las decisiones que se toman para los ciclos de 1982 a 1985.

### 3. Teatro Abierto 1983

#### 3.1. Argentina a las puertas de la democracia

La Guerra de Malvinas supuso, lejos de las pretensiones del régimen, un golpe definitivo contra la dictadura y evidenció la necesaria transición hacia la democracia en el país. Las numerosas voces que apoyaron al régimen en su decisión bélica fueron negándose y apartándose de este soporte tras la derrota (Manduca 2016, 257). Aunque Galtieri buscó prevalecer en el poder, la presión interna del gobierno militar y externa de la opinión pública y los partidos políticos le llevó a renunciar el 17 de junio de 1982, dos días después del anuncio de la rendición de Argentina contra las fuerzas británicas, y el 1 de julio de 1982 asumía el poder Reynaldo Bignone, cuya presidencia

<sup>63</sup> La dramaturga reconoce, en una entrevista personal (Mosquera 2017) la importancia de Teatro Abierto para continuar su carrera dramática.

«estuvo atravesada por el desarrollo de dos crisis simultáneas: una interna a la corporación militar, caracterizada por el deterioro de las relaciones interfuerzas motivado por el demoledor impacto de la derrota en Malvinas, y otra externa, dada por los fallidos internos del gobierno militar en consensuar un “pacto” con la dirigencia civil» (Canelo 2008, 194-195).

Con sus primeras acciones políticas, buscó un acercamiento a los dirigentes de la Multipartidaria, intentando establecer un pacto para iniciar el proceso democrático y negociar su efecto en las Fuerzas Armadas y la menor incidencia en los dirigentes militares (Canelo 2008, 194-197). Querían lograr una transición pacífica que evitara las sanciones para las fuerzas dirigentes del Proceso. Por ello, el 12 de noviembre de 1982, desde la presidencia de facto se anunciaron las bases para la normalización de los partidos políticos, el cronograma electoral, la continuación de la lucha antisubversiva y un plan económico que se enfrentara a la deuda externa (Villagra 2015, 74).

La Multipartidaria, uno de los principales agentes movilizadores, social y políticamente, no aceptó los puntos impuestos por Bignone y organizó una exitosa «Marcha por la democracia» el 16 de diciembre de 1982, con una participación de más de 100.000 personas que reclamaban «la rectificación de la política socio-económica y la realización de elecciones nacionales en julio de 1983» (Villagra 2015, 74). No obstante, los militares no iban a ceder con tanta facilidad el poder sin asegurar sus propios privilegios y las elecciones democráticas en el país se realizaron finalmente el 30 de octubre de 1983. Anteriormente, el 24 de septiembre de ese mismo año se había promulgado la ley N° 22.924, «Ley de Pacificación Nacional», donde se instauraba la amnistía política que evitaba el juicio y castigo por los actos cometidos durante la dictadura<sup>64</sup>. Además de esta búsqueda por perpetuar la amnistía, el gobierno militar se vio asolado en el último período por las consecuencias de una gestión económica nefasta y los intentos por renegociar la deuda externa que legaban al país.

Finalmente, se desarrollaban las tan ansiadas elecciones democráticas en el país que situaban en el poder a Raúl Alfonsín, presidente de la Unión Cívica Radical. Se trataba de una de las fuerzas que había compuesto la Multipartidaria, quedando en la oposición Ítalo Argentino Luder por el Partido Justicialista, de tendencia peronista, también dentro de este colectivo. Eran los dos partidos con mayor tradición histórica y amplio número de seguido-

<sup>64</sup> Los puntos de dicha ley pueden encontrarse en el siguiente enlace: <http://hrlibrary.umn.edu/research/argentina/ley22-924.html> (Consultado 29 de enero de 2022).

res. Las elecciones estaban compuestas, en el ámbito de los partidos de izquierda, por el Partido Intransigente, el Partido Obrero y MAS-Movimiento al Socialismo. Por el centro-derecha, la Democracia Cristiana, Desarrollismo y Alianza Social-Democrática, Unión de Centro Democrático-Sector Ultraconservador y la Alianza Federal (Azcona 2010, 197). Tras siete años de dictadura, la larga espera del proceso transicional alejó parcialmente el clima festivo por una campaña electoral férrea y determinante para el país. Por ello, la alegría por el logro alcanzado se oscurecía en ocasiones por los enfrentamientos partidistas y la propia noche de las elecciones se desarrollaron algunos altercados entre partidos políticos en la plaza del Obelisco, pronto acallados por la emoción ciudadana (Villagra 2015, 75-76). Como reflexiona Azcona, «el ambiente general que se respiraba era pesimista, de tristeza estructural, debido al proceso que se acababa de vivir de gran traumatismo en lo que concierne a la fuerte dictadura militar recientemente acontecida y cuya magnitud de la tragedia humana aún no se tenía constancia de forma absoluta» (Azcona 2010, 198).

El desarrollo de las elecciones y el inicio de la presidencia de Alfonsín suponían, lejos de una meta alcanzada, el inicio de un lento proceso de estabilización del país y adecuación al nuevo panorama democrático. Durante el mes de noviembre se desarticulaban todos los organismos militares dictatoriales y el 10 de diciembre de 1983 se consagraba el inicio de la recuperación (y construcción) de las instituciones democráticas en el país. El gobierno de Alfonsín estuvo marcado por la reconstrucción democrática, la profunda crisis económica que asolaba a la sociedad, el descubrimiento paulatino de la magnitud de los horrores desarrollados por la dictadura y la necesidad de conjugar el diálogo con las fuerzas militares para asegurar la continuidad democrática y enjuiciar y actuar con crudeza ante los crímenes de lesa humanidad cometidos<sup>65</sup>.

En este contexto, aceptaba Teatro Abierto el reto de enfrentarse a las críticas recibidas por el ciclo en 1982 y el deseo de continuidad del movimiento. Como plantea Manduca (2016), en el plano político-social Teatro Abierto se conformó como «un actor social de la transición a la democracia» y sus miembros eran conscientes del papel destacado que aún podía ejercer en su función social. Por otra parte, acercándonos a una visión cercada en lo artístico, el camino abierto por el movimiento para la consolidación de un nuevo

<sup>65</sup> Sin poder detenernos más en este contexto, remitimos para mayor información a Canelo (2008), Azcona (2010, 195-203), Villagra (2015, 74-88) y Manduca (2016).

campo teatral en Argentina precisaba de su continuidad, asentando el diálogo del espectador con la creación nacional de compromiso ético y estético, desligada de las imposiciones oficiales y mercantilistas. El relativo estigma de fracaso que se había extendido en torno a 1982 no mermaba la necesidad de continuar, la ilusión de los participantes por seguir trabajando y reivindicar el movimiento y los éxitos obtenidos con anterioridad, también en la segunda edición.

Se buscó variar el sistema organizativo de 1982 para evitar una fórmula que había sido perjudicial para Teatro Abierto, replanteándose sus objetivos y postulando nuevos sentidos para este movimiento en la coyuntura democrática. La misma, si bien parecería ser propicia para la aparición de este tipo de agentes culturales, generó importantes infortunios para Teatro Abierto: la atención recibida en los primeros años, dentro del panorama asfixiante de la dictadura, era ahora mermada en el clima de apertura y libertad de expresión que generaba el proceso transicional; a su vez, el propio sentido de Teatro Abierto en su lucha contra la dictadura debía ahora replantearse y buscar su espacio en el diálogo hacia la democracia; en última instancia, el contexto sociopolítico se desarrollaba a un ritmo frenético, disímil a las necesidades que la creación artística precisa. Teatro Abierto se iniciaba el sábado 24 de septiembre de 1983 con una murga callejera y un espectáculo abierto y festivo, para iniciar su cronograma el 25 de septiembre y hasta noviembre de ese mismo año; es decir, convive en un espacio de efervescencia, un momento de cambios determinantes para la historia de Argentina. Se convierte, de esta forma, en un testigo destacado y un agente social activo en la coyuntura transicional.

### 3.2. Retos y desarrollo del tercer ciclo

A partir de diciembre de 1982, superando el bache del segundo evento, Teatro Abierto comienza la organización de su tercer ciclo. Al comité organizador se adhieren nuevas figuras protagonistas del segundo año, como Laura Yusem, Mauricio Kartun o Néstor Sabatini, así como prevalecen las voces con las que se había iniciado el movimiento. Para 1983 buscaron no reiterar los errores del año anterior y la convocatoria retomó la fórmula de 1981, dedicándose a veintiuna piezas, pero privilegiando el trabajo colectivo en lo autoral y la dirección. La propuesta, además, se basaba

en la necesidad de incentivar la cooperación creativa desde el inicio del proceso. De esta forma, se recobraría la identidad propia que caracterizó a Teatro Abierto como un hecho inaudito, así como se recuperaría la esencia que despertó al movimiento en 1981, enfatizando la necesidad de trabajar de forma ágil, alejándose de la convocatoria de concurso, que en 1982 solo había causado desajustes problemáticos y una mala acogida popular. Por el contrario, apoyan la necesidad de regresar al trabajo colectivo, a los vínculos colaborativos y la gestación de una comunidad teatral como sello distintivo de Teatro Abierto.

Con la conjugación de nuevos de nombres propios del teatro argentino y de favorecer los contactos entre el campo teatral, entre compañeros, se recuperaría el interés del público y se aseguraría la calidad del evento. Además, se atestiguaría un tipo de creación fructífera en el trabajo temprano entre autores y directores y su búsqueda personal de los actores participantes. Se establece, por tanto, un sistema que recupera el carácter legitimante que los propios artistas, desde la asamblea organizadora de Teatro Abierto, dan a otros compañeros. Cada asambleísta podría pensar una lista con treintaicinco nombres de dramaturgos que apoyaran para participar en Teatro Abierto. De las confluencias emanarían, por derecho, aquellas figuras que mayoritariamente se consideraban oportunas para elaborar el proyecto artístico de 1983.

En la lista de autores y directores ubicada en el archivo personal de Osvaldo Dragún (Villagra 2015, 265) percibimos muchas figuras recuperadas de 1981 –perdidas por el concurso– y otras de 1982 que habían acogido una destacada importancia. Entre los autores: Gorostiza, Cossa, Somigliana, Pais, Halac, Dragún, Cuzzani, De Cecco, Viale, Julio Mauricio, Pavlovsky, Gambaro, Raznovich, Monti, Kartun, Paganini, Taratuto, Korz, Mosquera, Esteve, Perinelli, Bortnik, García Alonso y O'Donnell. Se trata solo de una propuesta inicial, un esbozo de figuras que interesaban para su participación en Teatro Abierto –bien por parte de Dragún, cuyo manuscrito recoge estos nombres, bien con carácter general dentro de la asamblea–. Empero, muchos de estos nombres finalmente no participaron en Teatro Abierto en 1983. Algunos de ellos no tenemos constancia de que se implicaran en la organización o participando creativamente en el 83 (Cuzzani, De Cecco, Gambaro, Raznovich, Mosquera, Esteve, García Alonso u O'Donnell); otros, como Monti o Pavlovsky, que se adscribe a ciertos grupos de trabajo, finalmente no desarrollan ninguna pieza ni se implica en una creación colectiva. Los motivos pueden ser variados. Pensemos que, en muchas ocasio-

nes, existen dificultades para vincular el trabajo personal –teatral o no– de cada artista con Teatro Abierto; también en otros casos la falta de adhesión puede deberse a discrepancias o un alejamiento ideológico, cuestión de la que no tenemos constancia.

Se establecieron siete grupos de trabajo que contaban entre tres y cuatro autores y tres o cuatro directores cada uno. Para su elección, se retornó a la primera elección arbitraria por parte del grupo, decantándose por aquellos dramaturgos y directores que habían trabajado en favor del movimiento y cuyas piezas para los ciclos, así como su trayectoria personal, justificaban su elección. A su vez, Teatro Abierto fue consciente de la necesidad de seguir acogiendo figuras jóvenes a las que introducir en el panorama teatral del país, por lo que cada grupo pudo invitar libremente a otras voces participantes. Desde 1982 hasta los siguientes ciclos prevalecerá, a través de distintas acciones, la búsqueda por sumar a nuevos artistas (autores, directores y actores) en el seno del movimiento. Esta acción constituía una doble dinamización del campo teatral: por un lado, porque daba cabida a las voces emergentes; por otro, porque las mismas venían acompañadas por autores y directores, cuyo posicionamiento en el campo suponía un rol legitimante.

En cuanto a la organización interna del trabajo en los grupos, cada uno podía desarrollarse como considerara oportuno: creando un trabajo colectivo, uniendo diferentes propuestas breves en una misma obra o bien creando cuatro piezas unidas por una misma temática. La fórmula se concibe como un seminario de creación, donde se van conjugando diferentes propuestas en el trabajo constante en la sala de ensayos de la cual emana finalmente la creación de un texto. Esta fórmula, novedosa para muchos de los dramaturgos de Teatro Abierto, no fue siempre la que prevaleció, como observamos en los datos ofrecidos en las asambleas.

Para los grupos no había ningún tipo de imposición estética, aunque prevaleció en la elección de dramaturgos aquellos que se dedicaban a poéticas más cercanas al realismo en sus diferentes variantes, alejándose de propuestas más experimentales como se habían acogido en 1982. No obstante, este año sí que se presentó un mayor control temático ya que prevaleció la necesidad de concebir Teatro Abierto como un proyecto compacto y unitario. Por ello, se invitó a reflexionar sobre la realidad argentina de los últimos siete años –el tiempo del Proceso de Reorganización Nacional– (Giella 1983a), aunque no se trató de un análisis frontal del contexto dictatorial. Por el contrario, cada grupo establecía



diferentes núcleos temáticos y finalmente se conformó como una reflexión amplia sobre la libertad y la opresión, la historia de Argentina que desemboca en el régimen autoritario, la incidencia de este tiempo en la sociedad y el individuo o los cambios que se producen de cara a la democracia. Por lo tanto, la imposición temática resulta finalmente una pauta amplia que se basaba en un debate más directo con la sociedad y el contexto vivido. En este sentido, se incitaba a un tratamiento más políticamente comprometido. Aunque esto no fuera una norma exclusiva y sigamos sin hallar una visión militante y unificadora desde Teatro Abierto, el mensaje final de las obras goza de un carácter social predominante, un discurso crítico que dialoga con la coyuntura política, algo que difiere de muchas de las propuestas para 1982 y ciertos textos de 1981. Así lo observaremos en capítulo cuarto, donde realizaremos una cartografía de las piezas presentadas.

Algunas de las propuestas que recoge Osvaldo Dragún sobre las posibles temáticas de estos seminarios giran en torno al destierro y el desarraigo; la relación con la naturaleza; la cosmovisión y el pensamiento mágico y ritual; la comunicación, los roles familiares y el discurso femenino; la cosmovisión del hombre autóctono universal; la marginalidad; análisis sobre el contenido diabólico... (Villagra 2015, 167). Finalmente, la decisión quedó determinada en la concretización amplia anteriormente delimitada (la realidad argentina y los años de represión) y puntualizada por los grupos de trabajo.

Por otro lado, analizando los documentos del archivo personal de Osvaldo Dragún sobre 1983 (Villagra 2015, 256-279) observamos las diferentes preocupaciones y trabas con las que se debatió la realización de este ciclo. Uno de los primeros puntos fue, precisamente, la continuidad: decidir si Teatro Abierto debía realizarse a pesar de las adversidades o debía anular o retrasar su celebración. De forma mayoritaria se abogó por la celebración del ciclo en 1983; a pesar de ello, se planteaba como problema la sombra que el clima preelectoral pudiera ocasionar en Teatro Abierto, así como la factibilidad temporal (algo que afectó a la calidad de los montajes en 1982 y que había determinado la creación urgente de 1981) y la necesidad de no repetir los errores del pasado año.

El principal problema era la situación económica paupérrima en la que el movimiento se encontraba. Habían conseguido solventar las importantes deudas que causó el ciclo en 1982 y su magna composición. Por ello, se reclama la necesidad de actuar con austeridad para todo el nuevo ciclo.



Esta necesidad afecta tanto al ámbito organizativo como a la propia creación para el evento. Determina que deban ceñirse a un espacio único, celebrándose Teatro Abierto 1983 en el Teatro Margarita Xirgu (el que contaba con un aforo menor en la pasada edición). A su vez, plantea cómo se debe favorecer tanto la creación dramática como en los propios montajes la sobriedad, promulgando lo imaginativo como lucha contra la realidad económica.

En las notas recogidas en la asamblea sobre el derrotero de los grupos de trabajo, observamos ideas variadas según cada colectivo y supone un interesante documento para percibir las complejidades y el trabajo crítico interno que se desarrolló en el seno de cada grupo. En la fuente de mayo de 1983, leemos cómo el primer grupo está desarrollando el trabajo autoral y han determinado ubicar la pieza espacialmente en la estación de un tren, afirmando ya en reunión de junio de 1983 que trabajarán sobre el tema de los derrocamientos; en el grupo dos valoran escribir una pieza de veinte minutos por dramaturgo y el resto aún no se ha reunido en mayo o no ha alcanzado decisiones sólidas. Ya en junio, el grupo cuarto plantea la posibilidad de fusionar su pieza con la visualización de imágenes del Proceso –sorprende, por primera vez en el archivo, la utilización de esta denominación directa a la dictadura– y el grupo quinto desea trabajar con los festejos vitales para, a través de ellos, analizar el tiempo dictatorial: el bautismo por parte de Pavlovsky (que nunca llega a concretarse), el casamiento por Halac, el aniversario por Rovner y el cumpleaños por Perinelli, tres piezas que se estrenarán y analizaremos en el capítulo cuarto.

El ciclo se inauguraba el 24 de septiembre de 1983 con un espectáculo festivo formado por una serie de murgas que ocupaban la ciudad, en un recorrido desde el Teatro del Picadero hasta el Parque Lezama, cerca del Teatro Margarita Xirgu. Como señala Manduca, un recorrido especialmente simbólico pues regresaba al origen del movimiento, el incendiado Teatro del Picadero, realizando el camino hacia el evento contemporáneo (2016, 271). Coordinado por Manuel Callau, figura directiva en el ciclo de 1985<sup>66</sup>, el espectáculo buscaba recobrar el carácter popular de Teatro Abierto. Su apertura a través de un recorrido callejero despertaba la atención de los espectadores y buscaba recobrar su vitali-

<sup>66</sup> La comisión organizadora estaba compuesta, junto a Manuel Callau, por Pedro Espinosa, Elvira Villarino, Alicia Sirkin, Ricardo Nogues, Juan Pascarelli, María Pantuso y Patricia Balado.

dad y entusiasmo con el ciclo. Como relata Zayas de Lima, un muñeco que alegorizaba la censura fue quemado en el parque Lezama, entre «las comparsas y los cantos entonados (que) aludían al lema convocante» (Zayas de Lima 2001b, 115). Si más de mil personas participaban en esta festividad a través de los diferentes grupos, sorprendió a los organizadores más de quince mil asistentes que se unieron activamente a la marcha (Zayas de Lima 2001b, 115).

Este acto formaba parte del sentimiento que emanaba del nuevo proceso transicional. Frente al enclaustramiento que había provocado la opresión dictatorial, se miraba al futuro desde el encuentro colectivo, la alegría y la pérdida del miedo que conseguía a la ciudadanía recuperar los espacios urbanos que el régimen les había negado. Las murgas, como festividad popular en el país, enlazada con lo carnavalesco, la música, el baile, la pantomima y el carácter satírico de sus críticas, habían sido prohibidas durante el tiempo dictatorial<sup>67</sup>. Durante los años posdictatoriales, emanará en el país la celebración de encuentros en espacios abiertos, acciones urbanas contestarias y teatro callejero. Teatro Abierto recogía este legado y se abría a un sentimiento colectivo de recuperación de los espacios públicos y de evocación del encuentro comunitario. Además, con la celebración que propiciaba el desarrollo de estas murgas se introducían nuevas voces y se acogían experiencias teatrales no convencionales. La Murga Teatro Abierto estuvo compuesta por estudiantes de teatro y bellas artes, actores, músicos, bailarines, titiriteros y otros artistas, ampliando de nuevo la convocatoria del movimiento a amplias masas sociales. Se realizaban, junto a esta, otras murgas y propuestas de calle como: Chicos libres de Laferrere, Los mimados de la paternal, Los fantoches de Boulogne, Los calamares de Saavedra, Por la vuelta, Hijos de molenada y fantasía, teatro de títeres (dúo Los titiriteros, El carromato o La golondrina), así como el teatro fantástico de Silvia Vladiminsky, quien ya había participado con *El barco* en 1982 (Villagra 2015, 280-218).

<sup>67</sup> Como recoge Villagra, «Es necesario recordar que la dictadura 1976-1983, entre otros feriados había prohibido el carnaval mediante el Decreto-Ley N° 21.329/76; del 9 de junio de 1976 y que se deroga recién en el año 2011 mediante los decretos 1584 y 1585/10, los que restituyen la fiesta popular. No obstante, el carnaval y las murgas no solo habían permanecido en la memoria de las clases bajas y populares, sino que estas habían continuado en algunos territorios con sus prácticas y diversas maneras» (2015, 384).

El cartel de Teatro Abierto en 1983 fue desarrollado por el artista Roberto Fontanarrosa. En él se puede leer el eslogan unificador de este nuevo evento: «Por un teatro popular sin censura», al que se unía la consigna «Ganar la calle». Con ellos, Teatro Abierto recobraba de nuevo su posicionamiento determinante como movimiento cultural político y antidictatorial, en pos de la libertad de expresión y el reclamo social a enfrentarse con determinación al nuevo cambio democrático, ganando la calle y el país para un nuevo futuro. De la misma forma, ubicaba su posicionamiento en el encuentro social y el carácter popular. Frente al elitismo o la dedicación a la clase media de muchas de las experiencias teatrales, con actos como la fiesta inaugural a ritmo de las murgas o a través de sus propias intenciones (precios bajos, carácter amplio del evento, implicación de los espectadores como agentes activos) intentaba acercarse a un nuevo espectador, acogiendo en su seno a las clases populares y acercándolas al teatro argentino.

Posteriormente, el domingo 25 de septiembre de 1983 comenzaba el desarrollo del ciclo que duraría hasta final de noviembre. Se iniciaba con el discurso breve de Osvaldo Dragún, quien resumía los deseos del ciclo afirmando: «Queremos decirle adiós a un pasado siniestro y recibir a un futuro venturoso que construiremos entre todos»<sup>68</sup>.

Miguel Ángel Giella (1983a), en un artículo fechado en agosto de 1983, recoge la estructura en siete grupos para el tercer evento, la cual finalmente no se concretiza con exactitud y sufre algunas variantes. Así lo observamos en la edición de obras de 1983 por Argentores (2016) o en la programación recogida por Villagra (2015), a su vez contrastada en la página web de Julie Weisz, fotógrafa de los eventos<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Referenciado en *La razón*, 3 de octubre de 1983. Material consultado en el archivo de Argentores.

<sup>69</sup> Aunque iniciamos el cuadro en lunes, las obras comenzaron el domingo 25 de septiembre.

Tabla 2. Programación Teatro Abierto 1983

GRUPO	AUTORES	DIRECTORES	TEMÁTICA Y OBRAS TEATRO ABIERTO 1983
I	Sergio de Cecco, Carlos Pais, Gerardo Taratuto.	Villanueva Cosse, Francisco Javier y Enrique Molina <sup>69</sup> .	Los derrocamientos: <i>Blues de la calle Balcarce</i> , compuesto por <i>De corceles y aceros</i> , <i>Y si así no lo hiciera...</i> , <i>Casa Rosada Olivos</i> y <i>Los de afuera (La calle)</i> .
II	Aída Bortnik, Julio Mauricio, Jorge Goldenberg y Aarón Korz.	Julio Ordano, Laura Yusem, José María Paolantino y Juan Cosin <sup>70</sup> .	Indefinido: <i>El pino de papá</i> de Mauricio, dirección de Julio Ordano; <i>Yo estoy bien</i> y <i>Lo que hay que hacer</i> de Goldemberg, dirección Yusem <sup>71</sup> ; <i>Alto en el cielo</i> de Korz, dirección Paolantonio; <i>De a uno</i> de Aída Bortnik, dirección Cosin.
III	Roberto Cossa, Jacobo Langsner, Eugenio Griffero y Francisco Anania.	Omar Grasso, Julio Bacaro, Roberto Castro y Alberto Catán.	Del biógrafo <sup>72</sup> : <i>El viento se los llevó</i> , trabajo colectivo entre dramaturgos y directores.
IV	Carlos Somilgiana, Hebe Serebrinsky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez.	Rubens Correa, José Bove, Alejandra Boero, Javier Margulis y Andrés Bazzalo.	Indefinido: <i>Inventario</i> , creación colectiva.
V	Ricardo Halac, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner	Sergio Renán, Agustín Alezzo, Néstor Romero <sup>73</sup> .	Los festejos: <i>Ruido de rotas cadenas</i> de Halac (dir. Romero); <i>Nada más triste que un payaso muerto</i> de Perinelli (dir. Alezzo); <i>Concierto de aniversario</i> de Rovner (dir. Renán).

<sup>70</sup> En la nota de Giella (1983a, 60) aparecen los directores Alberto Ure y David Amitín junto a Cosse y Francisco Javier. Los dos primeros no llegaron a concretar el proyecto. A su vez, en el apartado de directores del primer grupo señala a Franco Franchi, de cuya autoría no hay constancia en este ciclo.

<sup>71</sup> En Giella (1983a, 60) los directores eran Osvaldo Bonet, Juan Cosin, Laura Yusem y Lorenzo Quinteros, pero la nómina varió en el montaje final.

<sup>72</sup> En la edición de Argentores de 1983 (2016b) se compila otro monólogo de Jorge Goldenberg, *Lo que hay que hacer*, el mismo que señala Giella (1983a, 60). Aunque no lo encontramos recogido en la programación definitiva, observamos la mención en las actas previas a la celebración del ciclo del desarrollo de varios monólogos de Goldenberg entre el resto de piezas, a modo del antiguo entremés.

<sup>73</sup> Esta temática es señalada por Giella (1983a, 60), sin que encontremos otra constancia de la misma en las actas de la asamblea u otros documentos. Puede hacer referencia a un primer título de la pieza que, finalmente, variara en el montaje final.

<sup>74</sup> Giella (1983a, 60) menciona a Julio Chávez como director invitado, pero no encontramos su aparición en la programación final.

GRUPO	AUTORES	DIRECTORES	TEMÁTICA Y OBRAS TEATRO ABIERTO 1983
VI	Osvaldo Dragún, Oscar Viale, Elio Gallipoli y Roberto Paganini.	Beatriz Matar, Jorge Hacker y Miguel Guerberoﬀ <sup>74</sup> .	Indefinido: <i>Según pasan las botas</i> de Paganini (dir. Guerberoﬀ); <i>Para amarte mejor</i> de Gallipoli (idea de Alicia Denegri y Enrique Mazza, con dir. de Gallipoli); <i>Hoy se comen al flaco</i> de Dragún (dir. Hacker); y <i>Ahora vas a ver lo que te pasa</i> de Viale (dir. Matar).
VII	Mauricio Kartun, Abelardo Castillo, Julio César Castro y Víctor Winer.	Raúl Serrano, Alfredo Zemma, Néstor Sabatini y Héctor Kohan.	<i>Honrosas excepciones</i> de Winer (dir. Kohan y Sabatini); <i>Cumbia morena cumbia</i> de Kartun (dir. Zemma); <i>Están deliberando</i> de Julio César Castro (dir. Kohan, Sabatini, Serrano y Zemma); <i>El señor Brecht en el salón dorado</i> de Castillo (dir. Raúl Serrano).

Fuente: elaboración propia.

Como observamos en la divergencia de datos entre el artículo de Giella de agosto de 1983 y la programación definitiva, así como hemos evidenciado a través de las anotaciones del archivo personal de Dragún, volvió a predominar el carácter de urgencia al que debió atenerse la celebración de los ciclos. De ahí que no pudieran concretarse todas las propuestas de forma colectiva o que algunos artistas participantes en un primer momento debieran abandonar el evento o bien se mantuvieran en un plano organizativo sin concretar su actividad artística.

Aunque Ramiro Manduca señala que «una de las novedades del ciclo fue el planteo de conformar equipo de 4 autores y 4 directores donde 3 en cada uno de los casos sean experimentados y los restantes nuevos en su labor» (2016, 270), lo cierto es que el análisis de la nómina de participantes nos lleva a concluir una tendencia a la participación de escritores con experiencia en dicha labor, voces destacadas de las últimas décadas del teatro argentino y muchas de las cuales habían formado parte de los eventos anteriores. Reconocemos que, en algunos casos, sorprenden nombres de autores de poca experiencia, menor reconocimiento en el ámbito teatral o que no habían participado en otras ediciones de Teatro Abierto, como Jacobo Lagsner, Francis-

<sup>75</sup> Giella (1983a, 60) señala en el grupo sexto a Jaime Kogan, quien finalmente no participa en la dirección de ninguno de los tres montajes.

co Ananía, Abelardo Castillo, Víctor Winer, Hebe Serebrisky, Susana Torres Molina o Peñarol Méndez. El cómputo de nuevos autores que había llegado 1982 al teatro argentino contemporáneo resultaba también muy destacado, tanto por la incorporación de figuras reconocidas de los setenta que habían mermado la creación en los años dictatoriales como por la aparición de nuevos nombres para el panorama dramático nacional. La misma tendencia parece esbozarse ahora de manera más sutil en 1983, pero sobre todo nos permite observar la preocupación por las nuevas generaciones, determinantes para la revitalización del campo teatral del país, cuya bandera se enarbolará como una de las bases de Teatro Abierto en 1985, como analizaremos. La misma reflexión resulta aplicable al ámbito de la dirección escénica.

Además de las nuevas voces y la mayoritaria participación de figuras que habían formado parte de los eventos de 1981 y 1982, observamos la incorporación de compañeros de generación de los años sesenta y setenta (Julio Mauricio o Eduardo Rovner), la aparición de dos nuevas voces dramáticas (Hebe Serebrinsky y Susana Torres Molina, gozando esta actriz de una amplia trayectoria posterior como dramaturga) y la incorporación de Alejandra Boero como directora, estandarte del teatro independiente, que se suma a la continuidad de dos directoras incorporadas en 1982, Beatriz Matar y Laura Yusem.

El calendario de representaciones estaba dividido de la siguiente forma:

Tabla 3. Horario de representaciones Teatro Abierto 1983

<b>Domingo</b>	<i>Nada más triste que un payaso muerto</i> , de Perinelli. <i>Concierto de aniversario</i> , de Rovner. <i>Hoy se comen al flaco</i> , de Dragún.	
<b>Lunes</b>	<i>Blues de la calle Barcalce</i> , de De Cecco, Pais y Taratuto.	21:00 <i>Ahora vas a ver lo que te pasa</i> , de Oscar Viale. 22:00 <i>Espacio abierto</i>
<b>Martes</b>	<i>El pino de papá</i> , de Mauricio. <i>Yo estoy bien</i> y <i>Lo que hay que hacer</i> , de Goldenberg. <i>Alto en el cielo</i> , de Korz. <i>De a uno</i> , de Bortnik.	
<b>Miércoles</b>	<i>El viento se los llevó</i> de Cossa, Lagsner, Griffiero y Ananía.	
<b>Jueves</b>	<i>Para amarte mejor</i> , de Galipolli. <i>Según pasan las botas</i> , de Paganini. <i>Ruido de rotas cadenas</i> , de Halac.	
<b>Viernes</b>	<i>Cumbia morena cumbia</i> , de Kartun. <i>El señor Brecht en el salón dorado</i> , de Castillo. <i>Honrosas excepciones</i> , de Winer.	
<b>Sábado</b>	<i>Inventario</i> , de Somigliana, Serebrisky, Torres Molina y Peñarol Méndez.	

Fuente: elaboración propia.

Resulta curioso que algunas de las obras, a pesar de haberse enfatizado el carácter de creación colectiva en grupos temáticos con cierto carácter compacto, no compartan el mismo día en su desarrollo. Así ocurre con la obra de Ricardo Halac y Osvaldo Dragún, las cuales parecen desordenadas en su programación definitiva, o la ubicación de *Ahora vas a ver lo que te pasa* de Oscar Viale los lunes, motivaciones que desconocemos (cuestiones prácticas de organización, necesidades técnicas o por parte de los actores...). Por otro lado, observamos la repetición del encuentro denominado *Espacio abierto*, el cual permitía la adhesión de ciertos actores de prestigio para respaldar al movimiento, atraer a una masa destacada de público y poder participar de Teatro Abierto sin comprometerse al desarrollo de los ensayos. En el *Espacio abierto* participaron actores como María R. Gallego, Antonio Gasalla, Walter Santana, Elena Tasisto, Onofre Lovero, Lautaro Murúa, Pepe Soriano, Marta Bianchi, Cipe Lincovsky, Norma Aleandro, Luis Brandoni, Soledad Silveyra, Víctor Laplace o Manuel Callau (Villagra 2015, 282).

#### 4. La continuidad de Teatro Abierto: de 1984 a 1986

Por un teatro popular sin censura.

TEATRO ABIERTO 1983

##### 4.1. La transición política

La victoria de Raúl Alfonsín y la Unión Cívica militar se concreta con su asunción del poder el 10 de diciembre de 1983. La democracia llegaba a Argentina y, con ella, el período posdictatorial. Se trata de un contexto que, instaurándose a finales de 1983, continúa presente hasta la actualidad, dividido a su vez en diferentes períodos correspondiendo a los diversos gobiernos democráticos. Siguiendo los postulados de Jorge Dubatti, «la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura» (Dubatti 2011a, 72). Se instaaura la perspectiva historiográfica del «pasado reciente» y del «tiempo presente» (Villagra 2006, 4-8), para analizar el cambio producido entre las manifestaciones de Teatro Abierto en dictadura y el camino que inicia el arte escénico argentino en el contexto posdictatorial, donde también se inserta el final de este movimiento, a modo de epílogo de su conformación y su disolución en democracia.

El gobierno de Alfonsín (1983-1989) debió enfrentarse a un país que no solo había vivido los últimos siete años uno de los períodos más cruentos de su historia, sino que su pasado había estado signado por la continua inestabilidad democrática. El nuevo período encaraba diversas dificultades tanto provenientes del pasado dictatorial como los nuevos retos para el país. En primer lugar, comenzó la desarticulación de las instituciones dictatoriales y de su legislación. Alfonsín debió afrontar una progresiva «desmilitarización del sistema político» (Battaglini 2013) y buscar los cauces para conjugar el miedo a una nueva rebelión militar con el juicio a los crímenes de lesa humanidad cometidos por el Proceso. Entre 1983 y 1990 cuatro rebeliones militares evidencian la continua presión ejercida contra la joven democracia, en un extenso proceso de subordinación y democratización de las instituciones armadas que continuó hasta la presidencia de Néstor Kichner en 2003<sup>76</sup>.

El 15 de diciembre de 1983, Alfonsín derogaba la ley de impunidad que impedía la revisión y juicio a las acciones criminales ejecutadas por las Juntas Militares. Se abría entonces el proceso conocido como Juicio a las Juntas por parte de la justicia civil –no militar–, contra los integrantes de las tres primeras Juntas Militares, desde el golpe de Estado del 24 de marzo hasta la guerra de Malvinas en 1982: Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti, Emilio Eduardo Massera, Roberto Eduardo Viola, Omar Graffigna, Armando Lambruschini, Leopoldo Fortunato Galtieri, Basilio Lami Dozo y Jorge Anaya. Se establecieron diferentes condenas tras un proceso de dos años y en diciembre de 1985 tenían lugar las primeras sentencias contra las aberraciones cometidas por el Proceso.

Alfonsín anunciaba a su vez el 15 de diciembre 1983 la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), con el fin de investigar las violaciones a los derechos humanos provocadas por el terrorismo de Estado de los años previos. No se trataba de una herramien-

<sup>76</sup> Según analiza Battaglini: «La joven democracia argentina enfrentó cuatro rebeliones militares entre 1983 y 1990 que pusieron en jaque al sistema político y que evidenciaron que la subordinación no era una consecuencia automática de la democratización. Luego de la última rebelión carapintada en 1990, se abrió un nuevo ciclo en las relaciones político-militares signado tanto por la desaparición de la amenaza latente de intervención militar como así también por el desarrollo de procesos tales como la creciente integración de los militares a la sociedad y su internacionalización de valores democráticos, los que modificaron los fundamentos de la subordinación. El control civil, por su parte, comenzó a ser implementado durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Ese impulso inicial se debilitó durante la década del noventa y recobró centralidad con la llegada de Néstor Kirchner a la presidencia en 2003» (Battaglini 2013, 265). Para mayor profundización, remitimos a este estudio (Battaglini 2013).



ta judicial, sino de un mecanismo para indagar en la situación vivida por la dictadura, un documento que recogiera testimonios, datos e información y compusiera una memoria trágica de los años vividos. Argentina había alcanzado la democracia, pero aún le quedaba descubrir y afrontar las magnitudes del horror provocado por la dictadura. Un año después, el 20 de septiembre de 1984, Raúl Alfonsín recibía un magno informe que ya constataba la existencia de 8961 desaparecidos y 380 centros clandestinos, cifras elevadas y datos magnificados con el avance de las investigaciones y del proceso posdictatorial. El informe, publicado posteriormente como *Nunca más*, fue clave tanto para los primeros juicios a las Juntas como para los siguientes procesos judiciales. El dramaturgo Carlos Somigliana, en su calidad de funcionario de justicia, participó activamente en la elaboración de este documento<sup>77</sup>.

Como señalan los estudios de Stern, Winn, Lorenz y Marchesi (2013) o Aguilar Fernández (2008), «la “cuestión de los derechos humanos” se transformó en un elemento clave de la transición democrática» (Lorenz 2013, 32) y se inició el denominado como «“show del horror”: la presencia permanente, en el espacio público, de las víctimas y el daño que les habían infligido sus victimarios» (Lorenz 2013, 32). A pesar de las decisiones determinantes llevadas a cabo por Alfonsín, se promulgaron leyes que promovían la impunidad, como las de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), así como polémicos fueron los indultos otorgados por el gobierno de Carlos Saúl Menem, el sucesor de Alfonsín y presidente de Argentina en los periodos 1989-1995 y 1995-1999. Será, por ello, durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) cuando «la memoria de la última dictadura como terrorismo de Estado se convirtió en la memoria histórica oficial dominante y desplazó [...] la “teoría de los dos demonios”» (Lorenz 2013, 61), que había dominado la memoria argentina del primer tiempo democrático<sup>78</sup>. Así, la memoria se con-

<sup>77</sup> La complejidad del proceso transicional nos impide una mayor dedicación en este estudio, para lo que remitimos a nuestras fuentes de consulta: Aguilar (2008); Azcona (2010, 195-221); Winn et al. (2013); Smulovitz (2013) y Villagra (2016, 86-96).

<sup>78</sup> La «teoría de los dos demonios» se popularizó tras la caída de la dictadura, afianzándose en discursos políticos y en el imaginario colectivo. Como señala Carlos Demasi (2004), en un artículo que repasa en profundidad esta cuestión: «La “teoría de los dos demonios” es una explicación ya clásica del quiebre de las instituciones. Según se señala, la sociedad fue víctima del embate de dos fuerzas antagónicas, la guerrilla y el poder militar; y en el contexto de esa lucha, el golpe de Estado fue un resultado inevitable» (Demasi 2004, 67). Recoge Villagra (2016, 93) que en los Juicios a las Juntas las defensas a los acusados alegaban que su actuación había tenido lugar en un período de guerra para el Estado y que debían ser considerados atendiendo a esta realidad.

virtió, en palabras de Sarlo, en «el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar» (2005, 24).

Como analiza Paloma Aguilar, en un estudio comparativo sobre los procesos transicionales entre Chile, Argentina y España, Argentina consigue establecer una «Comisión de la Verdad y, por tanto, de la “verdad oficial” que reclaman las asociaciones de víctimas» (Aguilar 2008, 435). Sin duda, el paradigma de los logros y reclamos –aún contemporáneos por los juicios a los culpables de la dictadura– son las Abuelas de Plaza de Mayo, que actualmente destacan como ejemplo de constancia en el campo memorialístico y cuya incidencia abarca desde el campo de la genética (con la prolija base de datos creada), sus aportes a la justicia, a los debates memorialísticos a nivel mundial o a la primacía de los derechos de herencia y del conocimiento de la identidad<sup>79</sup>. Siguiendo las conclusiones de Lorenz, «Ningún otro gobierno democrático de transición de esa época se atrevió a juzgar y encarcelar a los dictadores a los que ellos habían reemplazado, y al hacerlo pusieron a Argentina a la vanguardia de la verdad y la justicia» (2013, 77).

No obstante, los problemas referidos al terrorismo de Estado y a la subordinación militar al poder civil no fueron las únicas cuestiones que afectaron al gobierno de Raúl Alfonsín. Su mandato estuvo marcado por el resurgimiento de las protestas sindicales y los paros obreros en un contexto dominado por la crisis económica y la hiperinflación. Se trata de un contexto de pobreza exacerbada que sume al país en una situación de profunda inestabilidad. Por ello se toman decisiones como el desarrollo del PAN (Plan Alimentario Nacional), con entrega de productos básicos de alimentación a las familias que lo precisaran durante un período de cinco años.

La complejidad de la recién nacida democracia en Argentina presenta su trasunto en el movimiento de Teatro Abierto. Paradójicamente, el clima electoral oscureció una edición rica y de destacado valor en 1983 y planteaba una situación disímil a su origen en 1984 para todo el colectivo. Carlos Somigliana define que, como el país, Teatro Abierto sintió «junto a la alegría y el alivio [...], una sensación de perplejidad y desconcierto», abriendo entonces el interrogante determinante para el nuevo período del movimiento «¿Cuál era el destino, en este nuevo contexto, de un movimiento esencialmente crítico y contestatario?» (Dubatti 1991, 86)<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Para más información, remitimos a Gabriel Gatti (2011), quien analiza el trabajo de las Abuelas y el impacto generado por sus reivindicaciones.

<sup>80</sup> Texto de Carlos Somigliana publicado en *Teatro* bajo el título «Teatro Abierto: volver a las fuentes», el 19 de diciembre 1984.

Con suma ironía y lucidez, relata Mauricio Kartun la simbólica noche de las elecciones, tras la celebración de Teatro Abierto, para explicar los cambios y complejidades sufridas en el seno del colectivo. Recogemos un extenso fragmento:

Llegaban los peronistas al bar boleados todavía por el fracaso. Los radicales, eufóricos. Los intransigentes... Los comunistas... En sus dos primeros años de vida Teatro Abierto había sido un bloque. En ese momento, terminada la furia de la resistencia, se volvía –irremediablemente– fragmentos. Era previsible. La lucha contra ese enemigo común había amalgamado ideologías y limado diferencias. La puja por el poder las había agudizado. Ya unos días antes se había encendido la mecha: los diarios anunciaban que el palco del acto de cierre de campaña del doctor Alfonsín había sido construido por Teatro Abierto. Una jugada más mezquina que astuta de los radicales que participaban –algunos conducían– en el ciclo. Era un secreto a voces el proselitismo que distintos artistas hacían entre las filas de Teatro Abierto. El principio del fin. Solo nos mantendría unidos en adelante la esperanza de un proyecto cultural en democracia y la expectativa por la nueva gestión que reconociese a Teatro Abierto, y nos diera el espacio y la posibilidad económica que necesitábamos. (Kartun 1993, 536)

El enfrentamiento bifrontal entre los demócratas contra la dictadura resultó una motivación unificadora y liberadora para los organizadores de Teatro Abierto en 1981. Empero, entre las alegrías que acompañaban al proceso democrático se despertaba también la triste separación que generan las filiaciones políticas, las diferentes ideologías y la expresión en libertad. Sorprendentemente, es justo esa libertad la que generó la distancia para los participantes del movimiento. A pesar de ello, Teatro Abierto aún trabajaría para la celebración de una edición en 1984, finalmente truncada, para la elaboración de un complejo e interesante ciclo en 1985 y se disolvería en una última acción en 1986. A los tres nos dedicaremos en este apartado.

De las declaraciones de Kartun, resulta interesante resaltar cómo Teatro Abierto se había convertido en un estandarte cultural, cuya filiación favorecía en la batalla por la victoria de las elecciones. Pronto, se demostró la adhesión de algunos participantes del movimiento al proyecto político de la Unión Cívica Radical. Carlos Gorostiza fue nombrado Secretario de Cultura de la Nación (1983-1986), promoviendo un significativo proyecto cultural denomi-

nado *Cultura abierta*, en apropiación y homenaje al movimiento teatral. Además, como nos relató en entrevista personal Arturo Balassa (2017), estableció algunas medidas beneficiosas para compañeros integrantes de Teatro Abierto o fórmulas de protección de la memoria del movimiento. A modo de ejemplo, se colaboró económicamente para la finalización del documental *País cerrado, Teatro Abierto*, cuyos originales habían sido enviados clandestinamente a Nueva York ante las herramientas censoras del régimen. También Pacho O'Donnell fue designado Secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires en el gobierno de Alfonsín y, posteriormente, durante la primera presidencia de Menem, Secretario de Cultura de la Nación (1994-1997).

Por otro lado, la constatación del posicionamiento acogido y recuperado en el campo teatral por muchos de los integrantes de Teatro Abierto se observa en la dirección y participación en los espacios de gestión pública. Kive Staiff continuó al frente del Teatro San Martín hasta 1989, período que le sirvió para resarcir los escarnios pasados y recuperar a dramaturgos nacionales, a la vez que continuaba privilegiando actores y directores argentinos<sup>81</sup>. Por su parte, el Teatro Nacional Cervantes acogió en 1983 la dirección de Osvaldo Bonet, quien ya había gozado de experiencia en gestión de espacios escénicos con anterioridad y contaba con el reconocimiento del campo teatral. Además, impulsó una dirección colectiva en la que participaban Beatriz Matar, Carlos Somigliana y Héctor Calmet, directora, dramaturgo y escenógrafo participantes de Teatro Abierto e integrantes de su organización. La política de gestión siguió muchos de los puntos de política teatral anhelados por el movimiento de Teatro Abierto: captación de nuevos públicos, programación comprometida socialmente, proyectos nacionales... Así, en 1984 se inauguraba el Cervantes con *De pies y manos* de Cossa, quien regresaba a los escenarios oficiales tras la prohibición dictatorial, con dirección de Omar Grasso y Alfredo Alcón a la actuación. También se repuso *El campo* de Griselda Gambaro (1984), con la memorable puesta en escena de Alberto Ure. Ese año se estrenó la ya citada *Moreira*, conmemorando el texto fundacional del teatro

<sup>81</sup> Como analiza Rodríguez (2001, 382-393), sobre el período 1983-1998 del Teatro San Martín: «Tanto en las salas como en las del propio San Martín, se representarían obras fundamentales para entender la evolución del sistema teatral argentino a lo largo de la década del 90 como *Postales argentinas* (1988), de Ricardo Bartís» (383-384), así como comienzan a estrenarse autorías nacionales como Oscar Viale (*Periferia*, 1983), Aída Bortnik (*Primaveras*, 1984), Roberto Cossa (*No hay que llorar*, 1985), Bernardo Carey (*El sillico de alivio o El retrete real*, 1985), Eugenio Griffero (*Cuatro caballetes*, 1985), Mauricio Kartun (*Pericones*, 1987) u Osvaldo Dragún (*¡Arriba, corazón!*, 1987), compaginado con otros textos de la dramaturgia internacional y nombres clásicos (Tirso de Molina, Schiller, Gorki, Lope de Vega, Ibsen, Brecht, Molière, Miller, Albee...) o nacional (Alberdi, Discépolo).

argentino (*Juan Moreira* de 1884) y recuperando tanto a figuras como al espíritu colaborativo de Teatro Abierto: De Cecco, Pais y Peñarol Méndez a la autoría con dirección de Boero, Correa y Bove. Y, de forma paradigmática, se reponía *El príncipe azul* de Griffiero con dirección de Grasso, éxito de Teatro Abierto 1982.

Los directores que siguieron la gestión de Bonet también pertenecieron a Teatro Abierto: Julio Baccaro (1986), Patricio Esteve (1987) y Alfredo Zema (1988). Con el gobierno de Menem llegaba la dirección de Ricardo Halac (1989-1992). La falta de recursos económicos generó un paulatino proceso de privatización del Cervantes, roto con la llegada a la dirección de Osvaldo Dragún (1996), quien recuperaba el espíritu teatral desarrollado por Bonet y deudor de Teatro Abierto<sup>82</sup>.

Tomando esta gestión como ejemplo, el movimiento contestatario y muchos de sus organizadores se visualizaban en el nuevo tiempo democrático, llegando a participar activamente en políticas culturales y en gestión pública. Además, volvían a los escenarios, viendo recobrada su profesión por el tiempo democrático, en muchos casos recuperada gracias al desarrollo de Teatro Abierto. Ahondando en la problemática de esta cuestión, afirma Graham-Jones: «Teatro Abierto never resolved the issue of its own professional/non professional status and the related problem of preferential treatment. The movement was criticized when it “professionalized” some of the 1981 plays. [...] Thus Teatro Abierto became a profitable enterprise, but only for a few of its original participants» (Graham-Jones 2000, 99)<sup>83</sup>.

En este sentido, muchos de quienes defendían Teatro Abierto como movimiento continuaban peleándole al sector desde lo institucional –con mejores o peores resultados– y lo profesional. Como reconoce en sus declaraciones Mauricio Kartun, la democracia no paliaba la necesidad de seguir luchando por los intereses de los artistas escénicos: espacios, promoción, reconocimiento, impulso económico, políticas de captación de espectadores...; no obstante, cambian los mecanismos. El problema era, por tanto, ¿qué papel podía ocupar Teatro Abierto? O, como se pregunta Kartun, ¿cuál era el rol de

<sup>82</sup> Compendiamos en estas líneas algunas ideas y remitimos, para un análisis más desarrollado, a Alicia Aisemberg (2011a, 393-403).

<sup>83</sup> «Teatro Abierto nunca resolvió la cuestión de su propio estatus profesional/no profesional y el problema relacionado con el trato preferencial. El movimiento fue criticado cuando “profesionalizó” algunas de las obras de teatro de 1981. [...] Así, Teatro Abierto se convirtió en una empresa rentable, pero solo para unos pocos de sus participantes originales» (traducción propia).

Teatro Abierto en la democracia? ¿Cuáles eran los temas que debía encarar? ¿Había que desensillar de aquel teatro político?» (Kartun 1993, 537).

Aunque se siguieron desarrollando ciclos y acciones relacionadas con Teatro Abierto hasta 1986, la democracia establece una nueva realidad y período para este movimiento. Algunas voces, como Osvaldo Pellettieri, perciben el decaimiento del ciclo desde 1983, debido a que «había desaparecido su oponente fundamental: la dictadura» (1992, 7). Siguiendo esta línea, Jorge Dubatti alega que a partir de 1983 se comprendió «la naturaleza básicamente política y no estética del movimiento» y, parafraseando palabras de Osvaldo Dragún, asegura que «la existencia de Teatro Abierto solo era poderosa en el seno de un país cerrado» (Dubatti 1991, 84). También Roberto Perinelli, como participante del movimiento, reconoce que en los tres primeros ciclos «todos estábamos en el mismo bando, porque había un enemigo en común. Con la democracia había militantes y tuvieron todo el derecho del mundo de apartarse» (AA. VV. 2011a, 18). Con mayor ironía, Graham-Jones sitúa en ese enemigo de Teatro Abierto su victoria como movimiento contestatario y su dilapidación final: «The irony of Teatro Abierto's genesis is that, by defining itself in opposition to this enemy, it merely inverted the roles already in place in the Junta's polarized ideology» (2000, 121)<sup>84</sup>.

No obstante, otras figuras como Manuel Callau, quien ostentará la presidencia de Teatro Abierto en esta segunda etapa, o Raúl Serrano, continuaron creyendo en la necesidad de Teatro Abierto. La democracia iniciaba un camino, pero no era el final de los reclamos del movimiento. A modo de ejemplo, la crisis económica afectó aún con más impacto al ámbito cultural y el bajo presupuesto otorgado a los teatros oficiales durante los años ochenta los abocaron a temporadas de gran declive. Las salas independientes se fundamentaban en la autogestión, con un alto índice de precarización, y no había un apoyo determinante a la producción nacional. Por ello, en una entrevista personal Raúl Serrano (2017) nos planteaba cómo la ruptura se había evidenciado tras 1983, debido a que las motivaciones políticas cambiaron, aunque no se había zanjado la necesidad de seguir defendiendo un teatro comprometido y no supeditado —que no necesariamente negador— del beneficio económico. Como también explica Serrano en una entrevista con Irene Villagra, la diatriba planteada por Teatro Abierto sigue vigente hasta el tiempo contemporáneo, «entre un teatro que tenga en cuenta los problemas comerciales y de mercado,

<sup>84</sup> «La de la génesis de Teatro Abierto es que, al definirse en oposición a este enemigo, simplemente invirtió los roles ya establecidos en la ideología polarizada de la Junta» (traducción propia).

y un teatro que, por algunas razones, pueda plantearse los contenidos más ideológicos y más artísticos» (Villagra 2013, 253). El director narra cómo, en las disputas por la continuidad de Teatro Abierto, comprendió que en el nuevo contexto había enemigos, pero ya no eran compartidos por todos: «Ante esos enemigos, disentíamos; pero ante esos enemigos, sí teníamos diferencias. Y claro, porque algunos no eran anticapitalistas. Eran antidictaduras, no más. Claro, ahí estallaron las diferencias» (Villagra 2013, 253).

Resulta evidente que los reclamos de los artistas escénicos y su preocupación por el teatro no finalizaban con el advenimiento de la democracia. No obstante, sí que variaban los intereses del movimiento y debía realizarse un nuevo planteamiento de objetivos. Aún quedaba mucho por hacer por el teatro en Argentina, pero no siempre esas necesidades eran compartidas por todos los participantes. Por ello, a partir de 1983 hay un abandono de algunos organizadores –por motivos ideológicos, profesionales o personales– y un cambio de nombres en la organización. Como reconoce Osvaldo Dragún en entrevista con José Monleón, «El núcleo creador sigue funcionando, afortunadamente, pero también se ha incorporado mucha gente nueva, joven» (Monleón 1985b, 77), nuevas voces creadoras y activas para el movimiento.

Las problemáticas surgidas en torno a estos ciclos y las acciones desarrolladas resultan de sumo interés y de necesaria mención. Por ejemplo, en la continuidad de algunas líneas de política cultural desarrolladas por Teatro Abierto y que afectan a la movilización del campo teatral argentino: acercamiento y formación de jóvenes dramaturgos, preocupación por las poéticas emergentes, búsqueda de la popularización del público, dinamización del teatro en las provincias argentinas, contactos de la escena nacional con Latinoamérica... En ello ahondaremos a través de los acontecimientos en torno a 1984, 1985 y 1986.

#### 4.2. Teatro Abierto 1984: silencio ante la llegada de la libertad

Como observamos en el archivo personal de Osvaldo Dragún, en relación con los ciclos 84-86<sup>85</sup>, desde octubre de 1983 comenzaron las reuniones para la decisión de organizar o no un nuevo ciclo; ya se evidenciaba la necesidad de repensar Teatro Abierto y encontrar su función en el tiempo democrático.

<sup>85</sup> Además de su ubicación en el propio archivo, las notas, muy inferiores a las siguientes ediciones, han sido recopiladas por Irene Villagra (2016).



Somigliana es una de las primeras voces que aboga por trabajar sobre el tema de «La liberación», que finalmente se concretará como una reflexión sobre «La libertad», acorde al nuevo tiempo iniciado en Argentina. Además, regresan a los debates propuestas que recuerdan a los primeros planteamientos de Osvaldo Dragún, basado en la búsqueda de un espectáculo colectivo y conjunto y su desarrollo en un ámbito no convencional. Se trata de la búsqueda de una producción que aporte el carácter distintivo de Teatro Abierto, que despierte el interés por lo inusual y que permita la continuidad de un teatro de compromiso social. Aparecen, a su vez, voces que se plantean la necesidad de encarar Teatro Abierto como un movimiento que establezca diferentes acciones determinadas, como Villanueva Cosse, quien propone proyectos parciales que permitan la continuidad y focalicen en cuestiones determinadas. También Alfredo Zemma o Roberto Cossa plantean cómo debe ser la relación de Teatro Abierto con el Estado (como interlocutor, a partir de ayudas públicas...) y Rovner promueve pensar qué une a los artistas de este movimiento más allá de la idea preconcebida de ser un teatro de carácter político. Por ello, Agustín Alezzo aboga por la necesidad de seguir creando, porque aún es necesaria la lucha para revitalizar el teatro argentino. De ahí que otras figuras apuesten, como Alicia Zanca, por conseguir que Teatro Abierto sea un espacio de creación no convencional, que rompa con la estructura tradicional que ha desarrollado en la composición entre autores y directores para dar paso a la inclusión del actor en el proceso creativo, hacer partícipe a la dramaturgia del actor, tal y como será acogido por el teatro contemporáneo. A su vez, Cossa también apuesta por la continuidad de los talleres autorales o de dirección, buscando que Teatro Abierto parta de ellos como espacios de investigación y de creación disímil a la habitual. O varios participantes (Yusem, Taratuto, Grasso) sugieren la organización de un congreso que fomente el diálogo teórico. De la misma forma, Laura Yusem insiste en el necesario debate estético y propone la conformación de equipos integrales de trabajo con espacios largos de creación. Ya no resulta necesaria la realización de un teatro de urgencia, porque la democracia establece nuevos tiempos y requerimientos para el teatro argentino. Es ineludible replantearse objetivos y necesidades propios del campo teatral, tanto para los creadores como para nuevos públicos que deben gozar de la atención del movimiento.

Como recupera Irene Villagra (2016), también en 1984 se evidencia el carácter destacado que Teatro Abierto ha acogido como interlocutor de Argentina con el espacio latinoamericano e internacional. El CELCIT nombra a Osvaldo Dragún socio honorario de su institución (Villagra 2016, 105) y



acude el movimiento invitado al Festival Internacional de Teatro de La Habana (Cuba), celebrado del 19 de enero al 2 de febrero de 1984, donde asisten con un texto seleccionado de cada evento: *Decir sí* de Griselda Gambaro (1981), *Examen cívico* de Franco Franchi (1982) y *Concierto de aniversario* de Eduardo Rovner (1983). También se realizará una visita oficial a la Unión Soviética, a partir de una comisión de Teatro Abierto con el fin de conocer el teatro de la URSS. Muchos de los organizadores de este movimiento fueron militantes comunistas y esta línea ideológica continuará fehaciente en el seno del grupo tras 1983. Acudirán a este viaje Osvaldo Dragún, José Bove, José María Gutiérrez y Héctor Calmet (Villagra 2016, 114-115).

Las dudas sobre el desarrollo de un proyecto para 1984 eran muchas. Los teatristas precisaban de acción por parte del gobierno para poder plantearse su posicionamiento. La falta de actuación en materia cultural en los primeros meses de 1984 impedía que ocuparan un espacio de reivindicación. Como reconoce Osvaldo Dragún, en una entrevista con José Monleón en 1984, los meses de espera y la inactividad del gobierno «llevaron a la conclusión de que debíamos producir acción, porque vimos que no se había creado en el campo de la cultura nacional ningún foco movilizador» (Villagra 2013, 76).

Finalmente, para 1984 se propuso la realización de un espectáculo denominado «Teatro Abierto opina sobre la libertad». Como detalla Mauricio Kartun (1993, 537), en un artículo rememorando los últimos ciclos del movimiento, se trataba de pequeñas piezas, a modo de *sketchs*, compendiadas en un espectáculo extenso que buscaba, como anteriormente se había planteado en el seno de la organización, generar una acogida multitudinaria en su representación, una vez por semana, en un espacio no tradicional y masivo (como un estadio o un galpón). Aunque asegura que las obras fueron escritas, el encuentro con los directores y la búsqueda de elencos para el montaje comenzó a evidenciar los problemas internos que surgían en Teatro Abierto. Predominaba el debate continuo y las dudas sobre las obras, el espectáculo y el nuevo contexto. La libertad generaba un espacio, paradójicamente, más limitador y se precisaba de tiempo para poder afrontar la acción. Por ello, la edición de 1984 fue finalmente suspendida. Aunque las obras fueron terminadas y, según relata Kartun, algunas de ellas se estrenaron de forma independiente en otros espacios, no tenemos constancia del cómputo de textos elaborados para este fin. Sabemos que para su elaboración fueron invitados veintiún autores, todos nombres que habían participado con anterioridad en Teatro Abierto, tal y como recoge Miguel Ángel Giella (1984), en una entrevista con Osvaldo

Dragún sobre el desarrollo de este truncado ciclo<sup>86</sup>. El ciclo se iba a desarrollar los lunes, día de descanso de los profesionales de teatro, y un equipo de autores (Cossa, Dragún, Halac, Perinelli y Somigliana) y directores (Bove, Correa, Grasso y Cosse) le darían unidad como espectáculo, dentro de la variedad estilística y el multiperspectivismo de las propuestas. Solo conocemos algunos de los títulos que se escribieron para el debate sobre la libertad, como *El dúo Sosa-Echagüe* de Ricardo Halac o *La democracia en el tocador* de Carlos Somigliana.

Junto a la necesidad de autodefinición del movimiento, de búsqueda de objetivos comunes y de aspectos para la reivindicación, se precisaba entender el rol de un teatro político en democracia. A su vez, quizás el hecho que más determina la pausa en Teatro Abierto es el propio cambio de contexto y su relación con la creación. Los autores habían aprehendido la escritura desde el diálogo con la censura; escribían ante un claro oponente opresor y sus personajes se desarrollaban en un contexto dictatorial. Ahora, todo eso había variado radicalmente y debían hallar nuevos códigos de creación en democracia. Reveladoras son, al respecto, las conclusiones de Osvaldo Dragún sobre el desarrollo de los textos para 1984:

Creemos que el tema de la libertad, en principio, engloba todos los temas, porque realmente no hemos disfrutado de la libertad como cosa normal, hemos disfrutado de la represión como cosa normal. Y es curioso lo que pasa con el material que se está escribiendo, se sigue hablando mucho más de la represión que de la libertad, como si necesitáramos como opositora de la libertad a la represión. A lo mejor eso es lo que va a tener de interesante el ciclo de este año. (Giella 1984, 119)

Finalmente, la suspensión de este ciclo corrobora, como afirma Graham-Jones, cómo «The failure was sympomatic of a deeper perplexity regarding Teatro Abierto's role within the new context of democracy» (2000, 97-98)<sup>87</sup>. Aunque el ciclo fuera anulado, se observa cómo continuó el trabajo durante 1984 y se iniciaron acciones que verían sus frutos en 1985, como a continuación trataremos.

<sup>86</sup> Habían sido convocados: Cossa, Somigliana, Dragún, Halac, Mauricio, Pavlovsky, Kartun, Paganini, Rovner, Bortnik, Taratuto, Pais, Perinelli, Peñarol Méndez, Viale, Goldenberg, De Cecco, Griffero, Cuzzani y Gambaro (Giella 1984, 136).

<sup>87</sup> «El fracaso fue síntoma de una perplejidad más profunda sobre el papel de Teatro Abierto en el nuevo contexto de la democracia» (traducción propia).

### 4.3. Teatro Abierto 1985: el encuentro popular y la apuesta emergente

A partir de 1984, a pesar de la edición truncada, comienza el desarrollo de una serie de acciones que rompen con la tradicional dinámica de Teatro Abierto (la consolidación de un ciclo desarrollado durante unos meses determinados) y generan nuevos horizontes por los cuales el movimiento pueda desarrollarse. Así tendrá lugar el proyecto *Nuevos autores, nuevos directores*, el ciclo *Otro teatro*, el desarrollo del *Teatrzo* o la llegada de Teatro Abierto a las provincias argentinas. Veamos, entonces, cada uno de estos casos.

#### 4.3.1. Gestando *Nuevos autores, nuevos directores*

Una de las acciones más consolidadas y de mayor impacto posterior fue el desarrollo de los talleres de dramaturgia y dirección escénica, coordinados por dos miembros de reconocida trayectoria en Teatro Abierto con un número amplio de alumnos, cuyos resultados no solo se observaron en la representación de los espectáculos, sino en la impronta que genera la continuidad de estas voces en el teatro argentino contemporáneo.

En 1984 se organizaron diferentes talleres autorales y de dirección, aunque del segundo gozamos de escasa información. Se trataba de una convocatoria abierta a lo que conformaría el ciclo de 1985. Siguiendo la tendencia de ediciones anteriores en la búsqueda de jóvenes generaciones, en esta ocasión los autores y directores más consagrados se establecían solo como formadores, de manera completamente altruista, y Teatro Abierto se presentaba como una incubadora de proyectos. Como premisa, ninguno de los participantes podía haberse desarrollado como autor o director dentro de los ciclos anteriores. Se organizaron cinco talleres autorales coordinados por parejas: Dragún y Rovner, Halac y Taratuto, Somigliana y Pais, Bortnik y Griffero y Cossa y Kartun. La selección de los participantes se realizaba a través de una convocatoria previa y cada grupo seleccionaba a diez nombres para el desarrollo del seminario. Se ofrecía un período largo de trabajo, en torno a seis o nueve meses, determinado por cada seminario y sus necesidades. Los temas sobre los que giraban las propuestas versaron, según Zayas de Lima, sobre «el enfrentamiento entre represores y sometidos, la historia del poder, las incertidumbres planteadas por las diferentes etapas históricas» (2001b, 120).

Finalmente, se seleccionaron las propuestas de mayor calidad gestadas en los talleres para la conformación del ciclo en 1985, denominado *Nuevos autores, nuevos directores*, y cuyo estreno se realizó en la sala Fundart. La programación quedó conformada por<sup>88</sup>:

Tabla 3. *Nuevos autores, nuevos directores*. Teatro Abierto 1985

Título	Autor	Director
<i>Melodrama de amor y cadenas</i>	Julián Confetti	Justo Gisbert
<i>El vuelo de las cimitarras</i>	Pedro Lipcovich	Ernesto Torchia
<i>Té de Tías</i>	Cristina Escofet	Eduardo Pavelic
<i>Acadentro</i>	Luis Sáez	Eduardo Lamoglia
<i>Jazmín del país</i>	Susana Pujol	Alberto Catán
<i>Bailongo de gaucho y negro</i>	Américo Torchelli	Julián Howard
<i>Último verso</i>	Carlos Bravi	Ricardo Bartís
<i>Salir del Pozo</i>	Juan Carlos Vezulla	Quique Viaggio
<i>Cuarto cuarta</i>	Claudia Ferman	Felisa Yeni
<i>El viaje del Ángel</i>	Francisco Bagalá	Andrés Bazzalo

Fuente: elaboración propia.

Desconocemos la nómina completa de alumnos que conformaron cada uno de los grupos, pero contamos con el testimonio de Luis Sáez (Villagra 2016, 133-136), quien participó en el seminario impartido por Cossa y Kartun. Entre los compañeros se encontraban Francisco Bagalá, Susana Poujol, Patricia Zangaro, Ana Cavallero, Noemí Levy o Carlos Bravi. Algunos de ellos, continuaron dedicándose a la dramaturgia o, en casos paradigmáticos como Sáez y Zangaro, se han conformado como voces promisorias del teatro argentino contemporáneo, que ya cuentan con una destacada trayectoria a sus espaldas.

Entre los nombres seleccionados para el montaje de sus textos en el ciclo, destaca Cristina Escofet, cuya continuidad en la escena nacional hasta

<sup>88</sup> Acogemos esta información del testimonio otorgado por uno de los participantes del seminario, Luis Sáez, el 23 de septiembre de 2015 a Irene Villagra (2016, 135). Observamos que los títulos difieren, en algunos casos, de los aportados por Perla Zayas de Lima (2001b). Por ejemplo, *La ronda de la fortuna* por *Salir del pozo*; *Va cayendo gente al baile* por *Bailongo de gaucho y negro*; *El velorio del ángel* por *El viaje del ángel*; *Punto muerto* por *Último verso*; *Los novios* por *Melodrama de amor y cadenas* y *Juveniña* por *Cuarto cuarta*, aunque ella menciona este cambio de título. Ante la falta de una edición conjunta de estos textos (algunos pueden encontrarse en las ediciones de las obras de los autores de forma particular) desconocemos el motivo de este cambio de nomenclatura.

la actualidad es de amplio reconocimiento. *Té de tías* fue su primer éxito y también conformó la pieza más aclamada del 85, según recoge Zayas de Lima, prosiguiendo en cartel durante varios años. También reconoce esta investigadora «el alto nivel artístico de todas las puestas, entre las que sobresalió *Cuarto cuarta*, de Claudia Ferman, dirigida por Felisa Yeni» (2001b, 120). Esta última, actriz de renombre que había participado con esta labor en Teatro Abierto, se descubría ahora como directora en 1985. También resulta llamativo hallar entre las filas de los nuevos directores a figuras con destacada trayectoria artística. Tal es el caso de Andrés Bazzalo<sup>89</sup> y, especialmente, de Ricardo Bartís. En el caso de Bazzalo, había participado como asistente de dirección en 1981, como autor en 1982 (*Levia*) y conformó el equipo de directores de *Inventario* en 1983, encarando ahora la dirección de *El viaje del ángel*. Además, observamos la aparición de Ricardo Bartís, emblema del teatro argentino en la posdictadura y una de las voces más influyentes en la renovación escénica generada desde finales de los ochenta —con su estreno *Postales argentinas* en 1988— y hasta la actualidad. Se trata de la primera pieza dirigida por Bartís (quien ya se desempeñaba como actor junto a Eduardo Pavlovsky)<sup>90</sup>.

Mauricio Kartun reconoce que los seminarios resultaron un proyecto muy enriquecedor y un importante legado de Teatro Abierto (Kartun 1993; 2017). Además, en una entrevista personal, Kartun (2017) destaca el valor añadido que supuso para él, pues gracias a estos talleres descubrió su propia vocación docente. Si Teatro Abierto en 1982 había recuperado su figura como dramaturgo para la escena nacional y 1983 lo había revalidado, ahora en 1984 se le posicionaba en un nuevo estado en la formación de nuevas voces dramáticas que lo reconocían como dramaturgo respetable<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> La trayectoria de Bazzalo ha cosechado diferentes éxitos y reconocimientos. Podemos destacar el montaje de *Yo, Encarnación Ezcurra* de Cristina Escofet, en el Teatro del Pueblo. Este monólogo, interpretado por Lorena Vega, fue uno de los éxitos de la temporada 2017 en Buenos Aires. Es significativo que en Teatro del Pueblo —donde pervive la preocupación por el autor nacional que emana de Teatro Abierto— se esté representando el texto de una autora aclamada a partir de su participación en 1985 con *Té de tías* y con dirección de otra joven voz acogida por los diferentes ciclos.

<sup>90</sup> Tras *Último verso* para Teatro Abierto 1985, Bartís dirigirá *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky (1985), ya una destacada puesta en escena, y *La última cinta magnética* de Samuel Becket (1986). En 1988 sorprenderá con *Postales argentinas* y conformará un nuevo paradigma escénico en el país.

<sup>91</sup> Los seminarios y talleres dramáticos de Kartun hasta la actualidad, tanto en Argentina como internacionalmente, y el destacado número de escritores de subrayado valor entre los mismos demuestran que se abría un camino fructífero ante el escritor.

A pesar de la importancia de este proyecto, Luis Sáez reconoce que la crítica no fue favorable a las propuestas. Según su valoración, en la sociedad argentina parecía imponerse «casi la urgencia de dejar atrás los horrores todavía recientes de la dictadura» y Teatro Abierto «pasó a convertirse en una suerte de incómodo testigo de las miserias recientes» (Villagra 2016, 135-136). Sagaseta y Polito consideran, sobre los textos presentados en Fundart, que no compartían una unión temática, pero sí se presentaban «en el conjunto un mismo sistema de producción: la cooperativa, ausencia de interés comercial, destrucción del mito de primeros actores o grandes mitos» (1985, 42). No obstante, este dramaturgo vindica la importancia del movimiento en los años posteriores a 1983 para la realización de acciones movilizadoras del campo teatral, como estos proyectos dirigidos a las voces jóvenes.

#### 4.3.2. Mirando a *Otro teatro*

A partir de abril de 1985, Teatro Abierto encara un proyecto bajo el nombre de *Otro teatro*. El mismo responde a una inquietud ya develada en el seno de los ciclos anteriores y que provenía de una preocupación anterior. El teatro argentino que mostraba un carácter comprometido y se preocupaba por el análisis de la sociedad, hallaba que su espectro estaba solo limitado al reflejo de la clase media o media-alta argentina, a la caracterización de personajes urbanitas y a las problemáticas por él encaradas. Si bien no podemos aplicarlo al cómputo total de obras ni a todas las representadas en Teatro Abierto, pues existen destacadas excepciones, lo cierto es que se mantiene como una norma general del teatro argentino desde los sesenta. Por ello, *Otro teatro* buscó como objetivo el acercamiento del arte escénico argentino a otras realidades sociales, no tanto con el fin de acercar el teatro a las mismas, sino con el convencimiento de que la dedicación a sus problemáticas despertaría de forma natural el interés de este nuevo público, además de cumplir un compromiso con estas clases bajas y obreras, cuyas historias no gozaban de la representación poética meritoria.

Así plantea Osvaldo Dragún, en entrevista con Miguel Ángel Giella, la existencia de un tercer proyecto para Teatro Abierto que se concretará en algunas experiencias del llamado *Otro teatro*. Se postula la creación de equipos de trabajo formados por actores, autores y directores con el fin de que se acerquen a nuevos espacios de creación (fábricas, sindicatos, centros populares) y se adentre en otra realidad social que el teatro precisa reflejar:

La idea es que vayan a buscar el personaje en el lugar donde está viviendo, donde está trabajando. Si de esta experiencia se logran crear varios talleres y dos produzcan un espectáculo válido, interesante, creemos que realmente va a ser un impulso transformador. (Giella 1984, 120)

Además, esta experiencia supera lo meramente teatral y se constituye como un proyecto artístico de mayor envergadura: «Queremos crear equipos de trabajo que empiecen a hacer toda una experiencia de investigación, de laboratorio, a la cual se incorporen sociólogos, cortometrajistas que vayan filmando la experiencia» (Giella 1984, 120).

Este tipo de acciones resultan sumamente interesantes porque plantean nuevos compromisos sociales a los que el movimiento, pasado el sentido contestatario contra la dictadura, busca acogerse y crean un camino aún rico de trabajo para Teatro Abierto. Por otro lado, promueven acciones que florecerán durante el tiempo democrático, donde habrá una mayor conciencia del impacto y la importancia que ejerce, como mecanismo social, el teatro. Acercándose a los barrios o los núcleos obreros alejados del centro intelectual de la urbe, este arte se convierte en un mecanismo que permite incentivar la colectividad, el testimonio, la creación artística como medio expresivo y, además, aproxima a nuevos públicos al teatro desde su interés como practicantes de este arte. El teatro comprometido que plantean desde Teatro Abierto precisa de la dedicación más allá de la clase media porteña, buscando nuevas realidades sociales que sea capaz de representar, de ahí la propuesta de convivir y cocrear insertándose en esas otras colectividades más olvidadas por la escena.

Este interés nos recuerda al florecimiento del teatro comunitario en el tiempo posdictatorial, a partir de diferentes grupos barriales; también enlaza con la existencia de acciones –propias del teatro en el siglo *xxi*– que acercan el teatro a lo documental, que rompen el horizonte tradicional entre realidad y ficción y acogen nuevos espacios creativos desde lo que Juan Manuel Urraco (2012) define como «dramaturgias de lo real». Si bien Teatro Abierto no se instaure en este espacio, su preocupación vaticina experiencias propias del teatro contemporáneo y de forma instintiva comienza a vislumbrar poéticas que acogerá la escena actual. El acercamiento a *otras* realidades y la búsqueda de *otras* experiencias forman parte del ideario social –y socialista– que, de forma genérica, comparten en Teatro Abierto. No obstante, la colaboración de los artistas escénicos con cámaras, antropólogos, otros investigadores y con las comunidades o colectivos para su visibilización, revierte en esta nueva búsqueda del teatro por representar la realidad coetánea jugando con el pacto



de la ficción. En Argentina trabajará con esta tendencia, a modo de ejemplo destacado en el siglo XXI, Vivi Tellas con su afamado proyecto *Biodramas*, desarrollado entre 2002 y 2009 en el Teatro Sarmiento<sup>92</sup>.

Además, añade Dragún, en una entrevista en 1984 con José Monleón, que «el público de Teatro Abierto, si quiere acudir a esos montajes, tendrá que ir allí, a esos barrios, a esos centros tan alejados de la “intelectualidad”» (Monleón 1985b, 77). De esta forma, conciben este arte como un medio canalizador para fusionar esas dos realidades, para generar experiencias unificadoras que aporten un nuevo proyecto de país –aunque el pensamiento sea más un deseo que una constatación–.

Como defendían en las bases presentadas del proyecto en su promoción, hay un compromiso social muy aferrado en este proyecto, ya que pretenden:

Cultivar un nuevo perfil en el teatrista para vencer así, situaciones de marginalidad –entre el teatro y la realidad nacional– que se han instalado en nuestro país gracias a nuestra historia, rica en intentos exitosos de colonización cultural, económica y política. (Villagra 2016, 172)

El ciclo *Otro teatro* tiene uno de sus núcleos de desarrollo en el Taller Cultural Paco Urondo (Cooperativa Teatral Lanús Libre) y está coordinado por Pedro Asiquini, según las fuentes recopiladas por Villagra (2016, 175-176 y 183). Aunque anuncian que para julio de 1985 hay diez equipos en marcha, destacando la adscripción de gente joven a los proyectos en las diferentes categorías artísticas y técnicas, también se reconoce que pocos proyectos se concretarán finalmente como espectáculo, ya que este no es el fin último de la investigación creadora. Cualquier trabajo emanado de estas investigaciones revertiría en unas representaciones en el propio lugar, completando así el círculo en el acercamiento a *otras* realidades y la consecución de *otro* teatro

<sup>92</sup> Las declaraciones de Vivi Tellas sobre esta búsqueda estética rememora a las propuestas esbozadas por Dragún. Como compendia Juan Manuel Urraco: «Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con este en persona, conocer su historia de primera mano» (Urraco 2012, 17). Para más información sobre Vivi Tellas, remitimos a Urraco (2012), Brownell (2012, 2019) y Fuentes (2018); para más información sobre Vivi Tellas, remitimos a Urraco (2012), Fuentes (2018) y los trabajos de Pamela Brownell (2012, 2019), especialmente su libro *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea* (2021).



posible. Además, se postula la posibilidad de establecer un mapa de circuitos barriales donde se lleven a cabo estas representaciones o se fomente la llegada de otros espectáculos. La temática tratada por estos proyectos se concreta en los siguientes puntos: los chicos de la calle, la marginalidad de los indios en la ciudad, el racismo y la clase obrera, casas tomadas y conventillos en Buenos Aires, excombatientes de Malvinas, el trabajador a partir de los cuarenta años, el obrero gráfico desaparecido, la mujer dentro de la clase obrera y los adolescentes marginados (Villagra 2016, 173).

Mauricio Kartun (1993, 537) relata la concretización de este ciclo en dos espectáculos. El primero recogía el testimonio de obreros desaparecidos y se materializó bajo el título *Comunicado N°*, presentado en la Casa del Obrero Gráfico (Zayas de Lima 2001b, 119). El segundo, desarrollado en el patio de la vecindad de San Telmo, estuvo dedicado a la realidad de este barrio. En otra fuente (Villagra 2016, 176), observamos cómo en el mes de junio se realiza una representación privada dentro de la investigación sobre los resultados revertidos a la que asisten las Madres de Plaza de Mayo, familiares de desaparecidos, miembros de juventudes políticas, obreros gráficos y otros medios de prensa. Además, en un testimonio de Néstor Sabatini de abril de 2016 (Villagra 2016, 178) se cuenta sobre el trabajo de otro de los grupos, el dedicado a la mujer en la clase trabajadora, en cinco textos breves: *El hijo* y *La deuda*, con autoría del propio Sabatini, *La paja en el trigo* de Jorge Núñez, *Gastón* de Roberto Perinelli y *La disyuntiva* de Noemí Levy. Los cuatro, con dirección de Adhelma Lago, se estrenaron en el Taller Estudio del Actor (TEA) y se realizó una gira por la provincia de Buenos Aires. Por último, Héctor Alvarellos, perteneciente al grupo Teatro de la Libertad, relata en una entrevista con Irene Villagra (2016, 187) su trabajo dentro de *Otro Teatro* en la comunidad de habitantes de las “casas tomadas” del barrio de Monserrat. Se concretó, con los más jóvenes del barrio, un espectáculo titulado *El cuenterete del cuchu-cuchu*, donde participaron todos de forma mayoritaria y entusiasta. Se representó en octubre de 1985, como muestra un programa original archivado por Villagra (2016, 194).

Como estamos observando, Teatro Abierto plantea líneas de trabajo dedicadas a lo antropológico, social y testimonial, incidiendo en la consideración del teatro como medio para participar, desde el arte, en las reivindicaciones de los agentes sociales, especialmente dedicado a la última dictadura militar. El movimiento está logrando nuevas vías de desarrollo en el compromiso político en democracia que, si bien no gozaron de un éxito destacado, siembran las bases de otras experiencias sumamente notables en

el tiempo posdictatorial hasta la actualidad escénica. Además, como recoge Zayas de Lima (2001a, 120), el proyecto *Otro teatro* plantea también nuevos espacios de producción cuyo desarrollo, objetivos y medios distan del habitual del teatro comercial, oficial o, incluso, profesional del arte. De esta forma, el proyecto nace sin un cronograma preestablecido e incide en el progreso extendido en el tiempo como necesario para sus logros, enfatizando la temporización y las necesidades de creación por encima del producto final. De ahí que no todos los grupos de investigación se concretaran en un espectáculo, ya que no era el fin pretendido. En última instancia, el movimiento busca, a su vez, provocar la creación de grupos de autogestión artística y económica que, desvinculados de Teatro Abierto, desarrollen sus propias experiencias. En este sentido, percibimos cómo los nuevos proyectos vinculados a Teatro Abierto surgen de participantes en el mismo, se llevan a cabo en colaboración o auspiciados por el movimiento, pero presentan un carácter expansivo y libre en su gestión. De esta forma, Teatro Abierto se diluye en diferentes experiencias cuyo legado se difumina en su propio asentamiento en la creación teatral y la sociedad.

Como recogen en la reseña de *Revista de la juventud universitaria peronista*, la representación de *Comunicado N°* revirtió algunas críticas sobre lo que percibían como un «carácter panfletario». No obstante, valorizan de este texto la creación en continua modificación y variación, la búsqueda de una estética nueva y el valor en el rescate de «la memoria colectiva», que se ve «rescatada en dos planos simultáneos, el submundo interior del caso particular y el mundo externo, represivo en los videos, con imágenes y palabras absurdas y terroríficas a la vez» (Villagra 2016, 177). Esta referencia nos adentra en un tipo de escenario disímil, cercano a la fusión con otras artes (como los medios gráficos o vídeos) y el carácter testimonial que acoge esta pieza, revelador por su confluencia con el teatro posterior.

#### 4.3.3. La festividad de cierre: el *Teatrzo*

En 1985 se celebra una asamblea general en Teatro Abierto y el cambio generacional y de filosofía que se está viviendo dentro del movimiento se evidencia en la nueva presidencia de Manuel Callau, con Enrique Dacal como secretario. No obstante, Dragún no se desliga, al igual que tampoco lo hacen otros muchos nombres que habían compuesto la organización y siguen participando en las acciones llevadas a cabo.

La posdictadura generó nuevos espacios de visibilización y otras búsquedas sociales por la recuperación de los lugares, estados y acciones que el terrorismo de Estado había dilapidado. De esta forma, junto a la formulación tradicional del teatro en el edificio dedicado para tal arte y realizado por profesionales, con diferentes vocaciones entre el teatro de compromiso social y el teatro de evasión y entretenimiento, surgen nuevos discursos enlazados con este arte y cuyas pretensiones y desarrollo difieren de su actividad habitual. Su aparición enlaza, de forma directa, con los aires democráticos en Argentina: el despertar del teatro callejero, del teatro comunitario o del teatro de inclusión social.

Como señalan Díaz y Libonati, desde los años setenta se habían desarrollado manifestaciones de teatro callejero y comunitario, las cuales sitúan en el «teatro villero de intertexto político de Norman Briski» (2014, 71). Será a partir del contexto democrático, recuperada la libertad de expresión, cuando el teatro implosionó floreciendo en las calles. A pesar de sus diferencias contextuales, estas investigadoras asocian las expresiones de los setenta y las que irrumpen en la transición de los ochenta, «en tanto fenómenos culturales que manifiestan su compromiso social y su condición de arte popular, en contraposición al teatro erudito, textocéntrico y mensajista» (Díaz y Libonati 2014, 71-72). El foco de atención, como estábamos observando en el seno de los cambios producidos en Teatro Abierto desde 1983 y enfatizado en las acciones de 1985, muestra un acercamiento a las expresiones populares; no nos referimos al encuentro con un público popular, sino a la cesión del protagonismo a su discurso, su realidad y su expresión creativa.

Teatro callejero y teatro comunitario comparten unas mismas raíces y se distancian en las ramas de sus diferentes expresiones. De manera genérica, «su praxis escénica se basa en la concepción del teatro como un medio útil para interferir en la dinámica social», recuperando «una visión del propio espacio y la propia historia como reacción a una cultura mundializada y desideologizada» (Díaz y Libonati 2014, 72). Uniéndose en el sentido comunitario (colaboración, fraternidad, solidaridad, cocreación), buscan «interferir directamente en la realidad generando formas de sociabilidad y resistencia que sostienen el ideal de la política concebida “desde abajo”» (Díaz y Libonati 2014, 73). Se abandona el edificio teatral para ocupar las calles, atraer a públicos ajenos al teatro, ejerciendo «una acción socio-política directa» (Díaz y Libonati 2014, 73), entroncando el arte como «un elemento sanador y reconstituyente que, mediante la acción

grupal, podía elaborar algún tipo de respuestas a las tensiones sociales» (Díaz y Libonati 2014, 74).

Si bien tanto el teatro callejero como el comunitario toman, en los primeros años de la democracia, el espacio público y sus expresiones se desarrollan al aire libre, paulatinamente ambos movimientos se definen y distancian en sus circuitos. El teatro callejero adquiere expresiones diversas entre los grupos a la vez que florecen las comunidades que desarrollan un teatro vecinal, no delimitado a la calle.

El teatro callejero, donde destacan los estudios de André Carreira (1994; 2004; 2010), se inició, en las calles de Buenos Aires, con el regreso de las manifestaciones políticas y sindicales, prohibidas hasta entonces por el régimen, «inundándolas de vida». Los teatristas tomaron los espacios públicos unidos por «un sentimiento de libertad y de compromiso artístico», predominando «propuestas teatrales con intenciones transformadoras de la realidad sociopolítica», con una «temática politizada y en la búsqueda de una teatralidad popular» (Carreira 1994, 105) que reconstruía y expurgaba los años de horror del terrorismo de Estado a través del énfasis en la memoria social. Destaca la excepción de La Organización Negra, afamado grupo callejero fundado en 1985, cuyo teatro de imágenes se distanciaba de la temática política, pero se postulaba como «profundamente política en su discurso anarquizante» (Carreira 1994, 105)<sup>93</sup>.

Muchos de estos grupos continúan los postulados de Augusto Boal y el Teatro del Oprimido (1980; 2013), cuya tendencia ya habíamos observado desde los años setenta con el teatro militante, así como impacta en este tiempo la Antropología Teatral de Eugenio Barba (Carreira 1994), aspecto compartido por el teatro comunitario. Algunos de los grupos señalados por Carreira en las experiencias de teatro callejero en Buenos Aires son El grupo del encuentro (1981), Surteatro (1983), el Grupo Caleidoscopio (1983), el Grupo Teatral Dorrego (1984) y el destacado Teatro de la Libertad (1983), dirigido por Enrique Dacal, quien comentábamos que se con-

<sup>93</sup> La Organización Negra –conocida como La Negra–, fundada en 1984, fue uno de los movimientos teatrales más destacados en la coyuntura democrática. Les caracteriza, *grosso modo*, el carácter político en su grito renovador, una poética performática, la ocupación de espacios públicos, la agitación social o el alejamiento del teatro tradicional, con influencia de las experiencias del grupo español La Fura dels Baus. Como destacan Díaz y Libonati, «acaso la dimensión política esté en su tono de denuncia y en su poética combativa, en su condición de nuevo camino estético que propone un uso innovador de los elementos tradicionales: el cuerpo del *performer*, la música, la luz, el espacio» (2014, 101). Para más información sobre el grupo, remitimos a Lucena (2012), Díaz y Libonati (2014, 91-101) y Pessolano (2015).

vertía en secretario de Teatro Abierto en 1985. Este colectivo, como explica Carreira, «fue uno de los primeros en impulsar la toma teatral de las calles de Buenos Aires con el objetivo de hacer un teatro ceremonial en espacios no convencionales» (1994, 106).

Dentro de las agrupaciones mentadas por Carreira, se encuentra el Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, primeros pasos del Grupo Catalinas Sur, pionero en el teatro comunitario argentino, experiencia de amplia impronta hasta la actualidad. Había surgido en 1983 y fue el estandarte de los grupos posteriores. Marcela Bidegain, dedicando su investigación al teatro comunitario, lo define como un teatro «*de y para la comunidad*; no se concibe como un pasatiempo, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapéutico sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de *hacer* o de *construir*» (2007, 33), trabajando desde «la inclusión y la integración» (2007, 34). Por su parte, Lola Proaño, quien se ha dedicado a las poéticas y características que componen estos grupos comunitarios, lo define como «un caso particular de surgimiento de “lo político” y la concreción del “monstruo biopolítico”», señalando que:

es un proceso primario y fundamental inclusivo que pone en práctica dispositivos organizativos que no encajan con los conceptos y procedimientos tradicionales a los que estamos acostumbrados: el trabajo sin remuneración, incluso en horas de descanso [...], la donación de objetos [...]; la adquisición de saberes sin lucro económico; la inclusión de los deberes y las tareas familiares en la planificación de las actividades, la creación de cultura por sujetos en situación de desventaja respecto de aquellos formados para la actividad teatral, la mezcla en una misma actividad de vecinos de diferentes estatus económicos, educación y clase social, la no separación de generaciones [...], la no discriminación por edad o por inhabilidades físicas o impedimentos de salud, la ausencia del premio o trato especial o preferencial al que posee mayores aptitudes o viceversa. En una palabra, la inclusión es el concepto fundante y básico para la formación de los grupos. (Proaño 2015, 71)

Con la llegada del tiempo democrático y la reconstrucción política, son los vecinos quienes se convierten en protagonistas de sí mismos; tras haber «estado eclipsados de la vida política, económica y ciudadana, se autoproclaman portavoces de la comunidad» (Proaño 2015, 72).

Unimos a este contexto la experiencia tradicionalmente considerada como el final de Teatro Abierto: la fiesta y toma del espacio urbano, de las calles y lo público –no solo de Buenos Aires–, por parte del *Teatro*. Este tipo de accionar ya se había iniciado en la apertura del ciclo de 1983 con las murgas, lo callejero y otras experiencias teatrales, coordinadas por Manuel Callau. Para André Carreira, la toma de la calle, como busca Teatro Abierto, es un gesto politizado, donde la elección del espacio abierto se comprende «como un modo espectacular que busca [...] el lugar de encuentro con un público particular, un público popular» (2010, 87) y que se enfrenta con el *stablishment*, implicando «la creación de “estados de ruptura” de lo cotidiano» (Carreira 2010, 89).

Teatro Abierto también fue partícipe de este nuevo paradigma social y cultural con el *Teatro*. En enero de 1985 se lanzó una convocatoria para un espectáculo masivo que durante cuarenta y ocho horas no solo inundaría las calles de Buenos Aires, sino que se hacía extensible a todo el país y a toda Latinoamérica. Se trataba de unas jornadas coordinadas por Teatro Abierto, pero abiertas a la presentación libre de grupos, propuestas y materiales..., acogiendo en su seno todas las expresiones artísticas que quisieran unirse a esta fiesta teatral y cultural. El *Teatro* amparaba a diferentes teatralidades sin miramientos y se postulaba como un espacio en busca de las expresiones populares y la acogida de un espectador también popular al que se invitaba a participar de una fiesta cultural.

Alejado del espacio convencional del teatro, se abría a expresiones semejantes, desde lo performativo al teatro comunitario, de las murgas y los grupos carnavalescos a las manifestaciones teatralizadas, del mimo al teatro participativo de Alberto Sava... El carácter que se evoca, desde la convocatoria del *Teatro*, es festivo. El tono expresado es el de una gran celebración: el festejo de la libertad, la democracia y la unión, el grito colectivo de haber sobrevivido a la barbarie y la recuperación de los espacios públicos como lugares de encuentro social y no como espacios de represión.

El lema «En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana», que coronó el *Teatro*, nos presenta un cambio en el posicionamiento político en Teatro Abierto. No solo se postula la defensa democrática, en el sentido de estabilidad y continuidad, carácter unificador que rememora el anterior sentimiento antidictatorial del movimiento. Además, se plantea la liberación nacional como una recuperación, desde el pueblo, de todo lo que la dictadura había dilapidado: la identidad, el país, la política, el destino nacional, el control económico, las relaciones sociales... Por último,

la unidad latinoamericana evoca a postulados filoizquierdistas y a la extensión masiva de los logros alcanzados con la democracia en Argentina al resto de naciones desde su hermanamiento.

El *Teatrzo*, en su convocatoria, abre las dos jornadas festivas a la acogida de:

actores, directores, autores, escenógrafos, músicos, coros, elencos barriales, coreógrafos, bailarines, mimos, grupos teatrales, titiriteros, murgas, comparsas, teatros oficiales, integrantes de Teatro Abierto, y a todos aquellos que quieren contribuir y participar de esta fiesta.

Se establecía, para la representación masiva, el desarrollo desde las 18 horas del 20 de septiembre hasta las 18 horas del 22 de septiembre, de forma continuada por la cartografía urbana: «calles, plazas, galpones, clubes, bibliotecas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio, ciudad o municipio. Donde los grupos participantes lo consideren o determinen». La convocatoria se encuentra aún firmada por Osvaldo Dragún.

Entre los objetivos de los organizadores para este evento, se hallaba la promoción de una «gran fiesta final» y teatral que cerrara el resto de acciones llevadas a cabo por Teatro Abierto en 1985, como el *Otro Teatro* o el ciclo de *Nuevos autores, nuevos directores*. Se extiende a toda Latinoamérica, promoviendo el desarrollo en los dos mismos días, según el funcionamiento que cada movimiento nacional crea conveniente. Además, se plantea la organización de un circuito posterior, con una duración de dos meses, para el intercambio de los trabajos realizados (entre barrios, ciudades o países) y la celebración consiguiente de un congreso que analice las experiencias vividas durante el *Teatrzo* y durante el desarrollo del circuito para plantear líneas futuras de trabajo. Por lo tanto, esta acción amplía la convocatoria tradicional de Teatro Abierto, desmide los planteamientos anteriores y difumina las fronteras organizativas, con el fin de extrapolar la experiencia de un teatro comprometido y militante que, sin estar organizado por Teatro Abierto, extienda su espíritu como el legado primordial que el movimiento pretende salvar para su adaptación en distintas realidades.

Resulta desbordante e imposible, vista su propia convocatoria, la sistematización de todas las acciones que se llevaron a cabo en torno al *Teatrzo*. Como relataba el propio Manuel Callau en una entrevista personal (Callau 2022), cada barrio, cada provincia, se autogestionaba y organizaba los recursos y acciones que se llevarían a cabo, y cada lunes en las reuniones



del grupo, iba quedando constancia de los diferentes avances, aunque, como reconoce Callau, fue muy difícil observar su totalidad por lo inabarcable de todas las acciones y por las teatralidades diversas que se acogían. Teatro Abierto se desdibuja, así, y vence en su propia desarticulación: la apropiación por parte de diferentes experiencias del espíritu de Teatro Abierto, su asentamiento en desemejantes realidades sociales, su mayor cercanía con el discurso popular..., aseguraban su continuidad como legado y dificultan el seguimiento del mismo. Señalan González de la Rosa y Santillán que «se calcula que participaron 7 países, 15.000 artistas y técnicos, y 300.000 espectadores» (2014, 94).

Como observamos en los documentos del *Teatrato*, se establecieron diferentes mesas de organización donde centralizar la información tanto para el público como para los diferentes grupos que se inscribían. En la lista aparece el desarrollo en diferentes barrios de Buenos Aires capital, del Gran Buenos Aires y ciudades y pueblos de la provincia, así como en otras provincias de Argentina (Córdoba, Neuquén, Santa Fe, Entre Ríos, Chaco, San Juan y Río Negro) y en otros países latinoamericanos, algunos de los cuales participan (Colombia, Costa Rica, Puerto Rico y Paraguay) o se adhieren al movimiento (Chile, México, Uruguay, Perú, Venezuela, Cuba y Bolivia). Señalan, a su vez, el desarrollo de espectáculos sin horario determinado en las líneas de metro, ferrocarriles y colectivos. El «subte» y las representaciones que intercedían en la rutina ciudadana se convirtieron en una expresión común, espontánea e innovadora en el tiempo democrático, las cuales también se acogen en el seno de Teatro Abierto.

En los archivos recopilados por Irene Villagra (2016, 205-209 y 211-212) observamos un cronograma del *Teatrato* en diferentes espacios, desde la tarde hasta las doce de la noche de manera continuada y superpuesta<sup>94</sup>. Se percibe la existencia de artistas disímiles, grupos de teatro experimentales, colectivos populares, comunidades vecinales y espectáculos de diversa índole. A modo de ejemplo, Patricia Zangaro cuenta en una entrevista (Villagra 2016, 148)

<sup>94</sup> Irene Villagra ha recopilado también archivos y datos sobre el *Teatrato* en otros espacios. Por ejemplo, en San Martín, provincia de Buenos Aires, gracias a la colaboración de Rodolfo y Claudia Cicchetti, promotores de tal acción (Villagra 2016, 220-248) o en los barrios de Almagro/Once a través de Horacio Medrano y el Taller Estudio del Actor (T.E.A.), también coordinado por Néstor Romero y Néstor Sabatini (Villagra 2016, 249-258). Por otro lado, ha recuperado información sobre el desarrollo del *Teatrato* en diferentes barrios de capital federal (2016, 308-317) y en las provincias de Argentina (2016, 319-348). La información sobre el *Teatrato* a nivel latinoamericano es casi inexistente, más allá de diferentes testimonios o archivos que dan cuenta de su celebración, pero no hemos hallado hasta el momento más información sobre su desarrollo.



que colaboró en la organización del *Teatrato* y que, entre los grupos, participó en el evento Catalinas Sur, estandarte del teatro comunitario.

El *Teatrato* respondía, por un lado, al nuevo contexto democrático; en segunda instancia, visibilizaba desde el espacio canónico acogido por Teatro Abierto las nuevas experiencias teatrales y de movimientos sociales que estaban desarrollándose en Argentina, como el teatro callejero, el teatro comunitario, las expresiones performativas, el mimo, los títeres..., aquellos discursos que escapan del teatro más tradicional. Esta acción, a su vez, se dirigía a la búsqueda de nuevos públicos, como ya había intentado Teatro Abierto en sus ediciones anteriores. Tanto el *Teatrato* como *Otro teatro* están destinados a un alejamiento de la clase media, de la burguesía como espectadora teatral, para adentrarse en los receptores populares desde las expresiones más cercanas a sus discursos, de ahí el florecimiento de trabajos de la antropología teatral propuesta por Eugenio Barba. Como valoran Julia Elena Sagasetta y Juan Polito, en uno de los primeros trabajos dedicados a Teatro Abierto, se lograba con esta última acción del movimiento la «salida en busca de público, dejar los consabidos escenarios y ganar calles y plazas. Y esto también proviene de una definición ideológica [...]; pero por otra parte también se acentúa una voluntad claramente militante que tiende a lo popular» (1985, 43). Esta es la nueva militancia y el compromiso escénico que hallan como idiosincrasia dentro del movimiento. A ello se une el deseo por continuar activos contra la política cultural y teatral del país, atentos a las decisiones tomadas y reivindicando, desde el inicio de la democracia, las necesidades del sector. La política cultural planteada entiende el arte como medio necesario para la sociedad, defiende su expresión desde los grupos populares a las narrativas *amateurs* y comunitarias y busca el alejamiento de las normas capitalistas y comerciales con el fin de fomentar un teatro social. Así lo expresa Manuel Callau, coordinador de este movimiento: «Convocar la mayor cantidad de grupos posibles, para provocar un incendio teatral en Buenos Aires. Apuntalar así el trabajo de los grupos como modo de producción. Terminar dándole un proyecto al gobierno para incentivación del trabajo grupal» (Sagasetta y Polito 1985, 44). Como consecuencia de un proyecto de tal magnitud, los problemas de organización fueron múltiples; algunas funciones debieron suspenderse por fallos en la coordinación u otras por falta de público. Además, se mostraban nuevas teatralidades y expresiones populares que la crítica más conservadora no siempre supo aceptar, como analizaremos en el próximo capítulo<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> En relación con esta última etapa del movimiento, en un artículo anterior reflexionábamos sobre Teatro Abierto y su toma de la calle desde 1983, en relación con las teatralidades populares, las murgas, lo carnavalesco y el teatro callejero (Saura-Clares 2021a).

#### 4.3.4. El Congreso de Teatro Abierto en 1985 y el movimiento en las provincias

Muchas eran las voces que, desde 1984, reclamaban en el seno de la organización de Teatro Abierto la celebración de un congreso que permitiera analizar, fuera de la coordinación del movimiento, el desarrollo de las acciones. Finalmente, tiene lugar en diciembre de 1985, según observamos en las fuentes recuperadas por Villagra (2016, 214-215). Tuvo una duración de seis días y se estableció en diferentes grupos trabajando sobre *Otro Teatro*, *Seminario de nuevos autores, nuevos directores*, el *Teatrato* y un taller de Mirna Brandán. Además, se establece como punto del congreso la elaboración del anteproyecto hacia 1986. El congreso se define, en la fuente titulada «A los compañeros que han hecho del oficio de la vida casi un arte», como «heredero orgulloso de aquellos que lo inspiraron» y que ansía «recuperar el encuentro con la gente para fortalecer los lazos que siempre nos sostuvieron. Por eso este congreso reivindica los oficios, desde la dignidad laboral a la investigación creativa, sustentado en la razón del diálogo entre los hombres» (Villagra 2016, 215).

Por su parte, sobre el desarrollo de Teatro Abierto en las provincias, no solo refiriéndonos al *Teatrato*, resulta muy interesante, además del trabajo ubicado por Villagra (2016, 319-348), las declaraciones de diferentes teatristas del interior sobre este movimiento en sus ciudades recogido en un debate de la revista *Florencio* de Argentores (AA. VV. 2011a, 18-21). De forma compendiada, Alejandro Finzi testimonia el desarrollo de un ciclo en Neuquén que adaptaba a esta provincia la filosofía de Teatro Abierto, a través del movimiento denominado Teatro del Bajo; también Marcelo Marán cuenta cómo, ante su deseo de participar en Teatro Abierto, Dragún le impulsó a desarrollar una acción propia en Mar del Plata; Carlos Alsina recuerda cómo a través de Jorge Hacker conocieron en Tucumán la experiencia de Teatro Abierto y en 1985 organizaron un ciclo denominado Teatro Libre, estrenando obras de autores tucumanos; Sonia de Monte rememora el Teatro Abierto en Mendoza a través de Cristóbal Arnold; finalmente, Guillermo Haag expresa cómo Teatro Abierto, más allá de lo sucedido en Buenos Aires, fue un «disparador» de otras experiencias por todo el país, como el ciclo que él vivió en Zapala (Neuquén) en 1985: «la discusión sobre si se terminó el teatro o el Teatro Abierto, no sé, pero fue el disparador o fue la puerta de tantas cosas desde 1983 que se abrió para que aquí surgieran escritores y se pusieran en escena producciones colectivas» (AA. VV. 2011a, 21). Esta respuesta reivindica, como otros autores de 1985 —en el debate, Luis Sáez— o de las provincias, que Teatro Abierto

no finalizó en 1983, sino que su continuidad es importante, a pesar de que se desdibujen sus límites. Roberto Perinelli (AA.VV. 2011a, 14) mantenía la postura contraria en ese mismo debate, aunque comprende que los ciclos a partir de 1983 fueron una «consecuencia» del movimiento generado por los primeros. Roberto Cossa (2017) aseguraba en nuestra entrevista personal que Teatro Abierto acaba en 1983 porque entiende el movimiento solo en los límites de la lucha antifascista, antidictatorial; cuando esta finaliza, con la llegada de la democracia, se establece una continuidad a través de grupos anticapitalistas y de izquierda que ya no responde, para Cossa, a la filosofía que unificó a Teatro Abierto en 1981.

#### 4.4. Hacia 1986: proyección latinoamericana y disolución

A pesar de que el *Teatrato* de 1985 se considera la festividad con la que cierra Teatro Abierto, lo cierto es que aún se establecen acciones que emanan de su organización y que suponen una continuidad –aunque diversa– del movimiento. En 1986 se postula un nuevo *Teatrato* en los barrios, impulsado por Manuel Callau, bajo el nombre de *Arte Abierto*, cuya información resulta muy mermada. Sagaseta y Polito recuperan las palabras del manifiesto para la edición del 86, donde se enfatizaban más los rasgos de teatro callejero, acciones barriales y teatro comunitario de 1985:

Teatro Abierto y los gremios del quehacer (Asociación Argentina de Actores, Sindicatos de Músicos) convocan a todos los artistas profesionales o no, de todas las disciplinas, a los vecinos de los barrios, como así también a las instituciones vecinales, a formar grupos que desarrollen investigaciones que intenten nuevas formas de producción y mantenimiento de ámbitos expresivos en sus lugares de asentamiento. La tendencia es lograr centros permanentes de expresión barrial, con el fin de concretar el derecho a ejercer la cultura por sus verdaderos protagonistas: los vecinos y sus artistas. (1985, 43)

También se postuló una edición de *Arte Abierto* a nivel latinoamericano, que se iniciaría en Santiago de Chile el 30 de junio de 1986, con la adhesión de Uruguay y otros países, pero pareciera que no llegó a concretarse.

En las fuentes halladas por Irene Villagra (2016, 353-355), observamos un cartel de *Arte Abierto* en 1986, donde prevalece el sentido de lo popular y co-

munitario. La imagen muestra una plaza de un barrio proletario, donde se está llevando a cabo una representación mientras se despierta el ambiente festivo con una murga y otras expresiones en el espacio urbano. Se desarrolla del 8 al 16 de noviembre y cuenta con los logos de Teatro Abierto. Algunas de las fotografías halladas por Villagra de este olvidado ciclo son presentadas en su recopilación de archivos (2016, 356-360).

Como narra Manuel Callau, en una entrevista realizada por Irene Villagra (2016, 361-371), *Arte Abierto* recuperaba reivindicaciones propias del sector cultural, de los gremios y sindicatos y sus preocupaciones profesionales en el ámbito de la democracia. Como recuerda también en nuestra entrevista personal (Callau 2022), *Arte Abierto* unificó a los sindicatos y tomó la calle Corrientes para su desarrollo, de Callao al Obelisco, durante todo un día: de mimos dirigiendo el tráfico a monólogos por las esquinas, música, actividades artísticas y lúdicas diversas... Actores, músicos, titiriteros, murgas y otros artistas se reunían para este encuentro bajo el lema: «Primavera del hambre y la desocupación». El acto finalizaba con una murga «que representaba el teatro, de las murgas, los viejos luchadores del teatro. Aparecían imágenes de Ambrosio Morán, de Frank Brown...» (Villagra 2016, 370). De nuevo, Teatro Abierto enlazaba con la tradición teatral para encarar al futuro y continuar con los reclamos en pos del arte. Además, en *País cerrado*, *Teatro Abierto* queda constancia de un posicionamiento político antiimperialista y anticapitalista, en una gran marioneta de Ronald Regan, presidente estadounidense en aquel momento, mientras otras figuras que representaban al teatro latinoamericano lo acosan. En los carteles puede leerse «Fuentes de trabajo sí», «¡Mejor salario ya! Arte Abierto» (Balassa y Wegbraut 1991, 102). La acción finaliza con un discurso de Héctor Alterio, el cual planteaba, según el guion de Balassa:

En la profunda comunión de todo hecho artístico los actores y el público producimos juntos la cultura nacional. Y ambos somos responsables ante el pueblo que somos nosotros mismos. Los actores queremos entregarnos a este diálogo para descubrir y desarrollar nuestra identidad nacional. Pero hoy no podemos hacerlo, ¿por qué? De seis mil afiliados en todo el país, el noventa por ciento está desocupado. Nuestro salario se deteriora permanentemente por el deterioro real del costo de vida. No se nos reconoce relación de dependencia. El presupuesto para cultura es del 0,2 por ciento. Nos invaden y desplazan las series, teleteatros en una proporción de cuatro a uno. Se han comprobado sugestivos avances en el cercenamiento y supresión de programas como por ejemplo en el Canal 11 cortes en la

proyección de *Asesinato en el senado de la nación*. En el Canal 13 la no emisión del capítulo del *Che Guevara* correspondiente a *Yo fui testigo*. En los puestos claves de la programación de la televisión permanecen funcionarios identificados y consustanciados con la dictadura [...]. (Balassa y Wegbraйт 1991, 103)

Con esta última acción, Teatro Abierto supera el hecho artístico y se posiciona como un movimiento sindical y aglutinador. Su carácter determinante dentro de la cultura argentina genera su construcción como interlocutor para los reclamos profesionales y del sector en el proceso de democratización. En 1986 finalizan –o al menos no tenemos más constancia– los actos relacionados con Teatro Abierto, aunque el tiempo democrático dejará otras acciones y movimientos relacionados con la filosofía del grupo desde 1981 (en sus postulados e integrantes) y evidencian las necesidades y mejoras que siguen precisando los teatristas argentinos. El espíritu de Teatro Abierto continúa.



## La recuperación del encuentro: público y prensa

¿Cómo reconstruir, años después, el comienzo (si es que hubo un comienzo definido) de algo que fue, más que una experiencia estética, una explosión de vida, intensa, divertida, intransferible?

OSVALDO DRAGÚN

### 1. El público: del cuerpo politizado al receptor crítico

«El público padece el miedo», recordábamos de las palabras de Jorge Dubatti (2012, 172) en el primer capítulo. Ciertamente, el mayor éxito del aparato censor consistió en infundir ese terror, el mismo que frenaba a la gente a asistir a ciertos espectáculos teatrales por el temor a las repercusiones que pudieran tener, como ocurrió en la quema del Teatro del Picadero en Teatro Abierto 1981.

Pero este miedo que siente el público tiene también otra respuesta. Aunque el espacio que en los setenta había ocupado el teatro militante parecía desvanecerse, recibiendo un especial control por parte de las Juntas Militares, el teatro acoge ahora otro valor. El acto teatral, en su propia consecución, suponía un acto político. Si la política activa opositora resultaba imposible, el propio hecho de hacer teatro en el contexto dictatorial conformaba –sin importancia de la temática de la obra en cuestión– un acto de resistencia: el encuentro constituía un acto político. Frente a la dictadura que destruye la colectividad, el teatro la reúne y en el contacto comunitario genera el pensamiento, la idea compartida, la esperanza reivindicativa. Por este motivo, la propia concepción de Teatro Abierto genera un acto político, en la reunión de artistas escénicos y su encuentro con el público en un tiempo donde el mismo había sido fracturado. Aunque las propuestas no trataran una temática política, el convivio generado ya conformaba un acto reivindicativo y de resistencia contra el sistema opresor. Es en la reunión de los cuerpos donde florecía

el acto político, convirtiéndose el cuerpo poético y el expectatorial en cuerpos politizados.

A su vez, debemos recordar que el público durante la dictadura adquiere una categoría más enraizada como espectador cómplice, aquel que es capaz de realizar una lectura compleja del texto representado, que vaya más allá de lo connotativo a lo denotativo, un «‘countercensorial’ spectatorship» que, como recupera Graham-Jones de las palabras de Diana Taylor, se presente como un «good ‘interpreters’ or readers of signs» (Taylor 1997, 237)<sup>96</sup>. Así, en el espacio convivial se genera un acto “contracensor” de resistencia donde, como plantea Graham-Jones en otro artículo sobre esta materia, «practitioners and spectators, with surprising frequency and success, managed to cut through the repressive sutures of *censura* and *autocensura*» (Graham-Jones 2011, 105)<sup>97</sup>.

En relación con estas premisas, una de las claves para comprender el efecto de Teatro Abierto en el campo teatral y la sociedad argentina es el lugar que ocupa el público en este movimiento. Basándonos en los postulados de Jorge Dubatti (2007), el acontecimiento teatral precisa de la expectación con la que se desarrolla el convivio, de un agente receptor que vivencialmente comparta la creación escénica. No obstante, más allá de esta reflexión epistemológica sobre el arte escénico, la relación con el público goza de una complejidad mayor y contextos como Teatro Abierto nos invitan a replantearnos esta figura.

A partir de los años sesenta, cuestión de suma vigencia en la actualidad, el público encuentra nuevos roles que rompen con su posición habitual. Se quebranta la pasividad del espectador aburguesado, promoviéndose diferentes acciones que quiebren su comodidad y el espacio de confort que ofrece su butaca, con el fin de que se convierta en partícipe de la experiencia vivida y la recepción catártica generada sea disímil. Desde su alboroto en la platea a ocupar un espacio como cocreadores de la pieza, los límites para definir al espectador resultan hoy día tan borrosos como ricos en matices y posibilidades, especialmente pensando en el «giro performativo» contemporáneo. Como reclama el conocido volumen de Jacques Rancière, *El espectador emancipado*<sup>98</sup>:

<sup>96</sup> Se refiere a un «espectador contracensorial» que sea un «un buen “intérprete” o lector de signos» (traducción propia).

<sup>97</sup> «creadores y espectadores, con sorprendente frecuencia y éxito, lograron romper las suturas represivas de la censura y la autocensura» (traducción propia).

<sup>98</sup> Además del libro de Rancière (2010), y puesto que desmide nuestro objeto de estudio, sobre el «giro performativo» y los debates contemporáneos en torno al espectador y la creación resulta esencial el texto de Fischer-Lichte (2004), *Ästhetik des performativen*. Complementa también esta revisión el artículo de Maximiliano de la Puente (2016), «El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica», sobre el teatro



Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. [...] Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. (2010, 11)

Esta reflexión resulta sumamente interesante pues, si bien Teatro Abierto cumple con estructuras tradicionales en cuanto a la representación, también observamos que su relación con el espectador presenta una situación disímil a la audiencia tradicional de una representación. Su rol, dentro del contexto político en el que se desarrolla este ciclo en 1981, nos invita a replantearnos su función y, por ello, consideramos que existen dos vías de recepción en relación con el público de Teatro Abierto, que se complementan y precisan: la recepción estética y la recepción política; es decir, un público-teatral y un público-militante/político. Ambas figuras, complementarias, pero divergentes, confluyeron en los espectadores de Teatro Abierto y ambas vías fueron reclamadas por los organizadores.

Según la línea de trabajo que mantenemos en este estudio, el teatro precisa del público porque solo con su expectación se culmina la obra; la esencia de una pieza teatral —como de otros productos culturales— se encuentra en la llegada del emisor/artista al destinatario y el diálogo que se provoca. Es entonces cuando cobra el sentido —disímil y complejo— que cada receptor le aporte y aquí reside una de las líneas de nuestro debate. Compartimos los aportes de Helen Freshwater sobre las problemáticas que genera el análisis del público en la comunidad teatral:

Several barriers block a better understanding of the relationship between theatre and its audiences. One is the tendency to confuse individual and group response; another is the persistent circulation of exaggerated and unsubstantiated claims about theatre's influence and impact. (2009, 5)<sup>99</sup>

argentino contemporáneo de carácter político que revisita históricamente el Proceso de Reorganización Nacional.

<sup>99</sup> «Diferentes barreras bloquean una mejor comprensión de la relación entre el teatro y sus audiencias. Una de ellas es la tendencia a confundir la respuesta individual y la grupal; otra

Por ello, resulta importante realizar una lectura crítica que nos permita valorar la repercusión de Teatro Abierto en el campo teatral y en sus espectadores; pero, a su vez, debemos tener en cuenta que la consideración colectiva de los receptores de Teatro Abierto debe conjugarse irresolublemente con el hecho de que cada individuo vivió una experiencia personal y divergente. Como problematiza Freshwater, una descripción que valore la reacción singular del público no hace justicia a la variedad de respuestas que pueden producirse entre los diferentes miembros de esa audiencia (2009, 5)<sup>100</sup>. En esta reflexión individual reside su principal emancipación crítica. En palabras de Rancière:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo [...]. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular [...]. En ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador. (2010, 23)<sup>101</sup>

es la persistente circulación de afirmaciones exageradas y sin fundamento sobre la influencia e impacto del teatro» (traducción propia).

<sup>100</sup> Literalmente, Freshwater explica: «A confident description of a singular audience reaction may do no justice at all to the variety of response among different members of that audience» (2009, 5).

<sup>101</sup> Resulta de especial interés, junto a estas referencias teóricas, pensar en el recorrido histórico y el análisis conceptual sobre las relaciones de la recepción en el arte contemporáneo y sus implicaciones en sentido político que tratan estudios como Bishop (2012) y Neveux (2013). Como ya plantea Bishop a partir de un estudio sobre el movimiento Internacional Situacionista («Situationist International» [2012, 77]) y su relación entre lo político y la expresión de las vanguardias de mitad de siglo, una de sus huellas más palpables queda en el arte participativo y lo que podría resumirse en el binomio espectador activo/pasivo y su desvirtuación en un enfrentamiento dialéctico entre ambas vías frente a la idea más confluyente que emanaba del acercamiento del arte a la vida: «Today, both of these tropes have become somewhat entrenched into black and white positions that tend to lack the dialectical subtlety accompanying the most radical iterations of the SI's aim to surpass art in order to realise it as life, as well as of Lebel's 'negation of negation'» (Bishop 2012, 104). Así, plantea cómo esta mirada arriba también a Argentina a partir de los años sesenta y queda marcada en su relación entre el arte y la historia: «The latter idea, together with an apparatus of semiotic theory and psychoanalysis, was imported to Argentina in the mid 1960s, where the valorising concept behind all of the examples discussed in this chapter – unmediated first-hand experience – was questioned, reversed and transformed into an interrogation of mass mediation. In both contexts, participation became a means to deal with anxieties about reality, representation and political oppositionality, but if the French examples discussed here addressed this through situations of collective unity, the Argentinians more characteristically approached participation through experiments in social division» (Bishop 2012, 104).

En primer lugar, el entorno del ciclo tiene como consecuencia que cada espectador viera las piezas en días diferentes, que pudiera acudir a todas las representaciones o que seleccionara unas pocas. El espectador asocia entre sí las obras visualizadas generando una opinión conjunta de Teatro Abierto, la cual variará según las propuestas que hayan entrado en juego en esa asociación. Como en el contexto de los festivales de teatro (Guerrero 2017), cada individuo trazó su propia cartografía de Teatro Abierto, extrapolando un sentido complejo del visionado conjunto. Además, deberíamos considerar –aspecto que desmide nuestras posibilidades de estudio– su asiduidad o no a representaciones teatrales anterior a su acercamiento a este ciclo, valorando así cómo era su visión crítica del teatro; en la otra vía, su participación en movimientos políticos o militancia activa que hayan propiciado su acercamiento a Teatro Abierto. Su pertenencia al campo teatral o cultural (otros artistas, estudiantes de teatro) o la clase social de la que participa serán otras de las constantes que determinen la recepción individual de cada espectador. A modo de ejemplo, Irene Villagra (2013, 255-264) realizó un escueto estudio –algo infructuoso, según reconoce<sup>102</sup>– donde pudo encuestar a tres espectadores de Teatro Abierto, y al mismo tiempo recoge el testimonio de algunas investigadoras del campo de los estudios teatrales argentinos que formaron parte del público del ciclo. Si en las primeras los recuerdos son muy vagos, las segundas suponen testimonios privilegiados y emocionados de aquella expectación. Resulta imposible realizar un estudio exhaustivo del público que acudió a la edición de 1981, pero los hechos y el desarrollo de este acontecimiento nos permiten dibujar una imagen de sumo interés, especialmente al compararlo posteriormente con las preocupaciones en torno a la recepción de los ciclos siguientes. Ahondemos, entonces, en los rasgos perceptibles y generales que comparten como colectividad.

Para Teatro Abierto, la recepción del público conformaba la clave de su éxito: su visibilidad, su valoración, su soporte. Pero más allá de esto, Teatro Abierto no es una experiencia teatral habitual, sino que presenta una complejidad mayor en su carácter político. En el contexto dictatorial y en relación con sus objetivos, el movimiento no precisaba solo de la afluencia masiva de

<sup>102</sup> Como señala la investigadora, sobre el bajo número de encuestas que logró realizar: «Tal vez abrir zonas emotivas, asociadas a recuerdos traumáticos de la época de la dictadura, aún resulte para muchos una dificultad. En los escritos y aún entre las personas que lo hicieron informalmente, hay coincidencia en que haber participado de Teatro Abierto 1981, asistiendo a alguna o a todas las funciones del ciclo, el solo hecho de “haber estado” en un acto colectivo y en dictadura, les produjo alegría» (Villagra 2013, 256).

público, sino que trabajó por construir un público activo y comprometido: un público politizado. Como acertadamente reflexiona Mauricio Kartun: «El arte puede ser un elemento de lucha, pero no es el artista quien lo empuña sino el espectador. A nosotros solo nos cabe la responsabilidad de hacer el mejor acero, el más insidioso y afilado, el más certero» (1993, 535).

Lejos de la pasividad habitual del espectador, dentro de Teatro Abierto se convierte en partícipe del movimiento desde su presencia, desde el momento que compra su entrada, y su expectación difiere a una recepción habitual, pues se conforman como cuerpos politizados que ejercen un pensamiento opositor al régimen con su *estar en presencia*. Acudir a Teatro Abierto los convertía, más allá de una mera audiencia, en participantes de un movimiento teatral y político de suma relevancia. De ahí que su figura resulte más compleja de analizar que en otras experiencias artísticas. Por otro lado, la audiencia juega un papel primordial tanto en su rol en el acontecimiento teatral como pensándolo en términos del producto ofrecido. Es el espectador el que, al acudir al teatro, paga el valor de una entrada reconociendo un trabajo profesional y ocupa con sus aplausos y valoraciones posteriores a la representación un lugar legitimador destacado —aunque no exclusivo— en el campo teatral. Su reivindicación por parte de Teatro Abierto era también convertirlos en los interlocutores válidos que valoraran sus piezas más allá de las imposiciones de la censura.

Desde los primeros documentos de Teatro Abierto, como en los apuntes de Osvaldo Dragún, observamos el reclamo del público para la consecución del movimiento y como vía legitimadora. Ellos son la pieza última y necesaria para que el ciclo y la recuperación del campo teatral se desarrolle: «Teatro Abierto está hecho para usted y su ausencia nos invalidaría» (Villagra 2013, 313). La distancia del público con el teatro argentino, con la creación nacional, se ubica en el horizonte de preocupaciones de estos artistas y en su recuperación reside su éxito. Más allá de esto, Roberto Cossa llega a aludir a que el público también ansiaba esta experiencia cultural y política que los despertara del aturdimiento dictatorial. En ello justifica la venta tan amplia del abono que «demostró también que había un público que estaba esperando» (Villagra 2006, 146).

Unos veinticinco mil espectadores, al concluir el ciclo, mostraban que la invitación había sido sobradamente aceptada. El público comprendió que con su presencia no solo estaba solidarizándose con el campo teatral argentino, sino que se convertía en partícipe de un movimiento cultural contestatario contra la dictadura. Como señala Beatriz Trastoy, Teatro Abierto con-

virtió al «teatro en un ámbito de convergencia para público y espectadores, pero también en un ámbito de disenso frente al poder dictatorial de turno» (2001, 108). Aunque los discursos y expresiones públicas pudieran utilizar un lenguaje contracensorial para referir los objetivos de Teatro Abierto, el contexto propiciaba una fácil comprensión por parte de la sociedad. De manera paradójica, fue esa afluencia alta de público el detonante para la respuesta incendiaria del Proceso. Otras expresiones escénicas desarrolladas durante la dictadura no habían recibido una incidencia tan atroz por parte de la dictadura debido a su realidad marginal. Teatro Abierto marcaba ahora un panorama diferente ante la convocatoria elevada de público. A su vez, sin el apoyo popular que el ciclo experimentó tras el incendio del Picadero, su continuidad habría resultado difícil.

La prensa y los medios de comunicación también se hacen eco del papel determinante que juega el público en esta experiencia y su divergencia con las expresiones acontecidas en dictadura. Así, en *La Nación*, leemos sobre el estreno de Teatro Abierto: «Jorge Riviera López leyó la declaración de principios de Teatro Abierto y después de una cerrada ovación –como hacía mucho tiempo no se producía– comenzó el ciclo» (Giella 1981, 93).

Irene Villagra afirma, en relación con la composición del público de Teatro Abierto, «que no fue el mismo que habitualmente concurría al teatro, que era minoritario en número» (2013, 256). Ya tratábamos que Graham-Jones (2000) percibe cómo durante la dictadura no hubo una baja afluencia de público, pero sí una desviación de su asiduidad al teatro independiente o de arte y de producciones de artistas nacionales en pos del teatro comercial u oficial. Por lo tanto, podríamos puntualizar que Teatro Abierto encauzó para sus representaciones a una masa de espectadores que se habían alejado del teatro que promulgan, así como recuperó a un espectador más popular, a otras clases sociales o colectivos distanciados del entorno teatral por la incidencia del régimen en los espectáculos, por el miedo a participar de ciertos eventos ante el posible ataque censor o por el alto coste de las localidades. Este hecho, motivado por la recesión económica vivida durante los años del régimen, fue un punto determinante en el reclamo de Teatro Abierto. La construcción de un espacio popular, que se acercara a un público joven –al que reivindican en las declaraciones a prensa– y a grupos sociales alejados del gobierno, fue una constante que trabajó Teatro Abierto no solo en su primer ciclo, sino en la que incidió en las siguientes ediciones. Ya desde los postulados del teatro independiente, en su carácter social, se buscaba un alejamiento del espectador burgués de clase media –por otro lado, correlato

de los artistas que representaban la pieza y sus personajes— por una audiencia popular de diferentes estratos sociales. En su relación con el ideario de los independientes, también Teatro Abierto se preocupó por este hecho y fue una de las consignas que analizaremos en torno a la edición de 1983 y 1985. En el caso de 1981, el crítico Rómulo Berruti rememora que «Iba toda clase de gente, de todas las edades, desde luego muchos jóvenes, pero había una gran diversidad» (Villagra 2006, 165).

Villagra cita la participación novedosa en 1981, unido a la franja social habitual del teatro, de «alumnos de las escuelas de teatro, arte, humanidades, miembros de los aparatos culturales de los partidos políticos» (Villagra 2013, 256), entre otras. En este sentido, no contamos con los datos necesarios para plantearnos la afluencia de esos grupos iniciados en el campo cultural y teatral a otros espectáculos de los años dictatoriales o la pertenencia explícita a partidos políticos, en recuperación durante el gobierno de Viola. No obstante, el carácter político que acoge Teatro Abierto evidencia que su público era afín a un enfrentamiento explícito contra la dictadura. Conocedores de los objetivos de este evento, a la inquietud estética por acudir al ciclo se une un claro deseo político, posicionándose como partidarios o militantes de un movimiento cultural y antidictatorial.

Osvaldo Pellettieri plantea que durante los años de la dictadura el espectador «formaba parte de una audiencia espantada ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara» (2001, 76). Contrariamente, no compartimos completamente que el espectador acudiera al teatro buscando las respuestas que no acertaba a comprender de la realidad sociopolítica, pues esta afirmación merma el sentido crítico e individual de cada individuo y olvida que su propia asistencia a cierto tipo de representaciones busca, más que «aclarar», compartir artísticamente una preocupación conjunta. En el caso de Teatro Abierto, ante la certeza de su posicionamiento antidictatorial, el espectador no acudiría a descubrir horrores desconocidos por la dictadura, sino a crear un espacio comunitario, social, donde pudiese afrontar la crudeza traumática de esas acciones y mostrar otras veladas, construyendo un espacio de retentiva en colectividad. A modo de ejemplo, las referencias a los desaparecidos que encontramos en *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac no descubre ante la audiencia —que valoramos comprometida y crítica con la realidad— de Teatro Abierto los horrores acontecidos, en vista de los cuantiosos reclamos y manifestaciones de las Abuelas de Plaza de Mayo. No obstante, evidencia en comunidad esa problemática, sensibiliza desde el poder catártico del arte e inician un deba-

te para el trabajo en conjunto. Se comienza a romper la visión del «teatrista ilustrado» (Dubatti 2012), aquella que seguía la estela de Leónidas Barletta y enseñaba al pueblo la realidad que no puede ver. La presentación de los horrores tiene una función crítica y concienciadora, despertando un juicio personal y único en el que resulta tan determinante la pieza como el ritual colectivo que el teatro propone. Conjuguar ambas experiencias, la estética y la política, es una de las mayores dificultades a las que se enfrentan acontecimientos teatrales o propuestas como Teatro Abierto. Compartimos, por ello, las reflexiones de Rancière sobre el teatro político:

[...] la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (2008, 57)

En una interesante comparativa entre el teatro político desarrollado durante la dictadura franquista en España y el que tiene lugar durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, José Monleón (*Primer Acto* 1985a), en una entrevista con Roberto Cossa y Ricardo Halac, señala que cuando el contexto represivo propicia que el teatro se convierta en el único mecanismo donde es posible realizar un arte político, se encuentra ante un público que queda satisfecho con las representaciones, pero «para la persona que quiere hacer teatro y tiene una conciencia política y se mete en la trinchera, siempre existe el riesgo de la frustración, descubrir que, más que público, solo tiene una audiencia política» (Monleón 1985a, 46). Ante ello, Cossa y Halac reconocen que el espectador de Teatro Abierto participaba de una tribuna política y Cossa apunta que «los espectadores iban a hacer política allí» (Monleón 1985a, 46), de ahí las referencias habituales al espacio como una cancha de fútbol o a los espectadores como «hinchas», en palabras de Cossa (Balassa y Wegbraut 1991, 81). Empero, también reconocen que el público participó de la experiencia estética, en la valoración de las piezas y autores, en su asiduidad a diferentes puestas en escena, en el tratamiento que la crítica realizó de ellas, y en su participación activa en las representaciones. Como alega Halac, el público se involucraba, se emocionaba, reía, gritaba o aplaudía de forma diversa en cada representación (Monleón 1985a, 46). Conforme avancen los ciclos, se perderá paulatinamente el carácter político de Teatro Abierto y el



público constituirá un determinante sistema de crítica sobre los espectáculos, llegando a incidir en la reducción de piezas en 1982, como veremos. Si en 1981 el juicio político peleaba con la experiencia estética, la segunda vence finalmente ante la recuperación del campo teatral y la cercana coyuntura democrática.

Por otro lado, en la importancia que acoge el espectador para el desarrollo de Teatro Abierto y su doble carácter como público-teatral y público-político, se busca una participación disímil a la habitual tanto en su involucración en el movimiento como en las propias representaciones. No solo interesa su presencia en el teatro, sino que como cuerpos politizados se reclama su acción, «una participación activa», como afirma Osvaldo Dragún (Villagra 2013, 313)<sup>103</sup>. Por ello, Mathilde Arrigoni, estudiando estas relaciones entre Teatro Abierto y la recepción, utiliza la idea de «público participante», el cual «está completamente integrado en la representación y, a medida que esta se desarrolla, la comenta por medio de sus aplausos, sus gritos, sus risas» (Arrigoni 2011, 8).

Desde el ciclo, se utilizan diversos mecanismos que aumentan el sentido comunitario de Teatro Abierto y el carácter festivo —en cuanto al encuentro compartido y la alegría generada—, involucrando al espectador para que se sienta partícipe de la recuperación del campo teatral y del mensaje político. Para ello, como ya señalábamos, el Teatro del Picadero propiciaba con su espacio menos convencional la cercanía del público, cuyos asientos finalizaban justo en el escenario y se ganaba la contigüidad con el actor. Por ello, Gastón Breyer contaba cómo habían buscado adaptar el Teatro Tabarís para lograr que no se perdiera este encuentro más íntimo. Por otro lado, se incentivaba la ruptura de la cuarta pared en las representaciones, realizando diálogos explícitos con el público y guiños a su presencia, como trataremos en el análisis de las obras. Además de ello, se impulsó el descubrimiento del entramado teatral ante el espectador. No solo en las posibles colaboraciones en la escenografía o utilería para las piezas, sino porque el organigrama de tres representaciones diarias dejaba al descubierto el montaje de las obras. Los cambios de materiales y escenografía se realizaban a vista de un público que compartía la experiencia mágica de pasar del oficio a la representación. Como explican Murno y

<sup>103</sup> En declaraciones al diario *El País* en España en 1980 asegura, como posteriormente defenderá Teatro Abierto con sus acciones, que: «En estos momentos, más importante que producir el gran teatro es la creación del gran público, y esto depende de la política cultural, que convierta a la gente de pasiva en activa» (*El País* 1980).



Perinelli en *Primer acto*: «el público casi podía tocar a los actores y estos entraban a escena transportando los pocos trastos escenográficos que se utilizaban» (AA.VV. 1985, 68).



Figura 1. Cierre de Teatro Abierto en 1981. Imagen: Julie Weisz.

La alegría y euforia vivida en el ambiente festivo tanto por los artistas como los espectadores también responde al contexto político, reconstruyéndose con fervor lo que la dictadura había destruido. Como analiza Isabelle Clerc, el entusiasmo del público «tampoco se inscribe en la reacción habitual del espectador porteño» (Clerc 2001, 103), sino que reclama su participación como público-político. En palabras de Eduardo Pavlovsky, «la gente iba apasionada, iba como a una manifestación contra-cultural política. Deseos de libertad, deseos de expresarse» (Villagra 2006, 153). Para el público, Teatro Abierto también suponía su forma de expresarse en el contexto dictatorial. Su sola presencia en el evento conformaba un acto comprometido, al que se adherían con mayor entusiasmo y firmeza en su rol como público activo, en sus vítores, sus emociones o sus aplausos, que desbordaban la reacción habitual en otros acontecimientos teatrales.

Por su parte, como señala Beatriz Trastoy, el público recibió las obras de Teatro Abierto 1981 «como críticas sesgadas al autoritarismo y a los funes-

tos efectos en los individuos que lo padecen» (Trastoy 2001, 109). Si bien muchas de las obras tratan temáticas relacionadas con el texto represivo, no es la vía exclusiva en la libertad creadora de cada dramaturgo. Como veremos con posterioridad, encontramos diferentes análisis y reflexiones que afectan a la sociedad, pero no solo motivada por el contexto dictatorial. Por ello afirma Trastoy que «Tal modalidad receptiva se debe más a una profunda necesidad individual y social que a las intenciones de los respectivos dramaturgos» (Trastoy 2001, 109). Compartimos la consideración de que el espacio generado por Teatro Abierto como fenómeno político invita a pensar sus piezas desde el contexto dictatorial. Empero, esta reflexión forma parte de una lectura mediada, la del público o el crítico, que busca más allá del texto su relación extratextual. Aunque esta temática circunde muchas de las propuestas de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, la misma es amplia y variada, sorprendente y enriquecedora, y muestra cómo no se construye un enfrentamiento político directo —a modo de un teatro militante— sino que hay una preocupación estética y temática y que la reclamación destacada de Teatro Abierto es su deseo de crear en libertad y construir un espacio de comunidad teatral.

El documental de Arturo Balassa, *País cerrado, Teatro Abierto*, deja constancia de la aclamación del público a las obras del primer ciclo, las risas sonoras de los espectadores (como en *El nuevo mundo* de Somigliana), los aplausos, la participación y, en general, la complicidad que existió en esta primera edición. Se generó un espacio comunitario entre creadores y espectadores, surgiendo «una suerte de comunión muy íntima para nosotros», como relata Luis Brandoni (Balassa y Wegbraйт 1991, 80) o un «hecho real de la ceremonia», según Pepe Soriano (Balassa y Wegbraйт 1991, 81). También Murno y Perinelli destacan un ambiente donde los espectadores «vibraban de emoción en el recinto; aplaudían de pie; ovacionaban; lloraban y reían junto a los 200 integrantes de Teatro Abierto» (AA.VV. 1985, 68). Ese ambiente comunitario se incentivaba, además, porque tras finalizar las representaciones público y artistas conversaban sobre las representaciones y la experiencia vivida, como relata Francisco Javier (Arrigoni 2011, 8).

Dentro de la comunidad generada y esta involucración del espectador en el movimiento de Teatro Abierto, resulta paradigmático el cierre del evento el 21 de septiembre de 1981. Ante un teatro lleno, que incluso superaba el aforo del Teatro Tabarís, tuvo lugar el final de las representaciones. Todos los artistas participantes se reunieron sobre el escenario, mientras el público en pie rebosaba

la platea. La fotografía de Julie Weisz<sup>104</sup> sobre este final refleja la emocionante atmósfera comunitaria vivida, donde los espectadores aplauden a los artistas y estos reiteran los aplausos. Entre risas, abrazos, llantos conmovidos y globos de ambiente festivo, todos se reconocían, en conjunto, como protagonistas de este movimiento, participantes activos de un acontecimiento único, de la recuperación teatral y de un acto político sin precedentes en Argentina. Por ello, el discurso final escrito por Carlos Somigliana enfatizaba el carácter de movimiento gestado entre todos los asistentes –artistas y público–:

La respuesta del público de Teatro Abierto indica que estamos en el buen camino. Creemos que no hay ningún otro camino. Una libertad total sin ningún tipo de discriminación, sin ningún tipo de censura. Todos juntos pensemos lo que pensemos y aprendiendo a convencernos que la verdad de cada uno no es más que la verdad de cada uno, y no la verdad de todos. (Balassa y Wegbrait 1991, 95)

En definitiva, la experiencia de Teatro Abierto también genera la existencia de un espectador particular. Lejano a su tradicional posicionamiento pasivo, se revela como un agente activo y determinante en el movimiento. En primer lugar, porque depende de su asistencia el éxito de público. Además, porque desde la organización y las representaciones se insta a su participación activa en el movimiento, la cual acogen con especial ahínco ya que incentiva su expresión libertaria anticensora y su compromiso con el movimiento. Es un público que se siente partícipe, que forma parte del hecho teatral y descubre su entramado, que charla sobre las representaciones porque el espacio comunitario generado es una de sus mayores victorias. Con su sola presencia en Teatro Abierto, los espectadores devienen cuerpos politizados que se adhieren a una protesta cultural contra la dictadura. De ahí que su posicionamiento expectatorial sea doble: tanto como público receptor de las poéticas dramáticas y escénicas como público militante, adherido al hecho político. El espectador de Teatro Abierto es copartícipe del movimiento y el desarrollo de los ciclos y se convierte en una pieza clave –gracias a su fervorosa acogida– de la reconstrucción del campo teatral en Argentina<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Julie Weisz fotografió Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, creando un testimonio visual de insoslayable valor para conocer el desarrollo de los ciclos y las representaciones.

<sup>105</sup> Pude profundizar mejor en el sentido complejo del público de Teatro Abierto cuando fui espectadora de Teatro x la Identidad. Si bien se trata de experiencias diferentes, existe una arraigada filiación entre ambos ciclos teatrales y movimientos culturales. No es baladí que

## 2. La crítica teatral en Teatro Abierto

### 2.1. Prensa y crítica en 1981

Si destacamos el papel de la prensa en Teatro Abierto 1981 es porque abre un diálogo mermado durante los años dictatoriales, haciendo partícipe también a los medios de comunicación de la reconstrucción del campo teatral y el espacio que ahora este arte jugaba en la sociedad. Las críticas y reseñas sobre espectáculos teatrales continuaron realizándose durante los años dictatoriales, aunque de forma mermada en número y asiduidad o con dificultades para su lectura actual<sup>106</sup>. Para Teatro Abierto, los principales periódicos y revistas de Buenos Aires contaron con reseñas sobre los espectáculos, lo que aporta un material destacado para el estudio de la recepción de los diferentes ciclos.

Anterior al desarrollo de la primera edición, la acogida de la convocatoria por parte de la prensa fue sumamente destacada, especialmente comparándolo con otras experiencias similares en dictadura. Lorena Verzero (2016) se interroga sobre los motivos que propiciaron la amplia difusión de Teatro Abierto, destacando la participación de figuras reconocidas, su fusión en un solo evento, la propia calidad de algunos de los espectáculos, «la poca oferta en teatro “de arte” de la ciudad, la explícita reunión contra la censura» (Verzero 2016, 100). Estos motivos, a los que nos adscribimos, encuentran también otras causas que los complementan. En primer lugar, la coyuntura política descrita con el gobierno de Viola y su intento aperturista. Por otro lado, si bien existe un reclamo por parte de actores reconocidos que participaban del teatro comercial, consideramos determinante que el evento acoge diferentes tendencias estéticas y convoca una unidad sorprendente en el momento. Aunque predomine la vía realista, existe una cierta heterogeneidad y autores con

entre los organizadores de Teatro x la Identidad aparezcan nombres comunes en los diferentes ciclos de Teatro Abierto, como tampoco que comprendan el arte como medio para generar un espacio comunitario de reivindicación política y retentiva colectiva. En la experiencia como público en agosto de 2017, viví Teatro x la Identidad dentro del ambiente festivo generado: las risas sonoras, las respuestas del público a las propuestas de los intérpretes, la participación cantando diferentes piezas musicales, los vítores o exclamaciones de afirmación o negación ante los hechos mostrados... También la audiencia de Teatro x la Identidad acude como acto político, en apoyo a las Abuelas de Plaza de Mayo y adhiriéndose a sus reivindicaciones, y de la misma forma participa de un proyecto artístico, de un encuentro teatral inusual y emocionante.

<sup>106</sup> A modo de ejemplo, Argentores ha recopilado a lo largo de los años las reseñas, críticas y menciones en prensa escrita a las obras de teatro, notándose un vacío en sus archivos entre 1977 y 1980.

disímil planteamiento poético. Y, uniendo a todos los aspectos anteriores, la campaña orquestada por los propios organizadores. Desde sus primeros discursos, se trata de un mensaje esperanzado, utópico, lleno de euforia y alegría que planteaba un envite a la sociedad. Cansados del dolor y la pérdida de su papel en el teatro argentino del momento, deciden atacar con entusiasmo y plantear un producto irrechazable. No se trataba de un acto político ni un mero espectáculo, sino de la congregación más destacada del campo teatral ofreciendo un acontecimiento cultural contestatario.

Irene Villagra (2010; 2013, 334-336) ha observado la repercusión en prensa de Teatro Abierto en algunos medios de la época en las declaraciones y los escritos del período anterior al estreno del ciclo. Como plantea, posicionaron su discurso de manera mayoritaria destacando las figuras artísticas del evento (actores, directores y autores), el carácter inaudito de reunión, la alegría de este reencuentro entre teatristas («era emocionante verlos, todos allá arriba, en el escenario, casi como siempre» dice *El Cronista Comercial* el 21 de mayo de 1981), la recuperación del público... Destaca, especialmente, la crónica de Osvaldo Bonet en *Clarín* (23 de julio de 1981), donde contextualiza Teatro Abierto en los años de la dictadura argentina: «El teatro argentino pasó una situación casi de letargo [...] estaba rodeado de indiferencia, cuando no de hostilidad [...]. La censura, las prohibiciones, la indiferencia ayudaron a crear un clima de desaliento» (Villagra 2013, 335) y apunta al carácter de «fiesta teatral» que ya había supuesto el evento por la venta masiva de abonos anterior a su estreno.

El crítico Rómulo Berruti reconoce que hubo una gran solidaridad por parte de la prensa teatral, así como los diarios generales y algunos medios audiovisuales —que eran de carácter oficial—, haciéndose todos eco de la propuesta (Villagra 2006, 164). Berruti publicaba reseñas cada día en *Clarín* sobre los espectáculos desarrollados, así como hicieron *La Nación*, *La Prensa*, *Crónica* o *La Razón*, ciertas revistas y medios internacionales (Villagra 2006, 165).

Desde la presentación del movimiento y a lo largo de su continuidad, observamos que se alabó al movimiento, pero analizaron las piezas críticamente. Generalmente se pone en duda la calidad de parte de las piezas de 1982 y 1983 y se alega su mala repercusión entre el público y la crítica. No obstante, percibimos que desde el comienzo se trató de forma independiente la alabanza al movimiento con la puesta en valor de las piezas, según el interés o gusto de cada crítico como ocurriría con cada espectador. Este hecho nos interesa para percibir cómo más allá del enfrentamiento político hubo una conciencia del movimiento teatral gestado y un interés por considerar su valor artístico, cuestión a la que regresaremos en este capítulo.

Las críticas inciden tanto en el aspecto temático como en la forma y analizan con mayor ahínco el texto, pero sin perder el interés por la dirección y la interpretación. A modo de ejemplo, en *Clarín* el primero de agosto, Rómulo Berruti señalaba que el *16 de octubre* es «una mezcla de sexo, violencia y crítica social», apunta a que carece de solidez y opina sobre la puesta de Alberto Uré que la clave fue «provocar al espectador a través de situaciones límite, como recurso de implacable desenmascaramiento» (Villagra 2013, 338).

En *La Nación* del 30 de julio de 1981 encontramos un discurso más exaltado; destaca un «Excelente comienzo del ciclo Teatro Abierto», describiendo la sala colmada y el clima de fiesta (Villagra 2013, 337). Además, ya apunta a que se tratará de un movimiento de gran envergadura, destaca «la libertad temática y formal, la audacia en las propuestas y el excelente nivel actoral, parecen ser características salientes de estos espectáculos que revitalizan nuestro teatro» (Villagra 2013, 337). Subraya *Decir sí* de Griselda Gambaro. También en la decisión de resaltar ciertas propuestas hay un carácter crítico y legitimador. Por otro lado, en *La Nación* del 31 de julio observamos consideraciones estilísticas de las piezas, en su temática, forma y calidad, sobresaliendo la actuación de la actriz de *Criatura*, la crítica político social que «al final termina en un vodevil» para Pavlovsky o el acierto de *Gris de ausencia* de Cossa (Villagra 2013, 337).

Por otro lado, desde la prensa ensalzan en diferentes ocasiones un carácter importante de Teatro Abierto: lo nacional, según lo tratamos con anterioridad. Los organizadores del ciclo habían antepuesto el carácter nacional de los autores frente a las producciones extranjeras y promovían metafóricamente un nuevo concepto de cultura nacional que no se regía por los cánones dictatoriales. Como señala Beatriz Trastoy, Teatro Abierto fue un ciclo nacido ante el «creciente proceso de desnacionalización cultural de la feroz dictadura militar» (2001, 105). Por ello, en *La prensa* del 4 de agosto de 1981 Raúl H. Castagnino señala: «La “apertura”, en estos dos casos de sustituciones, puso en evidencia, en pasado y presente, la continuidad del “ser” del teatro nacional a través de todas sus vicisitudes» (Villagra 2013, 341). O en el diario *Clarín* del 9 de agosto, tras el incendio, señalan «amplia experiencia de teatro nacional y popular» (Villagra 2013, 345). Además, después del siniestro, en este mismo diario se construye la imagen de Teatro Abierto como un paradigma de enfrentamiento contra la represión vivida desde 1976, consiguiendo guiar «el rumbo que la modernidad impone a la Nación» (Villagra 2013, 346).

La prensa participa en la difusión del discurso de Teatro Abierto, en el éxito acogido y en su posicionamiento como interlocutor desde el campo cultural



ante la opresión. A su vez, la crítica especializada sobre las piezas legitima a ciertos autores y obras en concreto y al movimiento y sus participantes en general. Vuelven a convertirse en las figuras destacadas del teatro argentino, tanto en sus piezas exitosas como en sus desmerecimientos. Se construye una textualidad compleja de Teatro Abierto que, como en los casos anteriores, se configura desde la vía del movimiento político y del ciclo teatral, conjugándose ambas valoraciones. La segunda irá ganando terreno frente al hecho político, instaurándose a partir de 1982 un análisis cada vez más circunscrito a las representaciones teatrales. Resulta muy interesante, en última instancia, cómo la propuesta a modo de ciclo promueve que la crítica analice los trabajos en conjunto. Así, se crea una narrativa nutrida que piensa cohesionadamente en las obras de Teatro Abierto, establece asociaciones y disociaciones entre las piezas, realiza comparativas entre las poéticas dramáticas, de dirección y actorales y lee el conjunto de cada ciclo según su relación con la tradición teatral y las nuevas vías contemporáneas.

## 2.2. Teatro Abierto 1982, la recepción y sus críticas

Como analizábamos en el capítulo anterior, en 1982 el desarrollo del ciclo, debido a su magnitud, se enfrentó a numerosas dificultades. La falta de focalización en un único espacio, la necesaria utilización de dos teatros y el alto número de espectáculos «dificultó la presencia de público estable a todas las representaciones» (Giella 1983a, 59). Además, el concurso había generado una elección dispar y no siempre acertada, a la luz de los testimonios de los propios organizadores de Teatro Abierto y las críticas generadas. Jorge Dubatti (1991, 82) recoge cómo la revista *Humor* criticaba la obra *Solo, muy solo* de Alejandro Briner preguntándose: «¿Por qué, para qué, bajo qué circunstancias fue elegida esta obra?». También la revista *Contraseña* publicaba en 1982 un duro artículo contra esta edición, afirmando: «Hasta la aparición de la presente nota, el nivel estético promedio de los espectáculos estrenados resulta deprimente, lo que por un lado contradice el principio de “alta calidad” prometido por sus responsables mientras que por otro parece fundamentar, *prima facie*, el cuestionamiento de los criterios esgrimidos por la selección de artistas y autores» (Villagra 2015, 332). El artículo recoge las declaraciones de Alberto Sava, quien criticaba las obras seleccionadas en el rubro de teatro experimental, ya que habían sido realizadas por artistas que no promulgaban estos trabajos no convencionales (señala al director José Bove o a Francisco

Javier), así como denunciaba que habían quedado fuera muchas piezas experimentales alegando problemas de espacio, aunque otros teatros se habían ofrecido para acoger estas propuestas en el marco de Teatro Abierto. Lo cierto es que una de las críticas al 82 había sido el desbordamiento de propuestas realizadas en dos espacios, por lo que la organización se enfrentaba a decisiones de suma complejidad.

Junto a los problemas de calidad, el artículo recoge cómo las propuestas de este segundo ciclo habían sido trabajadas antes de la guerra de Malvinas, primando un discurso autocensorial que no correspondía al nuevo aperturismo que se hallaba en octubre de 1982. A su vez, se critica que muchos montajes habían intentado introducir elementos que contextualizaran sus obras infructuosamente. Firma el artículo de *Contraseña* Roberto Tassana, quien critica especialmente *Reíte Carlitos*, *Un tal Macbeth* y *Los jueves en la Plaza Mayor*. Empero, otro artículo publicado en *Tiempo* por Teresa Naios Najchaus alaba esta última pieza, destacando el trabajo directo con la temática de los desaparecidos. La crónica destaca que «En pie el público aplaude en la sala Margarita Xirgu» y rememora «la emoción del espectador» (Villagra 2015, 334).

En otro artículo publicado en *Contraseña* en diciembre de 1982, esta vez por Carlos Somigliana, el dramaturgo reconoce, además de los posibles errores anteriormente esgrimidos, el cambiante contexto sociopolítico y la llegada democrática como uno de los fundamentos de la merma de espectadores para Teatro Abierto: «la apertura de otros canales de expresión y de protesta que, aunque bienvenidos, disminuyeron el ímpetu contestatario que hasta entonces acaparaba Teatro Abierto» (Villagra 2015, 338). El juicio de Somigliana aporta también lucidez al conflicto. En 1981 Teatro Abierto se constituyó como movimiento y recibió una parte importante de espectadores que acudían como acto político, comprendiendo su acción como un acto militante más que como una experiencia artística. Ahora, las vías para la expresión política se veían —merecida y necesariamente— ampliadas, cada vez con mayor ahínco. En este sentido, el espectador que acudía a Teatro Abierto en 1982 lo hacía por un ímpetu artístico y esperaba una respuesta de alta calidad que satisficiera sus gustos. Era, ahora, un público-teatral, capaz de criticar unas propuestas y alabar otras, de asociar y realizar valoraciones estéticas de autoría, dirección e interpretación. Para Teatro Abierto en 1982 el contexto no había variado y debieron crear en las mismas complejas, paupérrimas y urgentes condiciones que en el ciclo anterior, con una presión aún mayor por el fervor despertado en la primera edición. Empero, los receptores cambiaban a un ritmo veloz y



el movimiento debía replantearse sus propias bases para convertir la crítica en un camino a seguir construyendo en favor del teatro nacional. Al respecto recogen Silvina Díaz y Adriana Libonati una crítica de *La Nación* el 29 de octubre de 1989 donde se afirmaba: «Si el primer propósito de Teatro Abierto fue mostrar la vitalidad y la existencia del teatro argentino, [...] debemos admitir que, desde la platea, se observaron más errores y pasos en falso que aciertos. La vitalidad, en todo caso, no debería surgir enfrentada a la calidad» (Díaz y Libonati 2014, 42).

Los motivos que generaron el menor interés de algunas propuestas de Teatro Abierto 1982 resultan, como observamos, variados y difícilmente cuantificables. Lo cierto es que, debido al bajo coste de las localidades, la menor acogida de público y la ausencia de ayudas públicas, Teatro Abierto no pudo mantener durante los dos meses previstos todas las obras en cartel. Por ello, se decidió desprogramar aquellos espectáculos de escasa afluencia de público y mantener el resto en una única sala, intentado así recuperar tanto el prestigio como el rédito perdido. Permanecieron en cartel en el Teatro Margarita Xirgu (el de menor tamaño) del 18 de noviembre al 15 de diciembre trece de las treinta y cuatro obras seleccionadas a concurso: *Viejas fotos*, *Príncipe azul*, *El tío loco*, *Arrabal amargo*, *La casita de los viejos*, *Oficial primero*, *De víctimas y victimarios*, *El examen cívico*, *Prohibido no pisar el césped*, *Chorro de caño*, *Al vencedor*, *Hay que apagar el fuego* y *Bar la costumbre*. Se unieron tres de los diecisiete espectáculos del ciclo experimental: *El jorobadito*, dirigido por Jorge Ricci; *El barco* de Silvia Vladimivsky y *Apuntes sobre la forma*, dirigido por Carlos Veiga (Dubatti 1991).

Ante esta atmósfera general de fracaso que tiñó al evento en 1982, consideramos necesario realizar una vindicación. Teatro Abierto no fue un organismo público de gestión cultural ni una empresa, aunque sus preocupaciones en muchas ocasiones se acercaron a esta labor. Se trató de un movimiento altruista que buscó reivindicar el teatro argentino nacional y crear con libertad —de expresión, de producción, de gestión— ante el contexto económico, social y político vivido. En este sentido, las críticas realizadas ante el desbordante planteamiento de 1982 no contemplan que Teatro Abierto no debía cercar sus metas y frenar sus intentos expansivos: en el riesgo residía su propio éxito, su autenticidad. Además, su espíritu *abierto* y su carácter de movimiento político reclamaba atender a las demandas que él mismo había generado: acoger a nuevos artistas, abrir la convocatoria, amparar la proyección nacional o dedicarse a la búsqueda de nuevos públicos. Teatro Abierto también habría fracasado si se cegaba ante la posibilidad de repetir un sistema de producción

que ya sabían exitoso o incidir en aquellas expresiones artísticas que habían logrado una mejor acogida popular. Tomamos, al respecto, las palabras optimistas de Carlos Somigliana: «El error fue pensar que Teatro Abierto era la concretización de un sueño. Lo que hay que hacer es seguir haciendo Teatro Abierto y seguir equivocándose con la mayor buena fe posible, con la mayor amplitud posible» (Giella 1983a, 59).

A pesar de ello, como también hemos observado, los intentos aperturistas que realizó en su propio seno (el concurso, el ciclo experimental, la apertura nacional) fueron juzgados por insuficientes. Cuando Teatro Abierto en 1981 se desarrolló como un movimiento privado de carácter público (es decir, con convocatoria y decisiones cerradas y limitadas a un grupo de gente) se salvó del vilipendio por las ausencias. El esplendor del primer ciclo vino de la mano del requerimiento, del deseo de participación, del movimiento popular. Si bien había dicho Osvaldo Dragún tras la quema del Teatro del Picadero que, desde entonces, Teatro Abierto pertenecía a todo el país, ahora eran muchas las voces que querían –podían y debían– opinar sobre este evento. A modo de ejemplo, cuando el movimiento decide abrir el evento a voces jóvenes y propuestas experimentales, se criticó su horario, las 21:30 –franja que no pareciera perjudicial–, o que solo hubieran aceptado unas cuantas propuestas. Lo que en 1981 se habría alabado, la inclusión de jóvenes estéticas, ahora quedaba en entredicho.

La perspectiva histórica nos permite analizar estas controversias, las críticas sobre el reclamo de las estéticas que se sentían mermadas o las voces emergentes que clamaban por una mayor representación como la muestra fehaciente de que Teatro Abierto había conseguido avivar el campo teatral en Argentina. Despertaban las pugnas propias de un campo vivo y se pasaba del clamor político al debate estético, mostrando las presiones y luchas entre las poéticas canónicas, las fuerzas remanentes y los impulsos emergentes.

Por otro lado, si nos fijamos en los datos, existen saldos negativos en el ciclo de 1982, pero los cuales no deben ocultar sus valores positivos. En primer lugar, se apunta a la baja calidad de algunos espectáculos o el menor interés que despertaron en el público. No obstante, desde el inicio del ciclo en 1981 observamos en la prensa un juicio crítico sobre las obras, mostrando diferentes gustos e intereses, destacando éxitos y decepciones en cada montaje. Hubo un tono general exaltado y festivo en los medios sobre el ciclo en 1981, pero esto no se contrapuso a un cierto juicio crítico teatral que se aportara sobre los espectáculos. A pesar de ello, es cierto que el tono juicioso fue más mermado que algunas críticas de duro discurso en 1982. De la misma forma,

los testimonios sobre la recepción de Teatro Abierto en 1981 señalan una serie de montajes que sobresalen sobre sus compañeros, bien por las virtudes del texto, del montaje o de las interpretaciones que se llevaron a cabo. La problemática surgida sobre la continuidad de algunos textos de Teatro Abierto más allá del ciclo y el valor comercial que algunos empresarios observaron en las mismas no es sino una muestra más de las desemejantes valoraciones que se llevaron a cabo sobre los montajes, sin que esto merme la valoración general exaltada sobre el evento. También en 1982 hubo propuestas que despertaron el interés del público y la crítica, las cuales no deben oscurecerse por aquellas que no interesaran a los espectadores<sup>107</sup>. Como en cualquier producto artístico, Teatro Abierto arriesgaba presentando propuestas que pudieron alcanzar mayor o menor nivel de éxito o incluso podía errar con montajes de menor calidad escénica.

Una de las más importantes conquistas en Teatro Abierto 1981 fue el interés despertado en los espectadores, la afluencia masiva del mismo a las representaciones y la conquista de nuevos públicos para este arte. Este hecho no mermó en 1982, sino que el número de espectadores aumentó, según declaraciones de Osvaldo Dragún en *Primer acto* (Monleón 1985b, 74), pero su aumento no fue suficiente para la oferta teatral presentada. Además, como mencionábamos, los espectadores de 1982 perdían su estatus entusiasta de militantes de un movimiento cultural y participaban como espectadores de teatro, los cuales valoran con su visión crítica las muestras escénicas. El rechazo del público siempre es motivo de preocupación, pero la redención de su juicio para el teatro, su estimación personal y sus valores estéticos es tanto síntoma de viveza artística como conquista democrática.

### 2.3. A partir de 1983: el encuentro con lo popular

Deteniéndonos ahora en la participación del público y su relación con el movimiento en 1983, la misma resultó más mermada y no se recuperó la adhesión masiva del primer evento: «El ciclo del 83 se completó de todos modos con módica repercusión. El clima pre y poselectoral, con su teatralidad propia, se llevaba buena parte del público», como reflexiona Mauricio Kartun (1993, 536). A pesar de ello, la fiesta inaugural de las murgas acogió quince

<sup>107</sup> Algunas de ellas, incluso, continuaron representándose más allá del cierre de Teatro Abierto, como *Príncipe azul* y *El examen cívico* en el Teatro La Comedia de Rosario.

mil participantes, como hecho insólito y en consonancia con el clima vivido a un mes de la celebración de las elecciones democráticas y señala *La razón* del 3 de octubre la inauguración del ciclo el domingo 25 de septiembre «con muy buena respuesta de público (a recinto lleno)» (*La razón*, 3 de octubre de 1983) o *Tiempo argentino* alaba «una sala abarrotada de público» (*Tiempo argentino*, 6 de octubre de 1983)<sup>108</sup>.

A pesar del éxito de los primeros días, el mantenimiento de ese público masivo durante la duración del ciclo fue más problemático. Tal y como había sido la inercia de 1982, uno de los mayores logros de Teatro Abierto se había convertido en su mismo enemigo. El público que acudió en 1981 jugaba el doble rol, anteriormente señalado, entre un espectador-político y un espectador-teatral; se adherían al movimiento y mostraban su entusiasmo doble, ante la experiencia estética recibida, pero filtrada a través de su compromiso político. En este sentido, observábamos cómo a partir de 1982 se recuperó al público activo teatralmente para la escena: era un espectador ávido por encontrar sobre el escenario de Teatro Abierto obras de gran calidad, de carácter nacional y de compromiso ético con el contexto vivido. Este hecho no hacía sino incrementarse hacia 1983, donde el público acudía a vivir una experiencia artística, pues ya podía ejercer su militancia política y su compromiso ciudadano en las calles donde comenzaba a brotar la democracia. Por ello, si bien esto supuso la crítica a algunas de las piezas de 1983 –en un carácter más mermado que en 1982– también significó que Teatro Abierto había recobrado a un espectador interesado en la escena argentina. Como reconoce Eduardo Rovner, dramaturgo partícipe en 1983, él mismo observó cómo:

La reacción del público era más entusiasta, fervorosa y solidaria cuando las obras de fuerte conflictividad estaban muy bien construidas, dirigidas y representadas. Esos atributos ayudaban de manera muy potente a gestar ese sentimiento de unidad entre el escenario y los espectadores, construyendo esa ceremonia político-espiritual [...]. (2016, 7-8)

Además, se continuaron realizando acciones que buscaban la participación activa del espectador y el deseo por alcanzar nuevos públicos menos asiduos al teatro. Así ocurre con el desarrollo de las murgas y su acercamiento a las clases más bajas con una festividad popular y también a través de otras acciones como el Foro público teatral. El mismo tuvo lugar durante los meses de

<sup>108</sup> Material consultado en el archivo de Argentores.

octubre y noviembre de 1983 y se conformaba como a un debate abierto entre el público; estaba moderado por Carlos Campero en la Universidad de Buenos Aires y podían participar los artistas de las piezas, pero el protagonista era el espectador y su testimonio.

Como observamos, la creación para Teatro Abierto continuaba hallando algunos logros desparejos, motivados por su propia realidad de producción: política, carácter de urgencia, de bajo coste y altruista. Por ello, tras destacar Perla Zayas de Lima las virtudes de este ciclo, afirma:

La insistencia en ilustrar escénicamente un período muy cercano y doloroso de la historia nacional, la necesidad de homogeneizar los lenguajes, la premura en la escritura y los ensayos insuficientes, generaron en muchos casos, un peligroso acercamiento entre texto escénico y crónica periodística. (2001b, 117)

El temor ante la mayor contextualización de los textos es la pérdida de su sentido universal como obra literaria o producto cultural frente a un trabajo de necesidad inmediata. A pesar de ello, la lectura contemporánea que realizamos a las creaciones para el 83 nos permite aseverar la valía de la mayoría de sus propuestas, cuyo significado no queda circunscrito a la visión contextual, sino ampliado en divagaciones de sentido universalizado; su funcionamiento en disímiles escenarios –diacrónica y geográficamente– resulta sumamente factible y amplias las posibilidades de enriquecimiento y encuentro con otros sentidos intrínsecos a cada obra a través de nuevas lecturas.

Por su parte, como recogen Díaz y Libonati (2014, 43-44), la crítica rechazó en Teatro Abierto 1983 lo que consideró como un mensaje pesimista o desesperanzado. En el contexto democrático, se esperaba un discurso eufórico y de felicidad hacia el nuevo rumbo del país. Díaz y Libonati retoman un trabajo periodístico titulado «Qué espera el público de Teatro Abierto 83», aparecido en *Clarín Revista*. En él, se recogían opiniones desde los artistas que no formaban parte del ciclo y reclamaban una mayor apertura a las estéticas emergentes y nuevas voces, «La demanda mayoritaria estaba vinculada con la calidad estética y con el abandono de lo que se percibía con el derrotismo» (Díaz y Libonati 2014, 45). Como señalábamos anteriormente, los procesos artísticos requieren de un tiempo que no siempre el momento histórico permite y la crítica incide en lo que se esperaba para llegar a la democracia, más que en las preocupaciones que seguían manteniendo los artistas. Un nuevo tiempo había comenzado, pero aún quedaba mucho por hablar de las heridas

creadas. Teatro Abierto comienza a verse como un símbolo, «un ámbito espiritual en una época que ya se considera superada» (Díaz y Libonati 2014, 44).

De la misma forma, Díaz y Libonati observan cómo desde 1982 se produjo una tendencia renovadora en el campo de la crítica teatral que no temía a la lectura directa y contextual de las propuestas. La crítica caminaba de la mano con las creaciones. Así, frente a la reseña basada en cuestiones estéticas y la que mantenía la lectura cómplice sobre las metáforas, observan una vía mayoritaria «que leía abiertamente las metáforas, desambiguándolas» (Díaz y Libonati 2014, 39). Perciben, además, cómo la crítica intercedía favorablemente por el incremento del lector-espectador implícito de las obras de Teatro Abierto, no solo por el carácter de portavoz de los reclamos contra la dictadura del movimiento, sino también motivado por «el fuerte condicionamiento que ejercían las lecturas ideológicas canonizadoras y legitimantes de la crítica sobre su propia interpretación» (Díaz y Libonati 2014, 41).

En la consulta de parte del material crítico dedicado a Teatro Abierto en 1983<sup>109</sup>, observamos cómo el discurso alabador del primer periodo de Teatro Abierto se muestra ahora crítico –no por ello menos positivo–, en el sentido de enfrentar el ciclo desde sus virtudes estéticas. Las críticas alternan, con la misma apertura que encontraron los creadores para este evento, la relación de las propuestas con la realidad contextual transicional y aumentan los análisis formales y relacionados con el propio texto espectacular, desde la dirección escénica al trabajo actoral.

Observamos alabanzas a las piezas presentadas en el primer día: *Hoy se comen al flaco*, *Nada más triste que un payaso muerto* y *Concierto de aniversario*. La crítica describe la acción de las obras, revelando en algunos momentos los sentidos connotativos de las mismas, pero dedicándose a la valoración escénica de los montajes. En este sentido, destaca sobremanera la dirección de Jorge Hacker para *Hoy se comen al flaco*, el trabajo de Agustín Alezzo con *Nada más triste que un payaso muerto* y la dirección de Sergio Renán y las actuaciones de *Concierto de aniversario*, donde los aplausos del público demuestran que fue el gran éxito de la noche. También Yiair Mossiar en *Tiempo argentino* destaca el «Promisorio comienzo de la edición 83 de Teatro Abierto», analizando positivamente tanto los textos como la puesta en escena del trío antedicho.

Sobre el segundo día del ciclo, Rómulo Berruti escribe para *Clarín* en relación con *Ahora vas a ver lo que te pasa* y observamos, de nuevo, una acla-

<sup>109</sup> Material ubicado en el archivo de Argentores.

ración del texto y su significado, pero también un análisis estético de la obra de Viale y de la puesta en escena de Beatriz Matar, en un tono positivo. Igual referencia hallamos en *La razón* del 5 de octubre, narrando también el desarrollo del *Espacio abierto* con un monólogo de Cipe Lincovsky de Isadora Duncan y una charla de mujeres periodistas sobre la censura.

En cuanto a la representación de miércoles, *Y el viento se los llevó*, destacan las críticas un carácter alegórico clarificado, resaltando, por tanto, una lectura propia del tiempo del Proceso, donde la metáfora y alegoría eran el método discursivo preeminente, y una evidencia del tratamiento temático disímil que se está entonando hacia 1983. En general, la creación colectiva es destacada, desde una visión más negativa a una valoración positiva, como caótica, compleja y dedicada a una amplitud tal de temas que desbordan al receptor. Así se observa en la crítica de Bianca Rébora para *La voz* y de *La Nación* del 7 de octubre.

En *La Nación* del 8 de octubre hallamos una reseña a la quinta jornada de Teatro Abierto donde se destacan algunos desajustes en la diversidad estética acogida por el evento. Alaba especialmente la propuesta de Halac y la dirección exitosa de Néstor Romero en *Ruido de rotas cadenas*, dedicándose a los aspectos formales de ambos puntos. A su vez, critica *Según pasa las botas* por la confusión de su mensaje disparatado, pero analiza el buen trabajo de dirección de Miguel Guerberooff y del elenco; destaca la poeticidad de *Para amarte mejor*, pero desdeñando la quietud escénica y falta de acción, y alaba el espacio sonoro de Sergio Archero y el escenográfico de Susana Helmar, dedicados a las tres piezas. *Para amarte mejor* es también duramente criticada por *La prensa*, aludiendo explícitamente a las referencias al contexto dictatorial, pero alegando que dicho compromiso no es suficiente valor para un texto dramático. Por su parte, Bianca Rébora alaba en *La Voz* (9 de octubre) la «claridad» de Ricardo Halac con *Ruido de rotas cadenas* frente al disparatado mensaje cifrado de Rodolfo Paganini.

También elogiada es *Blues de la calle Balcarce* —acogiendo su subtítulo, *Los derrocamientos*— por Rómulo Berruti en *Clarín*. Destacada como uno de los grandes éxitos de Teatro Abierto, se ensalza tanto la composición colectiva y el acierto de la estética como las virtudes del montaje en torno al director y al elenco<sup>110</sup>. No obstante, más crítica con la construcción dramática

<sup>110</sup> Por las referencias críticas comprendemos que la pieza no se estrenó en la primera semana, sino que retrasó su participación a la segunda. Recordamos cómo los ensayos apremiantes de Teatro Abierto habían generado estas dificultades en otras ocasiones, aunque desconocemos las causas que llevaron a su retraso.



resulta la reseña de *La Nación* (12 de octubre), donde señala el sentido «harto pesimista» de la obra, lectura que se relaciona con la euforia colectiva de la llegada de la democracia y que choca con la lectura irónica e incrédula sobre la transición que realiza el texto. También en *Tiempo argentino* Yiair Mossian (14 de octubre), a pesar de destacar la pieza de Kartun y salvar el humor y el tratamiento del texto de Winer, *Honrosas excepciones*, se enfrenta a la perspectiva crítica elegida por Teatro Abierto para analizar a la sociedad argentina, afirmando que «Lo ideológico limita con riesgos la dinámica dramática del ciclo»; a su vez, encara el tono «demasiado solemne, demasiado grave» de Abelardo Castillo o a la falta de eficacia dramática de remitir a la Guerra de Malvinas. También Rómulo Berruti se enfrenta a la creación colectiva *Inventario*, señalando cómo se trata más de, como el título indica, un inventario de «pantallazos muy explícitos» sobre la historia de Argentina que, sin embargo, no goza de solidez dramática y se «sacrifica unidad y profundidad en favor del testimonio vital». Aunque más mermada, la crítica de Ana Seone para *La prensa* (11 de octubre) deja leer cómo la posibilidad de apertura temática ha primado en ocasiones sobre la eficacia escénica. Similar es el planteamiento B. R. en *La Voz* para *De a uno*, donde critica que en la obra de Bortnik «todo es un friso incontaminado de calor y cubierto de preceptivas», destacando, no obstante, el montaje de Cosin. Mientras tanto, Luis Mazas alaba el acierto de Bortnik y la valentía por el tratamiento temático complejo y coral que realiza. Podemos plantearnos, en líneas generales, cómo el alejamiento de la metáfora por parte de los autores y la libertad creativa que aporta el nuevo contexto es visto de forma crítica por los receptores y juega, en ocasiones, en detrimento de algunas obras, como ya señalaba Zayas de Lima (2001b).

A su vez, duramente criticada en *La Voz* (20 de octubre) por Bianca Rébori será *Alto en el cielo* de Aarón Korz, rechazando desde la composición dramática hasta la puesta en escena de Paolantonio. Por su parte, alabará el acierto de *El pino de papá* de Julio Mauricio (*La Voz* 21 de octubre). En su estética más tradicional, considera que alcanza mayores logros dramáticos y que su simpleza la hace, no obstante, destacar como uno de los grandes aciertos de Teatro Abierto. Empero, Rómulo Berruti critica de esta pieza su alejamiento a la temática comprometida y el análisis de los años dictatoriales propuesto por Teatro Abierto en 1983 (*Clarín* 20 de octubre).

Por el contrario, en *La Nación* (20 de octubre), sin firma, se ensalza que «las puestas en escena apuntaron a un tipo de teatro que no puede encasillarse dentro de los límites de una escuela determinada. Por el contrario, corresponde señalar que en casi todos los espectáculos autores y directores utilizaron



diversos lenguajes y buscaron, sobre todo, alcanzar un alto nivel de creatividad» y alaba lo denominado como «explosión de la forma», en la fusión de estéticas desemejantes en el ciclo. Esta crítica recoge un sentimiento general de ensalzamiento del tercer ciclo –frente a las valoraciones negativas de 1982–, puntualiza la focalización crítica desde los elementos teatrales (texto dramático y espectacular) y favorece la lectura del ciclo en conjunto, uno de los propósitos establecidos en 1983 por los organizadores, creando unidad y sentido complejo a Teatro Abierto, como un espectáculo disímil compuesto de diferentes voces y perspectivas.

La menor participación del público y la recepción negativa de la prensa constata una disminución en la incidencia de Teatro Abierto en la sociedad argentina. Pareciera que el clima democrático y la apertura política insólita que se estaba viviendo no precisaba del movimiento político y cultural generado en 1981 y los artistas escénicos debían buscar nuevos cauces de expresión escénica comprometida. A su vez, el panorama teatral variaba a pasos agigantados y desde la celebración del primer evento hay una revitalización determinante del campo teatral, tanto de las voces emergentes como en la recuperación del espacio canónico de los artistas principales de Teatro Abierto.

Este hecho no hace sino incrementarse hacia el desarrollo del evento en 1985. Ya señalábamos las dificultades en la organización ante la magnitud de la convocatoria en la edición de ese año y cómo algunas representaciones debieron suspenderse por falta de público. Además, el encuentro con lo popular que Teatro Abierto había convocado en esta edición o espacios de una teatralidad expandida no siempre fueron propiciamente valorados por la crítica. La respuesta desde la prensa fue especialmente disímil de cara a este evento. Apunta Zayas de Lima cómo «un sector de la crítica se hizo eco de esta falencia y señaló con claridad “la capacidad de convocatoria de Teatro Abierto está seriamente resentida” (Osvaldo Quiroga, *La Nación* 21/09/85)» (Zayas de Lima 2001a, 120). No obstante, en el documental *País cerrado, Teatro Abierto* (Balassa y Wegbrait 1991, 100-101), se recopilan diversos titulares sobre lo acontecido en 1985 y la variedad de los mismos demuestra también la disimilitud en la acogida: *La Nación*, «Teatro Abierto es un camino equivocado»; «Un Teatrzo 85 que no consiguió golpear a nadie»; «Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro»; «Diario el teatrzo: una experiencia cultural que llega a La Plata»; «Por la unión de los hombres y los pueblos»; «Teatro Abierto y la comedia municipal»; «El teatrzo en Bolívar se realizará el sábado»; «El ciclo Teatro en la calle respondió a las expectativas de la ciudadanía»; «Neuquén dio el teatrzo»; «Teatrzo: un retorno al

teatro popular»; «Encuentro popular teatrazo portorriqueño. Nuevos autores nuevos directores, en la propuesta de Teatro Abierto»; «Masiva adhesión al Teatrazo 85, organizado por Teatro Abierto»; «El arte en las calles con ropa de trabajo»; «Teatrazo 1985: una bocanada de aire fresco»; «Locos de primavera. El borda adhirió al teatrazo 85»; «Una fiesta en la calle».

Observar el desarrollo de Teatro Abierto a partir de 1983 permite establecer un correlato directo con el contexto transicional en Argentina. De la misma forma que la sociedad se acercaba hacia la democracia y recuperaba la libertad, simbólicamente representada en la reunión y en la recuperación del espacio público, también desde lo artístico, como se observa en el seno de Teatro Abierto, se abría hacia lo carnavalesco, las murgas y experiencias artísticas comunitarias. La sociedad y el teatro clamaban por una recuperación en comunidad de las instituciones. El acto carnavalesco, como articulara Bajtin (2018), conforma un cambio de roles, un espacio destituyente al orden impuesto y, en el espacio transicional, invita a la inclusión de todas las clases sociales a ser partícipes del proceso. Las murgas comienzan a formar parte del desarrollo de Teatro Abierto a partir de 1983 y se intensifican hacia 1985, buscando así una apertura al sentido popular. Por este motivo, como reflexiona Manuel Callau, las acciones del *Teatrazo* de 1985 han sido más silenciadas y la recepción crítica eludió su propio impacto:

Todos los medios dijeron que no existió eso. ¡Pero fue exactamente lo contrario! En el cierre del “teatrazo” de Villa Real, que se hizo en un club que se llama Jorge Newbery, apareció un grupo de patinadores de sesenta personas (niños, adolescentes y mayores) con la consigna “En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana” y con la música de fondo de “New York, New York”.

El “teatrazo” [...] No apareció en ningún lado... pero ocurrió. Fue “inmanejable” [...]. En Caballito empezó el “teatrazo” con una carrera de embolsados [...] no era un hecho “teatral” [...]. Hay mucho para hablar de la historia de la resistencia artístico-cultural<sup>111</sup>.

Las palabras de Callau y los datos de participación que venimos analizando desde el capítulo anterior, a pesar de las dificultades para su contabilidad, evidencian que debemos concebir estas acciones de forma más profunda que

<sup>111</sup> Información extraída de: <https://elrepertorio.wordpress.com/2013/09/07/ideas-que-son-im prescindibles-para-cambiar-el-mundo-hoy-entrevista-a-manuel-callau/> [Última consulta 23 de febrero de 2022].

una mera coda final del movimiento. En esa valoración también descansa el espacio que la crítica y las dinámicas del campo teatral otorgan habitualmente a las teatralidades limítrofes que escapan de los márgenes escénicos convencionales. En 1981 Teatro Abierto reconstruía el campo teatral en la convocatoria de todos los agentes implicados (dramaturgia, dirección, interpretación, escenografía, técnica, crítica, instituciones...) y se enfrentaban, en unión, a la represión dictatorial. El desarrollo de los ciclos en 1983 y especialmente en el *Teatrato* de 1985 evidencia cómo el movimiento también se abrió a la búsqueda de poéticas disímiles y cómo abrazó las expresiones populares que les acercaran a nuevos públicos.

Habitualmente se ha criticado la menor repercusión de las últimas ediciones, pero ¿acaso no descansa sobre esta afirmación el peso de tratarse de experiencias más populares, desarrolladas en el espacio de lo carnavalesco o comunitario? Además, la posibilidad de investigación del objeto de estudio varía radicalmente, pero no por ello debe guiar las conclusiones. El acercamiento a los textos dramáticos escritos para los primeros ciclos genera un material de estudio que en los siguientes se esfuma, se pierde con el paso del tiempo en la memoria. Sin embargo, si pensamos en las 15.000 personas que se cifran que asistieron a las murgas con las que se abrió Teatro Abierto en 1983, resulta sumamente discutible su falta de éxito.

Las teatralidades populares resultan más efímeras y su consideración es menor en la historia del teatro, pero el *Teatrato* demuestra un valor sumamente destacado en cuanto encuentro del teatro con la sociedad y se convoca como un resultado evidente del proceso transicional que se estaba viviendo. Teatro Abierto constituye una rearticulación y recomposición del campo teatral también en su recuperación artística del espacio urbano que invita al diálogo y la reflexión social hacia la nueva nación que debía construirse en democracia.



## De la metáfora a la memoria: las poéticas de Teatro Abierto

Una obra de teatro no es «literatura».  
Es más bien un guion para una acción.  
El contenido de una obra no está dado por el lenguaje, sino por el hecho teatral.

DRAGÚN

Existe una opinión crítica extendida que, acogiendo los postulados de Pellettieri (1992; 2001) o Trastoy (2001), apunta a que en Teatro Abierto no se presentó una nueva estética, sino que se continuaron las poéticas escénicas anteriores y se estableció el realismo como corriente canónica. Como señala Osvaldo Pellettieri:

Teatro Abierto 81 representa el momento canónico de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta. Implica la concreción de la utopía fundacional: modernización creciente, intercambio de procedimientos entre realismo reflexivo y neovanguardia e incremento de la politización que se intensifica alrededor de los años setenta. (1992, 6)

Sin que neguemos esta consideración, diferentes estudios críticos la han valorado desde un punto de vista negativo, aspecto que resulta inadecuado para comprender este movimiento. Teatro Abierto no buscó plantear una vanguardia estética en Argentina o, particularmente, en Buenos Aires; no se trataba de un grupo de autores emergentes que, siguiendo un manifiesto experimental, reivindicaran nuevas vías expresivas. Su único reclamo, el que los posicionaba como agente cultural y político, era la creación en libertad. Además, debemos considerar que las fuerzas teatrales –principalmente refiriéndonos a la dramaturgia– que habían emergido desde los sesenta se encontraban en proceso de continuidad, evolución y canonización, buscando su posicionamiento dentro del campo teatral que la dictadura había fracturado. Ansiaban visibilizar su trabajo, sus poéticas y su credo estético, ofreciendo un producto de calidad. Aunque la misma estuviera determinada por la premura

de los acontecimientos y el contexto de producción, disintimos de la consideración de Isabelle Clerc cuando afirma que «se trataba de hacer teatro sin pretensiones estilísticas, un teatro que respondiese a la urgencia del momento y de espaldas a la noción de posteridad» (2001, 102). Ante todo, Teatro Abierto buscó crear. Pero, a su vez, postuló en sus preceptos básicos la creación de un teatro de calidad, aquel que atrapara al público, recobrara el interés de la audiencia y la crítica y volviera a posicionarles en el centro del campo teatral. Se preocuparon continuamente por la posteridad, por la impronta generada y por su efecto en el panorama teatral argentino. Buscaron responder con urgencia al momento político, pero no dejaron de lado la expresión teatral y el interés por la calidad; en ella estaba la clave para conseguir la valoración que reclamaban, para demostrar que verdaderamente la dictadura había silenciado un rico panorama escénico en Argentina. Las disputas continuas en el seno de Teatro Abierto desde la primera edición y en las siguientes muestran la preocupación por esa característica de urgencia, demostrando cómo escribieron con la conciencia de que en la calidad estética residía la puesta en juego.

Por otro lado, si bien entendemos que Teatro Abierto no generó una nueva tendencia estética, también consideramos que esta visión resulta limitada por nuestro análisis contemporáneo y constreñida a la edición de 1981. Tanto en el primer ciclo como en los siguientes se culminaron y aseveraron líneas de trabajo que provenían de las décadas anteriores. Las mismas, que ahora nos parecen muestras remanentes o tradicionales del teatro argentino, eran en ese momento expresiones álgidas de un estilo dramático imperante, no refiriéndonos tanto al realismo y a la vanguardia como cercos delimitados, sino incidiendo en la brecha poética generada —y que tan nítidamente observamos en estos eventos— donde ambas tendencias confluyen en diálogo artístico. Silvina Díaz y Adriana Libonati plantean que «los veintiún textos producidos en 1981, enmarcados en la tendencia del realismo reflexivo (Pellettieri), recurrían a procedimientos teatralistas característicos del grotesco italiano, el sainete y el absurdo, que aparecían refuncionalizados» (2014, 28). Creemos que esta visión está utilizando el realismo reflexivo como un membrete especialmente amplio donde confluyen ciertas innovaciones. En las disimilitudes que presentan los textos de Teatro Abierto desde 1981, observamos un complejo y nutrido diálogo entre estéticas: desde el carácter absurdo de los personajes gambarianos o los diálogos de Pavlovsky, al simbolismo de la pieza de Pais o el tratamiento posmoderno de la Historia por parte de Monti, entre otros. Además, con el avance de los ciclos, observaremos la paulatina presentación de líneas experimentales, la consagración de un estilo mixto que no se cerca

por los límites realistas y la presentación de nuevas estéticas que miran hacia el teatro posdictatorial<sup>112</sup>.

## 1. Teatro Abierto 1981: más allá del realismo

Mefas que me imploque deasde open

PACHO O'DONELL (*Lobo... ¿estás?*)

En el ciclo de 1981 observamos que las líneas entre el realismo y lo vanguardista se desdibujan y, en muchas ocasiones, autorías inscritas en una tendencia determinada nos sorprenden indagando en nuevas vías expresivas. Así, consideramos que Teatro Abierto mira de manera bifronte a la tradición teatral argentina y al teatro de la posdictadura; se constituye como un espacio bisagra que se apropia de poéticas tradicionales, que asienta una serie de estéticas canónicas de honda huella en el teatro posterior y que, a su vez, adelanta temas y propuestas que enlazan con la escena argentina posdictatorial. Para ello, resulta necesario realizar una cartografía por las obras, temáticas y poéticas presentadas a lo largo de los tres primeros ciclos, aquellos donde encontramos una creación a partir de la escritura dramática.

Adentrándonos en las obras de Teatro Abierto en 1981, observamos una predominancia de poéticas disímiles hermanadas en el entorno del ciclo. Las propuestas presentadas enlazan con las inquietudes estéticas que los diferentes autores habían mostrado durante los años previos del tiempo dictatorial. Aunque se ha apuntado a una supremacía del realismo, este se aleja de su representación canónica de los años sesenta y encuentra nuevas vías expresivas, acercándose a visiones más teatralistas. Las propuestas de la tendencia realista trabajan desde el drama más tradicional a un uso de imágenes poéticas y espacios oníricos, la recuperación del grotesco, el acercamiento al uso de símbolos, la recurrencia hiperbólica, los guiños irónicos, el humor negro y absurdo o los efectos teatralistas para completar la visión mostrada. Además, hallaremos una predominancia de la introspección psicológica que realiza una radiografía crítica de diferentes comportamientos de la sociedad argentina durante los años del Proceso. De la misma

<sup>112</sup> En un estudio anterior, *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985)* a la luz de sus poéticas dramáticas (Saura-Clares, 2022c), profundizamos en la trayectoria de diez autorías determinantes de la dramaturgia argentina en su paso por Teatro Abierto: Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Ricardo Halac, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana, Aída Bortnik, Ricardo Monti y Mauricio Kartun.

forma, los autores que provenían de la tendencia neovanguardista presentan textos menos herméticos, cuyas metáforas buscan un receptor más amplio y donde la introspección en el victimario, la crueldad y la locura humanas, se muestra en propuestas que tienden a la exasperación y conjugan el humor con la tragedia. A su vez, hallamos una línea estética que se acerca al posmodernismo, realiza una revisión crítica u onírica de los años dictatoriales y halla en la descolocación tempoespacial y la duda sin respuesta la esencia de su poética.

Motivado por el contexto opresivo dictatorial, predomina en la edición de 1981 el discurso opaco ante la censura, el cual se perderá gradualmente en las siguientes ediciones. Las referencias a la dictadura se muestran veladas, planteadas entre líneas u ocultas bajo recursos literarios. Predomina el uso de la metáfora en el texto y de los elementos simbólicos en escena, cuyo significado ofrece una lectura más compleja y profunda para el espectador, cómplice del discurso contracensorial. En ciertas ocasiones, tenemos constancia de que la puesta en escena ofrecía una cristalización arriesgada y comprometida de las cuestiones acalladas metafóricamente por la dictadura. Además, de manera puntual, observamos algunas referencias textuales sorprendentes en el entorno dictatorial.

En las propuestas predomina, como se postulaba en las bases de Teatro Abierto, una temática heterogénea que no solo trabaja con la realidad de la dictadura. Por el contrario, quizás en este hecho resida una de las muestras más fehacientes de que Teatro Abierto fue un movimiento político, pero que no realizó un teatro militante, sino que buscó crear en libertad en un contexto dictatorial. De ahí que muchas de las obras sigan funcionando en lecturas y representaciones contemporáneas, cobrando nuevos sentidos e intereses. Pareciera que el espectador que acudió en 1981 a Teatro Abierto o el lector que se acerca ahora a sus obras esperara hallar un claro diálogo y confrontación directa contra el régimen dictatorial. Este hecho habría resultado más evidente y de menor valor por su anclaje histórico. Lo interesante de Teatro Abierto en 1981 —edición más compacta que la amplitud de las siguientes— es el diálogo que entre sí generan las obras y que plantea diferentes preocupaciones que atañen a la sociedad argentina y que interpelan metafóricamente tanto al gobierno dictatorial como a las problemáticas sociales que interesan a cada escritor: del exilio al capitalismo, de los mitos populares a la censura, de una revisión histórica sobre Argentina al control educativo, de las relaciones intergeneracionales y familiares a la opresión.

Desde nuestra visión, un elemento compartido por todas las piezas es lo que denominamos como «creación abierta». Con ello queremos incidir en que en todas las obras, aunque permaneciera el miedo al sistema opresor y la autocensura, se abrieron a una búsqueda temática y/o estética. En el ámbito



temático, proliferó el tratamiento frontal de heridas que asolaban a la sociedad argentina durante el tiempo dictatorial, traumas individuales, sociales y colectivos que comenzaban a evidenciarse en escena, análisis críticos del devenir social e histórico y proyectos de cambio. Tratados de forma directa o en referencias veladas, este ciclo se abrió por vez primera al tratamiento del exilio (*Gris de ausencia*, *Lejana tierra prometida*); la opresión gubernamental (*Decir sí*, *El que me toca es un chanco*, *Antes de entrar dejen salir*); su corrupción e hipocresía (*El nuevo mundo*); la asfixia social (*La oca*, *Trabajo pesado*); el sometimiento colectivo e individual (*Mi obelisco y yo*, *El acompañamiento*, *Criatura*), focalizado desde la infancia (*Lobo... ¿estás?*) o la rebelión de clases (*Coronación*); la violencia, los victimarios, los cómplices (*Tercero incluido*, *La cortina de abalorios*, *For export*); el remordimiento, la culpa, la falta de guía y de solidaridad (*Papá querido*, *El 16 de octubre*); la censura (*Desconcierto*); el tiempo dictatorial, los desaparecidos y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo (*Lejana tierra prometida*); la alienación social (*Cositas mías*) o la represión moral (*Chau rubia*). Muchas de estas obras comparten varias de estas cuestiones de manera transversal, ahondan en traumas generados por el Proceso de Reorganización Nacional o atienden a realidades sociales de este contexto. Estos temas generales mencionados no se componen siempre desde una vía negativa, como la purgación de un trauma, sino también desde una visión esperanzadora y positiva que promueve el cambio social, como en el caso de *El 16 de octubre* o *El acompañamiento*.

Esa «creación abierta» que observamos en Teatro Abierto en 1981 –constante que perdurará con variantes en las siguientes ediciones, como trataremos– atañe también a otras cuestiones de las obras. En primer lugar, a la apertura que también se genera en la puesta en escena para relacionar e incrementar el significado de las piezas con la relación extratextual de la dictadura. Por otro lado, se incentivan los elementos que rompen con el decoro del régimen, remitiendo al erotismo y la sensualidad, a un tratamiento más libre de las relaciones de pareja o incluso a las referencias explícitas a actos sexuales. Oculto bajo el humor, el juego y los dobles sentidos, estos elementos provocativos resultaban llamativos y rebeldes ante el gobierno dictatorial y su férrea moral conservadora y cristiana<sup>113</sup>. Eva Golluscio (2005) abría en un artículo diversos interrogantes en torno a la representación del sexo en Teatro Abierto. La investigadora señala que las referencias explícitas a esta cuestión se hallan solo en cuatro piezas de Teatro

<sup>113</sup> Como comentábamos en el primer capítulo, en buena parte de los espectáculos que fueron censurados se aludía a la crisis del estamento familiar o a la exhibición de conductas reprobables o escenas de erotismo. Puede hallarse en la recopilación realizada por Avellaneda (1986).

Abierto en 1981, sobre cuyo análisis se detiene: *Desconcierto* de Diana Raznovich; *Cositas mías* de Jorge García Alonso; *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti y *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, dedicándose también a *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, al relacionar las referencias escatológicas con esta misma línea que rompe con la moral impuesta.

El trabajo de Golluscio resulta revelador como primer acercamiento a esta cuestión, pero deja fuera otros textos donde las referencias sexuales nos parecen directas y determinantes. Así, en *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, si bien textualmente la mención resulta más sutil, la puesta en escena de Raúl Serrano explicitaba sin tapujos los encuentros carnales de los personajes bajo la cama —no del todo a vista de público—. Dicho mueble se movía y dejaba oír las exclamaciones de los participantes en la orgía propuesta y finalizaba la pieza con una referencia a la tortura y las vejaciones sexuales de suma crudeza. O en *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac hallamos, en el bello y complejo triángulo amoroso propuesto, el acto sexual de Gerardo y Ana, mientras esta agarra la mano de Osvaldo.

En otras ocasiones, determinantes son las referencias eróticas, como en las relaciones sexuales y disparatadas de los protagonistas de *Cositas mías*, de Jorge García Alonso, con sus muebles; la evocación a Marilyn Monroe en *Chau rubia* de Víctor Pronzato o la lectura que realiza Alberto Ure al dirigir *El 16 de octubre* de Elio Gallipoli. Como se observa en *País cerrado*, *Teatro Abierto* y leemos en acotación del guion: «Una madre y su hija vestidas con ropa de mucamas. La hija representa lo sexual. Durante la obra lo que se ve en las imágenes transmite un contenido de acciones eróticas y conflictos sexuales» (Balassa y Wegbraйт 1991, 31). A lo largo de nuestro análisis, pondremos atención en la representación del sexo, la sexualidad, el erotismo o la sensualidad en esta edición. Además, nos interesa analizar cómo las obras escritas para los siguientes eventos amplían dicha representación correspondiendo al aperturismo político y a la ampliación de esta «creación abierta», rebelde y confiada, que genera el marco de Teatro Abierto.

En otro aspecto, muchas obras comparten una recuperación de los mitos y tradiciones nacionales, trabajando en un espacio que también la dictadura había desvirtuado y constituyéndose como símbolos que permiten trazar una reflexión crítica para el espectador y que despiertan, a su vez, a un público más popular. Así se recrea desde las tradiciones familiares y gastronómicas a la figura popular del porteño, se recupera a Carlos Gardel o se establecen referencias a letras de tangos, las cuales proponen una lectura compleja para el espectador. Por ello, Isabelle Clerc se refiere a Teatro Abierto como «expre-

sión de la identidad argentina» (Clerc 2001), aunque consideramos que esta afirmación responde a una recurrencia en los ciclos, pero no a una propuesta compartida por todas las obras. De nuevo, comprobaremos cómo continúan y amplían estas referencias en los siguientes ciclos.

Miguel Ángel Giella (1991a), en sus investigaciones pioneras sobre el fenómeno de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, realizó un estudio crítico sobre las piezas de 1981, postulando la existencia de una temática compartida por todas las obras de este primer ciclo. Considera, por tanto, que las mismas quedan unidas bajo la denuncia de la «alienación», ya sea individual, familiar o social. Dicho estudio, primer eslabón revelador para acercarnos a las obras del primer ciclo, resulta simplificador, desde nuestro punto de vista, en la búsqueda de la homogeneidad temática, cuando Teatro Abierto destaca por la heterogeneidad de sus planteamientos. Por ello, consideramos más enriquecedor ahondar en las peculiaridades de cada obra en cuanto a su temática y forma, construyendo posteriormente amplios sentidos, en asociación, para todo el ciclo.

Todas las obras presentadas para el primer ciclo<sup>114</sup> están determinadas por lo que denominamos «poética abierta» tanto en los textos como en los montajes. La misma se caracteriza, como ya mencionábamos con anterioridad, por una escenificación minimalista. Los escasos medios o las diferentes funciones diarias inciden en que sea preciso valerse de elementos escasos donde lo simbólico complete el significado completo. No obstante, esta característica no exime de la creación de espacios escénicos de sumo interés, belleza y adecuación significativa con la pieza<sup>115</sup>. Esta capacidad de producción mínima determina también la estética de Teatro Abierto, la creación de los textos, la puesta en escena y el juego imaginativo de los directores. Además, promueve ese cambio de producción al que se enfrentan desde el movimiento: los grandes montajes del teatro oficial o del teatro comercial<sup>116</sup>.

Con el fin de acercarnos a los textos de Teatro Abierto en 1981 y presentar algunas de sus principales poéticas dramáticas, analizando su temáti-

<sup>114</sup> Consideraremos también el texto de Oscar Viale *Antes de entrar dejan salir* puesto que, aunque no llegó a representarse, se escribió para este ciclo y se publicó en el volumen editado tras la celebración de este. Así, forma parte del imaginario y la memoria conjunta de Teatro Abierto.

<sup>115</sup> Como presentaremos, nos valemos de las fotografías de Julie Weisz (2011) o imágenes extraídas del documental *País cerrado, Teatro Abierto*.

<sup>116</sup> El trabajo realizado por la fotógrafa Julie Weisz fue esencial para que hoy día podamos visualizar y reconstruir las características de la puesta en escena de los montajes de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones. En ciertas ocasiones presentaremos estas imágenes, las cuales pueden consultarse en su libro (Weisz 2011) y en su página web: [www.julieweisz.com.ar](http://www.julieweisz.com.ar).

ca y estética, hemos establecido una distinción por diferentes ejes: familias disfuncionales en las expresiones del realismo; conflictos matrimoniales en entornos «de excepción»; enfrentar desde la ironía y la parodia; capitalismo y dictadura; purgar el trauma y (re)pensando Argentina. Estas clasificaciones no buscan establecer líneas cerradas, sino que, de forma pragmática, postulan algunos ejes de interés con el fin de observar las relaciones que se construyen en el entorno de Teatro Abierto y constatar algunas de las reflexiones principales y estéticas primordiales que compusieron este ciclo en 1981<sup>117</sup>.

### 1.1. Familias disfuncionales en las expresiones del realismo

Teatro Abierto se convirtió en una muestra paradigmática de las diferentes posibilidades que la estética realista ofrecía, evidenciando que los dogmas con los que se había iniciado la misma en los sesenta ahora se mostraban como límites borrosos o imprecisos dentro de las profusas variantes presentadas: desde la recuperación de las estéticas tradicionales de principios de siglo a la mezcla con elementos teatralistas, la exageración de personajes hacia el disparate o la profunda introspección psicológica que desnuda a la sociedad argentina ante los espectadores.

Varias de las piezas de Teatro Abierto recuperan el espacio de lo familiar, en cuyo encuentro florecen los conflictos personales que se extrapolan

<sup>117</sup> Para las obras de Teatro Abierto en 1981 trabajamos con la publicación de la Editorial Corregidor (AA.VV. 2007), aunque también puede consultarse la última edición de Argentores (AA. VV. 2016a). Para facilitar la comprensión de las citas, presentaremos el nombre del autor seguido de la referencia bibliográfica a la edición de 2007 y la página en la que se ubica el texto en dicho volumen conjunto. No obstante, el número tan elevado de propuestas desborda su presentación individual en la bibliografía, donde solo remitimos a la obra colectiva (AA.VV. 2007). Consignamos aquí las obras y la numeración de sus páginas en dicho volumen: *Papá querido* de Aída Bortnik (2007, 15-26); *Gris de ausencia* de Roberto Cossa (2007, 27-38); *El que me toca es un chanco* de Alberto Drago (2007, 39-60); *Mi obelisco y yo* de Osvaldo Dragún (2007, 61-79); *For export* de Patricio Esteve (2007, 80-100); *El 16 de octubre* de Elio Gallipoli (2007, 101-117); *Decir sí* de Griselda Gambaro (2007, 119-129); *Cositas más* de Jorge García Alonso (2007, 131-146); *El acompañamiento* de Carlos Goroitzia (2007, 147-168); *Criatura* de Eugenio Griffiero (2007, 169-180); *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac (2007, 181-205); *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti (2007, 207-233); *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell (2007, 235-246); *La oca* de Carlos Pais (2007, 247-267); *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky (2007, 269-281); *Coronación* de Roberto Perinelli (2007, 283-304); *Chau, rubia* de Víctor Pronzato (2007, 305-314); *Desconcierto* de Diana Raznovich (2007, 315-322); *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana (2007, 323-341); *Trabajo pesado* de Máximo Soto (2007, 343-372) y *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale (2007, 373-404).

en la lectura crítica a conflictos vividos por la ciudadanía argentina. Así ocurre en *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *Papá querido* de Aída Bortnik o *El que me toca es un chancho* de Alberto Drago. A través de estilos divergentes, todas trabajan con entornos familiares disfuncionales, quebrados o crispados por la situación social. Las relaciones entre la familia y los matrimonios evidencian, a través de las piezas, diferentes realidades traumáticas durante el Proceso.

*Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, es una obra que dialoga con la tradición del grotesco discepoliano y la representación tradicional del inmigrante. Supone «el revés de la trama» (Trastoy 1999, 137), pues representa el retorno migrante al país natal. Se trata de una revisión del grotesco donde predomina el humor y la nostalgia, pues es esa comicidad la que permite al autor ahondar en la añoranza por el regreso y la necesidad de asimilación al nuevo país que tantas personas, migrantes entonces, exiliadas ahora por la dictadura, debieron asumir. Ha sido una de las obras más resonadas de Teatro Abierto con el paso del tiempo, también motivado por los nombres que componían su reparto. Bajo la dirección de Carlos Gandolfo, aparecían grandes figuras de la escena porteña, como Pepe Soriano (Abuelo) o Luis Brandoni (Chilo), junto a Osvaldo de Marco (Dante), Adela Gleiger (Lucía) y Elvira Vicario (Frida).

La obra desarrolla el conflicto individual de diferentes miembros de una familia porteña migrante que regresa al país de donde emigraron sus abuelos, Italia, y se presentan ahora desarraigados de su identidad en sus múltiples caminos exiliares. El Abuelo había sido un emigrante italiano en Argentina y se expresa como un «tano», a retazos entre dos realidades lingüísticas. Ahora, desde Roma, no puede retomar su idioma natal y queda atrapado en el «limbo del lenguaje» (Giella 1993, 11), pero también su memoria, que confunde espacios y tiempos, sumido en una nostalgia continuada e imperecedera. En Roma la familia ha establecido la *Trattoria La Aryentina*. Allí acontece la obra, donde cada personaje queda delimitado según asimila su nueva identidad, en su elección idiomática o dialectal. Si la tradición del grotesco criollo caracterizaba a unos personajes que aún no habían aprendido el nuevo idioma, *Gris de ausencia* conduce esta característica al espacio de lo simbólico, pues esa incomunicación es la que determina el propio desmoronamiento familiar, entre quienes deberían compartir la misma lengua materna, pero ya no pueden ni comunicarse. Así, Chilo, el cuñado, negará su realidad migrante reforzando su dialecto porteño y su continuada rememoración de Buenos Aires. Esa es la máscara con la que intenta construir su identidad, que vemos rota al finalizar la pieza, cuando empieza a servir en perfecto italiano las mesas del servicio que comienza y sus recuerdos

se demuestran más imaginarios que reales. El matrimonio de Dante y Lucía, en esa misma línea generacional, heredaron el desarraigo familiar, pero el regreso a Italia tampoco supuso sentirse arraigados a una tierra. Su mezcolanza, entre ambos idiomas, es muestra de esa propia identidad puenteada. El culmen hilariante de *Gris de ausencia* queda coronado en la última generación, la de los hijos, Frida y Martín. Con ellos se corrobora el resquebrajamiento familiar al que condujeron migraciones y exilios. Frida, que ahora vive en Madrid, hablará en un remarcado acento capitalino y su comunicación con la madre es sumamente difícil. Más grotesca será entonces la situación de Martín, quien vive en Londres y solo se expresa en inglés, olvidando la lengua materna que es la misma distancia irrevocable en la que se halla con su familia. Por ello, escucharemos una llamada telefónica entre este personaje, que no aparecerá la obra, y su madre y su hermana, donde la comunicación es imposible:

Frida.— ¿Martín? Soy yo, Frida. ¡Frida! ¡Tu sister! ¿Cómo estás? ¡Que cómo estás! (*Pausa.*) ¡Que how are you, coño! Nosotros bien... ¡No-so-tros! (*Hace un gesto de impaciencia*) Noialtri... Noaltri good. ¡Good, sí, good!

(Cossa en AA. VV. 2007, 35)

La comicidad de la pieza no evita la empatía con la amargura que, representada en Lucía, metaforiza el entorno familiar:

Lucía.— Tu lucar... tu lucar... ¿Quié lo ha deto? ¿Dío a deto que tu lucar está a Madrí? ¿Dío a deto que mi lucar está a Roma? ¿Qué el lucar de Martín está a Londra? ¿Eh? ¿Dío lo a deto? ¿Qué e Dío? ¿Una ayencia de turismo?

(Cossa en AA. VV. 2007, 30)

Fijándonos entonces en *Papá querido*, de Aída Bortnik, la pieza nos sitúa ante un entorno familiar resquebrajado por la falta de referente paterno. La acción se inicia con el encuentro de cuatro hermanos, Carlos, Clara, José y Electra, quienes comparten padre, pero son hijos de distintas madres; se están conociendo por vez primera en el entierro de su padre, donde han sido convocados para recibir la herencia que este les dejó. A través de sus conversaciones, se va reconstruyendo la personalidad y elecciones vitales de cada hijo y su relación con el progenitor. La dirección de la propuesta estuvo a cargo de Luis Agustoni, con Beatriz Matar (Electra), Arturo Bonin (Carlos), Mirtha Busnelli (Clara) y Miguel Terni (José) en el elenco.

El sentido realista prima en esta obra de espacio único y corto devenir temporal. Se sitúan en la velada del entierro y en un único espacio que revierte el emblema que el padre suponía para ellos, la figura heroica que se había construido a través de las cartas asiduas que les escribía y que habían marcado la vida de estos personajes. La estancia pobre, devastada por el tiempo, y el relato del suicidio, quiebra ese ideal paterno. Ese hombre, significativamente innominado en la obra, es la representación del revolucionario: periodista, viajero, escritor y comprometido militante de izquierdas. A través de sus cartas, se había preocupado por la educación de sus hijos en estos valores. Por ello, el legado que les brinda es también una herencia dolorosa para sus descendientes: las cartas que ellos le habían escrito al padre. Estas misivas componen un espejo para cada uno de los hijos, confrontando su realidad burguesa con sus aspiraciones vitales, sus anhelos, la ideología o ilusiones que construían a futuro. A través de sus propias palabras, de lo que prometieron a su padre, comprueban cuánto cedieron con el transcurso de los años, cómo franquearon sus ideales, cómo les afectó el devenir inexorable del tiempo. La poética bortkiana, como se observa en esta propuesta, apuesta por la introspección psicológica en los personajes y una tormentosa reflexión sobre el devastador paso del tiempo, sobre las apuestas vitales y los ideales sociales.

Los hijos de *Papá querido* se habían decidido por el camino burgués e individualista del «sálvese quien pueda»; así se convierten, como en la obra de Alberto Drago, en cómplices de la opresión y el conservadurismo dictatorial. Por ello titula este dramaturgo a su pieza con un refrán argentino que hace referencia a la antedicha idea popular, *El que me toca es un chanco*. La obra nos sitúa ante un espacio prototípico realista, el entorno familiar de clase media, la «*Ambientación del clan de una familia típica de clase media*» (Drago en AA.VV. 2007, 41), donde descubrimos los conflictos ocultos entre los diferentes miembros y la insolidaridad, egoísmo e individualismo que se profesan. La acción se desarrolla contemporánea a Teatro Abierto, en la celebración de la Nochevieja de 1980.

El núcleo familiar está compuesto por Maruca, la matriarca de la familia Noi, y sus cuatro hijos con sus respectivas familias. Además de las divergencias entre estos miembros, los conflictos económicos, de clase social y otras disputas, el núcleo de la trama lo hallamos en la ausencia de Carlos. A través de él, Drago hace referencia a los presos políticos. Tras pasar un tiempo encarcelado, ha sido puesto en libertad y todos los hermanos evitan –por miedo o por repulsa– ningún tipo de contacto con él. Por ello, Juan, el nieto mayor de Maruca e hijo de Carlos, increpa a sus tíos en la cena por el olvido, la hipocresía y desprecio al que han sometido a su padre.



El jolgorio de fin de año y el festejo comunitario familiar se torna entonces dramático en la expulsión de uno de los miembros de la familia de este encuentro. No obstante, la obra se construye desde un discurso crítico, pero esperanzado. Este tono aparecerá de forma recurrente en muchas de las piezas de Teatro Abierto, donde aún se conservan vestigios de la utopía socialista, cada vez más debilitada en el discurso latinoamericano. Este hecho se percibe en la contraposición entre los personajes negativos (los tres hijos y sus esposas en la obra) frente a los dos positivos: la abuela Maruca y Juan, su joven nieto. Representantes de dos generaciones antepuestas, con su unión alegórica por la paz construyen una nueva esperanza para Argentina desde las jóvenes generaciones y el consenso: «Juan.— ¡Brindo por vos y por mí, que somos el principio y el fin!» (Drago en AA. VV. 2007, 60).

En última instancia, resulta de sumo interés cómo la pieza de Drago comienza a ahondar, de manera sucinta, pero significativa, en la problemática del silencio cómplice de la ciudadanía y la necesidad del reconocimiento social para las víctimas. Todas las alusiones a Carlos se realizarán en voz baja, a través de vagas menciones y sin una aseveración de su carácter como preso. Carlos es una presencia en ausencia en esta obra y aparecerá principalmente representado por su hijo Juan. Él ha comprendido que el camino para liberarse de esta experiencia traumática y purgar a su padre en su desdicha es el reconocimiento como víctima tanto de este como de él mismo como hijo de un preso político. Este primer acercamiento a dicha temática resulta sumamente significativo, ya que comienza a adentrarse en líneas del teatro memorialístico por el que caminará la escena argentina durante la posdictadura.

## 1.2. Conflictos matrimoniales en entornos «de excepción»

En otras ocasiones, los autores de Teatro Abierto se alejan del núcleo familiar amplio para ceñirse a las relaciones matrimoniales y, metafóricamente, su relación con el contexto sociopolítico vivido, como en *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, *For Export* de Patricio Esteve y *La oca* de Carlos Pais. En los tres casos, las relaciones matrimoniales sirven para ahondar en la intimidad de los individuos, en sus conflictos internos más profundos para desvelarlos ante el espectador. El espacio matrimonial permite, a su vez, valerse del humor absurdo, el disparate o la construcción de espacios no realistas con el fin de propiciar la reflexión y abrir el significado a la lectura individual del público.

La primera de ellas, *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, reflexiona sobre la violencia como experiencia asentada en el país a través del diálogo absurdo y el



humor negro que genera la conversación íntima y nocturna entre un matrimonio, Carmela y Anastasio. Una aparente escena costumbrista que se va descubriendo demente y descontrolada. Siendo Pavlovsky un dramaturgo más cercano a estéticas vanguardistas, la acción tiene lugar en esta ocasión en la estancia marital en plena madrugada. No obstante, a pesar de tratarse de un espacio aparentemente realista, diferentes elementos discordantes evidencian una atmósfera desatinada y paródica, que remite a una situación de excepción: «*Cama camera rodeada por diez espirales encendidas, un gran mosquitero algo deteriorado*» (Pavlovsky en AA.VV. 2007, 271). La fotografía de Julie Weisz nos permite observar cómo la puesta en escena de Julio Tahier, que ya había dirigido obras de Pavlovsky con anterioridad, apostó por la exageración irrisoria y desconcertante en esa cama que centra toda la escena, sobre la que giraba la acción con las interpretaciones de Guillermo Renzi (Anastasio) y Alicia Naya (Carmela).



Figura 2. *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky. Fuente: Julie Weisz.

La expectación y la amenaza inminente innombrada rompen con prontitud el sentido realista de esta comedia para ubicarse en el espacio del diálogo de carácter absurdista. Así, la locura de Anastasio ante ese peligro desconocido, del que intentan protegerse con espirales de insectos por toda la habitación, va paulatinamente entroncando con un discurso militarista. El humor nos descubre en el enloquecido Anastasio tanto la sombra del Proceso y el terror causado a los ciudadanos con la existencia de un mal endémico como al pensamiento neoliberal de imposición estadounidense que perseguía enfermizamente toda ideología comunista.

Frente a la beligerancia quimérica de Anastasio, Carmela se muestra como la voz de la cordura<sup>118</sup>, desmontando con sus diálogos el miedo estúpido de su pareja. Abogará, de forma cómica, por que vuelvan a hablar de amor como los vecinos, que se diviertan como las parejas en el cine o el teatro y que puedan retomar las relaciones sexuales que durante más de dos meses no practican por la situación de peligro en la que Anastasio considera que se hallan.

Como planteábamos con anterioridad, Eva Golluscio (2005) analizaba cómo la presencia de referencias sexuales en Teatro Abierto resultaba una expresión contestataria frente a la censura y la moral conservadora del régimen. El sexo y el amor, representado en la figura de Carmela, supone ahora un acto de subversión y liberación, frente a las imposiciones opresivas de Anastasio, como imagen del autoritarismo. Así, la comicidad se torna discurso político al unir en la mirada de Carmela el deseo sexual con las figuras estandartes del comunismo y la imposición neoliberal:

Carmela.— ¡Sí! ¡y me lo imagino a Brezhnev corriendo a las secretarias por la Plaza Roja!, a Reagan, recién convaleciente manoseando a las enfermeras, a la Sra. Thatcher tirándose lances con algún latin lover, a Indira desesperada por algún musulmán o a Fidel...

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 274)

Igualmente, aparecen críticas directas al gobierno dictatorial, como las referencias a las políticas económicas de Martínez de la Hoz, que presentábamos en el segundo capítulo:

<sup>118</sup> Pareciera esta Carmela adelantar la entereza individual frente a la guerra y la represión que otra Carmela terminaría de coronar años después, la española que en 1986 daría nombre a la emblemática obra de Sanchis Sinisterra, ¡Ay, *Carmela*!

Carmela.— ¡Pero nosotros no estamos en guerra!

Anastasio.— ¡Cómo no estamos en guerra! ¿Qué clase de argentina sos?  
¡Cómo pensás así llevar el país adelante! ¡Es el odio que le tenés a Martínez de Hoz lo que te envenena!

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 275)

Todo el argumento de la propuesta se sustenta en este diálogo de pareja que conlleva, alegóricamente construido desde la parodia y lo cómico, un discurso político. De la misma forma, la vida marital, en una atmósfera de sometimiento y excepción, también será trabajada en *La oca* de Carlos Pais a través de Aquiles y Leonor y Roque y Enriqueta. La obra nos presenta a estos dos matrimonios en un doble juego de sometimiento: las mujeres subordinadas al mandato masculino en busca de su liberación y los hombres sometidos al juego de la oca. Este popular entretenimiento se construye como una alegoría de la propia existencia, donde cada nueva casilla esconde un miedo o terror: el laberinto o el pozo solitario, la cárcel, la muerte... se convierten en la culpa, las crisis existenciales, el sometimiento, la violencia o el temor. Los hombres están atrapados desde niños en este entrenamiento y castigo, pendientes del azar que encarna su personal croupier y sirvienta Marieta, a modo de demiurgo. En la partida, que se desarrolla en escena, se representan sus propias vidas y su envejecimiento. A su vez, conforme ellos quedan más atrapados en un espacio sin salida, las mujeres consiguen liberarse de sus ataduras. Las disputas y asfixias, que se han hecho patentes durante todo el texto, resultan cada vez más insostenible para ellas, quienes reclaman su espacio de libertad en su juego personal.

La obra, dirigida por Osvaldo Bonet, representaba a gran tamaño, cubriendo toda la escena, el juego de la oca en el que los personajes se desenvuelven, alejando la estética realista por la construcción de un espacio simbólico y onírico. El mismo introduciría más al espectador en la propia angustia de los personajes y los convertiría en partícipes del juego. En la fotografía de Julie Weisz observamos un vestuario del siglo XIX, con altas calzas, la cara pintada o los zapatos con tacón para los hombres. Observamos, en la expresión, una interpretación cercana a lo paródico y vodevilésco, a la exageración burlesca de la desesperación en la que están sumidos los personajes. Este hecho se incrementa en los elementos escenográficos hiperbólicos, como el dado gigante con el que juegan en cada tirada su propia vida.

Las relaciones de pareja son también tratadas en *For Export* de Patricio Esteve, acercándonos a la clase media-baja argentina. El texto lo protagoniza

un matrimonio joven, Cacho y Chola, que viajan para veranear a un lugar exótico, lo que los situará ante el encuentro con la otredad: el indígena, el extraño, el diferente, el otro. Dos mundos desconocidos y unidos debido a la avería en el coche que obliga a la pareja a esperar en plena selva. El contacto con los indígenas, ajenos a la sociedad en la que vive el matrimonio, descubrirá a Cacho como un personaje falto de principios humanos y solidaridad, intransigente y engreído. Representaba al hombre blanco de clase media, conservador, de personalidad agresiva y machista, cuya mirada egocéntrica impide cualquier contacto personal con el otro. Por ello, responde con una actitud colérica y violenta contra los indígenas –única salvación para la pareja perdida en la selva– y contra Chola. Ella, a pesar de estar cansada de su actitud, está sometida a sus acciones y no logra su liberación. El conflicto surge cuando esa otredad tachada de inferior en la mente de Cacho se rebele contra su actitud tiránica y le castiguen con su propia vida.

Cacho se convierte en un personaje simbólico, una representación del victimario y su represión contra todo aquel contrario a sus principios o los colectivos de mayor debilidad social. Por ello, su castigo representa un acto de rebeldía destacado, un levantamiento metafórico contra la tiranía y una muestra de que la unión solidaria de la colectividad puede liberar de los males que acechan a la sociedad. Hallamos algunas referencias determinadas que ubican la acción en la Argentina dictatorial y a Cacho dentro de la clase social que fue cómplice de la dictadura o bien estuvo engegucada por el aparato publicitario del régimen. Por ejemplo, lo observamos en las menciones de Cacho al Mundial de Fútbol de 1978. O, de forma más compleja, en la construcción de un discurso para el protagonista masculino donde se percibe la narrativa autoritaria extendida por el Proceso. Como perciben Díaz y Libonati: «es la pregnancia del discurso totalitario que pretendía, por un lado, reivindicar un falso nacionalismo y, por el otro, generar una suerte de autodisciplina para que los individuos mismos se erigieran en portavoces de ese autoritarismo» (2014, 34).

Como en otras piezas de este ciclo, la complejidad de la obra de Esteve se halla en la interpelación al espectador con un nuevo agente humano implicado en la dictadura y que rompe con la dicotomía de la víctima/victimario: el cómplice. Como en *Papá querido* de Bortnik, *El que me toca es un chanco* de Drago, *Desconcierto* de Raznovich o *Tercero incluido* de Pavlovsky, entre otros, la focalización se sitúa en la complicidad ciudadana con el régimen, en la creencia en las premisas autoritarias, en la ceguera contra el horror o la preocupación individual exenta de solidaridad ciudadana. Las obras interro-

gan al público sobre su propia actitud y actuación en el contexto dictatorial, buscando su despertar para la acción colectiva contra la dictadura.

### 1.3. Enfrentar desde la ironía y la parodia

En otras ocasiones, los autores precisan, dentro de la escritura bajo la censura, del uso de la ironía o los elementos paródicos como mecanismos para enmascarar el discurso crítico contra la dictadura. Este es el caso de piezas como *El nuevo mundo*, *El acompañamiento*, *El 16 de octubre* o *Antes de entrar dejen salir*. Desde propuestas más realistas a espacios teatralistas, esta fórmula revierte en el espectador de forma humorística, permite el tratamiento de realidades traumáticas y despierta la lectura crítica del público.

Un ejemplo paradigmático lo compondrá *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, un vodevil descarnado que plantea la llegada del Marqués de Sade al Nuevo Mundo, a Hispanoamérica, un espacio donde su corrupción moral es puesta en entredicho por laxa y donde la hipocresía, falsedad y autoritarismo rigen a la sociedad. A su llegada al Nuevo Mundo, el Marqués de Sade buscará a su antigua amante, Roberta. La aparición de diferentes personajes y situaciones de marcada comicidad le impedirán satisfacer su deseo y dejarán al descubierto un país marcado por la corrupción, los vicios morales y la hipocresía, todo ello en torno a la cama que corona la única estancia donde se desarrolla la acción. Los personajes, lejos de juzgar a Sade, como él teme, solo buscarán su beneficio personal a través del dinero del Marqués. El imaginario dieciochesco y la sátira compondrán la atmósfera de humor. El sexo y las ideas revolucionarias de Sade son el mecanismo que utiliza Somigliana para desnudar a la sociedad, del poder religioso (Fray Nicasio), al ejecutivo (El Comisario) y el político (El Ministro).

Raúl Serrano fue el encargado de esta puesta en escena. Como observamos en el documental *País cerrado, Teatro Abierto*, en el montaje de 1981 se intensificaba lo humorístico y vodevilesco en los movimientos continuos de la cama que evidenciaban las relaciones sexuales que se mantenían bajo ella. A su vez, la exageración llevaba al Marqués y Roberta (interpretados por José María Gutiérrez y Marta Bianchi) a llevar sus juegos a la lámpara de araña que cuelga de la estancia, mientras él la desvestía y quedaba con las piernas por encima de sus hombros, explicitando así las acciones pervertidas de Sade (Balassa y Webgrait 1991, 62).

En última instancia, nos interesa resaltar cómo el planteamiento textual de Somigliana queda aún más evidenciado en el final de la propuesta en manos

de Serrano. Si el dramaturgo se atrevía a poner en boca del Ministro al finalizar la pieza:

Ministro.— Y en América no hay manicomios, señor mío.

Marqués.— (*Eufórico.*) ¿No hay manicomios?... ¿Y locos?... ¿Tampoco hay locos?...

Ministro.— Bueno... Sí, algunos... Alguno que otro.

Marqués.— ¿Y qué hacen con ellos?

Marqués.— (*Encogiéndose de hombros.*) No sé... Desaparecen... (*Breve pausa.*) Pero usted no debe preocuparse... La locura es una enfermedad que solo afecta a los opositores...

(Somigliana en AA. VV. 2007, 340)

La acción que proseguía a esta afirmación, clara alusión a los desaparecidos en manos del Proceso, resultaba aún más clarificadora, atrevida y subversiva en el contexto opresor. Como el director nos relataba en una entrevista personal (Serrano 2017) y puede observarse en el archivo fotográfico de Julie Weisz, la obra finalizaba con el Ministro desnudando a la joven sirvienta y encapuchándola, como imagen de las torturas llevadas a cabo por el régimen. En ese momento, el sentido poético acompañaba la imagen trágica, bajo la voz de la soprano Laura Liss. El vodevil, el humor y la perversión sexual quedaban así enmarcadas en una escenificación de sumo impacto emocional para el público.



Figura 3. *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. Fuente: Julie Weisz.

Por otro lado, también la ironía y el humor acompañan otro de los textos emblemáticos de la edición de 1981, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. El tango corona esta escena y abre una de las líneas que aparecerán de forma recurrente en el movimiento, volviendo a esta tradición musical como símbolo de la nación para repensar su sentido. En este caso, la acción se inicia con Tuco, de avanzada edad, interpretado por el afamado actor Carlos Carella, ensayando «Viejo smoking» de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores; a la habitación donde se desarrolla toda la propuesta de sentido realista llega Sebastián, interpretado por el también notorio Ulises Dumont. Este amigo de Tuco ha sido llamado por la familia, atormentada por la acción rebelde que observan en el progenitor: ha abandonado su trabajo en la fábrica para triunfar, como siempre fue su sueño, como cantante de tango. Se ha liberado de las ataduras sociales y no teme dejar atrás su trabajado anodino para sentirse, por vez primera en su vida, realizado. Aunque Sebastián, también representante de la clase media-baja argentina, regente de un boliche (bar) del barrio, llegara para convencerlo de que dejara atrás esta enloquecida determinación, pronto la trama se revierte. Este amigo sabe que El Mingo, otro individuo de la zona, engañó a Tuco sobre las virtudes de su voz solo para reírse de él. No obstante, ese mismo alegato del deber y la rutina de Sebastián se va desmontando en su propio discurso. Tuco desarticula sus argumentos ante el relato de su tristeza cotidiana y de los propósitos vitales jamás alcanzados. Por ello, de manera entusiasta, Sebastián se deja convencer por la determinación de Tuco y se convierte en su acompañamiento, en la guitarra que seguirá su voz como cantor de tangos, a pesar de que no sepa tocar. Esta aparente visión esperanzada que ofrece Gorostiza al finalizar la obra queda marcada por el sentimiento amargo que genera lo paródico de los personajes y su construcción patética. Ni Tuco es capaz de cantar ni Sebastián sabe siquiera tocar la guitarra. Se agarran con fiereza a un ensayo que supone la última oportunidad a su felicidad. Así, tras la comicidad que provoca el tango final interpretado por ambos, el receptor conjuga la amargura de saber que son dos tristes individuos desolados y que su última posibilidad de felicidad está marcada por el fracaso. No tienen escapatoria, pero están luchando por vez primera con alegría ante la vida. Ambos sentimientos enfrentados para el público componen la imagen utópica y a la vez trágica de Gorostiza. El único mensaje positivo que se revierte de su historia, la utopía aún realizable, es que más allá de las vicisitudes no se pierda la esperanza.

En el caso de *16 de octubre*, de Elio Gallipoli, hallamos una parodia del mito cainita, donde el odio entre hermanos y la falta de solidaridad dejan paso



al encuentro, el apoyo social y el amor fraterno. El espacio realista tradicional y el entorno familiar se tornan ahora lugares de humor que no teme los diálogos absurdos. Significativamente, la pieza fue dirigida por Alberto Ure, director cercano a una puesta en escena de carácter vanguardista. Paródicamente, el texto juega en su título con la afamada conmemoración de la movilización peronista del 17 de octubre de 1945, pero un día antes, burlando tanto las referencias políticas como el Estado censor. La desautomatización del enfrentamiento bíblico entre Caín y Abel descubre un texto que ensalza los valores humanos, la solidaridad o el apoyo social como mecanismo para salvar a los individuos. La acción se desencadena cuando Abel, destrozado, le cuenta a su hermano que ha discutido gravemente con su mujer por escuchar música con sus hijos. Caín intenta ayudarlo y hace partícipes a la madre de ambos y a su esposa, Mabel, de la preocupación que siente por su hermano. Paródicamente, Abel, errabundo por la ciudad, encuentra en un autobús público el apoyo social que necesita para escapar de su desesperación. La bondad humana que en ese entorno —tradicionalmente inhóspito y solitario— halla, le lleva al encuentro y el perdón con su esposa.

Por su parte, también *Antes de entrar dejen salir* ahonda en los conflictos generacionales y las relaciones familiares desde un tono paródico y humorístico tras el que se oculta un panorama atroz. El texto de Oscar Viale, que no llegó a representarse, profundiza en un conflicto paterno-filial por la profesión que el padre ansía para su hijo Francis y su realidad laboral como músico de rock. El texto sitúa en un juego tragicómico continuo, desde el humor que ofrecen los diálogos y sus equívocos a la trágica idea de que el padre de Nino y Francis lleve nueve meses encerrado en el baño, desconociendo si está vivo o muerto. Los jóvenes se adentran, entonces, en un espacio onírico donde se hallan atrapados otros jóvenes en busca de sus padres, como Marcia y Diana. La reflexión de Viale se torna plurisignificativa. Por un lado, ahonda en la opresión ejercida desde los progenitores, los adultos, contra los jóvenes maniatados por el terror y control que ostentan los primeros. A su vez, la juventud busca en la obra un referente, una guía que les ayude a continuar con su camino; no obstante, este ha desaparecido, los ha dejado solos y desvalidos ante un mundo hostil que no comprenden. Así se genera, humorísticamente, una referencia cruenta, sorprendente en el tiempo dictatorial, de la juventud aterrada por el destino de sus padres, abriendo interrogantes sobre su propia existencia y su sociedad. El «*clima pesado*» de la última acotación acoge un referente extraescénico directo al ambiente hostil e irrepresentable que Argentina estaba viviendo. Todos los puntos confluyen en una misma necesidad: el



despertar social desde la juventud para la recuperación de sus propios caminos y del país.

#### 1.4. Opresión y trauma

Varios textos reconstruyen, en el contexto del ciclo, realidades traumáticas vividas durante el proceso desde una visión crítica y tono dramático, buscando enfrentar al espectador a estas lacras de la sociedad dictatorial. Así lo observamos en *Decir sí* de Griselda Gambaro, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, *Desconcierto* de Diana Raznovich, *Criatura* de Eugenio Griffero y *Trabajo pesado* de Máximo Soto.

La obra de Gambaro metaforiza, en un estilo absurdista, la realidad dictatorial en la relación autoritaria del peluquero con su cliente. Como mencionábamos en el primer capítulo, Gambaro fue una de las artistas que debió exiliarse entre 1977 y 1980. A su regreso a Argentina, pudo incorporarse a Teatro Abierto y para ello presentó *Decir sí*, una obra que había escrito en 1974 y que constituye un crudo alegato contra la represión y la sumisión del individuo. Además, la puesta en escena estuvo a cargo de Jorge Petraglia y Roberto Villanueva, dirigida por el primero, quienes habían acompañado los montajes de Gambaro desde sus inicios en los años sesenta.

Desde una estética neovanguardista que entronca con el Teatro del Absurdo, una atmósfera macabra acompaña a esta peluquería donde, a través de diálogos ilógicos y disparatados, el Peluquero controlará el accionar del Hombre y lo someterá a todos sus deseos, hasta conducirlo a su propia aniquilación. En esa peluquería, que acoge un fuerte carácter simbólico, marcada por los elementos que incitan a la acción de cortar, la relación entre ambos personajes se volverá cada vez más siniestra y lo ilógico de sus diálogos y la falta de un argumento en sentido tradicional enfatizará el desconcierto ante el público. El humor absurdo no hará sino incrementar la atmósfera opresiva y la intriga a través de estos personajes tipificados y sin ninguna descripción de tipo realista. Son seres irrisorios, exagerados, oscuros en su planteamiento.

A pesar de no hallar una referencia extraescénica directa, la alegoría incide en el contexto opresivo argentino. El carácter universal de su propuesta presenta una lectura determinada en el seno de Teatro Abierto, donde la obra supone una lectura incisiva sobre la última dictadura militar y el doblegamiento o enfrentamiento de cada ciudadano a la misma. En la actitud del Hombre, en ese constante *decir sí* hasta su propia destrucción, Gambaro increpa a la sociedad

sobre la sumisión y complicidad a la que le ha abocado el terror. Quizás por ello, de forma significativa, será la obra con la que se inicie el ciclo en 1981.

En el caso de Ricardo Halac, *Lejana tierra prometida* ahonda en problemáticas diversas del contexto dictatorial, desde la represión contra todo pensamiento disidente del régimen al exilio obligado, tratando de manera pionera la figura del desaparecido y la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Para el título, como señala Miguel Ángel Giella, el autor fusiona el sintagma bíblico «tierra prometida» con la canción «Lejana tierra mía» de Le Pera-Gardel, tango que evoca la nostalgia migrante por el país abandonado (Giella 1991a, 175). El texto de Halac, con escenificación de Omar Grasso, rompe con la ubicación tempoespacial realista y en un mismo espacio (un campo) acontecen dos planos, el real y el onírico, aunando tiempos diversos que se encontrarán al finalizar la acción. El primero corresponderá al tiempo contemporáneo a la obra, con referencias directas a la dictadura. En él, Ana (Virginia Lago), Osvaldo (Víctor Laplace) y Gerardo (Norberto Díaz) mantienen una comunión sustentada en la antigua relación de Ana con Osvaldo y la actual con Gerardo, así como la admiración que este, más joven, siente por el maestro. Ella está embarazada, pero desconocen cuál de los dos es el padre, e intentan huir del país, ante las continuas amenazas y ataques que la escuela popular donde trabajaban recibe. El dilema se sustenta en que no tienen dinero más que para dos billetes.

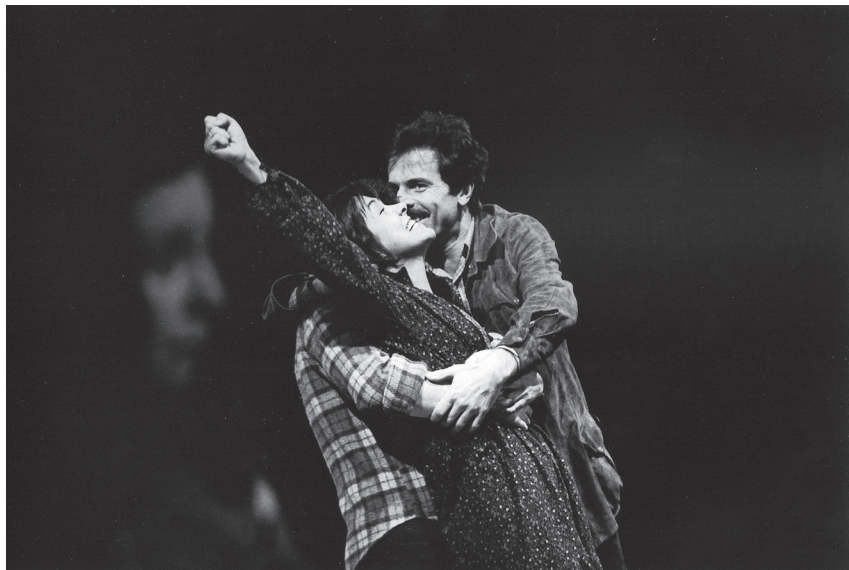


Figura 4. *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac. Fuente: Julie Weisz.

El segundo es el plano onírico, el del dolor continuado en el tiempo; en una ubicación abstracta, tres Viejas (Felisa Yeni, Norma Ibarra y Rita Cortese) esperan incansablemente el regreso de sus hijos desaparecidos en diferentes batallas de las que nunca regresaron, en una construcción simbólica de la figura de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Será esta una de las primeras voces que en Argentina plasmen a estas mujeres en su tragedia y lucha incansable. Los dos planos quedarán imbricados cuando, desesperada, Ana amenace con acabar con su embarazo y las viejas se adentren en el plano real para impedirlo. Ellas serán las que aboguen por romper con el desenlace previsto y mantener la unión y el amor frente a la marcha incierta. Así, hacen comprender a los personajes que se necesitan unidos para defender al país junto a toda la sociedad. La tierra prometida es entonces la nación que desean construir.

Por su parte, las piezas de Raznovich y Griffèro constituyen los dos únicos monólogos, de honda crudeza, que encontramos en Teatro Abierto 1981. El *Desconcierto* de Diana Raznovich nos sitúa como espectadores –en un juego metateatral– ante un concierto de la pianista Irene della Porta. Durante los años dictatoriales, esta artista alcanzó su fama cuando aceptó al empresario que la dirigía –representación del poder político represivo–, interpretar sin emitir ningún sonido. Como plantea la autora, Della Porta ha aceptado con humillación la imposición censora como forma de vida, lo cual implica su sumisión personal y artística, una mediocridad que la atormenta, tal y como reflexiona a lo largo del monólogo. Uno de los aspectos destacados de esta propuesta reside en la relación con el espectador, ya que cada noche, cuando la pianista se sienta e imita el acto de tocar, pero sin sonido, el público que ha abarrotado la sala aplaude su sometimiento, cómplice de la censura y opresión. Como señala Diana Taylor: «seems directed at those Argentines who were complicitous with the dictatorship and whose passivity in the face of governmental brutality made a new social order –the culture of terror– possible» (2002, 25)<sup>119</sup>.

La cruenta reflexión final en la que se sustenta esta propuesta se observa cuando la pianista busca recobrar el sonido que la censura le había negado y descubre que ya no será capaz de hacerlo; ha perdido las facultades necesarias (simbólicamente, las manos no responderán en el teclado), pues la experiencia traumática ha invalidado su capacidad y la cesión ante la censura ha mermado toda su creación. De la misma forma, con el final de la dictadura, la

<sup>119</sup> «Parece dirigida a aquellos argentinos cómplices de la dictadura y cuya pasividad ante la brutalidad gubernamental hizo posible un nuevo orden social –la cultural del terror–» (traducción propia).

sociedad argentina y los propios creadores debían enfrentarse a un nuevo período de suma complejidad, al también difícil aprendizaje de vivir en libertad.

En la puesta en escena (según las fotografías e imágenes del documental) observamos una pianista con un vestuario e interpretación grotesca, sin pelo en la cabeza y con un vestido del que se va desprendiendo con el avance de la representación. Nelly Prono interpreta a la protagonista bajo la dirección de Hugo Urquijo, superando la puesta en escena realista con el tono patético y exasperante de la actriz. Ese desnudo, como analiza Golluscio de Montoya (2005), constituye un acto escénico rebelde y atrevido. En su interpretación, la actriz interpela de forma directa al público, al que increpa y hace partícipe de su desesperación.

En el caso de *Criatura*, Eugenio Griffero construye un monólogo simbólico cuyo desarrollo gira sobre la pesadilla evocada por un ser indefenso, débil, lleno de inquietudes y dudas, en una actitud «*permanentemente alerta y temerosa*» (2007, 171). La propuesta onírica nos introduce en un estado traumático, de terror, violencia y opresión, donde, a través del monólogo, se establecen todas las problemáticas que asolaban al país. En un espacio indeterminado y una propuesta alejada de una estética realista, escuchamos a esta débil criatura, un ave de corral que espera con sometimiento y terror el día de su muerte, como ocurrió con todos sus allegados. Plantea la terrible alegoría, traumática y dantesca, de la sociedad argentina como animales de granja, encerrados en vidas anodinas, entregados al trabajo, alienados y aterrorizados, esperando en silencio ser el siguiente en morir. Bajo la dirección de Jorge Hacker e interpretado por Luz Kerz, observamos en las fotografías de Julie Weisz el poético vestuario confeccionado por Delia Fabre, donde la actriz lucía un gran traje de plumas que representaba ese animal metafórico de la pieza, esa criatura asolada por la represión.

Por su parte, *Trabajo pesado* de Máximo Soto presenta un espacio posapocalíptico, un escenario devastado y una atmósfera sucumbida ante el terror. La pieza establece interesantes relaciones con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, desde la espera trágica de los dos personajes protagonistas de un futuro que nunca llega a la aparición de Niebla, un hombre ciego, y su acompañante y guía Carie, dibujada desde su animalización, como ocurre con Lucky y Pozzo en la obra de Beckett. En este espacio dantesco y desolador trabajan diariamente Flemon y Carie para Pérez, almacenando bolsas de basura incansablemente. La obra nos descubrirá la escena traumática cuando sepamos que esas bolsas están llenas de cadáveres anónimos, amontonados y ocultos, olvidados sobre la montaña de despojos, al que se unirá al finalizar la pieza el cadáver de Flemon. La propuesta ahonda de nuevo en la opresión, en las relaciones entre víctima y victimario, en el miedo que genera un Estado cómplice de la represión y alude

a una imagen atroz para despertar el juicio crítico de los espectadores. Se termina, sin embargo, con un atisbo de esperanza, discurso que promueven muchas piezas de Teatro Abierto. Tras la muerte de Flemón, superior de Carie, este podrá huir con Nancy en la búsqueda ilusionante de un futuro mejor.

### 1.5. (Re)pensando Argentina

Tres piezas de Teatro Abierto en 1981 realizan un interesante panorama por la historia de Argentina, destacando diferentes elementos críticos y problemáticas diversas, extrapolando sus propuestas a un juicio con la realidad contextual. Nos referimos a *Mi obelisco y yo* de Osvaldo Dragún, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti y *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donell.

La propuesta de Dragún metaforiza en torno al Obelisco, monumento simbólico de la ciudad de Buenos Aires, diferentes estadios históricos y hechos opresivos contra el individuo hasta la propuesta esperanzadora de su liberación a través de las jóvenes generaciones. Un tono cómico y absurdista acompaña este montaje situado en un espacio vacío, alejado de la representación mimética realista, donde solo prevalecerá un obelisco que crecerá con el avance de la representación, como observamos en el documental *País cerrado, Teatro Abierto* de Arturo Balassa. Toda la obra focalizará en el personaje de Él, a quien Actor I encomienda vigilar el obelisco. Este monumento, como símbolo de la nación, verá pasar ante sí a diferentes personajes, figuras nacionales y simbólicas, que recorren la historia argentina. El Actor I retornará a la escena, en cada cambio de secuencia, consolidando el compromiso de Él con su cometido. La vigilancia del obelisco metaforiza, entonces, la vinculación con el deber, la norma social y la fidelidad nacional, aspecto de especial crudeza enlazando con el contexto dictatorial.

Por su parte, también Monti plantea en *La cortina de abalorios* una revisión histórica de Argentina, desde una visión posmoderna, que ahonda en la represión y violencia ejercida por diferentes estatutos del poder contra los más débiles. La propuesta retoma un episodio de otra obra de los setenta de Monti, *Historia tendenciosa de la clase media argentina* y, como esta, recurre a episodios de la historia nacional desde una revisión fragmentaria, simbólica y no-mimética que le permite reflexionar sobre el devenir de Argentina. La obra se ubica en un prostíbulo de finales del siglo XIX. A pesar de la aparente concreción histórica tempoespacial, el lugar se construye desde el sentido simbólico para la reflexión alegórica sobre el devenir del país, retrotrayéndose a los años de conformación de la identidad nacional. Por ello, se caracteri-

za este prostíbulo como «fantasmal y polvoriento» (Monti en AA. VV. 2007, 209), anclado más en la abstracción del dibujo histórico y coronado por otros elementos simbólicos, como un gran espejo y un cráneo de vaca, símbolo el primero del reflejo entre el pasado y el presente y el cuestionamiento identitario del país y el segundo como representación de la nación corrompida y vendida en el proceso colonizador.

La acción se sustenta en el encuentro, en dicho prostíbulo, de cuatro personajes. El Mozo como representación, con su exacerbado esclavismo, de las clases populares y de la continua vejación del pueblo en cada período histórico. Frente a él, Mamá, personaje central en la composición, la madame del burdel. Esta anciana prostituta, regente del prostíbulo, exiliada francesa –como guiño paródico del prototipo neoclásico, de la literatura enmarcada en la «filosofía del tocador» del marqués de Sade– será a la vez sometida y opresora, orquestará el desarrollo de la acción y representará la visión más compleja en el planteamiento de Monti, la cual posteriormente delimitaremos. Completan la nómina de *dramatis personae* Bebé Pezuela, el oligarca criollo, representación del poder autoritario de la nación, y Popham, el colonizador inglés, demostración de las fuerzas externas que someten al país desde los procesos colonizadores e imperialistas. La relación de todos los personajes estará marcada por un ritual de violencia que se incrementará hacia el Mozo. Además, se establece a partir de una continua vinculación entre Eros y Tánatos, entre erotismo, sexo, violencia y muerte. Como expresará la madame: «¿No les fascina la muerte?» (Monti en AA.VV. 2007, 221). Una violencia que se intensifica en su plasmación natural y cotidiana ante el espectador, de hondo significado en el contexto dictatorial.

En última instancia, *Lobo... ¿estás?*, la obra de O'Donnell, ahonda en el sometimiento a la sociedad argentina a través de una educación que reprime al individuo desde la infancia. La censura se instaura desde el propio sistema educativo y el entorno familiar, oprimiendo desde niño al individuo, atormen-tándolo hasta convertirlo en un animal obediente, adormeciendo al lobo que pueda enfrentarse a las imposiciones dictatoriales. Mario, el protagonista de esta pieza, dialoga al comenzar con su Doble, con la representación de su conciencia, y afirma:

Mario.– (*Firme.*) Digo: me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar.

*En cuanto Mario termina de decir esas palabras tanto él como su Doble se alarman y echas miradas en todas direcciones, asustados.*

Doble.– No es prudente decir algo así. [...]



Mario.— (*Exasperado.*) Pero yo sé, lo sé sin una pizca de duda, que cada frase que no pronuncio, cada acción que no llevo a cabo, cada pensamiento que no dejo organizarse en mi mente, por prudencia, por miedo, es un paso más que me distancio de mí mismo [...].

(O'Donnell en AA.VV. 2007, 237)

Con el avance del texto, en una estética vanguardista, que en la puesta en escena promueve la comicidad —como escuchamos en las risas del público en el documental de Balassa—, se suceden diferentes escenas traumáticas, imaginarias o ensoñadas, introduciéndonos en la mente infantil de Mario y la conformación de su pensamiento crítico y de él como individuo; se entremezclan recuerdos y experiencias personales de suma crudeza, las cuales le conducirán a la exasperación: la severidad de la maestra; el fusilamiento de Liniers, prócer de la patria, como símbolo del desmoronamiento de la identidad nacional, o los diferentes cuentos infantiles que la familia construye para alertar a Mario de que debe hacer, decir y pensar con obediencia, según el orden establecido.

La última visión, la más terrorífica para el protagonista, parece brotar de su subconsciente traumático. En ella observa cómo una serie de personajes circenses (El Mago, payasos, funambulistas...), que se construyen como imágenes del orden político y moral establecido, golpean hasta la muerte a quien él denomina como «El Mesías». Desesperado y aturdido por una educación y una sociedad donde la censura se encuentra instaurada de forma férrea, Mario afirmará vacilante, finalizando la obra «Me fas que me imploque deasde open» (O'Donnell 2007, 246), un juego de palabras con la primera frase rebelde con la que se iniciaba el texto: «Me fastidia que me impongan lo que debo hacer, decir o pensar» (O'Donnell 2007, 237). Sin embargo, la última acotación nos describe cómo la frase, repetida a modo de himno por la ciudadanía, es aprovechada por los agentes de poder, en referencia a las Juntas Militares; representadas según el grupo de música Kiss e interpretando una composición de música rock pesado e infernal. Todos «*son conminados a bailar al unísono, Mario entre ellos, sin equivocarse, robóticamente, en una inmensa coreografía, no exenta de belleza y sugestión. La escena debe aludir a lo infernal*» (O'Donnell en AA.VV. 2007, 246).

En las fotografías e imágenes que podemos rescatar de esta obra, bajo la dirección de Rubens Correa, observamos la decisión de representar escénicamente el texto desde la visión infantil. De esta forma, se aleja de toda expresión realista para concentrarse en su carácter de ensoñación y pesadilla.

Así, el Mago está disfrazado de forma tradicional, con un amplio gorro con estrellas que remite a imágenes propias de dibujos infantiles. Recordamos los comentarios de Ingrid Pelicori (Villagra 2013, 239), actriz de este elenco, sobre la coreografía multitudinaria que coordinó Silvia Vladimivsky para el cierre de la obra<sup>120</sup>.

## 1.6. Dictadura y capitalismo

Como ya tratábamos, la heterogeneidad temática que propuso Teatro Abierto en 1981 tuvo como consecuencia que no todos los textos trabajaran cuestiones relacionadas directamente con la asfixia opresiva que genera la vida en un gobierno dictatorial, pero sí ahondaron en temas de interés o preocupación para la sociedad contemporánea al ciclo: problemas económicos, distancia entre clases sociales, sociedad capitalista, consumo desorbitado o la globalización. Esto ocurre con *Coronación*, de Roberto Perinelli, *Cositas más*, de Jorge García Alonso, o *Chau rubia*, de Víctor Pronzato.

En *Coronación*, Perinelli nos presenta un ajuste de cuentas entre clases sociales: Carmen y Lily, madre e hijas de clase baja, y Olga «la reina», representante del sector acomodado. Con motivo de una catástrofe ambiental, la crecida de un río, Olga permitirá a estas dos mujeres que se hospeden en su casa. Con el avance de la acción, observaremos cómo aumenta su poder autoritario mientras descubrimos que madre e hija han entrado a la casa para recuperar un collar que le fue robado a Carmen por Rafael, su marido, para regalarle a Olga, su amante, habiendo sido culpado injustamente el chico del almacén. Olga, quien había ostentado el poder opresivo, se encuentra despojada al finalizar la pieza por la recuperación del orden y la justicia ejercida por las anteriores víctimas. La obra presenta una estética realista que juega con la intriga sobre las acciones de Carmen y Lily para desvelar esa «coronación» rebelde por las clases más desfavorecidas, en una pieza de marcado carácter socialista.

Por su parte, *Cositas más* plantea una digresión sobre la sociedad capitalista, evidenciando el consumismo exacerbado y el poder de la publicidad y los *mass media* sobre el individuo. Jorge García Alonso se dedica también a las relaciones de pareja, pero en un texto que se aleja del realismo en pos de fórmulas más vanguardistas. En las acotaciones describe un espacio vacío: «*Escenario*

<sup>120</sup> Esta artista presentará una de sus obras, *El barco*, en la sección experimental de Teatro Abierto en 1982.



*vacío. Una silla en el centro*» (García Alonso en AA. VV. 2007, 133). El mismo recuerda a las referencias tempoespaciales indeterminadas propias del estilo absurdista y que, como tratamos en el capítulo anterior, la neovanguardia había acogido a partir de los sesenta. De la misma forma, observamos la utilización de elementos simbólicos, como la silla en el centro de escena, que evoca al consumismo desaforado que impregnará la pieza. En su crítica, Jorge García Alonso eleva ese consumismo a un carácter erótico y sexual que sustituye el placer carnal por la compra compulsiva. De ahí que la pieza presente, junto a los dos personajes protagonistas, Mabel y Raúl, a los dos elementos esenciales de la pieza, la silla y el sillón. Estos objetos, quienes despiertan la pasión desaforada del matrimonio, adquieren con este hecho una paulatina personificación a la vez que Mabel y Raúl se animalizan en sus actitudes instintivas.

Como estamos comprobando, las referencias sexuales suponen un elemento destacado en el contexto de Teatro Abierto y un enfrentamiento directo contra la censura. Frente a la moral conservadora impuesta por el régimen, García Alonso parodia a la sociedad, a sus obsesiones y sus sexualidades frustradas en referencias explícitas. El autor recurre al carácter absurdista para ahondar en la complejidad humana, a través de escenas y diálogos disparatados donde descubrimos los encuentros carnales de la pareja con sus objetos hasta llegar al irrisorio parto del engendro de «cositas», como dicta el título, un apelativo cariñoso para mostrar la obsesión por los objetos que los conduce a procrear nuevos muebles que son «madera de mi carne».

Resulta interesante la utilización de otro elemento dramático que rompe con la estética realista, como es la aparición del coro, el cual simboliza la presión social y gubernamental que se ejerce para mantener el *status quo* capitalista. Con sus voces unísonas, la opresión contra el individuo y la asfixia a la que le somete aumentan, instándoles a realizar determinadas acciones y coaccionando sus sentimientos. Por ello, en una lectura más profunda, el texto se presenta como una metáfora sobre la opresión de la sociedad contra el individuo; el final, consiguiendo liberarse de la atracción que sobre ellos generaban la silla y el sillón, los presenta en un estado de rebelión, de alcance contestatario contra sus propias ataduras. Una imagen liberadora y esperanzadora que acoge significados profundos para el receptor de Teatro Abierto:

Raúl.— Libres, ¡libres por fin!

Mabel.— ¡Libres y felices! (*Se instala, plenamente, un cántico a la libertad y a la felicidad*).

(García Alonso en AA.VV. 2007, 146)

En la reflexión social de los textos anteriores hacemos partícipe a *Chau rubia*, de Víctor Pronzato, una creación colectiva donde colaboró el grupo Los Volatineros, bajo la dirección de Francisco Javier. La obra rememora la mítica figura de Marilyn Monroe y su impacto en la juventud de la época, mostrando la idealización provocada en una sociedad alienada por la globalización y los *mass media*. Además, la obra descubre en la figura de Marilyn el uso machista del sujeto femenino y los éxitos y fracasos vividos por esta actriz. Los últimos días en la vida de Monroe sirven para reflexionar sobre la frustración vital, la soledad o la sociedad como agente devastador para el individuo. La actriz norteamericana se evoca en un espacio que ahonda en la identidad argentina, acompañando a esta creación de carácter más experimental de la música del tango y canciones en escena. Los tres personajes masculinos, José, Arturo y Roberto, sucumben ante las imágenes que la publicidad y los medios de comunicación imponen en ellos, en una sociedad dócil y controlable, anonadada por lo que ocurre fuera de sus fronteras sin afrontar las problemáticas internas del país<sup>121</sup>.

En definitiva, hemos observado en el dibujo de este mapa por las diferentes obras de Teatro Abierto para 1981, en relación con sus principales rasgos estéticos y temáticos, cómo predomina el uso del discurso contra el aparato censor, basado en los elementos metafóricos, el simbolismo escénico y la utilización de herramientas como la ironía, la parodia o el humor negro, entre otros, con el fin de enmascarar y ofrecer una visión más compleja e interesante para despertar la visión crítica del espectador. Existe un predominio de las estéticas desarrolladas en los años sesenta y setenta, pero hemos podido comprobar cómo el realismo reflexivo o la neovanguardia como estilos canónicos han perdido fuerza sobre los escenarios y se entrelazan y fusionan desde diferentes visiones y poéticas, constituyéndose este ciclo como un momento culmen de las nuevas estéticas mixtas que venían trabajándose en los años dictatoriales. El diálogo y la visión de conjunto que el ciclo propone provocan una visión rica en la que percibir el abanico de poéticas presentadas. La heterogeneidad temática permite un análisis de la sociedad argentina a través de diferentes preocupaciones, incentivando también la retentiva comunitaria y la expresión crítica

<sup>121</sup> Recordamos la ingeniosa y cruda relación que establece Arturo Balassa en *País cerrado*, *Teatro Abierto*, cuando contraponen el estreno de Teatro Abierto, bajo condiciones económicas y contextuales de suma crudeza, y los vítores y millones de dólares con los que se recibió a Frank Sinatra en un concierto auspiciado por el gobierno dictatorial y cuya recepción popular fue desorbitada.

individual de cada espectador en las asociaciones establecidas entre los diferentes textos. Hallamos las primeras muestras de la dictadura y sus horrores, desvelando con valentía las incipientes –y limitadas– referencias traumáticas y temáticas que compondrán el panorama dramático del tiempo posdictatorial. Observamos, a su vez, referencias reivindicativas y sugerentes ante el aparato censor, como la presencia del erotismo y el sexo en algunas de las propuestas; a su vez, la representación general en las piezas de familias tradicionales, en contextos machistas, y con poca incidencia de la mujer como voz contestataria, como sí encontraremos en los textos de las siguientes ediciones y en el teatro argentino posdictatorial. En última instancia, los textos analizados nos han permitido observar cómo Teatro Abierto promulgó un espacio de «creación abierta», en relación con su enfrentamiento político y contextual, y conjugó en su seno una «poética abierta», libre de imposiciones temáticas y estéticas, desprendiéndose gradualmente de las ataduras censoriales y adentrándose en los espacios creativos que el tiempo dictatorial había mermado. La lectura individual de cada texto promueve una visión analítica, pero su estudio preciso basándonos en su representación y recepción en el contexto dictatorial y el espacio que cada obra comparte con sus compañeras en Teatro Abierto genera espacios de reflexión nutridos y complejos, ofreciendo una radiografía inaudita sobre la sociedad argentina en estos años.

## 2. Teatro Abierto 1982: deformando el realismo, escritura femenina y apertura poética

Somos muchos los muertos que respiramos

ALBERTO BORLA (*Paredes altas, paredes grises*)

La risa es un fenómeno social

ALEJANDRO BRINER (*Solo, muy solo*)

El estigma presente en Teatro Abierto 1982, como analizábamos en los capítulos anteriores, se mantiene hasta la actualidad, a pesar de que también se reivindicaron los aciertos estéticos de muchas de sus propuestas, como hiciera Gerardo Fernández en *La Voz* de Córdoba (Dubatti 1991), los artículos de Olga Cosentino (1988) o Jorge Dubatti (1991), la recopilación propuesta por Nora Mazziotti (1989) o el estudio crítico de ciertas obras por Jean Gra-

ham-Jones (2000). La mayoría de los textos escritos para 1982 o las propuestas presentadas en el ámbito experimental están sumidas en un cierto olvido y no hubo una edición completa de los textos<sup>122</sup>. Ante este panorama, resulta encomiable la labor realizada por Argentores, entidad a la que se vinculan muchos de los autores participantes en Teatro Abierto, en la edición en 2016 de las obras escritas para las tres ediciones (1981-1983)<sup>123</sup>. Estos libros aportan un material sumamente rico para nuestra investigación, ante la posibilidad de recuperar algunos de los textos más destacados de las ediciones de 1982 y 1983, lo que nos permite rastrear las claves estéticas y temáticas que predominaron en las ediciones. Más allá del valor cualitativo puesto en duda en algunas de ellas, en conjunto componen un discurso revelador y valioso, nos permiten descubrir las preocupaciones temáticas y poéticas que rondaban al movimiento, ahondar en la lectura que realizó el espectador de Teatro Abierto y vislumbrar las claves teatrales en una coyuntura de tanta complejidad e interés como el paso del régimen militar al tiempo posdictatorial.

<sup>122</sup> Una excepción es la edición de Nora Mazziotti del volumen *Teatro Abierto 1982* (1989), donde recoge algunos de los textos: *El oficial primero* de Somigliana, *De víctimas y victimarios* de Korz, *Prohibido no pisar el césped* de Paganini, *Chorro de caño* de Taratuto, *La casita de los viejos* de Kartun, *Príncipe azul* de Griffero y *El tío loco* de Cossa.

<sup>123</sup> Como señalábamos en el análisis sobre los textos escritos para 1981, trabajaremos en este apartado con las obras recogidas en el volumen de Argentores *Teatro Abierto 1982* (AA. VV. 2016b). Citaremos el nombre del autor unido a la anterior referencia (por ejemplo, Cossa en AA. VV. 2016a). No obstante, no recogemos en la bibliografía una entrada para cada una de las obras, puesto que en el cómputo global de todos los ciclos resultaría desmesurado. Dejamos aquí constancia de las mismas y sus páginas: *Reíte*, *Carlitos* de Carlos Antón (19-42); *Levia* de Andrés Bazzalo (43-54); *Un tal Macbet. El rey de la pelota* de Jesús Berenguer (55-76); *Arrabal amargo* de Jorge Bocanera (77-98); *Solo, muy solo* de Alejandro Briner (131-144); *Las caras de mis máscaras* de Mario Buchbinder y Elina Matoso (145-148); *Encuentro casual* de Bernardo Carey (149-156); *El tío loco* de Roberto Cossa (157-176); *El tendero o los trapos al sol* de Pedro Carlos Costa (177-196); *El curso* de Manuel Cruz (197-210); *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky (211-222); *Al vencedor* de Osvaldo Dragún (223-240); *El examen cívico* de Franco Franchi (241-268); *Varón "B"* de Elio Gallipoli (269-294); *Las paredes* de Griselda Gambaro (295-336); *Hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza (337-358); *Príncipe azul* de Eugenio Griffero (359-374); *La cuerda floja* de Roberto Ibáñez (375-390); *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun (391-404); *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz (405-424); *Sobremesa* de Orlando Leo (425-432); *Principio de incertidumbre* de Malena Marechal (433-450); *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó (451-464); *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera (465-492); *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini (493-504); *Bar La Costumbre* de Carlos Pais (505-528); *Una historia que cuentan* de Antonio Planchart (529-568); *El malevaje extraño* de Oscar Ramón Quiroga (569-580); *Ese sirco* de Víctor Ríos Mendoza (581-586); *Viejas fotos* de Néstor Sabatini (587-604); *Seis ratones ciegos* de Carlos Serrano (605-618); *Oficial primero* de Carlos Somigliana (619-630); *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto (631-654) y *Vereda sucia* de Sergio Velazco (655-663).

Plantaremos ahora una cartografía por todas las obras que, lejos de componer un análisis preciso, conjuguen una lectura general sobre su temática, estética, comparativa con la primera edición y lectura contextual en el marco de Teatro Abierto en este segundo año<sup>124</sup>. Hemos esbozado el recorrido por diferentes expresiones en este evento a través de siete ejes: el realismo y sus deformaciones; tango amargo: identidad, mito y nación; víctimas, cómplices y victimarios; voces femeninas; enfrentar con esperanza; del humor a la parodia desahogada; y *performance* y experimentalidad.

## 2.1. El realismo y sus deformaciones

El realismo continúa representando la estética canónica en los escenarios de Teatro Abierto en 1982. No obstante, lejos de la poética tradicional que emanaba en los sesenta, del realismo reflexivo enraizado en el realismo norteamericano se intensifica ahora un realismo deformado que ya se consolidaba en las propuestas de 1981. El mayor interés reside en observar cómo ahora nuevas voces están trabajando desde ese «realismo deforme», evidenciando cómo el inicial «intercambio de procedimientos» que percibía Osvaldo Pellettieri (2001) entre los setenta y ochenta supone ya una estética expandida y compleja en sus variantes. El espacio realista-naturalista del primer período adquiere ahora un carácter alegórico, simbólico y paródico. Encontramos espacios vacíos con mínimos elementos domésticos que envuelven la escena de soledad, precariedad y tristeza y muestra un estado vital de excepción; en otros casos, la casa familiar sirve como alegoría de la conciencia del individuo y conjuga diferentes planos (real e imaginado, presente y pasado), radiografiando al ser humano con sus miedos, traumas y complejidades. En ocasiones, sobresale la presentación desfigurada e hiperbólica de elementos que, en su exageración, incitan a la exasperación, a la frustración, al caos que refleja el conflicto familiar e individual. El espejo realista queda ahora trunca-

<sup>124</sup> La edición de Argentores (2016a) no incluye *Por la libertad* de Adolfo Casabianca, *Los juegos en la Plaza Mayor* de Carlos Acosta y *País cerrado* de Estela Dos Santos ante la imposibilidad de hallar dichos manuscritos; igualmente, el mal estado de conservación de *Un amor esdrújulo* de María Segovia impidió su reproducción. Del conjunto de obras presentadas en la línea de teatro experimental, solo acoge *Las paredes* de Griselda Gambaro, *Las caras de mis máscaras* de Mario Buchbinder y Elina Matoso, *Encuentro casual* de Bernardo Carey, *Principio de incertidumbre* de Malena Marechal, *Ese sirco* de Víctor Ríos Mendoza y *Vereda sucia* de Sergio Velazco.

do, hallándose en la transfiguración de la lente en busca de la ambigüedad y lo desnaturalizado de la respuesta teatral ante la sociedad.

Un paradigma de esta expresión será *El Tío loco* de Roberto Cossa, donde el espacio escénico caótico y desordenado –en acumulación hiperbólica de muebles– ideado por Laura Yusem conformaba el trasunto de la locura familiar, la deshumanización, falta de solidaridad y agresividad social que torna desaforadas las acciones por la supervivencia personal. El Tío Loco, el personaje protagonista, en manos de Ulises Dumont, regresa junto a su familia y descubre en ese núcleo la corrupción y la agresividad en sus relaciones, marcadas por la asfixia económica, como muestra de la violencia del propio contexto social. Poco a poco, los caracteres se irán deformando más con el avance de la trama y esta recuperación del tipo popular porteño, el Tío Loco, solo hallará la incompreensión familiar que lo exprime.

También ejemplifica este tratamiento *La casita de los viejos*, en el bello y trágico retorno, eterno e irrefrenable, del protagonista de Mauricio Kartun a su pasado, a su familia, a su historia personal y a sus propios temores internos. La obra también recupera la expresión popular de un tango para su título, «La casita de mis viejos» de Coibán y Cadícamo. Como en la amargura de este tema, la obra metaforiza en su protagonista, Rubén, el regreso constante a la infancia, al pasado, al hogar familiar, como la identidad que no podemos abandonar, aunque intentemos huir de ella. Lejos de un tratamiento realista, la acción se ubica en un espacio onírico a través de la mirada de Rubén, que hace fluir tiempos y espacios. No se trata de la casa de los padres, sino de la evocación que él realiza del hogar familiar en San Andrés; por eso se fusionan planos, edades, diferentes versiones de Rubén a lo largo de los años, regresando incansablemente, encontrándose con los personajes impertérritos, anclados en el tiempo, fantasmas de su memoria. Los padres y los personajes del vecindario se presentan ante Rubén para hacer la misma pregunta que a él le aterra: el motivo de su regreso, las causas de su atadura existencial a ese pasado del que no logra salir. Esta visión también entroncaba, en el seno de Teatro Abierto 1982, con una lectura política sobre la opresión hacia el individuo. Además, como analiza Graham-Jones (2000, 106-107), la escenificación de Agustín Alezzo para Teatro Abierto, con Aníbal Morixe como Rubén, presentaba a las dos vecinas y la madre con bigotes (Claudia Plotquin, Porota; Gabriela Giardino; Pocha y Sara Krell, Rosa). Esta decisión responde tanto a la propia visión grotesca y deformada de la infancia y el trauma que ellas recrean en Rubén como, en el contexto de este movimiento, una referencia al trío que componía las Juntas Militares. Así, Graham-Jones perciben su ac-

cionar angustiando al protagonista, inmiscuyéndose en su vida y violando su intimidad, como llevaría a cabo el régimen.

En *Paredes altas, paredes grises*, el espacio realista cobra desde el título un carácter simbólico que, en su representación escénica, permite adentrarnos en la asfixia de una pareja, Celina y Retano. Tal y como describe Alberto Borla al inicio de la obra, el escenario acumula diferentes elementos de una casa, con un gran espejo coronando la sala. A través de esta pareja, el autor construye una rutina asfixiante, absurda en su carácter anodino, insípida en su triste costumbrismo, que asola al individuo y que viene determinada por una sociedad flagrante y una economía paupérrima que aliena a sus ciudadanos. Así Renato llega a afirmar: «Somos muchos los muertos que respiramos» (Borla en AA. VV. 2016b, 102). En la pieza lo extraescénico, la realidad dictatorial, resulta aún propia de un discurso autocensurado, limitándose a breves referencias que aluden a los peligros externos y a una atmósfera de preocupación constante.

Este espacio queda trastocado por la aparición del joven Poroto, un personaje externo que desestabiliza con su mensaje enigmático. Entonces, la estética realista deja paso a un tratamiento absurdista de la trama y el diálogo de los personajes. El joven alega que se llama Renato Perotto, como el marido, y esta coincidencia permite una conversación que muestra, en diálogos absurdistas e ilógicos, tanto la desesperada búsqueda identitaria del primero como la lucha contra la soledad y la anodinia que todos precisan. La llegada de Poroto despierta a los personajes de su enclaustramiento vital, los conduce a toma de decisiones: tener vacaciones, continuar las clases de dibujo, romper con los compromisos familiares y sociales o mantener una fantasía sexual con su mujer. Como ocurría en 1981, la representación de lo sexual y erótico en Teatro Abierto conforma una provocación en el contexto, aspecto que la pieza enfatiza con ironía. Así, cuando Celina se preocupa ante la posibilidad de ser espiados en su acto carnal, se establece una ruptura con la cuarta pared, una mirada cómplice ante el público y un desafío en la respuesta de Renato: «La cortina está corrida» (Borla en AA. VV. 2016b, 116), aunque finalmente un «apagón» aleje la visión del espectador. La obra construye una metáfora con el nombre de ambos protagonistas: Renato, por un lado, evoca al renacer ante una nueva vida y al desdoblamiento del individuo para disfrutar de lo que la razón niega; por otro, muestra la conducta contraria: la desdicha y la presión que la sociedad ejerce en el individuo hasta conducirlo a su total desesperación. Así, el elemento discordante, Poroto, acaba suicidándose frente al espectador ante el asfixiante clima de amor y dependencia generado por el matrimonio.



La ruptura con la cuarta pared que propone el final de *Paredes altas, paredes grises* resulta un mecanismo recurrente en Teatro Abierto. Enfatizando la constante que percibíamos en el evento de 1981, no solo en la puesta en escena, sino desde la propia concepción dramática se busca la inclusión del espectador, se reclama su atención de forma inusual y se le invita a convertirse en un agente activo de la pieza. Esto también ocurre en el monólogo *Solo, muy solo* de Alejandro Briner. Ante una estética realista, en un cuarto de soltero, el cuarentón José reflexiona junto al público sobre su vida anodina: «(Sonríe y vuelve a dirigirse a la platea) ¿A que no adivinan de qué trabajo? ¿Nadie se anima? ¿Qué? ¿Matricero? Vamos, señor, ¿con esta ropa matricero? Hay que pensar un poco antes de hablar» (Briner en AA. VV. 2016b, 134). Como ocurriera en *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, el protagonista de Briner explora en su reflexión las causas de su triste existencia y ansía un despertar individual y social como salvación, pero que se pierde en su falta de motivación personal.

En otras ocasiones, la escena realista y la tradicional dedicación a la relación marital encuentran nuevas vías creativas desde planteamientos absurdistas. Así ocurre en la brevísima pieza de Orlando Leo, *Sobremesa*. Alejado del realismo nihilista y sus preocupaciones filosóficas, Leo acoge el absurdo como juego, como sinsentido y ritual macabro para soportar el lento transcurrir de los días en una sociedad alienadora. Recordándonos al trabajo de Virgilio Piñera en *Dos viejos pánicos*, este texto de Teatro Abierto 1982 nos presenta el diálogo nocturno del Viejo y la Vieja, mientras juegan a la ruleta rusa con una pistola. En su conversación –rutinaria, ritualiza– van despojándose de todos los odios mientras tienen ante sí el devenir de la vida y la muerte en cada gatillo que se aprieta. La bala que los libere de su sufrimiento nunca llega y la escena finaliza, de forma circular, volviendo a amarse, a odiarse, a aceptar la continuidad de otro día en una vida henchida de sinsentido.

Por su parte, *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto se adentra en el espacio carcelario para reflexionar sobre la sociedad y el malditismo. La obra rompe con la representación tempoespacial naturalista, así como también el encuentro personal se ve mermado por otros recursos del discurso dramático. Comienza el texto con Enrique Guglielmo, el abogado protagonista, en una silla en prosenio interrogado por una voz en *off* que lo examina sobre la delincuencia. Esta secuencia se contrapone con el interrogatorio al Turco, el preso protagonista, donde se construyen escenas que recuerdan a la tortura y violencia establecida por el régimen, de una forma más nítida y –hasta ahora– irreconocible en los años dictatoriales. Taratuto juega con los planos simultáneos y combina la escena de la tortura con la retransmisión televisiva de un



partido de fútbol que comentan otros presos. Además, alejado del realismo, construye simbólicamente el interrogatorio como un partido donde juegan los policías contra el preso hasta golpearle como un balón. Se suceden diferentes temporalidades en la breve extensión de la obra, componiendo las escenas a modo de pequeños destellos sobre el Turco, su abogado y la vida penitenciaria, tratado con ironía y humor negro la mala praxis policial, utilizando la metáfora futbolística para alegar los «pelotazos ilegales» (Taratuto en AA. VV. 2016b, 639).

Por otro lado, resulta revelador, dentro de la corriente realista, la recuperación que en Teatro Abierto se realiza de un teatro histórico, en las obras de Osvaldo Dragún y Antonio Planchart. Esta tendencia, a la que ya se había dedicado Dragún en su trayectoria, o que había encontrado un fiel representante en Carlos Somigliana, se recupera de nuevo como medio de lectura de la sociedad contemporánea argentina. Como veíamos, ya en 1981 Somigliana había elegido al Marqués de Sade y el siglo XIX para el desarrollo de *El nuevo mundo*, al igual que Ricardo Monti recuperaba el mismo contexto para realizar una radiografía histórica de Argentina y sus males endémicos. No obstante, las obras de 1982 enraízan más con una representación tradicional del drama histórico (alejado de la parodia de Somigliana o la visión posmoderna de Monti) y hallan en la revisión de momentos históricos precisos o la ubicación tempoespacial pretérita una fórmula para la retentiva desde su actualidad. Así lo observaremos con *Al vencedor* de Dragún, donde recupera la figura de Juan Manuel de Rosas a su regreso de la campaña del desierto (1834), cimentando a la sociedad argentina en una oleada de violencia, de pérdida de la identidad originaria —masacrada en el desierto— y de corrupción política. También la obra de Antonio Planchart, *Una historia que cuentan*, nos ubica, en una descripción histórica costumbrista, hacia 1930 en La Matanza. El contexto político-social enlaza con el gobierno de Hipólito Yrigoyen y el clima electoral.

Doña Dominga y su hija Angelita son dos humildes mujeres que trabajan como lavanderas en el pueblo. Alrededor de ellas, solas ante la muerte del padre, se desarrolla un triángulo amoroso entre Angelita y dos personajes de diferentes clases sociales, Alfredo el tendero y Amadeo el letrado, yrigoyenista. La obra se dedica también a la situación de la mujer en un mundo desfavorecedor, tanto en las protagonistas como a través de María, otra joven del pueblo de fama menos casta. Junto a ellas, toda una trama que representa a las fuerzas populares enfrentadas a Yrigoyen con Belisario Roldán, pero donde se advierte la corrupción y falta de moral de un tiempo, el de los compadritos y guapos que se observa con El Gringo y Cicatriz, que está desapareciendo.

El estilo costumbrista —en el dialecto y la reconstrucción histórica— completa una propuesta que enlaza con el inicio de los procesos dictatoriales en Argentina con el fin de repensar desde dichos pilares el rumbo de la nación. Teatro Abierto está acogiendo en su seno una temática recurrente en el teatro argentino contemporáneo, donde el drama histórico recobra nuevos sentidos en la reflexión sobre la identidad nacional y la búsqueda de comprensión histórica por la construcción democrática.

Por su parte, en textos a los que nos dedicaremos en los siguientes apartados, como *Reíte*, *Carlitos*, *Arrabal amargo* o *Bar La costumbre*, entre otros, observamos la recuperación de fórmulas tradicionales y la deformación del realismo en la búsqueda de nuevas expresiones. A su vez, como mencionábamos, el realismo de carácter más tradicional resulta una expresión predominante en Teatro Abierto 1982, por lo que otras propuestas seguirán trabajando en esta línea, como veremos con posterioridad, pero nuestro interés en ellas residirá en la lectura desde la perspectiva elegida o la temática en la que ahondan.

## 2.2. Tango amargo: identidad, mito y nación

El contexto represivo del Proceso de Reorganización Nacional, como culmen de los diferentes golpes de Estado, contextos violentos y regímenes dictatoriales vividos en Argentina desde 1930, suscita la reflexión general sobre la identidad nacional y los mitos populares. Si la dictadura había enfatizado la idea de lo nacional, sus costumbres y mitos, repensar sobre la cuestión y ponerla en entredicho constituía un acto contestatario y un intento por comprender a Argentina y plantear nuevos modelos posibles de nación, de gobierno, de relación en sociedad. Como plantea Gerardo Fernández, los dramaturgos que escribieron en los años del Proceso «buscaron desmitificar desde Gardel y el tango hasta el peronismo, desde la “Argentina campeón del mundo” hasta la “madrecita buena”, desde la figura del compadrito hasta la función del intelectual en una nación que se debate aun cíclicamente entre la depresión y el triunfalismo» (1988, 150).

Esta tendencia, que ya aparecía recurrentemente en los escenarios de Teatro Abierto en 1981 o que desarrolla Roberto Cossa en su producción dramática de los años dictatoriales, cobra una fuerza especial en el evento de 1982. Varios autores se acercan a una línea de trabajo que había representado con gran interés Cossa con *El viejo criado*, estrenado en 1980. Como en este texto, se contraponen la argentinidad y el carácter nacional con el transcurso histórico, desmitificando las figuras y valores populares e impuestos, paro-

diándolos o enjuiciándolos con el fin de confrontar las bases y construir nuevos modelos de nación.

Carlos Gardel y el tango son quizás los dos principales protagonistas de Teatro Abierto. Ya en 1981 se utilizaba esta expresión popular en *Gris de ausencia* para hablar de la inmigración, el exilio y el conflicto identitario o *El acompañamiento* nos situaba paródicamente ante una reproducción de Gardel como representación del éxito argentino y la liberación personal. Ahora, un cuadro de Carlos Gardel corona la estancia de *Reíte, Carlitos* y de *Solo, muy solo*, junto a Charles Chaplin, ídolo inglés que genera una interesante lectura en el contexto de la Guerra de Malvinas. Si bien *Reíte, Carlitos* de Carlos Antón juega en su significado en torno a estas dos figuras, como trataremos posteriormente, la pieza de Briner solo establece un mínimo diálogo con ambos cuadros. En este sentido, su presencia promueve una interesante lectura compleja sobre Teatro Abierto, a partir de los elementos escenotécnicos y dramáticos compartidos. A su vez, el tango será la música privilegiada en Teatro Abierto. Su carácter social, extendido y conocido, suscita un ambiente popular y forja la complicidad de un espectador modelo argentino, aquel capaz de extraer significados profundos sobre los temas propuestos a través de la asociación entre texto y música. Así ocurre con la pieza de Kartun, *La casita de los viejos*, que evoca al conocido tango, pero desmitificándolo en la reflexión sobre el individuo atrapado en su propia identidad familiar.

Por su parte, también *Arrabal amargo* toma el título de un afamado tango y se incluye en el núcleo de piezas que no solo se relacionan con esta música popular argentina, sino que también genera una atmósfera llena de motivos, tipos populares, regreso a la tradición sainetesca y recuperación del ambiente entre compadritos en el espacio de un bar. Así ocurre, además de en este, en textos como *Bar La costumbre*, *El malevaje extraño* o *Varón B*.

En *Arrabal amargo*, el periodista y poeta argentino Jorge Boccanera se introduce en una pieza dramática ubicada en un «viejo bolinchón de puerto» (Boccanera en AA. VV. 2016b, 79). Como en *El viejo criado* de Cossa, la obra se construye en un limbo, un tiempo y espacio detenido en el pasado, una atmósfera que evoca a la muerte, a lo pretérito, a la sociedad anclada en la reiteración constante de su propio destino, al contexto social que maniatada y aterroriza a sus ciudadanos. Por ello, comienza con una imagen congelada de todos los personajes sin ningún sonido. De nuevo, el realismo aparente de la escena queda truncado por la deformación de lo funesto y el simbolismo de la pieza y sus personajes: los Enmascarados, las Presencias (figuras a tamaño natural ubicadas en la escena), el Loco, el Rostro o la Cantante son algunas de las visiones

ensoñadas que componen la mente de Mariano. Este personaje protagonista, que vuelve a romper con la cuarta pared para dialogar y alcanzar la empatía del público, nos conduce con su discurso a una visión aterrada de la realidad. Las referencias contextuales continúan estableciéndose desde lo velado y metafórico al inicio de la pieza, mentadas dentro del estado de estupor y excepción en el que dialoga Mariano, «agitado», «como si viniera escapando de algo», asegurando que «desconfío los silencios» y rodeado de cada una de las «miserias», de los personajes que componen el boliche donde se siente atrapado (Boccanera en AA. VV. 2016b, 79). Paulatinamente, el texto se decodifica y evidencia los síntomas del Estado atroz: en las pesadillas traumatizadas de El Loco, en las referencias a la tortura, al exilio, en el deseo por «saber qué está pasando afuera» (Boccanera en AA. VV. 2016b, 85) de Mariano, por escapar del espacio que lo atrapa como alegoría del descubrimiento de los crímenes de la dictadura. Las mismas se relacionan metafóricamente con otro tiempo pasado de violencia, el de los cuchillos y los compadritos immortalizados en el imaginario colectivo.

La estética de Boccanera establece relaciones con el esperpento vallein-claniano y, como hiciera el dramaturgo español, pone las figuras populares ante espejos deformados, completados en las interpretaciones propuestas por el autor, basada en la «mueca grotesca, exageradamente cruel» o la música «lejana, difusa, desafinada» (Boccanera en AA. VV. 2016b, 80-82), así como en las acciones desmedidas: «comer desaforadamente, bebiendo vino con desesperación» (Boccanera en AA. VV. 2016b, 87). A su vez, destaca la inclusión –menor pero significativa– de episodios testimoniales por parte de los protagonistas: la reconstrucción de la memoria colectiva obrera en Ingeniero White, el descubrimiento de las heridas internas de los personajes...

El tango completa toda la pieza, interpretado por la Cantante: «Arrabal amargo», «Nostalgias» o «Viejo smoking» (el mismo tema que entonaron en 1981 Tuco y Sebastián, los protagonistas de Gorostiza), construyen en su melancolía una visión patética y entristecida del ambiente del bar, de la visión de Argentina por parte del autor. El tango se torna amargo, sirve para interpelar a la nación y provocar la huida de «esta pesadilla musical», pues «este país es una ópera de rencor y piano» (Boccanera en AA. VV. 2016b, 89). La Argentina del Proceso, recuperando sus mitos y tangos populares, se construye como un arrabal amargo que oprime a los individuos y mantiene al país anclado en un tiempo de excepción y trauma, ante la esperanza de un despertar democrático. Por ello, la pieza quebranta la ilusión final: ante la llegada de la democracia –«¡Ganamos!»–, grita Mariano (Boccanera en AA. VV. 2016b, 96)–, con un ensordecedor ruido y la aparición de tres figuras amenazantes, gritos,

disparos y el trágico cantar de Carlos Gardel de su afamado «Volver», se interpela al espectador construyendo trágicos interrogantes: ¿volver, a dónde? ¿Qué país se añora? ¿Qué es ahora Argentina? ¿Cuán profundas son las llagas generadas por la dictadura? ¿Cómo se logrará sanar tanto dolor?

Elio Gallipoli, cuya obra para 1981, *El 16 de octubre*, proponía una atmósfera de esperanza y solidaridad, muestra ahora un tono más dramático y desesperado. *Varón B* hace referencia a un champagne argentino y toda la obra se desarrolla en un bar de la calle Corrientes. Como en *El tío loco* de Roberto Cossa, Gallipoli explora la figura tradicional del porteño, sus mitos urbanos, su comportamiento social y su relación con el país. El texto alterna el humor de las conversaciones de barra con una trágica reflexión final. La pieza se desarrolla en un ambiente costumbrista, con un lenguaje coloquial y sin temer a la vulgaridad. Ocho personajes componen esta obra donde se desmitifica Buenos Aires y la gran Calle Corrientes. De nuevo, la música de tango y las referencias a Gardel solo sirven para rememorar el espacio porteño como un *locus amoenus* ya perdido, pareciendo cuestionar Gallipoli dónde quedó aquella Buenos Aires que despertaba el anhelo de las letras del tango. Las fiestas, las amistades y el dinero han desaparecido, la calle Corrientes ha dejado de ser un lugar sorprendente y emocionante; todo ha quedado tiznado de dolor, de la fotografía vieja de un tiempo esplendoroso olvidado.

La realidad anodina del bar de Rolo, acompañado por el Mozo y los dos parroquianos asiduos, Toto y Ramón, despierta ante la llegada de otros personajes que desarticulan la atmósfera y generan la esperanza de recobrar algo de interés vital. Son López y Morales junto a Susana y Mirtra, cuya compañía esa noche corre de su bolsillo. Se dibujan como personajes agresivos y la mención solo al apellido realiza un guiño al espectador con las fuerzas represoras, algo que confirma la paliza que acaban propinando a Toto por una discusión. La violencia se intensifica explícitamente en la edición de Teatro Abierto en 1982. Toto, como construcción del mito del porteño, se constituye como un correlato con la sociedad argentina y su espera continua y desesperada por recobrar el esplendor pasado, el único anhelo para una ciudadanía dolorida. Como Toto, el país es un muerto en vida, una sombra de lo que fue, un espacio masacrado, cuyas heridas parecen no tener solución. Un mensaje desesperanzador que conmociona y promueve una lectura crítica para continuar luchando como individuos y sociedad.

También utiliza el espacio del bar Carlos Pais, en este caso desplazado a lo local, en *Bar La costumbre*, enmarcado ahora en el tango «Milonguita» cantado por Gardel: «¡Estercita! Hoy te llaman milonguita, flor de lujo y

de placeres, flor de noche y cabaret. ¡Milonguita! Los hombres te han hecho tanto mal». A un lejano pueblo llega un matrimonio, Ernesto y Elena, donde deben enfrentarse al clima cerrado del bar y quienes lo gestionan, el Mozo, el Patrón, el Viejo y la Vieja. De nuevo, toda una atmósfera de incertidumbre envuelve a este espacio que nadie puede encontrar –porque los carteles quedan ocultos por la maleza– y a unos personajes alejados de toda lógica: iracundos, autoritarios, oscuros e impredecibles. Se critican y dañan entre sí y sus dinámicas de relación están marcadas por el asalto personal, en una rutina de la que no pueden escapar: «Viejo.– Uno se acostumbra. Lo único malo es eso. Uno se acostumbra» (Pais en AA. VV. 2016b, 514).



Figura 5. Luis Brandoni, Armando Capó y Mario Luigiari en *Bar la costumbre de Pais*. Fuente: Julie Weisz.

Todo el ambiente de locura y agresividad que se desenvuelve en el bar crispera también la relación de la pareja, pero cuando intentan marcharse del local descubren que están atrapados; se ha perdido la noción del tiempo y ha pasado toda una larga noche en forma de pesadilla. Los diálogos se tornan absurdos y sin sentido. Todos los personajes ocultan algo que enloquece a los protagonistas y, a modo de maldición, el bar cierra con ellos dentro, por lo que no pueden marcharse hasta que no llegue su pedido. De forma metafórica, Elena y Ernesto acaban aceptando

la violencia, acostumbrándose a la nueva vida en el bar, tras quedar traumatizados por visiones atroces, por el miedo infundado que el espectador desconoce. Permanecen, como animales acobardados, sumidos en la quietud, sin poder escapar de su terror. De esta forma, aviva Pais a la sociedad argentina para quebrar las cadenas que los atemorizan y rompe una lanza esperanzadora cuando, al finalizar la pieza, Elena parece despertar de su letargo y clamar: «¿Dónde están los otros? (*Nadie contesta*) Los otros... Los otros (*Nadie contesta. Comienzan a caminar de un lado a otro.*) ¿Dónde están los otros...? ¿Dónde?» (Pais en AA. VV. 2016b, 527). En el contexto de la Argentina dictatorial, Pais clama por los *otros*, los desaparecidos, los exiliados, los torturados o asesinados por el régimen, los que sufrieron, los que no callaron a pesar del horror. Ahora el tango de Gardel adquiere una nueva lectura y se convierte en la imagen del país a quien también «los hombres le han hecho tanto mal».

Por su parte, *El malevaje extrañado* de Oscar Ramón Quiroga se define de forma paródica como un «sainete difuso». Acoge, como su título, un espacio escénico costumbrista, acompañado del ambiente gauchesco y el habla popular. Espacialmente, se desarrolla en «el rancho de Pacotilla» y la atmósfera adquiere otra vez el carácter pretérito, «único testigo de un pasado que se fue muriendo como no quiere la cosa» (Quiroga en AA. VV. 2016b, 517). Personajes prototípicos pueblan la escena rodeando a Pacotilla, el protagonista: Mina, su pareja; la Vieja, su madre; Percal, la nueva conquista amorosa; y el Galán, su enemigo en amores. Problemas económicos y laborales, machismo y hombría se desarrollan en este tiempo de malevos y compadritos, donde predomina la ley del talión y las estrofas populares, todo marcado por el tono paródico. Recogiendo las narraciones populares, el texto nos descubre que Percal es la muerte en busca de nuevas conquistas y el Galán su novio fiel que hiere a todo aquel al que le llega su final. El destino de Pacotilla aún no ha finalizado, pero sí este tiempo ya perdido en los folletines populares.

### 2.3. Víctimas, cómplices y victimarios

Una de las características que percibimos en los textos presentados para Teatro Abierto 1982 es la paulatina pérdida del discurso dramático marcado por las imposiciones censoras y la cristalización de las metáforas, cuya extrapolación a la realidad contextual del Proceso se presenta de forma más nítida ante el espectador. Esto viene motivado tanto por el desarrollo del primer ciclo, que había evidenciado cómo Teatro Abierto era un espacio de protección



para la reflexión directa sobre la dictadura, como los cambios políticos. La coyuntura aperturista y los movimientos sociales generados por la revocación dictatorial propiciaban un clima distinto para la creación dramática. Empero, continúa predominando la utilización de la metáfora y la búsqueda de un espectador modelo, cómplice, capaz de desentramar su significado. En 1982, muchos de los autores de Teatro Abierto se decantan por evidenciar la violencia de forma explícita, por descubrir los horrores de la dictadura o ahondar en las relaciones de poder entre víctimas, victimarios y cómplices del régimen, con el fin de desarticular a la sociedad para su reconstrucción. Así lo observamos en textos como *Oficial primero*, *Levia*, *El examen cívico*, *Víctimas y victimarios*, *De víctimas y victimarios* y *Despedida en el lugar*.

La obra de Somigliana, *Oficial primero*, conforma uno de los textos más destacados de este ciclo y se convierte en una de las primeras denuncias explícitas desde la escena sobre los desaparecidos y el papel de la justicia durante el Proceso. Somigliana devela ante la sociedad la cruenta realidad de los desaparecidos durante el régimen, ahondando en los Tribunales de Justicia y los Oficiales primeros, cómplices del horror vivido desde 1976. Se trata de un cargo que ostentaba el propio autor, quien se ocupó de oficiar los primeros juicios contra las Juntas Militares, ya finalizado el régimen. Interesa especialmente la prontitud de escritura de esta pieza para el tratamiento de los horrores dictatoriales. Así, sobre el escenario de Teatro Abierto se inician las representaciones de lo que Elizabeth Jelin denominaría, en el campo memorialístico, como «emprendedores de la memoria» (2012), en las primeras voces que se enfrentan y muestran los traumas y el horror que quedará arraigado en la sociedad. La obra se desarrolla en un despacho judicial. Bajo la dirección de Beatriz Matar, la acción se inicia con la llegada de Cecilia Vera (Elvira Onetto) como empleada del Oficial Primero de un juzgado, donde han rogado un *habeas corpus* ante uno de los crímenes cometidos, recordando a los intentos desde la ciudadanía por buscar justicia ante los detenidos y desaparecidos sin causa. No exento de un tono marcado por el humor negro, Cecilia, como la sociedad argentina de 1982, comenzará a descubrir los crímenes llevados a cabo por el Proceso. El ambiente se tornará pesadillesco cuando el Oficial Primero reconozca que el sistema permitió los crímenes de lesa humanidad. La escenificación de Matar intensifica lo grotesco ante el público de Teatro Abierto, quien eligió el choque directo ante la visualización explícita del horror: quince cuerpos representados por diferentes intérpretes aparecían y caían por el escenario, como observamos también en la impactante imagen de Julie Weisz sobre esta obra.



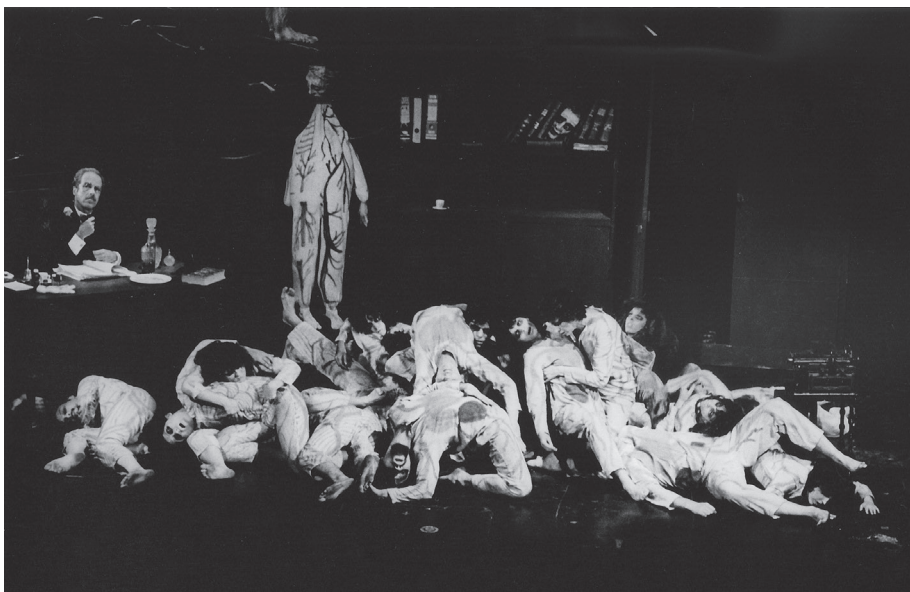


Figura 6. *Oficial primero* de Carlos Somigliana. Fuente: Julie Weisz.

Por su parte, *El examen cívico* de Franco Franchi construye un texto asociado a *Decir sí*, la propuesta de Griselda Gambaro para Teatro Abierto 1981, y que rememora a *La lección* de Ionesco. En un diálogo que alterna el realismo con la construcción absurda de los diálogos, el Joven se enfrentará oralmente al Examinador para comprobar su capacidad de entrega al adoctrinamiento represor, sus ideas propias y su adecuación a la sociedad y el civismo que requiere un estado autoritario. El Joven, en la larga conversación con el Examinador, tiende a rebatir ciertos planteamientos ilógicos inculcados, se atreve a decir «no» ante lo injusto o inapropiado y pagará esa actitud con su propia muerte. El texto establece un discurso que reconoce los estragos de la dictadura y las imposiciones autoritarias de acción y pensamiento; utiliza, para ello, referencias de fácil decodificación, menciones directas a la justicia y las acciones ilegales, así como recursos estilísticos que representan el pensamiento controlado.

Por otro lado, *Levia*, de Andrés Bazzalo, nos introduce en una reflexión feroz sobre el autoritarismo y la violencia contra el individuo. La escena se construye desde la imagen grotesca y expresionista de Levia, «una gorda inmensa, está recostada en una *chaise longue*: rubio artificial, maquillaje profuso, bata de lamé» (Bazzalo en AA. VV. 2016b, 45). Como la *madame* de un prostíbulo, Levia recibe a su nueva víctima, Julián, acompañada por su

séquito, por los «perros» que fielmente la acompañan, la temen y la obedecen profusamente. Como plantea la obra, este personaje coral está formado por «hombres y mujeres vestidos de negro, exactas conductas de perros» (Bazzalo en AA. VV. 2016b, 45) quienes, alegóricamente animalizados, representan a las víctimas del Estado represor, cómplices por su propio temor, quienes obedecen con crueldad y violencia ante los otros. Julián entra a trabajar en casa de Levia y queda completamente atrapado en un espacio represor y autoritario, que lo desacredita como individuo y lo convierte paulatinamente en uno más de sus «perros». Frente a las víctimas atemorizadas como en *Decir sí* de Griselda Gambaro (Teatro Abierto 1981), Bazzalo plantea intentos de rebelión de Julián, de denuncia ante el horror vivido y actitud agresiva hacia Levia para salvarse de su situación. El ambiente se torna más cruel ante el fracaso continuo de Julián y su desgarrador final, despedazado por todos los perros; no obstante, siembra el temor por Levia sobre su poder y la posibilidad de ser atacada por sus víctimas, en un guiño del autor ante el espectador.



Figura 7. *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz. Fuente: Julie Weisz.

Similar es la temática que plantea Aarón Korz en *De víctimas y victimarios*. Nos sitúa ante una familia adinerada: Señora, Señor, Hija y Viejo, y sus dos criados, Pepo y Ramona, con los que, más allá de una relación laboral,

se establece una dinámica autoritaria y opresiva. A ellos se sumará la llegada del Joven, quien mantiene un noviazgo con la Hija, con quien desea casarse. Como en propuestas anteriores, predomina una estética realista deformada por la construcción de los personajes: exagerados, paródicos, desalmados. El texto promueve la acción del espectador por las injusticias de la familia, por su tratamiento a Pepo y Ramona –la criada embarazada, cuyo bebé han impuesto que sea entregado en adopción–, su hipocresía católica o su agresividad. A esto se une la comicidad que provoca la idiotez de los personajes mandatarios, sus actitudes exageradas, las acciones vulgares del Viejo, la doble visión de la Hija –quien alterna una imagen casta con la familia con otra sexualmente desaforada con el novio– o el absurdo de los diálogos de los personajes con el Joven.

La pieza presenta su clímax cuando Pepo decide ayudar a Ramona a marcharse con su bebé, para lo cual debe entregar su vida al resto de la familia, en una imagen de suma violencia explícita cuya conmoción aumenta por la música sacra que acompaña a la acotación: «Lo vuelcan en la mesa, lo golpean con saña, le arrancan las ropas dejándolo desnudo; le quiebran los brazos y lo ahorcan» (Bazzalo en AA. VV. 2016b, 423). La obra alcanza un sentido catártico al situar al espectador ante esta escena de suma crueldad palmaria, visiones conmovedoras que pugnan por la rebelión ante la injusticia a los más débiles.

Igual planteamiento a las dos anteriores ofrece la obra de Beatriz Mosquera *Despedida en el lugar*. Escénicamente nos introduce en un espacio abstracto que, al igual de la pieza, se aleja del realismo en la incertidumbre, la atmósfera de pesadilla, la inclusión de elementos disociados y la metateatralidad, en los personajes continuamente enmascarados en sus actitudes y mentiras. La escena se ubica en un «enorme galpón», una fábrica abandonada, sin paredes, marcado por la podredumbre, reconstruida con elementos variados y donde los trenes, pasando a cada rato, «estremecen las paredes y hacen caer un fino polvo del tedio» (Mosquera en AA. VV. 2016b, 467). Como en otras propuestas anteriormente vistas, la representación explícita de mitos argentinos provoca la metáfora de este galpón como la nación y pone en entredicho la identidad argentina y el rumbo del país en los años dictatoriales. En esta ocasión, el espacio descontrolado queda acompañado por dos fotografías, de Gardel y Perón, una banderita argentina de papel y un cartel del equipo de fútbol Boca Juniors. Mosquera trabaja con las relaciones autoritarias y serviciales, componiendo Doña Leonor la imagen victimaria frente a su marido, Cornelio –enloquecido y apartado del núcleo familiar–, su hija Tuta –maniatada diariamente por orden materna– y Luis, quien realiza labores de servidumbre y al que Leonor trata con agresividad. El amor que siente Luis por Tuta y la depravación a la que le

somete diariamente la madre lo incita a asesinarla, pero el miedo es siempre más poderoso: no solo el miedo por morir, sino el miedo por una desdicha aún mayor que está fuera del galpón. A pesar de los golpes y la humillación de Leonor, estar dentro de la fábrica acompañado por estos tres personajes conforma la seguridad de Luis, frente al aterrador panorama exterior, solo reconocido en la pieza por menciones vagas.

Todo el desarrollo de la obra está marcado por el desconcierto, por el desconocimiento de la verdadera actitud de los personajes –a excepción de Luis, con quien el espectador empatiza y comparte la focalización de la pieza–, por la rememoración de la tortura a través de las pesadillas de Tuta o la violencia manifiesta de Leonor contra el resto de personajes. Las referencias sexuales también están deformadas y se presentan de forma grotesca y repulsiva, como en la hija provocando sexualmente a Cornelio, su padre, o las menciones a sus gustos extravagantes: «Leonor.– [...] A esa zorra (*señala a Tuta*) nadie la quema ni la golpea. Goza, ¡entendés! Goza hasta el delirio cuando objetos duros penetran en sus inmundos agujeros» (Mosquera en AA. VV. 2016b, 475). Conforme avanza la obra se complica la acción, hasta que el espectador está sumergido en un ritual de violencia, en un mundo de mentiras y engaños; ante cada intento de Luis por escapar de su desdicha, otro nuevo dolor emerge: la tirana asesinada resucita; la amada víctima lo martiriza con sus mentiras; el padre sale y entra de su juego de locura. Finalmente, con las dos mujeres asesinadas, Cornelio y Luis se marchan en busca de un nuevo mundo, pero en una reflexión trágica que no tiende a la esperanza. El dolor es incorregible, escaparán y deberán continuar con la representación, con el ritual, con la violencia.

Sobre los tres textos anteriores, resulta llamativo que en el seno de Teatro Abierto se construya reiteradamente la imagen autoritaria de la mujer: Levia en la pieza homónima, la Señora en *De víctimas y victimarios* o Doña Leonor en *Despedida en el lugar*; ellas configuran una metáfora de la nación, como un ser violento y desaforado que no teme atacar a sus hijos; sobre su dolor se compone su dicha, su fuerza emana de los golpes provocados y viven sobre individuos desvalidos ante su crueldad. Así lo observábamos también en *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti para 1981.

## 2.4. Voces femeninas

Además de esta construcción de personajes femeninos metafóricos, Teatro Abierto 1982 nos descubre diversas piezas donde predomina la reflexión so-

bre la mujer y el discurso femenino. Frente a la predominancia de las figuras masculinas y su pensamiento como espacios canónicos del teatro argentino hasta el momento, la posdictadura nos descubrirá una introspección y reflexión sobre la mujer y un develamiento de su mirada particular en la sociedad. Un ejemplo paradigmático lo constituyen los textos escritos por Griselda Gambaro a partir de 1981 –*Real envido* (1980), *La malasangre* (1981) y *Del sol naciente* (1983)–, así como los que continúe creando en el tiempo democrático. De la misma forma, Teatro Abierto en 1982 conforma un adelanto para observar el espacio que, en el teatro contemporáneo, ocupará paulatinamente la mujer, como miembro olvidado del mismo; así será tanto en la proliferación de dramaturgas y directoras de escena como en la dedicación textual –tanto por hombres como mujeres– a la visión femenina. Dentro del contexto autoritario, la mujer se conforma con un personaje doblemente victimizado: como individuo en el tiempo dictatorial y como mujer en la sociedad heteropatriarcal. Esta visión la ofrecerá en el evento de 1982 las obras *El tendero*, *El corso*, *Ana y las langostas* y *Hasta que hagamos el sol*<sup>125</sup>.

En primer lugar, Manuel Cruz destaca en *El corso* la figura femenina desde una estética realista que tiende a la comicidad y el coloquialismo en el lenguaje, pero que deja entrever un análisis amargo de la realidad. El espacio humilde de una pensión en Avenida de Mayo es el hogar de Esmerita (sesenta años) y sus hijas Pila (cuarenta) y Lorena (veinte). Visten ropa provocadora, son descaradas en sus comentarios, atrevidas y dicharacheras y todas buscan con sensualidad despertar el deseo sexual de los hombres de la obra, Ricardo, Pedro y Florencio. Sobreviven en un contexto inhóspito, atormentadas económicamente y manteniendo al abuelo, enfermo de Parkinson, el único hombre de la casa. Como en *El tío loco* de Roberto Cossa, se despierta un clima de resistencia personal y familiar, buscando cualquier pequeño trabajo, aunque roce lo engañoso o inmoral, que permita continuar sobreviviendo. Por ello, la acción se desarrolla en la búsqueda desesperada de Esmerita por alquilar su balcón para ver pasar un desfile por la Avenida de Mayo y vender pizzas y refrescos para la ocasión. El clima crispado de toda la pieza –porque sobrevivir conduce a cualquier toma de decisión– se torna humor negro y amargo cuando el abuelo fallece y deciden continuar con el negocio disfrazándolo. El final se precipita abruptamente cuando uno de los vecinos descubre el cadáver y desvela la podredumbre moral y la falta de humanidad a la que la crisis eco-

<sup>125</sup> No hemos podido acceder al texto de Estela Dos Santos *País cerrado*, no publicado en la edición general de las obras por la imposibilidad de hallar el original, pero observamos en el elenco el trabajo mayoritario con voces femeninas.

nómica y el contexto dictatorial han llevado a sus ciudadanos, especialmente focalizado en la lucha diaria de las mujeres.

Por su parte, Pedro Carlos Acosta ubica su propuesta *El tendero o los trapos al sol* en la terraza de un edificio, donde diferentes vecinas se encuentran para tender su ropa. La obra, con siete personajes femeninos, construye un espacio coral de reflexión sobre diferentes problemáticas que atañen a la mujer y a su posición en la sociedad. Cada una de ellas representa un rol desemejante, por su edad, su trabajo y su labor en el ámbito familiar. No obstante, el aparente espacio realista se desarrolla en una temporalidad abstracta y eterna, «Buenos Aires en cualquier tiempo» (Costa en AA. VV. 2016b, 179). A su vez, la escena costumbrista se va tornando onírica e ilógica desde la aparición del personaje de Claudia, figura simbólica que desarticula el entorno vecinal. Descrita por Costa como «Por momentos una niña y por momentos una anciana. Es un personaje extraño» (Costa 2016, 184), sobresalta al resto de mujeres, las increpa con sus silencios y discurso alegórico o atemorizador y se convierte en la representación de todos sus miedos, como individuos y como colectivo. Tras cerrarse la puerta que las impide salir de esa azotea –solo puede abrirse por fuera–, quedan atrapadas en el olvido y, alegóricamente, el edificio crece y crece hasta alejarlas de la ciudad y representar su soledad, apartadas de todo, sin importarles a nadie.

Alejandra.– [...] El edificio crece. Crece como una planta, cada vez más alto. [...]

Claudia.– Desapareció la calle.

Matilde.– Todo es bruma.

Alejandra.– Flotamos, estamos en la niebla, solas, sin nadie.

Matilde.– Como una vida gris, vacía y silenciosa.

Claudia.– Me parece haber sabido siempre que esto sucedería. (*Pesado silencio*).

(Costa en AA. VV. 2016b, 187)

Se trata de un momento mágico e inaudito que las aleja de su normalidad y que consigue provocar su encuentro mutuo, un ritual comunitario que propicia la catarsis femenina a través del testimonio personal de cada una de ellas. El tiempo comienza a correr descontroladamente («Vilma.– Hace tres meses que estamos atrapadas aquí» [Costa en AA. VV. 2016b, 191]) mientras el edificio no cesa en su ascenso, pero esa movilidad choca con el tiempo y el espacio detenidos en el que todas se hallan. En un juego metateatral, Alejan-



dra fallece a manos de todas las mujeres representando la figura masculina de Sandokán. Alegóricamente, la misma fuerza extraña que ha poseído el edificio las posee a ellas y conduce a Alejandra al fallecimiento y la liberación de sí misma. En ese instante, la puerta se abre y todo regresa al tono realista, a la vida cotidiana de cada personaje y entre ellas se comenta la noticia del suicidio de Alejandra. En el regreso a sus actividades comunes, Claudia queda coronando la escena y vislumbrando un «más allá», aquello que las aterroriza y las oprime, que se ciñe sobre todas las mujeres y las va consumiendo lentamente.

En *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó, el triste bandoneón de Astor Piazzolla –recurriendo de nuevo a esta música popular– es trasunto de la misma habitación triste donde vive Sara: oscura, sin ningún mueble o cualquier elemento, más que una planta. Robertita es la planta que interpreta el cuerpo de un actor en simbólica posición crucificada. Numerosos candados y el terror de Sara al cerrarlos nos sitúan en un contexto de excepción. La obra se construye desde el monólogo de Sara con la planta, una verborrea donde analiza su vida insulsa y sin sentido, construida desde sus problemas diarios incrementados desde su lucha como mujer por sobrevivir: su hijo enviado como soldado a Río Gallegos, sus problemas económicos para llegar a final de mes, su necesidad de prostituirse para poder cubrir sus gastos... Se suceden diferentes escenas, a modo de pequeños monólogos, que van construyendo la vida de Sara: de las secuencias más realistas a representaciones dinámicas y teatralistas de su rutina, la escena tanguera donde esta música envuelve el discurso de la protagonista, la inclusión de la voz de radio con las últimas noticias del momento y otros momentos oníricos, como la representación de una fantasía sexual con su planta y su grito orgásmico de liberación de todos los problemas: «¡Hasta que hagamos el sol!» (Masó en AA. VV. 2016b, 459). Este será el grito con el que también la protagonista promueva, en su final desesperado, la movilización social contra el contexto opresor, el autoritarismo y la pobreza. Frente a la oscuridad que reinaba en la escena, al grito de Sara las luces del vecindario se van encendiendo como metáfora de la rebelión social, cerrando el texto con un clima de esperanza y rebeldía.

Aunque el texto no desarrolla más esta cuestión, resulta interesante la mención a Río Gallegos y a las vicisitudes de su hijo como soldado. Esta especificación geográfica podría tratarse de un añadido posterior a la creación del texto, ya que no encuentra más inclusión en la trama. Postulamos esta idea ya que Río Gallegos, localidad ubicada en Santa Fe, fue un enclave estratégico para el abastecimiento de combustible y alimentos en la guerra de

Malvinas, base de soldados hacia la batalla o tratamiento de heridos. En la ciudad se ubica, como espacio de memoria, el Museo de Guerra de Malvinas Argentinas. Como tratábamos con anterioridad, ante el cierre de la convocatoria en 1982 previo al desarrollo del conflicto bélico, existieron algunas adaptaciones que buscaban el tratamiento de esta tragedia en el contexto de Teatro Abierto. Esta mínima referencia puede resultar una búsqueda por representar la realidad histórica, significado plausible de ser ampliado por el receptor cómplice contemporáneo a la escritura.

En última instancia, la pieza que con mayor profundidad ahonda en el imaginario femenino es *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky. En la obra, Ana y el Padre viven solos en una casa a donde van a mudarse y que está rodeada, como toda la ciudad, de una atmósfera inquietante y terrorífica: una plaga de langostas, acompañada de diferentes sonidos externos que evocan el caos de la ciudad (ruidos, sirenas...). Como en *El viejo criado* de Roberto Cossa, esos elementos sonoros externos son los que nos inducen a pensar en el estado de excepción vivido por la sociedad, incrementado por esas langostas con las que la policía intenta acabar, interpretado por diferentes hombres y mujeres en el montaje de Teatro Abierto. Los significados de esta amenaza externa resultan complejos y variables según la concretización escénica de cada montaje. En 1982, como veíamos con anterioridad, las langostas representaban a mutilados de guerra y componían, por tanto, aquello que la sociedad quiere ocultar, la derrota que el Estado deseaba silenciar, la tragedia que avergonzaba y sangraba a la nación tras años de represión y dolor.

No solo en la simbólica representación simbólica de este personaje colectivo, sino que toda la construcción dramática supera el realismo desde diferentes vértices en esta obra: el hiperrealismo que genera que «los sonidos cotidianos estén sobredimensionados» (Dolinsky en AA. VV. 2016b, 214); las voces en *off* que infieren en la vida cotidiana y advierten del control estatal de cada hogar, recordando al imaginario de *1984* de George Orwell; la aparición onírica de los recuerdos de la Madre, quien enloquece por el estado de excepción en el que viven o de la Abuela dialogando con Ana. Cuando el padre se marcha, la protagonista queda sola y comienza a desarrollarse una divagación metafórica de la joven que la conduce de su paso de la niñez a la adolescencia, donde sobresalen todas las imposiciones sociales y, específicamente, hacia la mujer. Como expresa cuando dialoga con el recuerdo de su abuela, una mujer es «un vientre, un hueco en la tierra, una guerrera, una niña grande» (Dolinsky en AA. VV. 2016b, 218). Así, se desarrolla un encuentro con la femineidad a través del ciclo menstrual; se construye la imagen de la



mujer sufriendo frente a las imposiciones heteropatriarcales y se plantea su encuentro con el amor masculino en la figura del Ladroncito que allana el hogar, acompañada Ana de un coro de voces femeninas que la alientan. Este crecimiento personal de la protagonista se rompe abruptamente en el final cuando su danza sensual y veloz queda truncada por la llegada invasiva de las fuerzas de seguridad: bomberos, tanques, mangueras y un ruido ensordecedor con todas las langostas adentrándose en el espacio. La imagen del desenlace plantea la dificultad de la mujer para su construcción personal y su desarrollo incrementado en el contexto dictatorial en el que se inserta la obra.

## 2.5. Enfrentar con esperanza

Ya en 1981 observábamos cómo algunas de las piezas de Teatro Abierto decidían optar por un mensaje esperanzado y provocador para la sociedad, enfatizando valores positivos para enfrentar al dolor generado por la dictadura y conseguir, desde ese impulso, despertar el sentimiento contestatario: la solidaridad, el encuentro comunitario, la colaboración y ayuda con el prójimo, el amor frente al odio, la esperanza por un mundo mejor... También en 1982 prevalecieron, como en la edición anterior, discursos positivos y alentadores que, alejados de una visión trágica de la realidad, pretendían despertar el juicio crítico desde la emoción e ilusión. A través de tres piezas del segundo evento podemos ejemplificar este paradigma: *El bombero o hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza, *Reíte*, *Carlitos* de Carlos Antón y *Vereda sucia* de Sergio Velasco.

La obra de Gorostiza trabaja este tema de forma paródica, con un personaje que responde a una visión grotesca y tragicómica, pero cuyo discurso vence por el espíritu positivo y bondadoso. También para 1981 este dramaturgo había planteado, con la rebelión personal de Tuco y Sebastián dejando sus obligaciones para cantar tango, la revolución existencial e individual que remueve lo colectivo. Ahora, esta obra se acerca a formulas tradicionales sainetescas y de la llamada comedia blanca y se incrementa la exageración y el patetismo de los caracteres, especialmente del protagonista. Ante los problemas económicos y la bondad exacerbada del marido, Cayetano, Libertad cae en brazos de Pascual, amigo del primero. La obra se inicia tras uno de los encuentros sexuales de ambos y, a pesar de las evidencias en su falta de ropa, a su llegada el esposo solo está preocupado por contarles la acción heroica que ese día realizó como bombero voluntario. El espectador, cómplice, se descu-

bre riéndose de Cayetano ante su bobaliconería y humor y el melodrama se fusionan en la pieza ante la desesperación de Libertad, que se debate entre la necesidad económica y el respeto al ideario de colaboración ciudadana de su marido. Frente al «sálvese quien pueda» (o «El que me toca es un chanco», recuperando el título de Drago para Teatro Abierto 1981), Gorostiza promueve, a través de Cayetano, la solidaridad por encima de toda individualidad, más allá del bien y beneficio propio. Corresponde al espíritu colaborativo y abierto que también promulgaba el propio Teatro Abierto. Se trata de una utopía socialista —no exenta de una lectura desde la tradición judeocristiana— y que aboga por los valores básicos de convivencia como salvación ciudadana. Esta propuesta ya se torna liberadora en el contexto de Teatro Abierto, rompe con las dinámicas de relación impuestas por el Proceso y la crisis socioeconómica e invita a lo colectivo como salvación ciudadana. En el montaje, destacaban figuras emblemáticas de la escena del momento, como Carlos Carella (Cayetano, quien interpretaría a Tuco en *El acompañamiento* de Gorostiza en 1981), Leonor Manso (Libertad) y Marcelo Krass (Pascual), con dirección de Héctor Tealdi, notorio teatrista rosarino.

El mismo sentido utópico encontramos en *Reíte, Carlitos*, de Carlos Antón, donde todo el mensaje construido desde el título aboga por la risa como herramienta de salvación individual y la solidaridad para la liberación común. Predominando de nuevo el estilo realista donde Carlos, el protagonista, conversa imaginariamente con el recuerdo de su abuela, la nona que se expresa en cocoliche —tradición que había recuperado el teatro de Roberto Cossa en el tiempo contemporáneo— y que alienta a su nieto a alejarse de la tristeza y las preocupaciones, a vivir y reírse, y a la sociedad a despertar juntos ante la injusticia.

Al ritmo de «Sueño de juventud» de Carlos Gardel, descubrimos cómo la dictadura ha despojado al individuo de toda posibilidad de alegría y esperanza; ante el inminente desalojo por impago —señal del acecho del contexto exterior en los ciudadanos—, Carlos se siente solo y desesperado. Junto a la abuela, aparecen otros personajes populares que provienen de la tradición sainetesca y las narraciones del arrabal, destacando el lunfardo en sus expresiones. Como dos caras de una moneda, Bolas Tristes y el Troesma Corili<sup>126</sup> suponen el contrapunto paródico y cómico de Carlitos. Frente a la sociedad devastada de la dictadura —a través de numerosas referencias nítidas al con-

<sup>126</sup> Expresión popular en lunfardo, el nombre ordenado sería Maestro Lírico. Recordamos que a Gardel le denominaban habitualmente como Troesma.

texto que ofrece la obra— los personajes se alientan y aseguran que «Troesma Corili.— [...] Jamás nadie podrá desalojar la ilusión» (Antón en AA. VV. 2016b, 24) o «Carlitos.— ¿No creés que si uno no tiene confianza en la gente no tiene nada que hacer en esta vida?» (Antón en AA. VV. 2016b, 29). Además, propio del discurso contemporáneo posdictatorial, el texto ya se adentra en la importancia de la memoria para la reconstrucción de la sociedad y asegura que «Carlitos.— [...] Lo único que no demolieron fueron los recuerdos» (Antón en AA. VV. 2016b, 26).

Cuando todo parece perdido para Carlitos, la colaboración social lo salva de la justicia. Aunque pierde su casa, consigue escapar por un agujero construido en la habitación al hogar de sus vecinos sin que nadie se percate de su ausencia. Dos cuadros coronan la escena, con referencias continuas del texto: Carlos Gardel y Charles Chaplin. El mito argentino, representación de la identidad nacional, y el humorista inglés que tanto parodia en sus obras al poder y vence desde lo cómico. Aunque el hogar esté perdido, los tres amigos—como el trío tradicional de compadritos— escapan junto a los cuadros, en una imagen esperanzadora para la reconstrucción del país frente a la represión.

Por su parte, Sergio Velazco también construye en *Vereda sucia* un discurso esperanzado y solidario entre sus dos personajes, el rengo Juan I de veintitrés años, y el desaliñado Juan II, de veinticinco. En el discurso absurdisto y cómico de estos dos desconocidos en una plaza de Buenos Aires, la obra encara a la sociedad como cómplices del horror a causa del miedo, sobre la necesidad de alejarse de la salvación personal si no se consigue construir un camino conjunto. La vereda está sucia a causa de la podredumbre que todos ignoran y solo en el trabajo colectivo y el apoyo comunitario se logra mirar a la suciedad del camino, afrontarla y seguir limpiando hacia el futuro.

## 2.6. Del humor a la parodia desaforada

Al igual que ciertas obras, de forma particular, esbozan un discurso optimista que aboga por la solidaridad, la propia concepción de Teatro Abierto busca generar un espacio de encuentro, de recuperación del convivio y del trabajo colectivo, abogando por la revolución desde la solidaridad, lo comunitario y la visión esperanzada e ilusionante de un mundo mejor. Por ello, si bien muchas piezas proponen con suma crudeza una develación del horror, esto no resultaba necesario para generar un enfrentamiento con la dictadura. El humor se convierte, en otros momentos, en la mejor llamada de atención al

espectador y la risa se torna un arma contestataria contra la dictadura: la risa compartida, la carcajada contagiada entre los espectadores y la sonrisa generada en el clima festivo que propone la representación, la que se halla en la relación cómplice entre otros individuos del público. Como escribe Alejandro Briner en su monólogo *Solo, muy solo*: «La risa es un fenómeno social» (Briner en AA. VV. 2016b, 135) y Teatro Abierto abogó por ella. Del humor sutil a la parodia desaforada, en el seno del evento en 1982 muchos textos utilizaron la comicidad como llamada de atención ante el espectador. Gradualmente, así ocurre con *Príncipe azul*, *Viejas fotos*, *Seis ratones ciegos*, *Prohibido no pisar el césped* o *Un tal Macbet*.

Eugenio Griffiero supone un buen ejemplo para comprender la multiplicidad de discursos que propiciaban la retentiva colectiva en enfrentamiento contra la dictadura. En 1981 había compuesto *Criatura*, el oscuro y onírico monólogo interpretado por Luz Kerz, donde este extraño animal emplumado presentaba todos los horrores y temores a los que se enfrentaba, metaforizando la opresión estatal vivida en el país. Para 1982, por el contrario, componía uno de los grandes éxitos de la temporada con *Príncipe azul*, una propuesta humorística que se adentra en la temática de la homosexualidad, también irreverente y desafiante en el contexto dictatorial. No resulta baladí que, unido a las virtudes que tenga este texto, el éxito formara parte de la dirección de Omar Grasso y la interpretación realizada por dos conocidos actores, Jorge Riviera López y el también director Villanueva Cosse.

El espacio vacío, coronado por un banco y un mástil blanco, compone, acompañado de sonidos marítimos, la imagen de una playa donde se van a encontrar cincuenta años más tarde Juan y Gustavo, dos adolescentes enamorados el uno del otro que se prometieron dicho reencuentro a los dieciséis y nunca han vuelto a contactar entre sí. La obra se inicia con dos monólogos por parte de cada uno de los hombres, donde se refieren al público, rompiendo la cuarta pared en un guiño cómplice. Además, la connivencia con el espectador aumenta con el personaje de Juan, quien también ha vivido como actor estos cincuenta años y se refiere a su vida sobre los escenarios, guiño con el propio Riviera López. El encuentro, cargado de comicidad, descubre en el otro una imagen grotesca, lejana al recuerdo del enamorado en aquel verano adolescente: Juan, borrachuzo y ladronzuelo; Gustavo, enfermo que tiene paralizada media parte del cuerpo. No obstante, la conversación los vuelve a unir en la vejez compartida, en la soledad que los aterra, en la complicidad fácilmente alcanzada. Nunca reconocerán que ellos son el hombre en quien han pensado durante cincuenta años, pero ambos sabrán que el amor perduró durante toda la vida.

También despierta la risa del público la obra de Néstor Sabatini *Viejas fotos*, en la imagen grotesca de Eva y Cataldo, un matrimonio venido a menos. En la sala principal de la casa, donde solo permanece una larguísima mesa, entre sus ropajes lujosos y vaporosos, la acción se inicia con el deleite de los protagonistas sobre los manjares que degustarán ese día. No obstante, la campanilla sonará para llamar a un servicio que nunca llegará. Desde este momento, de forma absurda comprenderemos que cada mandato de esta antigua pareja –que ha perdido su posición privilegiada– no será más que respondido por el silencio absoluto, mientras se engañan ocultando –ante el otro y ante sí mismos– su desgraciada vida y siguen representando, de forma metateatral, su pasado esplendoroso. Su felicidad, optimismo y continuas risas contrastan con la realidad en la que se hallan –las facturas sin pagar, las actividades sociales a las que ya no pueden acudir, la necesidad de que Eva trabaje para la economía familiar– o las noticias atroces del contexto en que se encuentran. Como dicta el título, ellos son la visión de aquellas *viejas fotos* a las que obsesivamente regresan, pero también las fotos de una nación perdida, económicamente devastada, y que precisa construir un nuevo futuro.

De la misma ironía se vale Carlos Serrano en *Seis ratones ciegos*, subtitulada *Ratonera en un acto original*. Ubicada de forma abstracta en cualquier país y ciudad de América, la escena nos presenta a diferentes personajes ciegos que se encuentran en un espacio indefinido esperando, en una espera sin respuesta en el sentido beckettiano, mientras que se narran su vida absurda y se liberan de sus traumas compartiéndolo con el resto de personajes. En los diálogos ilógicos, se representa a la justicia ciega, a través del personaje de Artemio Sarrasqueta, a la fe ciega, por el reverendo Ernesto Ruiz Cantón, y a la política ciega, por Teófilo Juárez, así como el resto de ciudadanos ciegos ante el mundo hasta conformar los seis ratones atrapados en la habitación. Al final, una puerta se abre y los va invitando en orden a entrar, según lo establecido. Mercedes, la única mujer, y Sarrasqueta se unen a través de la música para cruzar juntos y comenzar a cambiar el rumbo de sus vidas.

Acercarnos, entonces, a *Un tal Macbet* es hacerlo a la parodia desaforada como divertimento y pura fiesta. Jesús Berenguer subtitula a su texto *El rey de la pelota. Tragicomedia unitaria basada en el método de las acciones físicas*, lo que nos acerca por un lado al mundo futbolístico en el que se desarrollará toda la pieza, a la vez que ironiza con el afamado método Stanislavski, cuya interpretación estará muy alejada de la comicidad propuesta. Todos los elementos escenográficos que compongan la cancha de fútbol se irán ubicando a vista del espectador con el avance de la acción, musicalmente adornada con los cantos

futbolísticos populares, conocidos por el espectador del momento, adaptados para el montaje. El texto conforma una versión de la afamada tragedia de William Shakespeare, *Macbeth*, a la que numerosos autores habían regresado en el tiempo dictatorial motivados por la lectura sobre la corrupción, el poder, la locura y la ambición de los mandatarios<sup>127</sup>. Berenguer realiza una lectura minuciosa del texto shakesperiano y las diferentes secuencias destacadas de su trama, parodiándolo a través del mundo futbolero y el habla popular. Así, las brujas tentarán a Macbet y Banco con un futuro prometedor en este deporte, manipulando al primero para que lesione al rey de la pelota, Diego, referencia explícita al mito futbolístico argentino Diego Armando Maradona. Pronto caerá Macbet en la tentación: «¡Si el destino ha decretado que sea rey del cuero, bien, que así sea!» (Berenguer en AA. VV. 2016b, 61), alentado por su mujer, Laly Macbet, cuyo monólogo invocador estará acompañado de música popular, como la canción de Los Tres Sudamericanos con «El partido de fútbol». La desesperación de la protagonista de Shakespeare por las manchas de sangre en sus manos será ahora la preocupación por las manchas de salsa y no solo Berenguer utilizará juegos intertextuales con el *Macbeth* original, sino con otras obras de Shakespeare como *Hamlet*, parodiándolo en: «Algo olía a podrido en Cata-marca» (Berenguer en AA. VV. 2016b, 74). Finalmente, Macbet será derrocado en un partido por Jota-Jota Macduf y Beto Malcom, continuándose la profecía y dejando el mismo panorama desolador de violencia y corrupción, aliñado por el humor de la obra.

En última instancia, *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini desborda en los diálogos absurdos de sus personajes, provocando desde el sentido ilógico la comicidad del texto:

*Suena el timbre de la puerta de la calle.*

Mecha.— Debe ser la prima Ester, la hermana del hijo único.

Eva.— Seguro, a esta hora... siempre duerme.

(Paganini en AA. VV. 2016b, 500)

<sup>127</sup> En relación con la tragedia de *Macbeth*, en la década de los ochenta destacan, junto a *Un tal Macbet* en Teatro Abierto, puestas en escena como la versión de *Macbeth* de Carlos Somigliana (1980), *La tremebunda tragedia de Macbeth* (1983), dirigida por Luis Riviera López, o *América Macbeth* (1985), de Máximo Salas y Ricardo Holcer (Graham-Jones 2000, 162-184). Pudimos trabajar con la obra de Somigliana y la representación de *Macbeth* en la dictadura, y su comparativa con el trabajo de Griselda Gambaro *La señora Macbeth* (2003), en nuestro artículo «De la dictadura a la posdictadura: variaciones *Macbeth* en el teatro argentino» (Saura-Clares 2016b).

Paganini retorna al entorno de una gran familia y ahonda en la incomunicación completa de las conversaciones, de forma humorística, lo que muestra el desmembramiento familiar y el estado de excepción vivido. Se focaliza en la figura de Amado, el protagonista al que todos asolan con sus mandatos, sus interrogatorios e imposiciones, llegando al sinsentido de tener que satisfacer sexualmente a la Tía Pedro, obligado por la familia ante la falta de cumplimiento de su marido. El clima asfixiante en el que vive Amado lo mantendrá atrapado y la pieza finaliza en el mismo absurdo en el que se desarrolló todo el acto: «Mecha.— ¿Por qué no comés algo? Hay empanadas que nos prestó Mecha... pizza que no trajo nadie y medio guiso que sobró del día entero» (Paganini en AA. VV. 2016b, 504). La obra provoca un espacio de divertimento para el espectador, hiperbolizando paródica y burlescamente la realidad ilógica en la que se desarrollan sus vidas.

## 2.7. Performance y experimentalidad

La edición de Argentores realizada en 2016 recoge cuatro de las piezas experimentales que se presentaron en Teatro Abierto en 1982: *Las caras de mis máscaras*, *Encuentro casual*, *Principio de incertidumbre* y *Ese sirco*. Esta pequeña muestra nos permite ver cómo convivieron con la creación escénica tradicional diferentes estéticas y fórmulas experimentales que conforman una destacada apertura a nuevas expresiones y a caminos artísticos en los que se desarrollará el teatro argentino contemporáneo.

De *Las caras de mis máscaras* encontramos una sinopsis y notas sobre el trabajo realizado, ante la inexistencia de un texto dramático en el sentido tradicional del término. Escrita y dirigida por Mario Buchbinder y Elina Matoso, esta creación performativa trabaja desde la corporeidad de los actores-mascareros y ahonda, como definen, en «los enmascaramientos y desenmascaramientos personales, vinculares y sociales» y su relación específica con los cuerpos maltratados por la dictadura en los años ochenta. Observamos en esta propuesta evidencias directas al régimen opresor del Proceso en las acotaciones; aunque pudieran ser una inclusión posterior, nos dirige al material de trabajo colectivo con el que se realizó esta creación. Resulta muy interesante cómo, conscientemente, buscaron increpar al espectador; no solo se trata de una ruptura de la cuarta pared, sino una propuesta más contemporánea donde se invade el espacio de confort que tradicionalmente el público ocupa, acercándose de manera directa a él para, en el último acto, entregarle



metafóricamente las máscaras para que sientan sus propias caretas personales, impuestas por el contexto histórico, «en un acto de integración escenario-platea, actor-espectador» (Buchbinder y Matoso en AA. VV. 2016b, 147). Desarrollado en cuatro actos, se ubica desde el hall del teatro hasta el escenario y se buscará la confusión de roles, sin identificar con nitidez quiénes son los actores de la pieza. Destaca el acto segundo, donde tiene lugar un simbólico y significativo funeral con un maniquí entero y fragmentado, ritual que exorciza a las víctimas de la dictadura: los desaparecidos, los muertos, los torturados, los mutilados por la guerra...

También *Encuentro casual* de Bernardo Carey nos sitúa ante una creación a modo de *performance* que representa el interior de un vagón de un tren ubicado en la platea entre los espectadores. Las diferentes acciones sin palabras entre los personajes (alcahuete, saxofonista, lustrabotas, rufián, vegetariano, docente y boxeador) finalizará en una escena violenta que, explicitada entre el público, conforma una imagen provocadora y de amplia conmoción, quedando finalmente todos fallecidos en el suelo, «exhaustos, sangrantes, muertos, por fin. Traqueteo, traqueteo. Silbato largo, largo» (Carey en AA. VV. 2016b, 155).

El montaje de Malena Marechal, bajo su autoría y dirección, *Principio de incertidumbre*, disminuye la importancia de lo textual en el énfasis en las acciones físicas, la gestualidad y corporeidad de los diferentes personajes. Increpando de nuevo al público de manera cercana y provocadora, la obra se inicia con el alegórico texto que los personajes susurran a los espectadores, a quien de forma íntima cuentan su testimonio, su historia perdida: «Con el tiempo nos olvidaron» (Marechal en AA. VV. 2016b, 436). Una grabación se emite entre cada secuencia y repite desordenadamente ideas del primer texto. Las variadas escenas se desarrollan desde un discurso enigmático por parte de los diferentes personajes simbólicos, construyendo un mensaje que reflexiona sobre la autoridad, el poder y el sometimiento humano.

En última instancia, también el humor y el carácter festivo se encuadró en las propuestas experimentales de Teatro Abierto. En *Ese sirco*, espectáculo unipersonal de Víctor Ríos Mendoza, se recupera la imagen tradicional de los circos trashumantes y su encuentro con el pueblo, reflexionando a su vez sobre las dificultades a las que se enfrenta un artista en su creación poética. Vuelve a predominar lo corporal en una pieza que prescinde del texto y que se basa en el desarrollo de movimientos y la improvisación con diferentes sonidos, para pasar finalmente a enlazar dicha movilidad con diferentes temas de Nino Rota. Ríos Mendoza representa con su solo cuerpo el imaginario colectivo del circo: equilibristas, mascaradas, malabaristas, caballos y

sus domadores, músicos variados, actores de pantomimas, adiestradores de animales, magos... para finalizar, agotado, con el maestro de ceremonias con el que cierra este homenaje y que entronca con la tradición espectacular y con el origen del propio teatro argentino en las carpas circenses.

## 2.8. Visiones sobre Teatro Abierto 1982

Analizados la mayoría los montajes desarrollados en 1982, podemos concretar, como relata Roberto Perinelli (2011, 12), que tanto en este ciclo como en 1983 se incitó a los autores que presentaban sus piezas a concurso a que escribieran textos para un número elevado de personajes, de manera que se pudiera dar cabida a una amplia cantidad de actores y actrices. Si bien esto no fue algo normativo, sí que ayuda a comprender la existencia de obras que, a pesar de su brevedad, proponen un amplio número de caracteres –algunos secundarios–, presentan grupos colectivos o fórmulas corales.

Basándonos solo en las piezas ganadoras del concurso, encontramos: un único monólogo, seis obras de dos a tres personajes, cuatro textos de dos a cinco personajes con la aparición de un coro, siete piezas de cuatro a seis personajes –algunas de ellas incluyendo figuras corales–, siete obras entre siete y diez personajes y otras siete piezas con más de diez personajes. Por lo tanto, no fue un requisito indispensable; prueba de ello son los textos con escaso número de roles, algunos de los más exitosos del ciclo como *Príncipe azul*, *Hay que apagar el fuego*, *Viejas fotos* o *El examen cívico*. No obstante, nos permite comprender cómo en las propuestas de Teatro Abierto el contexto de creación –no solo el tiempo histórico, sino las características de producción en torno al ciclo– promueven un tipo de expresión artística determinada. La utilización de personajes corales conduce a su uso simbólico dentro de las piezas, como en los cuerpos que evocan a los desaparecidos en *Oficial primero* de Carlos Somigliana, las langostas rememorando a los mutilados de guerra en *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky o los perros como representación de la violencia en *Levia* de Andrés Bazzalo. Rompen, por tanto, con la puesta en escena realista y trabajan desde la corporeidad y colectividad como creación de significados metafóricos en el contexto dictatorial.

En otros casos, el elevado número de caracteres genera atmósferas costumbristas, regresa a la construcción de grupos familiares o sociales complejos y se aleja de la introspección psicológica para reflexionar sobre el individuo a través de su relación con los otros. Así nos adentramos en el núcleo

familiar, pero con destacadas variantes del realismo tradicional, como en *El tío loco* de Roberto Cossa, *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun, *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz, *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini o *El corso* de Manuel Cruz, lugar donde también observamos las relaciones vecinales, aspecto básico en la obra de Pedro Costa, *El tendadero*, o en *Reíte Carlitos* de Carlos Antón. Además, percibimos que esa colectividad implica espacios donde el encuentro social entre diversos personajes sea propicio, de manera que varios de los textos se ubican en un bar (*Arrabal amargo* de Jorge Boccanera, *Bar La costumbre* de Carlos Pais o *Varón B* de Elio Gallipoli) o en espacios urbanos: una plaza (*Los jueves en la plaza mayor* de Carlos Acosta), una comisaría (*Chorro de caño* de Gerardo Taratuto), la calle (*Encuentro casual* de Bernardo Carey) o, paródicamente, en un partido de fútbol, como ocurre en *Un tal Mabeth* de Jesús Berenguer.

Frente a las posibles propuestas corales, predomina la fórmula tradicional basada en un personaje protagonista sobre el que giran agentes antagónicos o colaboradores. En definitiva, textualmente el realismo se deja llevar por la exageración y el absurdismo para explicar una realidad incomprensible, acercándose mayoritariamente a la parodia y la ruptura de las metáforas en favor de un tratamiento más directo del elemento encubierto. El espectador vuelve a ser tratado de forma directa y se acogen nuevas poéticas, discursos dramáticos, temáticas y expresiones escénicas que muestran la *apertura* que buscó —aunque no satisficiera a todos los reclamos— en el seno de su segundo evento.

### 3. Teatro Abierto 1983: escribir a las puertas de la democracia

Primero.— ¿Y si lo hiciéramos desaparecer?

Segundo.— Ya tenemos bastante lío con eso.

DE CECCO, PAIS Y TARATUTO (*Blues de la calle Balcarce*)

Como tratábamos en el primer capítulo, la escritura en tiempos de dictadura generó un tipo de textualidad marcada por la contracensura; es decir, limitada por el aparato censor, marcada por los mecanismos de autocensura o respondiendo desde estrategias escénicas y dramáticas a la elusión de los referentes explícitos y la búsqueda de la mirada cómplice del espectador. Con el avance de las ediciones de Teatro Abierto, y especialmente con las nue-

vas voces participantes, observamos cómo se van clarificando las metáforas y perdiéndose estas estrategias poéticas imperantes, como observaremos.

Resulta interesante cómo estas estrategias expresivas, marcada por el aparato represor, tan necesarias durante la dictadura, hallan una abrupta ruptura con la llegada de la democracia. El inicio del proceso transicional genera una crisis en la escritura de los propios dramaturgos y de los creadores escénicos, algo que podíamos observar en el análisis de la crítica periodística, especialmente en los últimos ciclos de Teatro Abierto, como en 1983. Con suma rapidez, se les exigía la mutación de una vía creativa que había supuesto su fundamento expresivo y todo cambio estético precisa de un proceso lento de viraje creativo. Las piezas compuestas para Teatro Abierto suponen, en la mayoría de los casos, textos epigonales de una etapa estética para cada escritor y para las macropoéticas principales (realismo reflexivo y neovanguardia), iniciándose pronto nuevos rumbos dramáticos.

No solo variaba la forma, cómo contar las historias, sino también su temática, qué cuestiones interesan a la nueva sociedad. Como veíamos en el capítulo anterior, algunas de las críticas que afectaron a Teatro Abierto en 1983 les achacaban que estuvieran continuando con una temática de carácter político, militante contra el régimen dictatorial. La creación artística no se rige siempre por los mismos tiempos que el devenir social y los creadores precisaron una nueva búsqueda sobre sus propias inquietudes y las de su sociedad. Entre los principales dramaturgos, percibimos que quienes permanecieron en el país (y debieron trabajar bajo la presión de la censura) precisaron generalmente de un proceso más largo en el cambio de sus poéticas dramáticas, continuando durante los años ochenta, fórmulas y temáticas recurrentes en el período anterior, convirtiéndose entonces en expresión remanente, como ocurre con dramaturgos como Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa o Ricardo Halac.

Resulta interesante, al respecto, como analiza Rodríguez Alonso (2015, 204 – 211), cómo en España también la pérdida de la censura con el fin de la dictadura franquista generó un vacío en los artistas escénicos, acostumbrados a la creación controlada por la represión y al engaño a la prohibición. Así pudimos comprobarlo al tratar la recepción crítica de Teatro Abierto a partir de 1983<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Tomando un ejemplo al respecto en el caso argentino, en 1984 estrenaban en el Teatro Margarita Xirgu *Milagro en el Mercado Viejo* de Osvaldo Dragún. La crítica de *La Razón* de Buenos Aires del 27 de abril (sin autoría), afirma: «Los autores nacionales que estrenan piezas, que no habían podido darse por haber estado prohibidas, tienen que tener en cuenta

Dialoga con esta reflexión la afirmación de Roberto Cossa en una entrevista que José Monleón realiza a este y a Ricardo Halac en la revista española *Primer Acto* en 1985, ya asentado el proceso democrático en Argentina. Como Cossa explica:

Yo pienso que el teatro no puede tratar lo contingente; si el teatro metaforiza la realidad, metaforizar conlleva un tiempo de reflexión, de digerir la realidad, y nosotros estamos a un año y medio de este cambio tan grande. Lo que creo fundamental es seguir trabajando hasta encontrar un lenguaje que nos exprese. (Monleón 1985a, 46)

Esta justificación de Cossa será tanto algo achacado a autores de Teatro Abierto como a sus propias producciones y la respuesta de este dramaturgo muestra el reclamo del tiempo para la búsqueda creativa en el nuevo contexto. También Eduardo Pavlovsky publica en su artículo en *Clarín* en 1984 «¿Y ahora qué escribo, mamá?» (Cosentino 1988, 152).

Un caso divergente lo hallamos en los autores que estuvieron en el exilio y que, a su regreso, plantearon un cambio estético en sus propuestas dramáticas. No habían podido desarrollar su escritura teatral durante el tiempo dictatorial y se hallaban buscando nuevos planteamientos. Así ocurre, por ejemplo, con Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky, quienes presentan para Teatro Abierto 1981 textos remanentes de su producción, que pertenecen a una estética anterior que ellos mismos ya estaban superando en sus nuevas búsquedas escénicas. En última instancia, resultan interesantes los casos de Aída Bortnik (exiliada) y Mauricio Kartun, autores que habían iniciado su escritura en los años setenta. Su carrera anterior a Teatro Abierto solo había supuesto un primer acercamiento escénico desde una tendencia de teatro militante, más preocupados por la acción política que por la calidad artística de los espectáculos finales. De esta forma, Teatro Abierto y las dos obras escritas contemporáneas a este evento (*Domesticados* en 1981 de Bortnik y *Chau Misterix* de Mauricio Kartun en 1980) se situaban ya en los espacios de la nueva creación estética

que los cambios profundos ocurridos en nuestro país como también los graves sucesos que se vivieron los últimos años, contribuyen a envejecer toda obra que no esté tocada por la virtud de la permanencia. A esto hay que añadir que las experiencias llevadas a cabo en Teatro Abierto han profundizado de tal modo la extensión escénica que también es un factor que los dramaturgos tienen que atesorar al presentar sus obras. Un desfase en estas dos circunstancias es lo que se da en "Milagro en el mercado viejo", de Osvaldo Dragún estrenada en el Margarita Xirgu». (Archivo de Argentores. Tomo de Crónicas 49. Septiembre de 1983 – julio de 1984. Página 99.)

bisagra, entre el tiempo dictatorial y las creaciones contemporáneas posdictatoriales.

Observemos, entonces, estos cambios a partir de un mapeo por las principales voces y propuestas estéticas y temáticas que conformaron Teatro Abierto en 1983, con el fin de percibir en líneas generales las principales inquietudes existentes y la evolución del ciclo según motivos internos y contextuales. Seguiremos la estructura grupal del ciclo para este análisis, como explicábamos en el capítulo segundo sobre la conformación de este evento<sup>129</sup>.

### 3.1. Los derrocamientos

El primer grupo de trabajo estuvo compuesto por Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto como autores, bajo la dirección de Villanueva Cosse, Francisco Javier y Enrique Molina. Decidieron ocuparse temáticamente de la idea de los derrocamientos, relacionándolo con los diferentes cambios de gobierno y golpes de Estado vividos durante los años del Proceso y cuyo desarrollo había marcado la política del país desde 1930. Estéticamente, *Blues de la calle Balcarce* se aleja de la tendencia realista reflexiva y elige la parodia como medio expresivo. A través del humor, las situaciones inverosímiles y una revisión burlesca de la historia se conforma, sin embargo, una metáfora aterradora que invita al espectador a no dejarse llevar por el entusiasmo democrático y a mantener un juicio crítico con la transición. La acción se desarrolla en el palacio presidencial donde, seis meses después del inicio de su mandato –recordando los precipitados cambios de gobierno del último período dictatorial–, el Presidente debe renunciar y dejar paso a

<sup>129</sup> Para el ciclo de 1983, trabajamos con la edición de Argentores (AA. VV. 2016c). Como en anteriores ocasiones, consignaremos el nombre del autor con la cita anteriormente explicitada y la página a la que corresponde el fragmento en la edición de Argentores. Las obras acogidas en este volumen son: *Y el viento se los llevó* de Francisco Aananía, Roberto Cossa, Eugenio Griffero y Jacobo Langsner (17-43); *De a uno* de Aída Bortnik (45-60); *El señor Brecht en el Salón* de Abelardo Castillo (61-79); *Blues de la calle Balcarce* de Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto (81-102); *Para amarte mejor* de Alicia Denegri y Enrique Mazza (103-111); *Hoy se comen al flaco* de Osvaldo Dragún (113-153); *Lo que hay que hacer* de Jorge Goldenberg (155-158); *Yo estoy bien* de Jorge Goldenberg (159-162); *Ruido de rotas cadenas* de Ricardo Halac (163-208); *Cumbia morena cumbia* de Mauricio Kartun (209-218); *Alto en el cielo* de Aarón Wolf Korz (219-252); *El pino de papá* de Julio Mauricio (253-272); *Según pasan las botas* de Rodolfo Paganini (273-289); *Nada más triste que un payaso muerto* de Roberto Perinelli (291-319); *Concierto de aniversario* de Eduardo Rovner (321-332); *Ahora vas a ver lo que te pasa* de Oscar Viale (333-352) y *Honrosas excepciones* de Víctor Winer (353-360).



un gobierno de transición. Ante su negación a dicha renuncia, se suceden diferentes escenas humorísticas hasta lograr que cumpla con su deber de «derrocado». Su mujer, Etelvina, lo critica por haber fracasado, mientras los tres Entorchados, representación de los controles fácticos que dirigen al país en la sombra, le convencen de que se trata de una decisión irrevocable; el Historiador le asegura que la historia oficial lo mantendrá como un héroe y testimonia, falseando los datos, el desarrollo de su renuncia; también sus parientes le instan a renunciar, pero robando algunos enseres de la casa presidencial, o su Madre le asegura que debe comportarse como un buen chico y cumplir su cometido. El tono cómico aumenta conforme la situación se torna más absurda y hacia el final de la pieza explota en las carreras alrededor del salón presidencial entre los Entorchados y el Presidente, intentando conseguir que firme, mientras suena la Marcha de las valkirias de Wagner y Etelvina realiza un desfile de moda al Historiador para asegurar cuál sería el traje adecuado para el devenir histórico en el momento de la renuncia. En las fotografías de Julie Weisz observamos cómo el montaje también se decantó por un vestuario histórico –que reflejaba explícitamente trajes de militares, aspecto también revelador–, con el fin de enfatizar el carácter paródico.



Figura 8. *Blues de la calle Balcarce*. Fuente: Julie Weisz.



Frente a la tendencia de 1981 y 1982, ahora las referencias al contexto dictatorial y a los años del Proceso son directas. Se elige para ellas el sarcasmo y el humor negro como filtro para su tratamiento estético. Así, el Presidente se relaciona con el gobierno de facto de Galtieri, en las referencias a su obsesión por la Guerra de Malvinas:

Etelvina.— [...] ¡Cuando ya me había empezado a cartear con la reina de Inglaterra, tan encantadora, se te ocurrió fastidiarlos!... ¡Qué papelón! Tuve que pedirle disculpas cuando hundiste el barco.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016c, 85)

Primero.— Bueno, intentamos explicarte, pero últimamente estabas un poco monotemático. No dejabas hablar, el asunto de los ingleses te tenía obsesionado.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016c, 85)

De la misma forma, aparecen referencias directas a las violaciones de derechos humanos, como la desaparición de personas, o al entramado del Mundial de fútbol desarrollado durante la presidencia de Videla para contentar a la opinión pública internacional:

Etelvina.— [...] Por lo menos hubieras ganado un mundial, qué se yo, algo. No tenés remedio.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016b, 85)

Primero.— ¿Y si lo hiciéramos desaparecer?

Segundo.— Ya tenemos bastante lío con eso.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016c, 93)

A su vez, se presenta un discurso crítico con la transición democrática dirigida por los militares y se expresan las preocupaciones que despierta la debilidad del nuevo gobierno constitucional y la necesidad de encarar el pasado trágico del país para poder iniciar la reconstrucción. Así, inicia el personaje nominalizado Altoparlante consignas como: «La democracia es el gobierno de los Más, sobre los Mejores», «La democracia es el gobierno de la renuncia sobre la tranquilidad» (De Cecco et al., en AA. VV. (2016c), 83) y finaliza

en una referencia desalentadora, amarga ante la atmósfera de humor acontecida. Un relato donde menciona –por vez primera de forma directa en Teatro Abierto– el Proceso y donde alerta a la sociedad ante el manejo de los propios militares de este tiempo coyuntural, de su búsqueda por evitar el juicio y su construcción de la historia oficial sobre los hechos acontecidos:

Altoparlante.– [...] El Proceso deja paso a un período de transición. Pero ya se advierte un aire nuevo, como de esperanza [...]. El nuevo mandatario es de la última promoción. Un joven oficial, pujante, jovial, sencillo, de ideas democráticas, que ha declarado recientemente: «Lo pasado, pisado. De vuelta la página y miremos al futuro. Mi gobierno será de transición, legalización, reparación».

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016c, 102)

### 3.2. Encarando el trauma

Dedicándonos ahora al segundo grupo de trabajo, estuvo conformado por Bortnik, Mauricio, Goldenberg y Korz, bajo la dirección cuádruple de Ordano, Yusem, Paolantonio y Cosin. En esta ocasión, no se alcanzó una creación conjunta, sino que se compusieron piezas de temática desemejante, aunque compartían una reflexión sobre los años dictatoriales y la transición hacia la democracia.

Sin duda, el paradigma de estas creaciones y de la composición memorial, testimonial y esclarecedora de Teatro Abierto en 1983 será la obra de Aída Borntik, *De a uno*, donde reflexiona, a través de una familia y en torno a ocho cuadros, sobre los años trágicos del Proceso vividos en el país. Se trata de un texto «emprendedor de la memoria» (Jelin 2012), en cuanto conforma una lectura pionera sobre los traumas vividos durante el Proceso y reclama justicia por los mismos. Bajo una estela realista, la propuesta se adentra en un fuerte sentido simbólico, una visión deformada que compendia los siete años del Proceso. *De a uno* compone, de forma esquemática, los años dictatoriales a través de una familia argentina. En el transcurrir del tiempo, a ritmo de un vals que se vuelve cada vez más desaforado, aparecen todos los hechos represores. Como veníamos percibiendo, se intensifica lo explícito en las acciones y se diluye la metáfora, lo que no evita una construcción fuertemente marcada por el simbolismo, como se evidencia escénicamente en la gran mesa de domingo familiar bajo la

que se van ocultando todos los horrores del régimen. Bajo la dirección de Juan Cosín, la obra tenía una gran amplitud de personajes, como también correspondía al deseo de este ciclo: Lidia Catalano (Julia), Jorge Petraglia (Abuelo), Néstor Hugo Rivas (Daniel), Mónica Villa (Matilde), Antonio Ugo (Claudio), Horacio Morelo (Pablo), Manuel Bello (Aguirre), Daniel Ruiz (Héctor), Eduardo Camacho (José), Elida Araoz (Inés) y María Ibarreta (Rita). En cada uno de estos personajes se perfilará un rasgo distintivo de relación y enfrentamiento ante la dictadura (cómplices, desaparecidos, torturados, asesinados, exiliados, combatientes en la Guerra de Malvinas...), así como otras temáticas de carácter social y existencial, como el autoritarismo heteropatriarcal, la imagen del revolucionario, la ceguera ante los acontecimientos ocurridos...

Por su parte, Jorge Goldenberg presentó dos monólogos breves de su autoría para Teatro Abierto en 1983, ambos interpretados por Mabel Manzotti y dirigidos por Laura Yusem. El primero, *Lo que hay que hacer*, plantea un discurso proclive al régimen autoritario, egoísta y conservador, que insta a la memoria, pero para recordar la necesidad del Proceso contra los males anteriores, enfatizando la extendida teoría de los dos demonios: «Hay que tener memoria: borrón y cuenta nueva» (Goldenberg en AA. VV. 2016c, 157). La propuesta de Goldenberg también ironiza el proyecto transicional e interroga a la sociedad sobre la necesidad de no ceder privilegios, de no dejar vencer a quienes reprimieron al país y no olvidar que muchos fueron cómplices del horror.

También el segundo monólogo, *Yo estoy bien*, plantea una crítica ante la propia sociedad y ahonda en el conformismo de la ciudadanía. Utilizando la ironía y el juego con el doble sentido, la protagonista se define desprendida de toda complicación, aceptando todo lo que le depara la vida, aunque sea una realidad amarga. Simbólicamente, durante el monólogo va pintando su cara de blanco hasta quedar completamente maquillada: sin rasgos, sin personalidad. La falta de empatía, de juicio crítico y de reclamo social la convierte en una sombra sometida.

Aarón Korz repite en Teatro Abierto con *Alto en el cielo*, dirigida por José María Paolantonio, que originalmente había sido titulada *Porque me llamas y voy...* La obra se construye en un tiempo indeterminado en la estación de un tren, donde Pepo, el protagonista, se entrega simbólicamente a un viaje existencial que recorre las complejidades e incomprensiones de la sociedad argentina contextual. Los personajes conforman visiones prototípicas y simbólicas ante Pepo y se busca el humor que generan los diálogos ilógicos y el tono paródico de ciertas secuencias. En esa estación de tren todos los personajes estarán marcados por la depravación personal y ética, atrapados en la

repetición traumática de aquello de lo que no pueden escapar y suspendidos en este espacio incierto, en una atmósfera extraña y provocadora para el espectador, que lo sitúa en un estado de excepción ante la incompreensión de las conversaciones que mantiene Pepo con el resto. El Borracho, Rengo, Mujer Gorda, Mujer Madura, Vigilante, Estudiante, Funcionario, Amigo, Mame o Inés serán los caracteres que giren en torno al protagonista. Encontramos referencias directas, aunque no con el carácter explícito de las piezas anteriores, al régimen dictatorial: el exilio, la violencia, la muerte, la aceptación del horror, la complicidad ciudadana, el machismo o los problemas económicos. Las relaciones de los personajes, incluso en el ámbito sexual, estarán marcadas por los actos violentos, el sadomasoquismo o la relación agresiva entre conciudadanos.

La recepción de 1983 había percibido un discurso derrotista en los escenarios de Teatro Abierto. El mismo parece enlazar con una visión crítica y alerta de la transición democrática, igual que habíamos analizado en piezas anteriores. De esta forma, observamos en la obra de Korz la violencia aprehendida desde la infancia (en las imágenes del Niño disparando al protagonista o al propio público), los discursos vacíos del Funcionario, quien solo busca ganar una campaña política, o la preocupación por la educación adiestradora y la imposición de un discurso oficial que olvida los horrores vividos, retomando de nuevo la importancia de la memoria y el reconocimiento del tiempo de opresión. Al final de la pieza, Pepo se construye como una metáfora del país. Emprende un viaje en tren que pronto será truncado por el Vigilante, representante del poder ejecutivo, y el protagonista intentará elevarse hacia el cielo, como un ave, simbólicamente relacionado con su libertad. Esa liberación de Pepo truncada, que reitera en el desenlace el mismo comienzo de la pieza, deseando iniciar un viaje a ninguna parte, sitúa a la nación ante el temor de vitorear el camino democrático, pero volver a caer en los mismos horrores de los años anteriores.

*El pino de papá*, de Julio Mauricio, recupera el espacio realista en una propuesta que retoma la escena desalentadora y la felicidad perdida de *Las tres hermanas* de Chéjov. En la casa familiar se encuentran Clara, Elvira y Alicia (entre cuarenta y cinco y cincuenta años); la última ha regresado de Mendoza en una visita motivada por la anodinia de su matrimonio, de toda su vida. Clara, cuyos hijos emigraron a Estados Unidos para trabajar, presenta el discurso trágico al inicio de la pieza: el drama de la felicidad perdida, de la juventud olvidada, del paso del tiempo como agente devastador, del lento transcurrir rutinario de los días sumidas en la amargura: «Clara.—

[...] Ya estoy llegando a ese futuro... y es esta amargura» (Mauricio en AA. VV. 2016c, 256). El pino plantado por el padre en la casa familiar es el símbolo de la viveza, el legado, los años de felicidad, pero también el recuerdo perenne e imborrable del patriarca, de sus imposiciones y mandatos y una representación de la opresión enraizada en el país. En sus conversaciones, estas tres mujeres, «fantasmas» (Mauricio en AA. VV. 2016c, 258) de sí mismas, van descubriendo el oscuro pasado que las sustenta, como cómplices de la dictadura; el miedo, el silencio y la resignación han determinado sus vidas y ahora se cobra una dura factura en su presente. Paulatinamente, descubriremos los secretos que las unen indisolublemente: el matrimonio forzado de Martín con Clara; el asesinato de Martín; el acallado amor que por él sentía Elvira (paralizada de piernas por el trauma que provoca la visión de su cadáver) y el señalamiento del padre como victimario durante el Proceso. Recordando las palabras que el progenitor esbozó ante la muerte del marido de Clara: «Tendrán que morir todas las personas que sea necesario» (Mauricio en AA. VV. 2016c, 271). Comienza un nuevo período en Argentina, pero, como estas tres hermanas, la nación siente sobre sí el peso de la complicidad con el horror. Mucho será el dolor que aún persista, pero mayor es la necesidad por comenzar a cubrir las heridas. Como escuchamos decir a Elvira:

Elvira.— [...] se están haciendo las cosas más inmundas y asesinas y nadie siente vergüenza. Esos señores que leen discursos por la TV con el escudo de la patria a las espaldas y no se les cae la cara de vergüenza. [...] ya no puedo sentir la indiferencia de otros tiempos, ¿eh? Cuando no decíamos... «¡Ay, cuándo terminará esto!».

(Mauricio en AA. VV. 2016c, 266)

Observamos la retentiva conjunta que se está estableciendo en el marco de Teatro Abierto 1983, conjugando todas las piezas, desde prismas muy diversos, una temática que las une como radiografía crítica de la sociedad argentina contemporánea. De la misma participan también las piezas *Y el viento se los llevó* (grupo tercero) e *Inventario* (grupo cuarto), las cuales encaran de forma directa —a través de la parodia y la metáfora— el contexto de represión, la complicidad, las víctimas y los opresores. Junto con *Blues de la calle Balcarce*, componen los tres textos que en 1983 presentan una modalidad de creación innovadora en la propuesta de escritura conjunta y con un diálogo constante —desde el comienzo del proceso— con los directores.

*Y el viento se los llevó* está escrita por figuras notorias dentro de Teatro Abierto (y del panorama teatral argentino) como Roberto Cossa y Eugenio Griffero, junto a Jacobo Langsner y Francisco Ananía. La polifonía de la obra, con dieciséis personajes, es un ejemplo de la creación del texto. En ella observamos una composición acumulativa, donde predominan los diferentes planos y los núcleos de personajes unidos bajo una misma situación, permitiendo así la imbricación de las diferentes propuestas autorales. La obra se sitúa en un espacio pionero en Teatro Abierto ya que, como en los dos textos colectivos antedichos, encara de manera directa el trauma dictatorial. El estilo seleccionado es, de nuevo, la sátira, la parodia y el humor para la construcción de los personajes y la situación, pero todo se cubre de la atmósfera de terror que prevalece en la pieza. El interés de la obra reside en el juego establecido con el cine y la meta-ficción. Dentro del sótano donde transcurrirá la acción escuchamos el sonido de un cine colindante donde se está desarrollando una película sobre temática nazi: *La cruz de Lorena*. La comparativa con el contexto del Proceso supera la mera referencia y se inserta de forma directa en la trama. En un espacio que elude el realismo, los personajes del film se entrometen, invaden –como las fuerzas represoras– la vida de los personajes de este texto, generando a su vez escenas de comicidad. De esta forma, se establece un correlato constante entre la violencia ficcional y aquella «claramente “realista”» (Ananía et al. en AA. VV. 2016c, 20), entre la película y la realidad argentina.

Observaremos una tendencia a la presentación de personajes coloquiales que construyen un retablo. De esta forma, se van presentando diferentes valoraciones en torno a la represión ejercida y a la referencia al contexto dictatorial del que Argentina comienza a desligarse. Algunas de ellas evocan a la construcción textual durante el período dictatorial, como el inicio de la escena con Rosana y Felipe haciendo el amor, menciones a la homosexualidad prohibida o el sonido de «una sirena lejana» (Ananía et al. en AA. VV. 2016c, 19), como escucharíamos en piezas afamadas de Cossa como *El viejo criado*. Durante toda la acción, los personajes se hallan en un estado de excepción y sobresalto continuo, alertas de cualquier elemento que pueda condenarlos. Cada personaje presenta diferentes roles, entre la complicidad de Meneca y Alcira a la búsqueda de la memoria por La Abuela o la rebelión de Rosana y Felipe. La comicidad va tornándose, paulatinamente, herida, testimonio y trauma; el reconocimiento del dolor, la necesidad de afrontar el pasado para construir desde el futuro. Y, por encima de todo, la importancia de la memoria para la joven nación en democracia, temática determinante para el teatro en el tiempo posdictatorial. Por ello, finaliza la obra:

Joven.— Querida mamá. Sé que estás leyendo esta carta junto a la ventana. Mirá el río, mamá. Miralo por mí. El río marrón que contemplamos tantas veces, nuestro ensangrentado río marrón. Estoy vivo, mamá. Vivo en tu voluntad de no olvidarme. Buenos Aires, 28 de septiembre de 1983.

(Ananía et al. en AA. VV. 2016c, 43)

A la descripción de las anteriores piezas se inscribe *Inventario*. Debido a la mala conservación de su manuscrito, la obra no pudo publicarse en la edición de Argentores (AA. VV. 2016c) y no ha sido editada en ningún otro volumen. Gracias a esta entidad, pudimos acceder al manuscrito de la pieza. El mal estado del mismo impide realizar un análisis profundo de la obra. No obstante, nuestro acercamiento a la obra nos ha permitido extraer algunas interesantes apreciaciones. La obra fue escrita por Carlos Somigliana, Susana Torres Molina, Hebe Serebrinsky y Peñarol Méndez, con la colaboración de los directores Alejandra Boero, José Bove, Rubens W. Correa, Andrés Bazzalo y Javier Margulis. Este extenso colectivo trabajó en comunión desde el comienzo del desarrollo, tal y como ellos relatan en el manuscrito. El proyecto se planteó como objetivo primordial «testimoniar las experiencias de los últimos siete años»<sup>130</sup>, ante una idea aglutinadora: «Esto no debe quedar así». Cada escritor trabajó de manera individual sobre los temas de su interés relacionados con los años del Proceso, primando la decisión estilística personal, sin imposiciones. Posteriormente, los materiales fueron fusionados por los directores, especialmente Andrés Bazzalo, y por Peñarol Méndez, quien presentó un personaje engarce de las historias, el Rematador. Como observamos, la obra compone un fresco, un cuadro (por ellos definido como un «fresco “boschiano”») formado por diferentes personajes. En todas las secuencias, inicialmente sin un hilo conductor, predomina la dialéctica entre personajes víctimas y aquellos que ejercen una posición opresora y de superioridad. Paulatinamente, esas secuencias van descubriendo elementos trágicos de la realidad argentina hasta la fecha. Desapariciones, intervenciones domésticas, agresión, terror, la guerra o la corrupción, entre otros, son temas que se van conjugando en la propuesta. Las diferentes secuencias y tramas se van engarzando con el desarrollo de la acción y observamos, en la intervención final de Blanca, una mirada crítica y esperanzadora, enjuiciadora y superadora de la crueldad; el reclamo contra el pasado y hacia la democracia: «Blanca.— ¡Y ahora, señor... ajustaremos cuentas!».

<sup>130</sup> Todas las referencias literales pertenecen al citado manuscrito facilitado por Argentores.



### 3.3. Los festejos y la patria

En cuanto al quinto grupo, Halac, Perinelli y Rovner trabajaron de forma conjunta sobre la temática de los festejos desde el contexto dictatorial, acompañados por los directores Sergio Renán, Agustín Alezzo y Néstor Romero. Un disparatado casamiento es el propuesto por Halac en *Ruido de rotas cadenas*, que rompe con las clases sociales y que permite observar la revolución ciudadana que provocará el nuevo tiempo democrático. Alejado del sentido poético que coronaba *Lejana tierra prometida*, ahora Halac se acerca a la parodia y el humor para reflexionar sobre la corrupción que genera la democracia en las instituciones por el mantenimiento de la norma tradicional que el Proceso había legado. Las clases sociales más bajas alcanzan ahora un nuevo estadio en las posibilidades igualitarias que la transición conjuga y esta reversión no está exenta del terror de aquellos que ansían el mantenimiento de la tradición. El sentido irrisorio de esta comedia de situación y su carácter disparatado convive con una mirada sarcástica por parte del dramaturgo, una risa irreverente y combativa; aquella que parece avisar de que el camino transicional está iniciado y ya no hay vuelta atrás. De ahí que el título enuncie el *Ruido de rotas cadenas*, de la antigua opresión ya desarticulada y que se perderá en el olvido. Aunque no hallemos ninguna referencia explícita a los años dictatoriales, se establece un continuo binomio entre la tradición y los aires renovadores. Se propone un carácter festivo y Halac elige el humor –fórmula menos común en su poética– para adecuarse al sentido vivido con la llegada de la democracia. Así, en el juzgado de paz se casarán Daniela y Rubén, junto a toda su familia fuera de la norma y convenciones, desde la madre a cargo de una olla popular a los personajes en el paro o la testigo, amiga de Daniela, que ejerce la prostitución. Estos personajes populares están marcados por el desparpajo, la acción y la decisión que los honra por encima de sus miserias.

En el caso de Roberto Perinelli, *Nada más triste que un payaso muerto* nos invita a la celebración desatinada de un cumpleaños. La escena se desarrolla en un espacio único, una habitación indeterminada donde diferentes personajes, a la vista de público, intentan, nerviosos y con rapidez, organizar una fiesta de cumpleaños. Cuatro guardaespaldas sentados en una de las mesas comienzan a construir los elementos de extrañamiento de la escena, que solo irá en aumento. Durante la mitad de la obra priorizará un clima desconcertante que intriga al espectador. El miedo parece ser el motor de acción de muchos de los personajes, preocupados en exceso por los pormenores de la fiesta y la actuación del payaso, Esteban. Con una intimidación ascendente

por parte de los organizadores –Isabel, Mamá O., Gaspar y Elena–, este payaso no debe accionar su número habitual, sino que es obligado a cumplir con el espectáculo de otro payaso, Plin Plin. El mismo actuó en un anterior cumpleaños y falleció, algo que aumenta el carácter inquietante de la obra. Primero, dialogan con Esteban para conseguir dicha caracterización del antiguo payaso, a la vez que se evidencia, con la figura de los custodios y Charly coordinándolos, que no podrá salir fácilmente sin cumplir lo que se desea. Ante la perplejidad del espectador y del propio *clown*, descubrimos que no se trata de la celebración de una fiesta infantil, sino el festejo de un sesentón enfermo, en silla de ruedas, acompañado por su enfermera Isabel y que todos denominan como el Coronel.

El espectáculo del payaso se torna gradualmente grotesco cuando todos los asistentes, acompañando a Esteban con instrumentos musicales, organizan una orquesta que desfila alrededor de la silla de ruedas del Coronel, adquiriendo un «nítido aspecto castrense» (Perinelli en AA. VV. 2016c, 311). Cuando el *clown* encara entonces su número final, saltando por encima de la silla, un traspíe lo dejará tirado en el suelo y comenzará entonces su pesadilla. El cumpleaños se transforma y sitúa al espectador ante el horror de un interrogatorio contra el payaso. Frente al temor y complicidad del resto de asistentes, así como la colaboración de Charly y los cuatro matones, Esteban será acosado, maltratado psicológicamente y torturado para que involucre a otros compañeros de una acción indefinida, con el mismo carácter aleatorio que acontecieron las persecuciones durante los años dictatoriales.

La macabra representación termina y, con ella, el festejo que el Coronel esperaba, quien recupera así los recuerdos de sus años autoritarios: «Nada más triste que un payaso muerto. Muerto. Tirado en el suelo y con un hilito de sangre brotándole de la boca» (Perinelli en AA. VV. 2016c, 315). Esteban, aterrado, pero aún con vida, es invitado a vestirse y se le asegura una retribución elevada por su actuación. No obstante, los cuatro guardaespaldas deciden «divertirse» con él, como asegura Mamá O., y la obra finaliza de forma tétrica y marcada por el humor negro que reina en toda la pieza: mientras se escuchan los gritos del payaso, cada vez más débiles, el resto de personajes comen impasibles y hablan de las bondades de lo que están degustando.

Como en los textos anteriores, la obra se aleja de la metáfora como recurso encubierto del discurso contracensorial para, desde una escena inverosímil y paródica, provocar la angustia del espectador ante la visualización del ritual violento de la tortura y el interrogatorio, convertida en un juego, en el puro deleite por el sufrimiento ajeno. A su vez, establece un rígido correlato

con el contexto histórico, tanto por las prácticas desarrolladas por el Proceso como por la complicidad ciudadana que aceptó la opresión por el miedo o la seguridad de la situación personal beneficiosa. Ramiro Manduca (2017), en un artículo donde compara las dos obras de Perinelli para Teatro Abierto, percibe cómo el título de Coronel y la compañía de su enfermera, Isabel, genera reminiscencias con la historia de Argentina, con Juan Domingo Perón y su tercera esposa, María Estela Martínez de Perón, bajo cuyo mandato se inició el terrorismo de Estado impuesto por la Triple A.



Figura 9. *Nada más triste que un payaso muerto* de Roberto Perinelli. Fuente: Julie Weisz.

En el caso de *Concierto de aniversario*, de Eduardo Rovner, la festividad tratada en esta breve pieza es una conmemoración. Con el desarrollo de la acción, el festejo vuelve a tornarse tan atroz y despiadado como en la pieza de Perinelli. Cuatro viejos, vestidos con fraques, ensayan para festejar al día siguiente, en televisión, el aniversario de su cuarteto de música clásica. No obstante, la aparente escena realista se torna absurda cuando descubrimos que los cuatro no interpretan las piezas, sino que fingen tocar con exactitud –y se dedican con ahínco a ello–, mientras en el tocadiscos suena la música de Beethoven. Sobre esta base se nos descubren diálogos ilógicos, respuestas

absurdas y una obsesión desorbitada por el ensayo, buscando ser los perfectos intérpretes de su farsa. Así, cuando Zulema, la moribunda mujer de Anselmo, clame por tranquilizantes para su dolor, los cuatro amigos responderán con una agresividad que evidenciará su locura, arrebatando el marido a golpes a su esposa la campana con la que reclama su atención, henchida de sufrimiento. Frente a ello, los cuatro se enternecerán con la historia de la fallecida perra de Ignacio y clamarán emocionados ante las fotografías del animal con diferentes ropas. La obra finaliza cuando José María, el hijo de Anselmo y Zulema, les increpe por los golpes propinados a su madre y, ante la destrucción rabiosa de sus partituras, acaben asesinándolo con el arco a él y a la esposa.

Si la violencia se evidencia de forma atroz en este acto ante el público, la imagen horrenda se supera en el desenlace absurdistista que fomenta el humor negro, cuando los cuatro sigan ensayando para el concierto obviando el hecho acontecido, comentando cómo interpretarán, en guiño paródico para el espectador, la pieza «Beethoven, su lucha por la Libertad, la Paz y la Alegría» (Rovner en AA. VV. 2016c, 330).

### 3.4. Entre el dolor y el absurdo

Deteniéndonos ahora en el sexto grupo, estuvo conformado por Osvaldo Dragún, Oscar Viale y Roberto Paganini en la dramaturgia. A ellos se unía Elio Gallipoli quien finalmente realizó las funciones de dirección escénica y colaboración con el texto, sobre la pieza de Alicia Denegri y Enrique Mazza, *Para amarte mejor*, la cual había sido creada en un seminario de dramaturgia dictado por Gallipoli. De nuevo, no se trabajó colectivamente ni se impuso una temática única conjunta, más allá de la exigencia generalizada de ahondar en el tiempo dictatorial.

En el caso de la obra de Osvaldo Dragún, este dramaturgo recuperó un texto anterior suyo, escrito en los años setenta y que no había sido estrenado en Argentina. *Hoy se comen al flaco* nos introduce en el espacio circense, recupera la tradición teatral argentina de la pista de circo y la figura del gaucho Juan Moreira, reflexionando de este modo sobre la nación argentina y la desgarradora agresividad contra sus semejantes<sup>131</sup>. Con su acercamiento a *Juan Moreira*, Dragún está mirando como referente tanto al texto como al hecho teatral donde

<sup>131</sup> Pudimos profundizar en el estudio de esta obra en el artículo «Entre *Juan Moreira* y Osvaldo Dragún: mito, parodia y teatro popular» (Saura-Clares 2022b).

se desarrolló: la historia de este gaucho y su representación en el circo criollo. Así, brota la pantomima, las técnicas interpretativas primigenias, la comunidad convocada en estas representaciones, la simbiosis entre lo trágico y lo cómico, la interrelación con el espectador, el espacio de improvisación... No es casual que Dragún retome *Hoy se comen al flaco* para 1983 ya que Teatro Abierto se preocupará en sus últimas ediciones por el acercamiento al discurso y fórmulas populares, que acogieran a su vez realidades y a un espectador no habitual en el teatro. En la puesta en escena, bajo la dirección de Jorge Hacker, junto a los caracteres principales aparecerá un coro formado por una serie de actores que representarán a diferentes personajes durante la trama de *Moreira* o formaban parte de la propia creación escénica, a modo de elementos escenográficos o acompañamiento coral. De esta forma, aumenta el sentido popular, festivo, colaborativo e improvisado de la escenificación circense.

*Para amarte mejor*, el trabajo de Alicia Denegri y Enrique Mazza, voces iniciadas en la dramaturgia en Teatro Abierto, propone en un breve texto una visión poética y trágica sobre el dolor causado por los años dictatoriales. Aldo y Dora, viejos enamorados adolescentes, se reunirán de nuevo pasado mucho tiempo. Con el avance de sus diálogos, nerviosos por el amor recobrado, abrirán sus heridas más profundas y conseguirán despojarse de su dolor más íntimo en el testimonio otorgado al otro. Al fin, pueden recordar en libertad y reconocer las causas de su dolor, reflexionando hondamente sobre el que atañe a toda la nación.

En su testimonio, Dora narrará la muerte de su hijo y su marido en circunstancias que no se determinan, pero que evocan al contexto represor ya que se menciona su aparición en el periódico. A su vez, esta mujer invita a Aldo a leer la carta que su hijo le escribe, desesperado, desde las trincheras de Malvinas, de donde comprendemos que nunca regresará. El final resulta conmovedor y sorprendente cuando entendemos que estos antiguos amantes se han unido para suicidarse, para acabar con su dolor y su vida en el encuentro amoroso, catártico y liberador. Mientras el veneno hace efecto, los dos se acurrucan y abrazan conmovedoramente:

Aldo.— Te deseo tanto.

Dora.— La muerte es inexorable. [...]

Aldo.— Y la vida también.

*Aldo acompaña a Dora hasta el suelo en donde quedan entrelazados en un abrazo.*

(Denegri y Mazza en AA. VV. 2016c, 110-111)

La obra de Oscar Viale, *Ahora vas a ver lo que te pasa*, supone el primer montaje estrenado del autor en Teatro Abierto, ya que el anterior texto para 1981 no pudo escenificarse. La pieza muestra una escena ilógica, que se sustenta en el absurdo para la continuidad de la acción. El comienzo presenta a un matrimonio, Lorenzo y María Rosa, discutiendo por la falta de deseo sexual del primero. La escena nos recuerda a la discusión que mantuvieron en Teatro Abierto 1981 Carmela y Anastasio en la obra de Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*. A pesar de la insistencia de la mujer, Lorenzo continúa leyendo el periódico desinteresado hasta que una visita interrumpe en el hogar. Se trata de López, personaje extraño al que ninguno conoce, buscando a Raquel. A través de diferentes triquiñuelas, palabrería y diálogos ilógicos, López intercederá en el bienestar del matrimonio, llevándolos a la discusión y al perdón en varias ocasiones, jugando con ellos de forma absurda sin que estos puedan reaccionar ante sus artimañas. El disparate aumenta cuando aparece en escena Raquel, quien asegura ser hija del matrimonio y les induce a pensar que viven en otra casa, no en el piso en el que se encuentran. El carácter irracional pareciera recombrar el sentido realista cuando, fuera de la casa el matrimonio engañado, López y Raquel descubran su estrategia para ocupar el hogar. No obstante, pronto su calma se ve abruptamente incordiada por la misma estrategia llevada a cabo por Anteojos, quien cachea a la pareja y los increpa como si de un allanamiento policial se tratara. Con el terror de sus rostros finaliza la obra.

Viale nos plantea una escena cómica y disparatada que esconde, a su vez, una reflexión más profunda sobre el estado inusitado vivido en el país, la falta de solidaridad, la necesidad de salvarse personalmente y el miedo de cualquier excepción que irrumpa en la cordialidad ciudadana. Plantea, de la misma forma, un interrogante ante los espectadores sobre la docilidad de la sociedad argentina acatadora de las órdenes impuestas, a quien se engaña con la misma facilidad que a este pobre matrimonio y se les conduce alienantemente según se desee.

Rodolfo Paganini vuelve a elegir el humor disparatado para Teatro Abierto con *Según pasan las botas*, como hiciera en la edición de 1982 con *Prohibido no pisar el césped*. En esta ocasión, ubica la acción en un pueblo de esa época. La historia gira en torno a Regine, mujer adinerada y enferma, a la que han casado con un marido tras otro buscando su cura desde que don Pepé, su primer esposo, la abandonara. La escena se puebla de personajes populares, diálogos cómicos y disparatados, así como muestra el autoritarismo desmedido de González de Azadón, el nuevo marido de Regine, y su hijo, Nelson Capone: robarán a los más pobres en la olla popular, reclamarán derechos opresivos del pasado medieval y desarrollarán escenas vulgares y de suma



crueldad, como querer vejar al Novio porque su Novia no quiere acceder a ser sacrificada en honor de Capone. El tono popular y los versos gauchescos se mezcla con referencias asincrónicas, como la mención al afamado mafioso Capone o los guiños a la película de *Casablanca*: «Regine.— Tócala otra vez, Samuel...» (Paganini en AA. VV. 2016c, 275).



Figura 10. *Según pasan las botas* de Rodolfo Paganini. Fuente: Julie Weisz.

### 3.5. La evocación amarga del pasado

En última instancia, en el grupo séptimo componen para 1983 Mauricio Kartun (*Cumbia morena cumbia*), Abelardo Castillo (*El señor Brecht en el salón dorado*) y dos voces emergentes en dramaturgia, Víctor Winer (*Honrosas excepciones*) y Julio César Castro (*Están deliberando*), cuyo manuscrito perdido la apartó de la edición de Argentores (2016b) impidiendo nuestra lectura del mismo. Los otros tres textos, de Kartun, Castillo y Winer, comparten la evocación de un tiempo pasado desde diferentes miradas hacia el futuro, hacia la nación por reconstruir. Sus personajes están anclados en la exaltación de lo pretérito, en la memoria traumática o en sus ideales férreos y, desde dichas visiones, se plantean diferentes proyectos para encarar la nueva mirada hacia Argentina.



La obra de Kartun nos sitúa ante la espera incesante y trágica de Willy y Rulo por un mañana esplendoroso que nunca alcanzan, metaforizado en la rememoración del tiempo en que resonaba festiva la cumbia en la pista de baile. Dos notorios intérpretes, Ulises Dumont (Willy) y Mario Alarcón (Rulo) componían esta propuesta con escenografía de Gastón Breyer y Nereida Bar y dirección de Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Zemma, propio de la creación colectiva que promovía el ciclo en 1983. Fue galardonada con el premio Argentores a mejor obra breve en este año, muestra del éxito alcanzado por la propuesta.

*Cumbia morena cumbia* presenta a dos adultos cuarentones atrapados en su adolescencia en la pista de baile del salón del barrio. Lejos de querer escapar de este lugar que acoge un sentido alegórico profundo —lo perdido, lo devastado, lo olvidado— en su representación destruida, empobrecida y polvorienta, solo ansían la recuperación de aquel tiempo que su memoria evoca henchido de felicidad. La propuesta de Kartun vuelve a presentarnos, como haría en *La casita de los viejos* para Teatro Abierto 1982, una construcción tempoespacial innovadora y alegórica, donde la apariencia realista permite descubrir el sentido profundo que emana del texto. En una sociedad demolida y desolada, como esta pista de baile, los personajes dialogan ante la esperanza de un futuro que no llegará. No queda utopía posible en la cosmovisión del dramaturgo, se dilapida toda creencia ilusoria y, sin ella, el individuo queda solo ante una espera nihilista.

En el caso de Abelardo Castillo, se trata de un texto escrito y estrenado en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, en función única en 1982<sup>132</sup> y, posteriormente, adaptado bajo la dirección de Raúl Serrano. El texto construye una compleja superposición de planos tempoespaciales, en estructura de cajas chinas, que se conjugan en torno a una profunda reflexión sobre la violencia, el terror, la culpa y la memoria. En primer lugar, se establece, en un plano extraficcional, un juego metateatral de corte pirandelliano, ya que Castillo pretende crear la ilusión con el espectador de que asiste a un

<sup>132</sup> La temática y descripciones palmarias de esta obra al contexto dictatorial y la guerra de Malvinas provoca nuestra sorpresa sobre su montaje en el Teatro Colón en octubre de 1982. Ante la imposibilidad de conocer los posibles cambios realizados entre la pieza original y el texto presentado para Teatro Abierto 1983, no podemos sacar conclusiones acertadas. No obstante, parece evidente que o bien la atmósfera aperturista del último tiempo dictatorial era muy acuciada, y el Colón acogió esta obra de manera aislada en una única representación, o bien se trató de una propuesta menos alusiva y con un juego mayor con la metáfora, cuya característica se fue perdiendo ante la posibilidad explícita del contexto de Teatro Abierto y del panorama preelectoral de 1983.

concierto de coro con música de Kurt Weill y algunas dramatizaciones de textos de Bertolt Brecht, en el Salón Dorado del Teatro Colón. De ahí que insista en las acotaciones iniciales que: «El público debe ignorar que se trata de una ficción teatral» (Castillo en AA. VV. 2016c, 63). Este plano se desarrolla de forma contemporánea al segundo, en 1982. Este consiguiente nivel, el plano real, se irá descubriendo progresivamente ante los espectadores: se trata de un ensayo general de un concierto sobre música de Weill y Brecht que se estrenará en ese mismo espacio al día siguiente. Entre los personajes, encontramos a un Director de escena, la Directora de coro, un coro que participa en la pieza y Hauser e Inge, los protagonistas, técnico y costurera de la representación. Frente a la habitual llamada de atención, ruptura de la cuarta pared e implicación del público en muchos de los espectáculos de Teatro Abierto, Castillo provoca el sentido contrario y despierta un nuevo diálogo activo con los espectadores. Ahora, lejos de romper el pacto de la ficción teatral, lo enfatiza evidenciando cómo ignoran la presencia del público en el lugar. Además, las diferentes superposiciones de planos precisan de un receptor abierto y diligente para establecer las relaciones entre los diferentes núcleos y construir un significado concluyente y asociado entre ambos.

Se construirá, entonces, un tercer nivel, el plano evocado. Se superponen las imágenes de los jóvenes Hauser e Inge en pleno asedio de Berlín en los años cuarenta, durante la II Guerra Mundial y el autoritarismo de la Alemania nazi. Este plano se presenta, en primer lugar, en una relación ilógica que, posteriormente, se tornará justificadora del desarrollo de la acción del plano real. El elemento musical, los afamados temas de Weill-Brecht, conformarán también el impulso para la lectura asociada de ambos planos. La trama se desarrolla, entonces, ante el desasosiego de los ahora ancianos Hauser e Inge, exiliados en Buenos Aires, y trabajadores del Teatro Colón. La fuerza evocadora de la música ha despertado en ellos las imágenes traumáticas más oscuras y dolorosas, lo que provoca el desarrollo de la trama. En medio del ensayo, Inge explota criticando la banalidad con la que el coro se enfrenta al conocido «Die moritat von Mackie Messer»<sup>133</sup>, cuando la realidad a la que se refiere fue cruenta y trágica. Buscando el coro comprender qué es esa falta –inefable y oscura– que Inge no logra transmitir en su desasosiego, la música se conforma como el puente para alcanzar el correlato entre la opresión nazi y la vivida en Argentina durante el

<sup>133</sup> La copla o balada de Mackie el navaja es una composición de Kurt Weill con letra de Bertolt Brecht de 1928, que en 1929 se incorporó a *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres centavos*). *Moritat* es una palabra alemana que se refiere a una canción medieval lúgubre que trata sobre un asesinato.

Proceso. Al hacer sonar en la radio la versión de Louis Amnstrong de «Mack the Knife» a ritmo de jazz, el tono festivo queda truncado por el anuncio directo del periodista del inicio de la Guerra de Malvinas, con la contraofensiva británica. Ante la preocupación de los asistentes, se despierta el temor de una de las cantantes, cuyo hijo está destinado como soldado en Río Gallegos, base militar implicada en la guerra<sup>134</sup>, así como se avivan otros testimonios trágicos de asesinatos cometidos por el régimen.

El anuncio de la nueva guerra en Argentina promueve en Hauser e Inge un discurso testimonial sobre los horrores vividos en el pasado, su honda huella y la necesidad de despertar y actuar contra la represión. De esta forma, se construye un cuarto y último plano, el onírico, donde el recuerdo de Berlín se mezcla con las pesadillas que, representadas por la imagen de Mackie Messer, los bombardeos, discursos de Hitler, gritos desoladores de las víctimas judías... despiertan los recuerdos más traumáticos de los dos protagonistas. La pieza concluye con un alegato sobre las nuevas metas y conflictos a los que Argentina debe enfrentarse para (re)construir el país democrático: enfrentarse a la culpa («Hauser.– [...] ¿Qué hice yo para evitar ese grito?») (Castillo 2016c, 77); «Hauser.– [...] La vergüenza de estar vivo» [Castillo en AA. VV. 2016c, 78]) y afrontar la necesidad memorial y luchar contra el olvido («Hauser.– [...] Y eso es lo que hay que ver, para que nadie lo olvide» [Castillo en AA. VV. 2016c, 77]).

Resulta interesante pensar cómo otras piezas de Teatro Abierto también utilizan el contexto de un concierto para dialogar con el tiempo de represión. Así, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza se situaba a las puertas de un anhelado –y engañoso– concierto tanguero y metaforizaba los deseos de liberación personal, de huida de la asfixia y logro de la utopía por parte de Tuco y Sebastián. En el caso de *Desconcierto* de Diana Raznovich, recordamos cómo la autora elegía la actuación de la pianista Irene della Porta para metaforizar sobre la censura y sus efectos en el artista y la sociedad. En el caso de 1983, el contexto de apertura democrática varía notablemente la construcción dramática. Anteriormente, analizábamos cómo para Rovner el concierto no supone tanto una metáfora como la anécdota sobre la que reflexionar, de forma nítida, sobre el individuo, su crueldad, egoísmo y falta de solidaridad, ahondando en la violencia desaforada y el interés personal como único motor en la sociedad. En el caso de Castillo, a través del entorno del concierto, la música sirve como catalizador que despierta el alma traumatizada de los protagonistas y permite establecer un

<sup>134</sup> Recordamos la mención a Río Gallegos en *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó en Teatro Abierto 1982.

trágico correlato entre la Alemania nazi y la Argentina del Proceso; a su vez, dicha propuesta se extrapola a una deliberación más honda sobre los estragos de la violencia y la capacidad de olvido de una sociedad, que se divierte con las composiciones de Weill-Brecht y olvida las reminiscencias trágicas que las mismas acarrearán, al igual que no consigue vislumbrar su propio drama.

En última instancia, Víctor Winer compone una obra breve e irónica que se adentra en la visión de aquellos que confiaron en la dictadura militar y que, ahora, componen *Honrosas excepciones*, como da título a la obra, del jolgorio vivido en el país. Fue dirigida por Néstor Sabatini –autor en 1982, pero cuya carrera como director contaba ya con cierta trayectoria– y Héctor Kohan, voz joven acogida en el grupo. Paródicamente, la propuesta nos muestra a dos personajes: el Hombre alto y el Enano reunidos el día del cumpleaños del segundo. Una pareja cómica, dos vecinos desesperados económicamente, que han perdido su trabajo, pero que lloran el final de la dictadura: «Hombre Alto.– ¿Todavía no se dio cuenta? Se han espaciado los desfiles y nos hemos igualado en la miseria» (Winer en AA. VV. 2016c, 355). Por ello, el Enano pide como deseo de cumpleaños «¡Que no llegue el socialismo!» (Winer en AA. VV. 2016c, 358), mientras aseguran que no tienen arrepentimiento en su confianza en el régimen. Frente a la alegría general, Winer alerta de que son muchas las *excepciones* que confiaron en el régimen y con las que se debe reconstruir la nueva Argentina democrática.

En definitiva, esta visión sobre las obras de 1983 nos permite extraer importantes conclusiones. En primer lugar, observamos cómo la temática –amplia, aunque concisa– propuesta para este año, si bien genera propuestas dispares y reflexiones sumamente variadas, conforma un sentido más cohesionado y permite observar el ciclo desde una lectura conjunta, asociada y más compleja. La revisión de los siete años dictatoriales genera una distancia crítica que promueve la valoración de la historia de Argentina desde una perspectiva más avivada que el binomio libertad/censura y cuya preeminencia en el teatro contemporáneo es amplia. En palabras de Graham-Jones sobre la temática seleccionada para 1983: «Teatro Abierto began taking the first steps toward a historical distancing. This distancing, characteristic of later postdictatorship theater, afforded Teatro Abierto the opportunity to break the binarism of an open theater that defined itself in opposition to a closed country»<sup>135</sup> (2000, 100).

<sup>135</sup> «Teatro Abierto comenzaba a dar los primeros pasos hacia un distanciamiento histórico. Este distanciamiento, característico del teatro posterior a la dictadura, dio a Teatro Abierto la oportunidad de romper el binarismo de un teatro abierto que se definió en oposición a un país cerrado» (traducción propia).

Desde las diferentes visiones ofertadas, se construye una reflexión polifónica para el receptor y se vislumbra la complejidad que emana del ansiado proceso transicional. Se continúa trabajando en Teatro Abierto por la incorporación de nuevos creadores, en el ámbito dramático, de dirección escénica y actoral, generando destacados resultados. A su vez, la propuesta de creación colectiva resulta novedosa y aporta uniones que van más allá del marco del festival<sup>136</sup>. Se trata de una concepción diferente de creación que halla a su vez continuidad en el teatro argentino contemporáneo. Observamos la incidencia del contexto de composición, el propio ciclo, en la elección mayoritaria de piezas para un número amplio de personajes —aunque no sea algo exclusivo— o la búsqueda por un teatro que propicie el coste limitado de producción al que Teatro Abierto podía hacerle frente.

Adentrándonos en las piezas, aunque perdura en muchas una estética realista deudora del realismo reflexivo de los años sesenta, hallamos en el seno del 83 —como ya percibíamos iniciado en el 82— la tendencia hacia un realismo abierto, deformado, entroncado con aspectos vanguardistas, que elige el humor y la comicidad frente a lo trágico y que no teme buscar nuevas vías de expresión. Además, vemos cómo muchas obras también han perdido el sentido didáctico realista y, lejos de establecer una visión maniquea entre el bien y el mal, relativizan la realidad y las complejidades de cada individuo y de la sociedad, adentrándonos en el terreno de lo subjetivo y equívoco. Esto no exime de que, como perciben Díaz y Libonati, Teatro Abierto mantuviera la consideración, tanto por los artistas como los críticos, del teatro como herramienta de movilización social, «asumiendo la concepción brechtiana de un teatro del conocimiento y el pensamiento, destinado a un público socialmente comprometido» (Díaz y Libonati 2014, 42). Frente al teatro de evasión y divertimento promovido, principalmente, en las salas comerciales, el ciclo continuaba estableciendo en 1983 un teatro comprometido, preocupado por la sociedad y sus valores humanos y comunitarios.

Por último, uno de los principales cambios que percibimos hacia 1983 es la pérdida de las características del discurso contracensorial y la incorporación de nuevos recursos estilísticos; observamos un desgaste de la metáfora, el símbolo y la alegoría con el fin de enmascarar la realidad, predominando ahora la parodia, la ironía, la sátira o la metáfora que busca la intensificación

<sup>136</sup> Las experiencias colectivas y colaboraciones de Teatro Abierto descubrieron una forma enriquecedora de creación y continuaron dando sus frutos más allá de los ciclos. Así, en 1984 se presentó en el Teatro Nacional Cervantes *¡Moreira!*, de Carlos Pais, Sergio de Cecco y Peñarol Méndez, dramaturgos en Teatro Abierto.

poética. Aparecen referencias clarificadas sobre el contexto dictatorial –aunque aún resulten oblicuas en muchos casos–: los primeros textos que trabajan sobre la Guerra de Malvinas (temática destacada en el teatro argentino hasta la actualidad), las referencias a la opresión (tortura, desaparecidos, asesinatos, exilio), los pactos de una transición democracia dirigida por los militares y deliberaciones sobre la justicia, el perdón, la culpa o la reconstrucción nacional. A su vez, comienza a vislumbrarse la elaboración de un discurso testimonial y memorialista, temática profusa en el teatro argentino contemporáneo. Se trata de las primeras construcciones, en el seno de Teatro Abierto, de narrativas individuales que se enfrentan a la historia oficial.

## El acontecimiento político y la acción escénica: reconstruyendo el campo teatral

En mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países solo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo.

OSVALDO DRAGÚN

### 1. Teatro Abierto y el acontecimiento político

A la luz del estudio de Teatro Abierto como movimiento, su gestación, desarrollo y evolución a lo largo de las diferentes ediciones, observamos que es en el incendio del Teatro de Picadero, la reunión del campo cultural y la consiguiente continuidad en el Teatro Tabarís donde se confirmó la euforia definitiva y la constatación de un movimiento de suma fuerza política. Hasta ese momento, Teatro Abierto nacía como un ciclo escénico, de marcado compromiso político, que ahora se constituía como un hecho histórico. Su valor transitaba así de la representación artística al acontecimiento histórico y teatral. Por este motivo, siguiendo las reflexiones que aportaba Eduardo Pavlovsky al respecto, «Teatro Abierto fue lo que Deleuze llama un acontecimiento» (Villagra 2006, 152). El movimiento se convertirá en un acontecimiento en el sentido deleuziano en el momento en el que continúa en el Tabarís. Al decidir prolongar el ciclo, a pesar del acto incendiario y la amenaza explícita del régimen, se asentaba un doble sentido como acontecimiento histórico y acontecimiento teatral.

Iluminando estas ideas a partir de la filosofía de Guilles Deleuze (Deleuze 1989; Deleuze y Guattari 2013), el acontecimiento surge en un momento donde prima el caos; con su desarrollo, se genera un quiebre, un punto de referencia «gracias al cual ingresamos en el universo del sentido» (Ordóñez Díaz 2011, 130). Por lo tanto, es precisamente el acontecimiento el que genera las herramientas para comprender el sentido del contexto en el que tiene lugar: «los



acontecimientos, *al no ser sino efectos*, pueden, los unos con los otros, entrar mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles (la herida y la cicatriz)» (Deleuze 1989, 31-32). Además, el acontecimiento se desarrolla tanto en el mundo de la naturaleza como en el lingüístico; en este sentido, aunque sea posible un acontecimiento en ausencia de seres humanos, necesitará de estos para su verbalización, pues es en este acto donde se aúnan la acción y el sentido, el significado con la realidad acontecida. El acontecimiento precisa, a su vez, comprenderse más allá de su formulación, a través de las circunstancias en las que se desarrolla y a las que les aporta sentido. Por último, todo acontecimiento se define por su carácter problemático, «tiene efectos globales y derivaciones colaterales que afectan al campo de emergencia en su conjunto y que, por lo tanto, obligan al pensamiento a reconsiderar cada vez el estado de las cosas» (Ordóñez Díaz 2011, 133).

De forma general, el incendio del Teatro del Picadero se conforma como el momento en que Teatro Abierto adquiere su valor definitivo como agente contestatario. Sin embargo, a pesar de la crudeza de este acto, lo cierto es que hubo otras acciones durante la dictadura de igual envergadura contra el campo teatral: incendios, bombas de humo, amenazas, artistas que debieron exiliarse... Entonces, ¿por qué esta acción supuso un impacto mayor en la opinión que las anteriores? ¿Qué convirtió a Teatro Abierto en un acontecimiento? Es cierto que se ubicaba en un nuevo contexto político más aperturista y una coyuntura, por tanto, donde la continuidad de las acciones terroristas por parte del Estado se hacía insostenible. Por encima de ello, el momento en el que consideramos que Teatro Abierto se convierte en un acontecimiento político perenne en la memoria argentina es en el anuncio de continuidad en la asamblea del Teatro Lasalle y el apoyo popular recibido. Fue entonces cuando se marcó un viraje en el curso habitual de los acontecimientos en dictadura. Lo que iba a frenar la acción rebelde, la había despertado y se generaba un espacio impropio en el contexto opresor. Ambos actos, incendio y continuidad, aportan un hecho que genera una fractura en el desarrollo de la dictadura, interpela a la historia y promueve un nuevo sentido que afecta a la comprensión de ese tiempo, el pasado y el futuro del teatro argentino.

El acontecimiento político intensifica el hito teatral que el ciclo venía conformando. La comunidad que había vuelto a convocar el movimiento, la forma de producción y la reconstrucción del campo teatral que estaban planteado fijaban una hazaña en sí misma subrayable, pero la cual no habría alcanzado el sentido determinante como acontecimiento si no se hubiera intensificado su carácter político y, a su vez, este hecho les dota de legitimidad como agente teatral.

Por este motivo, consideramos que yerran los estudios críticos que valoran que Teatro Abierto no supuso ningún impacto en el panorama teatral argentino debido a que no hubo una renovación estética determinante —hecho que no merma el interés que tienen muchos de sus textos—. Ciertamente, un acontecimiento estético se produjo con el estreno de obras como *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza, *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac o *El desatino* (1966) de Griselda Gambaro, en el sentido de viraje determinante en la historia del teatro argentino. No obstante, fijándonos en el propio campo teatral y su sistema, la impronta más determinante de Teatro Abierto, el sentido que lega como acontecimiento destacado, es su dinamización del campo teatral (recuperación del convivio, encuentro entre artistas, diálogo social...). Como señala Pavlovsky, más allá del valor intrínseco de las obras, Teatro Abierto supuso un «acontecimiento cultural, estético, ideológico, en un momento determinado de la represión cultural» (Villagra 2006, 153).

Unido a ello, un estudio de la historia del teatro argentino en los años de la posdictadura regresa siempre a Teatro Abierto, pues a través de los diferentes ciclos se establecieron ciertas figuras en el canon estético, se buscaron nuevas vías expresivas que se asentarían en el tiempo posdictatorial, se crearon textos de suma resonancia posterior y alta calidad estética, se forjaron nuevas voces dramáticas esenciales para el panorama escénico contemporáneo, se establecieron las reglas del juego del campo teatral —y las voces emergentes han de dialogar con este canon establecido— y se conformaron, en muchos casos, como los nombres de la política cultural del país tras Teatro Abierto. Además, se construyó un puente entre la pervivencia de la tradición escénica nacional y las nuevas generaciones. Un estudio de la historia teatral argentina revierte siempre en Teatro Abierto no solo por su carácter contestatario contra la dictadura, sino porque su análisis permite cartografiar la escena nacional de casi cinco décadas, de los años cincuenta a los noventa, de las primeras voces del realismo a las nuevas estéticas de la posmodernidad. El acontecimiento político y el teatral se fusionan indisolublemente y se avivan mutuamente, aportando un nuevo sentido a la historia y el teatro en Argentina.

## 2. Incidencias y debates en el campo teatral

En cada edición de Teatro Abierto desde 1981, hemos observado diferentes acciones que trabajan por reconstruir el campo teatral argentino que la dictadura había resquebrajado. En 1981 se convocaba el reencuentro, en 1982 se

expandía en su recepción masiva y a partir de 1983 las acciones buscan incentivar las dinámicas del campo, de las voces canónicas a las emergentes, de los textos más convencionales a la búsqueda por abrirse a la experimentación o las fórmulas populares. Pero las acciones de revitalización del campo por parte del movimiento no solo se hallaron en la escritura y montaje de textos teatrales, sino que se observa también en otras acciones dinamizadoras tanto como en los propios debates que surgieron en el seno de cada uno de los ciclos y que ponen sobre la palestra diatribas en torno a la profesión escénica.

## 2.1. Más allá de la exhibición: acciones de dinamización del campo teatral a partir de 1981

En su afán aperturista y dentro del impacto tan destacado que el movimiento había generado, Teatro Abierto coordinó diferentes líneas de acción que confluían en su carácter dinamizador del campo teatral. En primer lugar, la edición del libro *Teatro Abierto 1981* constituyó un acto legitimador del valor de las piezas. La publicación de textos teatrales no es siempre el cauce natural de una pieza de teatro, puesto que presenta un número limitado de receptores interesados en las mismas, especialmente si lo pensamos en contraposición a las tiradas de una novela en editoriales destacadas. La venta de ocho mil ejemplares de este volumen resultó un éxito sin precedentes para una edición teatral y generaba un nuevo apoyo comprometido con el movimiento. Además, dicha venta conformó un sustento económico de suma importancia para el desarrollo del ciclo en 1982.

Por otra parte, se buscaron diferentes vías económicas que conformaran una fórmula de apoyo activo al movimiento. Así ocurrió con la venta de un abono en 1982, como se promulgó en la primera edición, que permitía la entrada a los diferentes espectáculos y evidenciaba el interés por formar parte activa del movimiento. Por otro lado, desde el final de Teatro Abierto 1981 se intentó consolidar la figura del «Círculo de amigos de Teatro Abierto», quienes colaboraban económicamente con una aportación, a la vez que evidenciaban su compromiso con los ciclos y actividades desarrollados. Como recoge Giella (1982, 68), este círculo estuvo compuesto por unas trescientas personas activas. Además, existió otro abono que el público podía adquirir y que le autorizaría a concurrir a todas las salas teatrales durante la temporada de 1983 pagando solo el 50% de la localidad (Villagra 2015, 240), de forma que se avivara más la asiduidad de espectadores a precios económicos a las

representaciones y que muestra un importante compromiso con la revitalización de la escena.

A su vez, desde el ciclo de 1981 hasta la celebración de 1982, se organizaron diferentes talleres bajo el marco «Cómo ver teatro», donde diversos autores, directores y actores conversaban con los espectadores sobre estrenos o realizaban un análisis teatral. Esta acción resulta especialmente determinante, ya que con ella se incentivaba la configuración de un público crítico y se despertaba su interés para convertirlo en espectador asiduo al teatro, una de las claves para la dinamización del campo teatral. También se organizó en el Teatro Margarita Xirgu, por las mañanas y tardes durante el desarrollo del ciclo del 82, diferentes seminarios, laboratorios y mesas redondas sobre teatro argentino, que buscaron desde la formación artística promover el debate sobre teatro (Giella 1982, 68).

A todo ello se suma un atrayente –aunque infructuoso– proyecto encarado por Ricardo Monti. Este dramaturgo, que había quedado fuera de la convocatoria de 1982, propuso a sus compañeros la edición de una revista titulada también *Teatro Abierto*, cuyo desarrollo comenzó en los meses siguientes a la celebración del primer ciclo y culminó en octubre de 1982, con el inicio del segundo<sup>137</sup>.

La revista siguió la línea de las revistas teatrales europeas, donde se recogieran textos inéditos de autores nacionales, investigaciones sobre teatro argentino, debates, entrevistas, reseñas de espectáculos o reflexiones de artistas escénicos. Defendía los mismos intereses que el movimiento de Teatro Abierto, pero se afianzaba más en su carácter movilizador del campo teatral que en la pretensión política. Tal y como se alegaba desde el editorial de la revista, hacía varios años que se había perdido la publicación de una revista teatral en el país, la cual se convierte en sustento para la memoria efímera del arte escénico y una difusión privilegiada del teatro. También en un espacio legitimante, posicionándolo como un arte que despierta el debate intelectual y artístico. La publicación de la revista *Teatro Abierto* incide en un eslabón más, y necesario, para el campo teatral en Argentina: la recuperación y creación de una investigación crítica, del entramado académico que analice los valores formales y temáticos de las obras, las poéticas y los artistas y que se convierta en historiador del hacer escénico en el país.

<sup>137</sup> El Consejo Editorial estuvo formado por Ricardo Monti (dirección general), Carlos Pais (dirección técnica), Máximo Soto, Mauricio Kartun, Gabriel Díaz, Delia Maunás, Hugo Murno y Roberto Perinelli como Equipo de Redacción y un amplio número de asesores de renombre, mayoritariamente participantes de Teatro Abierto.

La revista planteaba diferentes vértices desde donde posicionar de forma destacada el teatro nacional: de la teoría a la práctica, de la formación a la investigación. Además, resulta sumamente revelador que en sus postulados se posicionara a sí misma y al movimiento como el espacio bisagra y movilizador del teatro en Argentina, reivindicando la investigación histórica, el análisis contemporáneo y las líneas futuras de la escena nacional.

Este hecho se observa en los propios contenidos que trató la revista. En primer lugar, establece una ficha de todos los estrenos trimestrales producidos en el país, sección coordinada por Delia Maunás. Otro apartado de sumo interés es aquel que buscaba recopilar el proceso de creación y puesta en escena de un texto, a través del testimonio de los protagonistas y las fotografías de la pieza. En este primer número, se dedica al afamado estreno de *La malasangre*, de Griselda Gambaro, con dirección de Laura Yusem. Este espacio está coordinado por Mauricio Kartun y Máximo Soto, quienes entrevistan a los protagonistas para reconstruir y legar a la memoria escénica del país dicha y admirada propuesta. Igualmente, interesante es el espacio dirigido por Nereida Bar y Gastón Breyer, donde abren un debate en torno al Teatro Experimental, buscando su definición, características, enfrentamiento a otras estéticas y presentación de ejemplos en el teatro nacional.

Posteriormente, hallamos un espacio escrito por el Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco y dedicado a la obra dramática y narrativa de Germán Rozenmacher, compañero de generación de muchos de los dramaturgos de Teatro Abierto 1981. Por otro lado, Pedro Espinosa realiza una reseña sobre el libro *Dialéctica del trabajo creador del actor*, escrito por el director de escena Raúl Serrano. Después, tras una reproducción del cartel de Teatro Abierto 1981, encontramos la edición del texto de Roberto Cossa *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, estrenado en 1982 con dirección de Rubens Correa. Posteriormente, continúan dedicándose al movimiento de Teatro Abierto con la publicación de la declaración de principios de 1981, publicidad hacia la nueva edición y un artículo firmado por Hugo Murno y Roberto Perinelli titulado «Teatro Abierto 81: crónica de un acto de amor».

En el deseo de avivar a nuevos públicos para revitalizar con su presencia el teatro argentino, el movimiento de Teatro Abierto promovió algunas actividades dirigidas a los estudiantes de este arte. Se trataba de un colectivo de sumo interés para esta causa, tanto en un sentido político como teatral. En el primer caso, porque su adhesión a Teatro Abierto suponía también una mirada crítica al régimen dictatorial en el que habían nacido y crecido. En el ámbito escénico, estas nuevas generaciones despertaban con interés

hacia la escena, tanto espectadores como creadores. Legitimaban a los artistas de Teatro Abierto por su consideración como maestros, guías y figuras canónicas del teatro; a su vez, estas jóvenes voces suponen la renovación necesaria para que la continuidad del teatro argentino sea factible. De esta forma, a finales de julio de 1982 se organizó un debate con estudiantes de teatro con el fin de que plantearan sus opiniones, intereses y visiones sobre el teatro argentino. La misma se recoge en la revista, en el apartado «Encuesta», bajo el título «Encuentro con los estudiantes de teatro», coordinado por Máximo Soto. Las páginas están acompañadas por la fotografía de una pintada callejera, en una referencia joven e irreverente, donde se puede leer «El teatro hace bien a la gente». Las preguntas esbozadas a estos grupos versan sobre el motivo por el que surgió su vinculación con el teatro, cómo es su afluencia como espectador (alegando mayoritariamente dificultades económicas para asistir al mismo), las lecturas de dramaturgos (donde destacan a Roberto Arlt, recuperado en este tiempo en su faceta dramática, así como a otros dramaturgos argentinos como Cossa, Halac, Dragún, Monti o Juan Carlos Gené), los libros sobre teatro (donde sigue predominando Stanislawski), teatro y política, la presión familiar como estudiantes de teatro o sus motivaciones para formarse en este arte.

A continuación, de la mirada al futuro del teatro argentino la edición se dirige a un relevamiento de la tradición teatral, dedicándose en un artículo a «El grotesco en el teatro nacional», escrito por el Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco. La elección de esta temática resulta obvia si pensamos en la recuperación grotesca que se estaba viviendo en el teatro argentino, a partir de nuevas estéticas que miraban a la tradición popular reinventándola, como es el caso paradigmático del neogrotesco cossiano.

Acercándose también a la práctica escénica, el «Espacio de opinión» de la revista se dedica a una entrevista a Alberto Ure bajo el título «Oficio y lugar del director». Posteriormente, hallamos un apartado sobre bibliografía teatral coordinado por Mauricio Kartun, dedicado a la Colección de Teatro Argentino del Centro Editor de América Latina. También el investigador Teodoro Klein firma un estudio histórico sobre «1806-1807: teatro durante las invasiones inglesas», sin que podamos dejar de pensar en su temática en relación con la Guerra de Malvinas que se había iniciado en abril de 1982. Acercándose entonces en una sección al interior del país, Jorge Ricci reflexiona sobre la creación en el espacio provincial definiéndolo como «teatro salvaje», «un teatro del interior que intenta escapar de antiguos vicios y alcanzar virtudes recientes. [...] una experiencia teatral que, por las libertades que alcance al

hacerse en el molde peculiar de su ámbito, se torne “salvaje de encasillar”» (AA.VV. 1982, 64).

La revista nació con una pretensión trimestral, pero desgraciadamente no legó más que un ejemplar. Finalizaba su editorial afirmando: «Por supuesto, hay mucho todavía que afinar y organizar. Pero contamos con el tiempo. Solo si perdura, nuestra revista alcanzará todo su sentido» (AA.VV. 1982, 3). Los problemas económicos tuvieron como consecuencia que este deseo fuera irrealizable y el proyecto finalizara en su nacimiento. No obstante, su creación demuestra la preocupación que el movimiento Teatro Abierto tuvo por el teatro argentino, por su contemporaneidad, pasado y futuro, y por el necesario posicionamiento del teatro dentro del campo intelectual nacional. A pesar de su corta vida, su aparición vaticina el surgimiento y posicionamiento que, ya en el contexto de la posdictadura, tendrán las investigaciones en torno al teatro argentino, tanto en el propio país como fuera de sus fronteras.

## 2.2. Debates internos: del producto Teatro Abierto a las disputas estéticas

Si en el ámbito político Teatro Abierto había surgido como un movimiento artístico de carácter antidictatorial, en el plano teatral se posicionaba recuperando algunos de los vértices que ya criticaba el teatro independiente, presentándose contrarios al teatro comercial, al carácter empresarial por encima de lo artístico y a la dependencia oficial. Por ello, defendieron un tipo de creación divergente a la habitual: creación cooperativa, enfatizando el compañerismo; carácter altruista en favor del movimiento, donde ninguno de los artistas cobraría por su participación en el ciclo; bajo coste de las entradas para promover el acercamiento de un público alejado del teatro por motivos económicos y preponderancia de la libertad expresión y el compromiso ético sobre otros beneficios.

Todo ello primó tanto en el primer ciclo como en el transcurso de los siguientes, conformándose como postulados básicos y definitorios de Teatro Abierto. No obstante, es preciso recordar que uno de los puntos divergentes entre el teatro independiente histórico y los artistas que conformaron Teatro Abierto fue su carácter profesional. Frente a una defensa más militante, social y didáctica en las bases promovidas por Leónidas Barletta, estas nuevas generaciones creen en el compromiso ético del teatro con su sociedad, pero también se definen como profesionales de este arte y reclaman el pago por su trabajo.



El éxito de Teatro Abierto reavivó el debate sobre esta cuestión en el seno del movimiento. Diversos teatros deseaban contratar algunas de las piezas más exitosas de 1981 para su continuidad posterior al ciclo u otros elencos deseaban proseguir con los montajes. Teatro Abierto se convertía ahora en una marca, un producto de venta exitosa y atrayente para los empresarios teatrales. Además, establecían un filtro que rompía con la dinámica colaborativa del movimiento: unas piezas eran seleccionadas porque su valía económica sería elevada, mientras que otras quedaban en un segundo plano. La cuestión provocó intensos debates dentro del núcleo organizador, como observamos en las actas tomadas por Osvaldo Dragún. Algunos miembros de la organización como Manuel Callau y Ragucci, más cercanos a una ideología independiente y militante, consideraba que debía negarse con rotundidad esta posibilidad, porque desvirtuaría el propio movimiento. La hazaña política y teatral quedaría finalmente determinada por el beneficio económico, por aquellos empresarios que habían vilipendiado al teatro y la producción dramática nacional durante los años previos. Otra línea remarcaba el teatro como profesión y recordaba que entre los objetivos de Teatro Abierto se encontraba recuperar el teatro para los artistas y que pudieran vivir dignamente de este arte en el país. En una visión conciliadora, se planteó el ofrecimiento de productos completos para los empresarios (no solo las piezas que les interesaran, sino la programación de las que Teatro Abierto decidiera), propuesto por Ricardo Halac, Carlos País y Marta Bianchi. También la aceptación de esta continuidad de las obras solo si se mantenía el espíritu de Teatro Abierto y la coordinación por parte del movimiento: los precios populares, charlas con el público, la declaración del movimiento y en favor del teatro argentino... opción promovida por Grasso, Cosse, Correa, Bonet o Somigliana, quien además reclamaba un porcentaje para promover los objetivos del movimiento. Otras figuras, como Guglielmi, planteaba convertir a Teatro Abierto en un ente de producción que desafiara los cánones del teatro comercial, pero que no por ello rescindiera del beneficio económico. Mientras unas voces clamaban por la comercialización de todos los espectáculos posibles que partieron de Teatro Abierto, otros defendían la necesidad de desligarse del beneficio personal para asegurar su continuidad y disminuir la posible corrupción de su espíritu comunitario.

Finalmente, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza y *Gris de ausencia* de Roberto Cossa continuaron en el Teatro Tabarís, bajo el anuncio de «Siguen las mejores obras de Teatro Abierto», un eslogan cruel ante el resto de compañeros, pero que evidenciaba el interés que el público manifestó y continuaba teniendo sobre estas obras. A su vez, realizaron la temporada veraniega en Mar del Pla-

ta, con el rédito económico que la misma supone. El debate que despertaba la prolongación de estas dos obras más allá del ciclo residía también en sus componentes. No solo habían sido obras escritas por dos de los más destacados dramaturgos del ciclo, cuestión innegable, sino que estas piezas eran representadas por actores de destacada fama y entusiasmo popular, como Carlos Carella y Ulises Dumont, en el caso de la obra de Gorostiza, o Pepe Soriano y Luis Brandoni si nos referimos a la de Cossa. Frente a ello, otros montajes contaban con estudiantes de teatro, actores *amateur* o profesionales de menor reconocimiento social. De forma sintética, las dos obras resultaban productos muy atractivos, lo que despertó las suspicacias de algunos compañeros.

También debemos reconocer que Teatro Abierto, después del acontecimiento que produjo en 1981, se convirtió en un producto destacado. Los montajes de muchas de las obras que compusieron el ciclo fueron numerosos, destacando junto a las ya citadas *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana y *Papá querido* de Aída Bortnik. En los años siguientes, observamos en diferentes programas de mano cómo ofrecen «las obras de Teatro Abierto» como reclamo para el público.

Tanto la controversia generada por la comercialización como la problemática selección de obras para concurso fueron evidenciadas en una disputa pública, la que tuvo lugar entre Pacho O'Donnell y Roberto Cossa a través de tres artículos en la revista *Humor* (Villagra 2015, 306-319). El primero de ellos despertó la polémica con un artículo titulado «Teatro Abierto, ¿sí o no?». En él, en un tono severo, consideraba que se habían excluido las poéticas más vanguardistas y las estéticas arriesgadas en el seno de Teatro Abierto 1982, regresando a la polémica de los sesenta entre realistas y vanguardistas; además, se jactaba de la acogida del «teatro experimental» en 1982, considerando que se había otorgado la franja horaria más inhóspita a ellos; denunciaba, por otro lado, que algunos autores hubieran creado obras conscientes de los actores que la representarían, con el fin de intentar posteriormente un beneficio gracias al sello y montaje de Teatro Abierto; arremetía contra la comercialización de obras que hubo tras el primer ciclo y lo que él tachaba de claudicación sobre los principios de Teatro Abierto. En última instancia, criticaba la decisión de un concurso para 1982 —que no estaba compuesto por autores— y embestía contra la calidad de muchas de las obras de este ciclo, a la vez que destacaba autores y propuestas exitosas. El artículo también comienza a mostrar las rencillas políticas, que habían quedado fuera del primer ciclo en pos de un posicionamiento antidictatorial y, como percibe Jorge Dubatti, O'Donnell «acusa a los organizadores de una evidente izquierdización del movimiento» (Dubatti 1991, 82).

Ante ello, Roberto Cossa toma el relevo a estas duras críticas en un artículo titulado «Teatro Abierto: ¡Sí!», recibiendo con ofensa algunos de los envites de O'Donnell. Responde con indignación a este autor alegando, en primer lugar, que este también intentó continuar con su pieza de 1981, junto a otros tres títulos, en el también comercial Teatro Lasalle, sin éxito. A su vez, desmiente con ironía la denuncia sobre si el jurado del concurso estuvo manipulado para la elección de ciertos autores, alegando que el único que presentó un seudónimo de dudosa ética fue él, firmando su pieza como Pancho Ordóñez. Más allá de estas respuestas, Cossa reflexiona sobre el estigma de fracaso que se respira sobre el ciclo en 1982. Reconoce los errores a la vez que insta a seguir trabajando, pues este movimiento inédito debió aprender su camino y función en la sociedad. Recalca toda independencia estética y política en el movimiento, alegando motivos que sustentan su opinión y esbozando un discurso esperanzador y en favor de la continuidad del movimiento y su necesidad social y teatral. Existió una tercera respuesta por parte de O'Donnell, donde se preguntaba «¿Un Teatro Abierto cerrado a la crítica?», increpando a Cossa por su escrito y falta de tolerancia a las voces enfrentadas y recurriendo a algunas de las justificaciones que ya habían sido esbozadas con anterioridad.

Las controversias generadas abren un panorama rico para observar el viaje producido en Teatro Abierto, del carácter más político de 1981 a lo propiamente teatral hacia 1982. Se están creando debates que muestran la recuperación que había logrado Teatro Abierto; se evidencian disputas en torno a la profesionalización, a la ética y la militancia artística, a la función del artista en la sociedad y su posicionamiento como profesional; a su vez, se vuelven a despertar las diatribas estéticas, entre las poéticas predominantes que el público recibe con mayor interés y las propuestas más experimentales y se abrieron las preocupaciones sobre la calidad y los agentes del campo teatral que la determinan. Aunque continúa la preocupación crítica con la sociedad dictatorial —aspecto que se cristaliza más en las obras de 1982—, el foco de atención se sitúa plenamente en el objeto artístico, en el teatro.

### 2.3. Relaciones con el teatro latinoamericano, acciones dinamizadoras y el público en 1983

Con el paso del tiempo y su consolidación social y teatral, el movimiento de Teatro Abierto comienza a complicarse y a adquirir un destacado posicionamiento, en un incesante deseo de expansión de la ideología impe-

rante en su desarrollo. En este sentido, si en 1982 había buscado propagar su desarrollo por el interior del país, observamos con mayor nitidez cómo a partir de 1983, aspecto que se incrementará hacia 1985, se intensifica este deseo nacional a la vez que se abre su mirada hacia toda Latinoamérica. Teatro Abierto comienza a contactar con otros movimientos teatrales y políticos, con participantes de los teatros independientes de cada país y, en muchos casos, retoman su contacto con figuras o colectivos con los que habían dialogado en torno a los seminarios y encuentros culturales organizados en Cuba por Casa de las Américas, recuperando los vínculos de muchos de los miembros del comité organizador de Teatro Abierto con el partido comunista. Así observamos en los archivos de diciembre de 1982 (Villagra 2015, 258) el sorteo entre assembleístas para acudir a Caracas, el cual realizará Liliana Carro, y la coordinación de directores y materiales para el viaje. Las referencias indican que se trata del VI Festival Internacional de Teatro celebrado en Caracas (Venezuela) entre el 24 de abril y el 9 de mayo de 1983. En un artículo de Eduardo Márceles Daconte, hallamos que presentaron dos obras de 1982 (*Príncipe azul* de Griffero y *Oficial primero* de Somigliana) y dos textos del primer año (*El acompañamiento* de Gorostiza y *Gris de ausencia* de Cossa) (Márceles Daconte 1983).

Más adelante, se hallan anotaciones sobre un viaje de Raúl Serrano como delegado a Nicaragua, cuyos gastos quedarían cubiertos por Teatro Abierto. También se establece una comisión de relaciones exteriores compuesta por Adelach, Strat, Pais y Matar, quien se encarga del diálogo con las embajadas (Villagra 2015, 271). A su vez, aparece la propuesta de Villanueva Cosse, quien cuenta en asamblea que se ha reunido con Francisco Javier para analizar la posibilidad de realizar en 1984 un Festival Latinoamericano de Teatro. Apuntan que en octubre de 1985 el CELCIT celebrará el II Encuentro de Investigadores Teatrales Latinoamericanos (Villagra 2016, 272). De nuevo, constituyen referencias imprecisas, pero determinantes para concebir tanto el posicionamiento que Teatro Abierto está acogiendo a nivel internacional como las intenciones expansivas del colectivo, lo cual se evidenciará en el evento de 1985. Esta mirada a Latinoamérica se conjuga como una motivación teatral, pero también nos adentra en la posibilidad de recobrar el sentimiento utópico perdido con la caída del sueño comunista con Cuba y la necesidad de recobrar el espacio panamericano de diálogo artístico y político. Por último, se consiguen vislumbrar los ecos de Teatro Abierto en otras provincias de Argentina.

En 1983 se logra realizar un ciclo siguiendo la estela de Teatro Abierto en Córdoba, un destacado enclave en el teatro nacional<sup>138</sup>.

En otro punto, a lo largo de las anotaciones de Dragún, observamos cómo Carlos Somigliana está capitaneando la llamada «comisión de censura», en colaboración con Osvaldo Dragún, Raúl Rizzo y Manuel Callau, buscando realizar un acto contra la coartación de la libertad de expresión. Parecen rechazar la organización de un acto público y decantarse por la elaboración de una declaración oficial. Sin tener conocimiento de que la misma se llevara a cabo, lo que sí parece determinante es cómo en 1983 aumenta el posicionamiento político y la necesidad de ubicar de nuevo el ciclo en su carácter antidictatorial. Se enfatiza el sentido político que sustenta al movimiento teatral y se busca recuperar su posición destacada como agente cultural contra la dictadura en un proceso de tanta complejidad como supone el camino hacia la democracia. Esto se observa tanto en lo explícito de las referencias al Proceso en el archivo personal de Osvaldo Dragún (se habla del Proceso, Malvinas, las Juntas Militares...) como en la propia temática elegida para 1983, tal y como analizábamos en el capítulo anterior.

Por su parte, para hacer frente a los problemas económicos, observamos en las actas de las asambleas del 83 (Villagra 2015, 274-279) la realización de otras actividades aledañas que tienen un mero carácter recaudatorio: un baile festivo que se organiza el viernes 12 de agosto de 1983; la venta de cuadros donados por artistas plásticos o un partido celebrado entre los «galancitos» y los participantes de Teatro Abierto<sup>139</sup>. Además, se vuelve a rogar a la Junta Directiva de Argentores el apoyo económico que en anteriores ocasiones se le había brindado. Nos interesa de este documento observar cómo el movimiento es consciente y reclama su valor determinante en la reconstrucción del panorama teatral en el país. Destacan «el impulso que ha dado al teatro argentino la realización de estos ciclos», así como reivindican que la utopía de 1981 es ya «una realidad fundamental para nuestra vida artística y cultural» (Villagra 2015, 278).

<sup>138</sup> Información extraída de los recortes de prensa hallados en el archivo de Argentores.

<sup>139</sup> «Los galancitos» eran actores famosos de los años ochenta, dedicados al teatro comercial o a la televisión, contra cuyas creaciones postulaba de forma mayoritaria la filosofía de Teatro Abierto, debido a que sus producciones buscaban el beneficio comercial por encima del compromiso estético. Estos actores habían organizado un equipo de fútbol que se desarrollaba en el interior del país, donde jugaban con las viejas glorias del lugar de forma benéfica. De ahí que en Teatro Abierto se planteen la posibilidad de este evento deportivo, el cual no tenemos constancia de que finalmente se realizara.

### 3. Sentido y sentidos de Teatro Abierto desde la contemporaneidad

Tras el análisis pormenorizado de las diferentes ediciones de Teatro Abierto, podemos sintetizar algunos de los diálogos, problemáticas y visiones que emergen en torno a este movimiento. Su complejidad, como hemos evidenciado, es elevada y su categoría mítica –debido a su posición desde el enfrentamiento cultural contra la dictadura– incrementa dicha situación.

Los diferentes estudios académicos con los que hemos dialogado y que se dedican a Teatro Abierto plantean varias posiciones. Por un lado, existen ciertas investigaciones dedicadas a alguna pieza específica, a autores que participaron en Teatro Abierto o que recopilan, de forma somera, estos ciclos (Alonso Padula y Marcó del Pont 2014; Area, Pérez y Rogieri 2006; Cabrera 2002; Giella 1991a). Tras las primeras voces enérgicamente canonizadoras del evento como resistencia teatral contra la dictadura (Giella 1982, 1983, 1984, 1989, 1991a; Marial 1984; Sagaseta y Polito 1984; reseñas críticas) o los numerosos trabajos de menor calado que se basan en la edición mítica de 1981 y obvian el desarrollo posterior, otros estudios comienzan a complejizar el movimiento (Pellettieri 1991, 1994; Dubatti 1991; Esteve 1991; Trastoy 2001; Zayas de Lima, 2001a) y aparecen nuevas voces que resignifican las lecturas de Teatro Abierto (Taylor 1997; Trastoy 2001; Devesa y Espinosa 2011), resaltan aspectos concretos (como el público en Arrigoni 2011), se adentran en algunas claves estéticas y temáticas (Graham-Jones 1992; Clerc 2001, 2001a; Golluscio 2005) o profundizan en las poéticas y variaciones de los diferentes movimientos y generan una nueva visión crítica más allá del mito (Graham-Jones 2000; Díaz y Libonati 2014). A su vez, en la actualidad están floreciendo diferentes voces académicas que revisitan Teatro Abierto para alcanzar nuevos sentidos desde la perspectiva histórica, contextualizando con otros movimientos de resistencia cultural en el país (Verzero 2012; 2015; Perera 2016a, 2016b), relacionando su desarrollo o el de sus estéticas con movimientos políticos y el entorno histórico (Manduca 2016, 2017; Villagra 2013, 2015, 2016), analizando su ubicación en la memoria oficial a través de sus homenajes (Perera 2015; 2016a) y aportando nuevas fuentes hacia la comprensión de Teatro Abierto más allá de 1981 (Villagra 2013, 2015, 2016). Desde nuestro estudio, hemos buscado realizar un aporte que resignifique Teatro Abierto, comprendiendo su aporte teatral como movimiento –más allá del hecho político y unido a él–, analizándolo en su contexto, ahondando en las dinámicas de política teatral propuestas, la revitalización del campo teatral y su incidencia entre la tradición y la contemporaneidad

escénica. De la misma forma, hemos buscado interrogar, a la luz del análisis de los textos recientemente publicados y las nuevas fuentes (desde 1982), algunas de las constantes repetidas sobre Teatro Abierto para corroborar su veracidad o discusión. Por último, nuestra dedicación a las poéticas de Teatro Abierto, constatando la impronta generada hacia el teatro contemporáneo, nos permiten comprender el festival como un espacio de creación biface entre la tradición y la contemporaneidad argentinas.

Si bien señalaba Graham-Jones (2000) que para parte de la crítica especializada el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional se había resumido en el fenómeno de Teatro Abierto, incrementaríamos su planteamiento en que se dirime todo el movimiento en el ciclo de 1981. Esta cercada visión colabora en la posibilidad de aprehensión del evento, pero resulta errada, pues la complejidad de Teatro Abierto surge precisamente de su amplitud como movimiento y en el desarrollo de sus diferentes ediciones.

La riqueza de Teatro Abierto la conforma su propia evolución con los años. Cada nuevo evento, en la coyuntura del proceso entre la dictadura y la democratización en Argentina, convierten al movimiento en testigo y agente dinamizador de los cambios que se producirán en el teatro, la cultura y la sociedad. En su evolución del acontecimiento político de 1981 a la consecución del movimiento escénico y su desarrollo, Teatro Abierto advierte una serie de procesos que lo convierten en interlocutor destacado en el campo teatral en Argentina. Así, sobresale del primer ciclo la construcción rizomática de un espacio contestatario y enfrentado contra la dictadura, el bastión más relevante –aunque no único– por su impronta social. Además, acoge las voces más afamadas del teatro argentino desde los años cincuenta, en el campo de la dramaturgia, la dirección, la interpretación o la escenografía, entre otros. Se posiciona como paradigma del teatro en enfrentamiento contra la opresión del Estado y revierte obras de alta calidad y hondo calado para la posteridad. El acontecimiento logrado con Teatro Abierto 1981, especialmente tras la quema del Teatro del Picadero, convierte al movimiento en un espacio politizado, generando un tipo de militancia y retentiva social gracias a la comunidad generada por este arte, al convivio recuperado. Teatro Abierto logra dinamizar el campo teatral en Argentina, como sintetizaremos.

Desde la conformación del primer ciclo y en la sucesión de los siguientes hasta 1985-1986, Teatro Abierto propone un tipo de producción y gestión teatral divergente y reveladora. Acoge postulados del histórico teatro independiente y su continuidad se observa en la escena alternativa contemporánea en Argentina. Se reivindica una gestión colaboradora y colectiva,



eliminando las rencillas artísticas en pos del éxito del ciclo; se equiparan artistas de amplio reconocimiento con voces jóvenes o *amateurs* (especialmente en el caso de los actores); prima la ayuda entre los artistas y el desarrollo imaginativo que provoca su falta de apoyos económicos; se desliga del Estado y se realiza de forma altruista, solicitando entradas a bajo coste; no obstante, con el desarrollo de los ciclos se planifica la profesión como una meta y reivindicación legítima por los artistas; sin la pérdida del compromiso ético y social –que los acercaría al, por ellos criticado, teatro comercial– no temen a la ganancia... Entre otros aspectos, muchas de estas discusiones perviven en el teatro independiente porteño actual (y extensible al país). A su vez, eliminando el debate entre el profesionalismo y la militancia, los rasgos anteriores son acogidos en el seno del teatro comunitario argentino (Perera 2016a), enfatizando la creación colectiva, como ocurre en las últimas ediciones de Teatro Abierto.

Por otro lado, se ha acentuado la visión crítica que relaciona Teatro Abierto con la expresión estética del realismo reflexivo. No obstante, hemos observado en los diferentes recorridos por las obras de los ciclos entre el 81 y el 83, así como en la información sobre las expresiones entre el 84 y el 86, que esta aseveración choca con la realidad de las propuestas presentadas. Si el realismo, con las diversas obras que plantean excepciones a esta generalización, pudiera imperar en 1981, los siguientes ciclos proponen nuevas vías expresivas. Así, el estudio de los textos nos permite observar, dentro del campo de la dramaturgia, la aparición de otras estéticas; además, el movimiento acoge en su seno en 1982 trabajos de teatro experimental –como propuestas performativas–, cuya omisión resulta inoportuna. A ello se une, desde 1983, el acercamiento a otras poéticas escénicas y la búsqueda, a su vez, de nuevos públicos: creación colectiva, teatralidades populares, murgas, charangas, performance, mimo, teatro callejero, títeres o teatro comunitario implosionan en Teatro Abierto planteando el panorama nutrido y divergente que compondrá la escena de la posdictadura. Por ello, disentimos del planteamiento de Verónica Perera al realizar un estudio focalizado en la experiencia de Teatro Abierto en 1981, ya que le conduce a extraer conclusiones erróneas al extenderse a todo el movimiento. Así, asegura:

TA no abrió espacios performativos no existentes hasta entonces [...]. No se creaba algo nuevo o propio. [...] TA no tuvo forma callejera o presencia en espacios públicos no concebidos para el teatro como plazas, casonas, o parroquias en barrios, contrariamente al «teatro experimental», el «teatro militante», o el «teatro comunitario». (Perera 2016b, 4)

También plantea que «TA no recusó la distancia entre actores y espectadores. No borró fronteras entre el escenario y el fuera de escena para abrir espacios performáticos impredecibles o donde se volvieran visibles y audibles nuevos públicos» (Perera 2016b, 5). Añade que «TA no redistribuyó roles ni competencias como espacios de expresión novedosos o alternativos para no teatristas –no autores, no directores o no actores dedicados a esos oficios» (Perera 2016b, 6) y sostiene que «No se interrumpieron procedimientos de la dramaturgia tradicional, no se cocreaba ni cogestionaba con comunidades de sectores populares» (Perera 2016b, 6).

Compartimos con la visión de Perera que Teatro Abierto emana de una visión convencional del teatro, basada en la prioridad de la creación dramática y la puesta en escena por parte de un director con un grupo de intérpretes. No obstante, sí que se visualiza dentro de los diferentes ciclos muchas acciones que se abren a experiencias disímiles, buscando aglutinar desemejantes proyectos teatrales en su revitalización del campo. En primer lugar, ya puntualizamos cómo Teatro Abierto estableció una relación innovadora con el público, buscando su participación activa en el movimiento. No solo por su adscripción como cuerpo politizado, sino también en las diferentes estrategias que incrementaban su participación, disímil a otras experiencias teatrales: metateatralidad, cambios escénicos a vista de público, cercanía de la audiencia, ruptura de cuarta pared por parte de los intérpretes, espectáculos circulares, menciones directas al espectador, referencias extraescénicas y contextuales compartidas, obras performativas desarrolladas entre los espectadores y que los hacían partícipes de la actuación... Por otro lado, en 1983 Teatro Abierto tomó las calles en su apertura y dicha experiencia se consolidó con el *Teatrato* de 1985. Además, se enfatizó con este ciclo y con *Otro teatro* el acercamiento a espacios comunitarios, se buscó la presencia de nuevos públicos populares y la expresión de sus discursos y creatividad, acogéndolos libremente en el *Teatrato*. La investigadora añade que «en todas las versiones de TA, la dramaturgia era competencia de un autor individual, conocido, consagrado y generalmente masculino» (Perera 2016b, 5). Excepto la última valoración –aunque en Teatro Abierto se desarrolle un incremento de la dramaturgia femenina, con poca presencia hasta la época– hemos mostrado en el análisis de los diferentes ciclos tras 1981 la búsqueda por la creación colectiva, la llamada a voces emergentes, el trabajo cooperativo entre figuras consagradas y nuevas firmas.

Teatro Abierto no fue solo el desarrollo de la «hazaña» de 1981, sino también su continuidad en el tiempo y es justo en ella donde florece la visión que nos permite comprobar su incidencia en el campo teatral, dinamizándolo, y

su impronta en el teatro argentino, en la recuperación de la tradición y en la mirada hacia el tiempo democrático. Junto a estos dos puntos, se nos plantean otras cuestiones que concluiremos en este último capítulo, sobre la relación entre Teatro Abierto, la política y lo político, la visión canonizadora del movimiento, su valoración y su desmitificación.

### 3.1. Teatro Abierto: lo político, la política y el teatro

Una de las complejidades que provoca el estudio de Teatro Abierto es su realidad múltiple entre el hecho artístico/teatral, el hecho político generado y la relación del movimiento con las políticas institucionales (dictatoriales y democráticas), los partidos políticos y la política teatral. En primer lugar, resulta preciso realizar una breve diferenciación sobre qué entendemos por lo político y a qué nos referimos al hablar de política. Siguiendo los trabajos de Lola Proaño, quien ha aplicado esta cuestión al ámbito del teatro, la política se constituye como:

la lucha o el enfrentamiento de intereses o el accionar de los individuos en la *polis*, dentro de un sistema de normas instituidas. La política es, en este sentido, el ejercicio de la «profesión» en los límites institucionales definidos por el espacio «estático» del Estado jurídico; es la lucha por el poder interno de la *polis*. (Proaño 2015, 68)

Además, en la política «el poder ha sido delegado a los representantes, en ellos se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones» (Proaño 2015, 69). Por su parte, lo político se desarrolla cuando «aquellos que delegaron ese poder lo reclaman para sí mismos e intentan, y muchas veces logran, prescindir de las mediaciones institucionales [...]. Los actores sociales relegados y la amplia gama de organizaciones son los que empiezan a cumplir fines de utilidad colectiva sin formar parte ni del Estado ni del mercado» (Proaño 2015, 69)<sup>140</sup>.

Por lo tanto, Teatro Abierto conforma, en el desarrollo de cada ciclo y como movimiento, un fenómeno político con la realización de diferentes hechos artísticos. Con su accionar, reclama un posicionamiento que la dictadura

<sup>140</sup> Para más información sobre los postulados que seguimos, remitimos a Díaz Gómez (2003), Retamozo (2009) y Proaño (2015).

le niega y actúan al margen –y enfrentados– a la norma institucional del régimen. Se trata de un fenómeno político complejo, ya que no solo implica a sus realizadores –los artistas– sino también a sus receptores, el público. Como veíamos, con su presencia en el teatro –e incrementado con su participación activa– se convierten en cuerpos politizados que se adhieren al acto político.

Si bien esta apreciación resulta evidente, diferentes voces han trabajado la vinculación de Teatro Abierto, más allá del hecho político, con la política: a través de su relación con diferentes partidos políticos o su posicionamiento ideológico. En primer lugar, existe una vinculación de Teatro Abierto con el Partido Comunista, ya que buena parte de las cabezas visibles de su organización habían militado en este partido en los años previos a la dictadura. El propio Raúl Serrano (2017), en una entrevista personal, reconoce la vinculación que muchos tenían con el Partido Comunista o la colaboración que pudieron solicitar, pero sin constituir en ningún caso el movimiento como una escisión cultural del partido. También Villagra (2015) recopila los trabajos de Isidoro Gilbert sobre la Federación Juvenil Comunista, La Fede, señalando cómo Teatro Abierto «tuvo fuerte respaldo de la Fede», así como recoge nombres de participantes en Teatro Abierto que estuvieron vinculados con La Fede como Cipe Lincovsky, Ricardo Halac, Osvaldo Dragún o Agustín Cuzani (Villagra 2015, 52).

Señala Lorena Verzero, analizando otras experiencias artísticas contestatarias, dentro del teatro militante de carácter socialista:

Si bien Teatro Abierto siempre se reivindicó como un encuentro sin vinculaciones partidarias, varias de las figuras centrales eran cercanas al Partido Comunista (PC). El Encuentro de las Artes se gestó desde el MAS. Si bien ambos encuentros han sido abiertos en su convocatoria tanto estética como política, estos vínculos seguramente han sido determinantes a la hora de encontrar respaldos políticos y, del mismo modo, tal vez hayan influido en las relaciones personales y las tendencias estéticas preferidas para integrarlos. (2015, 102)

Resulta previsible, por las características tratadas, que Teatro Abierto se vincula con una ideología filoizquierdista y democrática amplia. No obstante, una ligazón determinada con un partido habría imposibilitado el desarrollo del movimiento. Teatro Abierto vence en su pluralidad, en su sentido político contra la dictadura y en favor del teatro, propuestas amplias que no precisa de colores políticos. Como recoge Ramiro Manduca, estudiando las relacio-

nes políticas con Teatro Abierto, la amplia convocatoria agrupó «afinidades políticas disímiles, desde el mismo Osvaldo Dragún, cercano al Partido Comunista, hasta Luis Brandoni, ya ligado a la Unión Cívica Radical» y todos, en conjunto, «conformaron una suerte de frente único contra la dictadura» (Manduca 2016, 261-262). La mejor evidencia de ello es que, con el fin de la dictadura, la pertenencia a partidos políticos de muchos artistas influyó en su abandono del movimiento. Según las voces estudiadas y las decisiones tomadas a partir de 1984, percibimos la permanencia de las figuras políticamente más comprometidas –cercanas al Partido Comunista–; por eso, para unos Teatro Abierto finalizó con la caída de la dictadura mientras que para otros solo era el comienzo en las reivindicaciones en democracia.

También en sus trabajos, Irene Villagra traza un itinerario genético para vincular a Teatro Abierto con la formación de la Multipartidaria (Villagra 2013, 2015). La ideología aglutinadora de este movimiento político, sus pretensiones y las fechas de conformación lo vinculan contextualmente a Teatro Abierto. No obstante, también se debe considerar el contexto de aparición de ambos (el gobierno aperturista de Viola, la continuidad en la lucha por la democracia con Galtieri) para pensar tanto en estos como en otros movimientos y acciones de similares características y menor envergadura. Las conclusiones de Villagra no logran vincular a Teatro Abierto con la Multipartidaria, pero enriquecen sumamente la lectura del movimiento teatral si pensamos en los cambios políticosociales y otros agentes movilizadores que se estaban desarrollando.

Por otro lado, el hecho político de Teatro Abierto no solo emana de su enfrentamiento contra la dictadura, sino también de su posicionamiento contra la mercadotecnia escénica imperante y el canon establecido por los organismos públicos y teatros oficiales. Como reconoce Gastón Breyer:

Teatro Abierto es un hecho colectivo frente al teatro corriente, hoy día [el teatro] es un hecho profesional, hecho de gremios, de comercio, de mercado profesional, de éxito de mercado. Y lo otro... era justamente lo contrario, no era mercado, era político, o político – ideológico. (Villagra 2006, 160)

Por lo tanto, hay un hecho político contra la dictadura en 1981 y otro que persiste hasta el final de los ciclos contra la política teatral imperante. Este punto resulta determinante, porque los archivos y fuentes primarias de Teatro Abierto nos permiten observar en las asambleas el planteamiento de cuestiones relacionadas con gestión y política teatral. Desde el movimiento se van

estableciendo líneas generales de la construcción de un proyecto teatral competente para el país: apoyo a las industrias nacionales, búsqueda de nuevos públicos, acercamiento a los jóvenes, reclamos gremiales como profesión, vinculación y colaboración estatal, énfasis en la producción contemporánea...

Además, la situación se complica si pensamos que Teatro Abierto, como movimiento, se convierte en un acontecimiento político, pero a su vez sus representaciones se han vinculado generalmente con el denominado teatro político; es decir, aquel que plantea modos de pensamientos, espacios de micro-política o reflexiones que dialogan críticamente con las normas institucionales y generan nuevos posicionamientos para la sociedad. Este hecho no se limita a Teatro Abierto, sino que el teatro y el compromiso político y social vienen caminando juntos desde tiempos inmemoriales. En este sentido, compartimos las ideas de Graham-Jones en torno a la consideración de Teatro Abierto:

Debido a su naturaleza sociopolítica, se ha alabado el desafío político de Teatro Abierto (especialmente el de su primer ciclo) mientras que se han criticado las obras presentadas por haber privilegiado lo político por encima de lo estético, al entender mal lo que Taylor declaró “el estatus doble del proyecto como arte y como espectáculo político” (236, traducción mía)» (2002, 290)<sup>141</sup>.

<sup>141</sup> En torno a este debate sobre el teatro, la política y lo político, sin poder detenernos en ello, no podemos dejar de mencionar el mantenido en el campo de la filosofía política contemporánea que recogen libros como *El malestar de la estética* de Jacques Rancière (2011), el cual reflexiona, entre otras cuestiones, sobre el papel ético otorgado al valor de lo político en el arte y el «giro ético» que provocaron las violencias sociales del siglo pasado hacia las creaciones del tiempo contemporáneo. Por su parte, en *Rapsodia para el teatro*, Alain Badiou (2015) se ubica en la década del ochenta, en el contexto de la caída de los grandes ideales a tenor de la finalización de la Guerra Fría. Así dilucida, como también podemos relacionar con el desarrollo teatral argentino, sobre el camino del arte escénico de aquellas propuestas que se vinculan a un tiempo de «didáctica defensiva», entre quienes «consideran que es necesario combatir con los medios del arte: contra todo balance fácil, ya sea satisfecho, ya sea desesperado, de la desaparición de las dialécticas simples (comunismo versus capitalismo, Estados socialistas versus Estados imperialistas, Revolución versus Reforma...), pues «ese tipo de balances de la epopeya política del siglo xx, que distribuye los espíritus entre una renuncia triunfalistas y moralizante [...] y un nihilismo estetizante, comenzaba a infundir en el público en general, y en la juventud en particular, una desorientación esencial» (Badiou 2015, 14). En este sentido, se aboca en las siguientes generaciones creadoras, como también ocurrirá en el devenir de la escena argentina posdictatorial, a una renuncian a esa didáctica defensiva y «se dirigen a la audiencia a media voz, tejen comunidades más discretas, evitan agrandar demasiado el espacio, desconfían de la epopeya» (Badiou 2015, 14) y en ellos «el trabajo del actor, la dialéctica del cuerpo y de la voz, adquiere todavía más importancia que antes» (Badiou 2015, 15). Teatro Abierto se sitúa, podríamos completar, en un espacio liminal y de tránsito en este camino las relaciones entre lo político y la estética, del contexto dictatorial a la posdictadura.

Por ejemplo, Federico Irazábal asegura que «primó lo político por sobre lo estético» (Irazábal 2004, 123) o el propio Roberto Cossa alega que «Teatro Abierto fue más un fenómeno político que estético» (Pellettieri 1990, 140). Frente a ello, Eduardo Pavlovsky plantea una línea divergente, asegurando que la intención temática y estética de las obras –en referencia a 1981– no era política: «ninguna tenía una... denuncia tan concreta como *Galíndez*<sup>142</sup>, por ejemplo, por la tortura» (Villagra 2006, 153) y que «Teatro Abierto fue un movimiento cultural, ideológico, estético, no político» (Villagra 2006, 152). No obstante, el dramaturgo asegura que el movimiento supuso un acontecimiento político «con los cuerpos en movimiento de los actores, una especie de masa y público, que crearon un acontecimiento, totalmente inédito, intempestivo..., nietzscheano que... rebasó todo tipo de expectativa» (Villagra 2006, 153).

De esta forma, observamos la existencia de una doble línea de discurso continuada que nos parece necesario analizar. Como recogíamos a modo de ejemplo, tanto muchas voces críticas como los propios protagonistas de Teatro Abierto han incidido en el carácter político del evento. Las declaraciones de Roberto Cossa nos parecen interesantes para explicar esta idea, quien incentiva la consideración de que se trató de un acto político, que era teatro político en su fundamento. Así título al prólogo a las obras de 1981 como «Teatro Abierto: un fenómeno antifascista» y ha mantenido esta idea en numerosas declaraciones o en nuestra entrevista personal contemporánea (Cossa 2017). De esta forma, se justifica la creación de urgencia, con poco tiempo de escritura, desarrollado en pocos ensayos o que hubiera piezas de menor calidad estética –especialmente crítica en la edición de 1982–, pero que fueron seleccionadas dentro del marco de una amplia convocatoria que buscaba dinamizar el panorama teatral argentino. Con esta consideración se apunta al carácter más mítico del evento y al acontecimiento que se generó como agente activo contra la dictadura. No obstante, dicha imagen emborrona el análisis desde su consideración como hecho teatral. También en una entrevista personal, Laura Yusem (2017) incidía en lo erróneo de denominar a Teatro Abierto como un festival, ya que se trató de un movimiento político, mermado en idea que presupone un festival teatral. También en las comparativas entre Teatro Abierto y Teatro x la Identidad inciden diversos participantes del primer ciclo en el carácter político y el contexto dictatorial en el que surgió el

<sup>142</sup> Se refiere a su obra de 1973 *El señor Galíndez*.



primero<sup>143</sup> para distanciarlo del segundo evento. Interesan, al respecto, las palabras de Roberto Perinelli (dramaturgo en Teatro Abierto en 1981 y 1982 y miembro de la organización) cuando afirma:

Cuando algunos de sus organizadores [...] se encontró ante la pregunta de qué significó Teatro Abierto, tomaron por la cómoda tangente de calificarlo de fenómeno político. También cierto, Teatro Abierto fue, por encima de cualquier otra circunstancia, un movimiento político. Pero también es verdad que sus organizadores pusieron en juego valores estéticos, porque se trataba de atacar al régimen mediante el teatro, y el teatro es un arte. (Perinelli 2011, 12)

También Ricardo Halac, en un artículo inserto en la misma publicación de la revista *Florencio*, señala que «autores, actores, escenógrafos y demás artesanos de la escena pusimos lo mejor de nosotros, las horas que fuera necesario, para que eso que denominamos Teatro Abierto llegara a escena en su mejor nivel» (Halac en *Florencio* 2011, 14). Como se revierte de la focalización que estamos llevando a cabo en esta investigación, trabajamos Teatro Abierto ante la conciencia de que fue un hecho político contra la dictadura. No obstante, estamos intentado ir más allá de la «solidez de la historia oficial» (Perinelli 2011, 12) ante la certeza de su carácter distintivo como movimiento teatral. La diferencia entre Teatro Abierto, las manifestaciones sindicales, los actos militantes o las Abuelas de Plaza de Mayo (a pesar del carácter performativo y la teatralidad que muchas de las acciones puedan acoger) es el medio elegido, es el arte como mecanismo contestatario. Es un acontecimiento teatral que se enfrenta a la dictadura y que adquirió, por este antagonismo contra el régimen, un carácter de acontecimiento histórico-político.

Sustentamos esta idea en diferentes consideraciones. En primer lugar, por la propia definición del primer ciclo: mostrar la vitalidad del teatro argentino. Es una idea que se halla en sus propios presupuestos. Además, en el resto de postulados del manifiesto, aunque todo quede enmarcado en una pretensión velada (el enfrentamiento contra el contexto censor), destacan diferentes puntos de carácter teatral, como la reunión colectiva para la creación o la búsqueda de un público masivo. Retornando al primer punto, esa «vitalidad» que ansiaban mostrar los artistas escénicos (especialmente dañados por un contexto represivo que defendía su desaparición) es una motivación teatral de

<sup>143</sup> Algunas declaraciones pueden encontrarse en Villagra (2006).

suma envergadura. De ahí nació nuestro interés por descubrir en qué medida se expresó esa vitalidad teatral, como hemos analizado en este volumen.

Por otro lado, en los materiales del archivo de Osvaldo Dragún se perciben las constantes preocupaciones propias del medio en el que se inserta Teatro Abierto: propuestas de política teatral, diferentes concepciones escénicas, convivencia de estéticas, decisiones de producción, debates sobre la función del teatro, la profesionalización... A ello se une que Teatro Abierto no lo conforma un grupo militante amateur que halla en el teatro una vía de difusión popular y política, sino que se trata de profesionales del medio, de sumo prestigio en sus diferentes áreas, a los que les une una ideología contra la dictadura y, no en todos los casos, una militancia política. Ante todo, artistas prestigiosos, creadores iniciándose, profesionales o estudiantes de este arte que ofrecían un espectáculo contestatario en el entorno dictatorial. Como corrobora Roberto Perinelli —en declaraciones que relacionamos con el primer ciclo, aunque no lo especifique—: «Los autores convocados [...] llegaron a Teatro Abierto en el apogeo de sus carreras. Todos habían tenido una actuación destacada en los años inmediatamente anteriores dentro de un teatro porteño» (Perinelli 2011, 13).

Además, se ha extendido la consideración, en palabras de Isabelle Clerc, de que en Teatro Abierto hubo «muchas obras de calidad mediocre, pero varios son los autores que escribieron para este evento una de sus mejores obras» (Clerc 2001, 108). Nuestro disenso con esta idea se sustenta en que la valoración crítica sobre la falta de calidad es un discurso no siempre justificado con hechos. Por ejemplo, queda cuestionado por la falta de medios para visualizar todas las piezas o para leer los textos de las ediciones de 1982 y 1983 hasta la publicación contemporánea de Argentores. En segundo lugar, porque nos parece una valoración en cierto sentido obvia. En un cómputo de casi un centenar de representaciones, comprendemos que haya piezas que obtuvieron mejor resultados que otras, especialmente cuando uno de los estándares de Teatro Abierto haya sido la acogida de voces jóvenes o inexpertas. Ante esta afirmación, hemos buscado realizar una valoración crítica de las obras y su puesta en valor en sí mismas y en su concepción dentro del entorno de los ciclos.

Esta idea tiene su correlato en otra opinión extendida, aquella que defiende el —indiscutible— valor de muchas de las obras escritas para Teatro Abierto, especialmente en su primera edición. No obstante, se destacan principalmente las piezas del primer ciclo, que no casualmente fueron las editadas y más extendidas por el fenómeno político. Existen obras de las siguientes ediciones que guardan, en primer lugar, un interés crítico y, más allá, un valor estético.

Como señala Eduardo Rovner en el prólogo a las obras de 1983, «Aunque su objetivo y cometido estético-político fuera lo más importante, creo que Teatro Abierto no hubiese sido el mismo sin la existencia, seguramente ligada a su misión, de grandes obras de teatro que lo han trascendido» (Rovner 2016, 7). Por ello, defiende Pablo Feimann, en otro prólogo a la citada edición, que los autores de Teatro Abierto «no hicieron teatro de barricada, que solo habría de justificarse por la valentía de sus autores. Entendieron que no son nuestras buenas intenciones o nuestro corazón generoso el que justificaría la calidad de nuestras obras» (Feimann 2016, 12).

Nos reconocía Roberto Cossa en la entrevista personal (2017) que Teatro Abierto 1981 fue un «fenómeno. [...] varias de las obras, no pocas, [...] son lo mejor que escribieron esos autores»: *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac o *Decir sí* de Griselda Gambaro fueron obras de alta calidad, memorables más allá del tiempo. Estas, unidas a otros textos de las ediciones de 1982 o 1983 (pensamos, por ejemplo, en *Príncipe azul* de Griffero o las obras de Kartun), han sido destacadas de manera generalizada por la crítica, realizadas en diferentes montajes posteriores y guardan un espacio subrayado en la memoria teatral del país. A modo de ejemplo, en la selección realizada por Gerardo Fernández (1988, 164-165) de «Veinte espectáculos en la memoria», destaca *Gris de ausencia*, *El acompañamiento* y *Príncipe azul*, o en su *Antología del teatro argentino* (1992) selecciona entre los textos *El nuevo mundo* de Somigliana y Osvaldo Pellettieri anota entre «Algunas puestas destacadas 1964-1984» a *Gris de ausencia*. También Isabelle Clerc (2001, 108) alaba *Gris de ausencia* de Cossa, *El acompañamiento* de Gorostiza, *Lejana tierra prometida* de Halac o *Concierto de aniversario* de Rovner. Eduardo Pogoriles (1988, 161) recalca, por su parte, textos de la edición de 1982 como *Príncipe azul* de Griffero; *La casita de los viejos* de Kartun; *El examen cívico* de Franchi; *Prohibido no pisar el césped* de Paganini o *De víctimas y victimarios* de Korz. A esta opinión se suma Eduardo Rovner subrayando las piezas de Somigliana, Kartun, Paganini y Korz para 1982 (2016, 7) y en la selección que realiza Nora Mazzioti (1989) de 1982 encontramos, además de la citada obra de Griffero, Kartun, Korz y Paganini, *El tío loco* de Cossa, *El oficial primero* de Somigliana y *Chorro de caño* de Taratuto. De 1983, Pogoriles (1988) recuerda *Concierto de aniversario* de Rovner, *Cumbia morena cumbia* de Kartun, *No hay nada más triste que un payaso muerto* de Perinelli y *Hoy se comen al flaco* de Dragún; y Eduardo Rovner, en la edición de Argentores a las piezas de 1983 (2016b), rememora el valor artístico, junto a *Hoy se comen al flaco*, *Ruido de rotas cadenas* y *Cum-*

*bia morena cumbia*, de los trabajos colectivos *Para amarte mejor*, *Inventario*, *Están deliberando* o *El viento se los llevó* (Rovner 2016, 8). También Patricia Zangaro afirma:

Hay un conjunto de obras que trascendieron el fenómeno de Teatro Abierto y que ya forman parte de la dramaturgia argentina, [...] obras que son realmente hitos de la dramaturgia argentina y que surgieron de Teatro Abierto, así que tan pobre estéticamente, no fue. Por lo menos, desde el punto de vista dramático. (Villagra 2016, 148)

Y el propio Roberto Perinelli concluye con rotundidad:

Si hacemos el recorrido de la producción posterior de los autores de los tres ciclos [...] comprobaríamos para el asombro que fue en Teatro Abierto donde muchos de estos dramaturgos estrenaron sus mejores piezas, que muchos de ellos luego entraron en la decadencia y otros se alejaron de tal modo que abandonaron la actividad. (2011, 13)

Se observa que están confluyendo diferentes consideraciones y preocupaciones en las dos vertientes que aquí tratamos: Teatro Abierto como política frente a Teatro Abierto como expresión destacada de los artistas escénicos. Ciertamente, Teatro Abierto fue un acto y movimiento político de destacado valor. Como tal, supone para muchos de sus participantes un acto de enfrentamiento, militancia y posicionamiento político de orgullo. Las críticas con las que tuvieron que convivir desde el comienzo de Teatro Abierto no siempre contextualizaron las obras o presentaron una mirada distinta como acto político, sino que las valoraron como espectáculo. Por ello, incidir en la reflexión política permite liberarse de la carga del gusto de la recepción y reivindicar el hecho contestatario más allá de la reflexión estética. Además, posibilita establecer la necesaria distancia con la que Cossa busca enmarcar contextualmente este acontecimiento. Pareciera entonces resurgir una idea clave: no es necesario estudiar a Teatro Abierto como evento teatral, sino como movilización cultural contra la dictadura.

No obstante, resulta imposible no resaltar y valorar muchas de las piezas representadas en este contexto, comparar los marcos de discusión y estéticas que predominaron y analizar, como hemos realizado en este estudio, el interés que recibe la reunión de poéticas dramáticas que miran de manera bifronte hacia la tradición teatral en Argentina y hacia la escena contemporánea. Teatro Abierto fue un acto político, pero muchas de las voces participantes fueron

de las más destacadas de la dramaturgia, la dirección y la interpretación en Argentina –tanto de las décadas anteriores como con clara continuidad hasta la fecha–. El estudio de algunas de estas obras, su productividad y su aclamación popular demuestran que se trata de un trabajo estético de sumo valor, escrito en un contexto político de urgencia. En este sentido, el propio formato breve y el espacio propuesto por los ciclos ya genera un tipo de encuadre escritural determinado: más directo, tramas sencillas, acciones rápidas, espacios únicos, pocos personajes...; en él observamos el carácter de mayor urgencia con el que se concibieron las obras. Pero dentro de este contexto, muchas de las representaciones y de los textos escritos para Teatro Abierto representan propuestas de alta calidad estética y dramática.

La consideración Teatro Abierto como un movimiento político no invalida la tesis sobre la calidad y el interés dramático de sus obras. Se trata de un movimiento político realizado desde el teatro, que se materializó en las preocupaciones de los hombres y mujeres de este medio, planteando soluciones de política teatral para la nación y buscando revitalizar el campo teatral frente a la destrucción dictatorial. Desde este punto de vista, el panorama de interés que se revierte en las piezas de Teatro Abierto en todos sus ciclos es muy elevado, y de ahí surgía la necesidad de realizar una cartografía por todas ellas, especialmente ahora que la publicación de *Argentores* ha develado aquellos textos hasta el momento inéditos de los ciclos de 1982 y 1983. En primer lugar, nos ha interesado para estudiar los mecanismos teatrales en un estado de represión y ver cómo trabajaron los artistas en sus creaciones y sus preocupaciones por el medio teatral. Por otro lado, porque no resulta baladí que nos hallemos ante una nómina de autores canónicos o de suma importancia en el panorama teatral argentino, tanto anterior a Teatro Abierto como voces que adquirirán con posterioridad una destacada posición. En este sentido, conocer su producción también para este festival completa un eslabón más que aporta nuevos significados al estudio de su poética personal y su visión teatral. Por último, por su ubicación en la coyuntura entre la dictadura y la democracia, aporta una visión privilegiada sobre cómo transcurrió este cambio tan determinante para la producción dramática en Argentina, cómo variaron las estéticas, los temas y preocupaciones o qué fenómenos observamos que se produjeron.

Teatro Abierto es, en suma, un testimonio teatral inaudito como síntesis del teatro argentino. Un foco privilegiado de interés para observar la esencia de la escena argentina de la tradición a la contemporaneidad, tanto en materia de poéticas dramáticas como en la concepción de política teatral, de la visión del teatro y de las líneas de fuerza de este arte en Argentina.

### 3.2. Pensar Teatro Abierto hacia el tiempo contemporáneo: homenaje, (des)mitificación y campo teatral

En este sentido, el estudio que hemos propuesto para Teatro Abierto, sobre sus fórmulas de gestión teatral y sus poéticas dramáticas y escénicas, nos ha permitido establecer un diálogo crítico que, en muchas ocasiones, la magnitud del evento ha oscurecido. Como advierte Roberto Perinelli, «Teatro Abierto adquirió un carácter mítico, similar al que se asigna a los fenómenos que no tienen explicación, y que el acceso que no sea legitimador parece carecer de espacio para prosperar» (AA.VV. 2011, 11). O, también, establece Beatriz Trastoy en sus investigaciones, a veinte años del ciclo:

¿Cómo evaluar los alcances y las limitaciones de Teatro Abierto a casi veinte años de su realización? ¿Cómo reescribir un evento cuya historia «oficial» fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores? ¿Qué intersticios ofrece para reflexiones posteriores –siempre necesarias, siempre esclarecedoras– un fenómeno en el que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo tan pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas del espectáculo? (2001, 107).

De esta forma, la investigación realizada y la profundización en sus poéticas, ha permitido una nueva comprensión de Teatro Abierto que, sin obviar el carácter mítico como acontecimiento político, revaloriza, interroga y constata los aportes teatrales que el movimiento artístico generó. Como señala Luis Sáez, dramaturgo en 1985: «Todo se ha agotado en contar un fenómeno realmente sorprendente, eso es innegable. Creo que falta meterse en las cuestiones realmente estéticas de Teatro Abierto, que como símbolo político es indiscutible» (AA.VV. 2011, 20).

Por su parte, el documental de Arturo Balassa *País cerrado, Teatro Abierto*, cuyo valor es incalculable como hecho artístico y testimonio de Teatro Abierto, establece parte de la visión mítica del movimiento al proyectar de forma conjunta los hechos acontecidos en 1981 con otros teatros anteriormente incendiados, otros espacios de reivindicación históricos o el contexto militar. Se incrementa la visión permanente en la memoria colectiva de Teatro Abierto como emblema del arte contra la dictadura. No obstante, adentrarnos en sus controversias, disputas, representaciones y textos, lejos de mermar su valoración nos permite desmitificar al movimiento, bajar de su aclamación al análisis crítico y extraer otras riquezas –que no siempre caminan junto al

mito— sobre la revitalización del campo teatral que, en la coyuntura histórica, produjo Teatro Abierto.

A este respecto, resultan interesantes los estudios de Verónica Perera (2015, 2016a) sobre la memoria y la historia oficial vinculada a Teatro Abierto, acotando el ciclo Nuestro Teatro, realizado en 2014, y el ciclo homenaje a Teatro Abierto desarrollado por la televisión pública argentina en 2013. En el caso del programa televisivo, observa cómo «la significación de mito persiste en la esfera pública» (Perera 2016a, 86). Dedicándose a los testimonios ofrecidos en las entrevistas realizadas a colación de los nuevos montajes sobre Teatro Abierto 1981, percibe cómo «el ciclo televisivo reiteró las dimensiones heroicas, bien conocidas y legitimadas de TA. El ciclo no invitó a leer a TA como modelo de acontecimiento, como ejemplo de experiencia de resistencia potente, también para nuestro presente» (Perera 2016a, 87). Se aumentaba el carácter mítico de Teatro Abierto, sin ahondar en la revisión desde el presente, los correlatos que puede establecer con la contemporaneidad o reconstruyendo su memoria, por ejemplo, a la luz del carácter teatral por encima de la hazaña como resistencia cultural ya conocida. Así, relata Perera cómo el presentador reconducía la conversación y silenciaba los testimonios cuando se hablaba de heterogeneidades políticas dentro del movimiento, de tensiones, discusiones estéticas o problemáticas, retornando a la idea impuesta de un espacio «de consenso y unidad» (Perera 2016a, 95). Además, encorsetándolo en la categoría mítica, el ciclo televisivo «elaboró poco y de manera fragmentada los modos en que los cuerpos de TA heredaron, habitaron y transmitieron esos códigos de protesta hacia generaciones y décadas siguientes» (Perera 2016a, 99).

Divergente es la situación con el ciclo Nuestro Teatro (2014). Como trabaja Perera (2015), se trató de un homenaje a Teatro Abierto en el recuperado Teatro del Picadero<sup>144</sup> que consistió en la reposición de algunas piezas de 1981 con nuevo montaje (*Decir sí*, *Papá querido* y *Gris de ausencia* en

<sup>144</sup> Como cuenta Perera (2015), en 2011 se amenazó con demoler el Picadero para la construcción de edificios. La comunidad de teatristas, lideradas por Roberto Cossa y Raúl Rizzo, unidos a la ONG Basta de Demoler, trabajaron por recuperar el teatro y sumarlo a los lugares memoriales del terrorismo de Estado de Buenos Aires. Finalmente, comprado por Bultrach, «La materialidad del edificio hoy no marca la violencia del incendio de 1981. No hay baldosas, ni esculturas, ni placas que señalen aquel atentado. Esta memoria se despliega, en cambio, en el uso del teatro: un uso que combina teatro comercial y teatro independiente, producciones *mainstream* y producciones periféricas, un espacio alternativo entre un espacio gentrificado de la ciudad» (Perera 2015, 204). No obstante, en la fachada del Teatro del Picadero sí que se observa actualmente una placa donde se puede leer: «Homenaje a la resistencia cultural de Teatro Abierto que en plena dictadura señaló una esperanza. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 1981-2011».



2013) y el desarrollo de un concurso de dramaturgia en 2014 –repetido en 2015–, el cual acogía el espíritu del movimiento de los ochenta. Encontramos destacados directores junto a dramaturgos afamados y figuras noveles, reflexionando sobre el terrorismo de Estado, en revisión y/o correlato con la contemporaneidad. Frente al ciclo televisivo, en el análisis de algunas obras de este concurso y en su carácter como homenaje de Teatro Abierto, Perera advierte que Nuestro Teatro «aleja a sus espectadores de celebraciones canonicadoras; los invita a la creación de nuevos reservorios de sentido» (Perera 2015, 214).

Esa necesidad de despojar a Teatro Abierto de su visión mítica es la que nos permite, por el contrario, observar mejor su incidencia en el teatro argentino. Como venimos delimitando, este movimiento se conforma como un agente que recupera el campo teatral en un momento álgido de desmoronamiento; a su vez, genera un legado insoslayable como colectivo, en la unión de artistas, en el compromiso artístico y los medios y ética de producción. Por otro lado, tiende un importante puente entre la tradición teatral argentina –vinculada al teatro independiente– y en el desarrollo del teatro contemporáneo, refiriéndonos a la valoración del teatro como hecho artístico e incidencia social.

Tal y como venimos arguyendo, además del destacado papel que Teatro Abierto desarrolla como agente contestatario contra la dictadura y como acontecimiento histórico, destaca sobremanera su posicionamiento teatral y su reconfiguración de las relaciones entre pasado y futuro escénico. En este sentido, consideramos varios los logros de Teatro Abierto en relación con la reconstrucción del campo teatral. En primer lugar, revitaliza el teatro en su relación con la sociedad y lo posiciona de forma destacada como interlocutor entre la ciudadanía y su entorno. Además, reivindica, como se realizaría en las primeras tres décadas del siglo xx, la dramaturgia y creación nacional. A su vez, reconfigura la relación entre teatro y profesión como reclamo legítimo de los artistas y reabre las problemáticas en el seno de los artistas entre ética y producto, militancia y profesión, realismo y vanguardia, tradición y experimentalidad, independencia de gestión y reclamo estatal, así como otras cuestiones propias de política teatral y gestión pública.

Por otra parte, recompone el panorama del campo teatral fracturado por la dictadura. En primer lugar, por la legitimación de las voces destacadas de los cincuenta y sesenta que habían visto silenciada y menospreciada su labor por el estado represor, especialmente fijándonos en el campo de la dramaturgia, pero también extrapolable a dirección o actuación. A su vez, en su seno

se recuperan las figuras de los setenta que, próximas a un teatro militante en sus inicios, habían abandonado o mermado su creación y no se habían constituido como carreras continuadas a causa de la dictadura (Kartun, Mosquera o Rovner son algunos ejemplos en el campo de la dramaturgia). Por otro lado, reactiva las tensiones propias de un campo cultural: entre las figuras canónicas y las voces emergentes; entre estéticas legitimadas y poéticas experimentales; entre la concepción tradicional del arte escénico y la apertura a nuevas teatralidades fronterizas entre el teatro y las artes visuales. Ya desde 1981 alegaban entre los reclamos: «Tal vez salga de aquí el rumbo futuro del teatro argentino. ¡Hazlo con nosotros!» (Villagra 2013, 313). Osvaldo Dragún recalca asimismo esta función que acoge Teatro Abierto en 1984 para la revista *Primer acto*:

Yo pienso que hay algo muy importante de Teatro Abierto, y es que puede cubrir unos espacios que la cultura oficial no abarca, ni tampoco los empresarios privados. Algo que ninguno de estos dos estamentos puede absorber, por ejemplo, es la aparición masiva de gente nueva en el teatro: actores, directores, autores; porque hacerlo sería correr un riesgo al que no se comprometen. Por eso, Teatro Abierto tiene como uno de sus objetivos primordiales dar salida a todos estos nuevos profesionales, quiere correr el riesgo. (Monleón 1985b, 77)

Parte de la legitimación de figuras canónicas para la escena argentina en posdictadura es la efervescencia de montajes de muchos de los participantes de Teatro Abierto con la llegada de la democracia o su reconocimiento como figuras capaces de encarar la gestión pública en materia cultural y teatral, como ya hemos delimitado en relación con el gobierno de Alfonsín y con la dirección del Teatro Nacional Cervantes, entre otros espacios institucionales. A su vez, con la acogida de los montajes de creación nacional, los espacios oficiales se reconvierten en lugares legitimadores. En la misma edición antedicha de *Primer acto*, reconoce Roberto Cossa:

Hoy, todo lo más importante pasa por los teatros oficiales, donde gente que estuvo marginada, renovadora, trabaja desde allí. Es el caso del Teatro Cervantes, donde trabaja hoy casi toda la gente de Teatro Abierto. El San Martín ya tenía una tradición anterior [...]. Yo te diría que el movimiento teatral más interesante, visible, pasa hoy por las salas oficiales. (Monleón 1985a, 47)

En poco tiempo, el discurso varía del reclamo por la falta de dedicación de los teatros oficiales a su valoración como espacio legitimador del campo teatral<sup>145</sup>.

Un punto ineludible en los logros de Teatro Abierto es la recuperación del convivio en un panorama teatral tan cruento como el del Proceso. Perdido el miedo, se acerca al teatro con entusiasmo de la comunidad recobrada. De nuevo, el público vuelve a sentirse partícipe de la experiencia artística y halla en el teatro tanto un reflejo de sus problemáticas como un reconocimiento de su expresión identitaria. Masivamente acuden a la primera edición como un acto político y, progresivamente, se reconvierten en un público crítico que ansía ver —y critica cuando no lo halla— lo mejor del teatro argentino. Además, se busca la dinamización de este público más allá de la habitual clase media receptora, incentivando la relación con los jóvenes, con las clases obreras y las comunidades barriales. Junto al público, observamos la vitalización de la crítica especializada y de la acogida en los medios de difusión (especialmente en la prensa escrita) del teatro argentino, despertando el interés por los debates sobre la creación nacional. Por ello, muchos de los organizadores de Teatro Abierto participarán en diversos foros, escribirán artículos, debatirán en los medios o participarán en revistas —destacando la creación de *Teatro Abierto*—.

Además de estas características revitalizadoras del campo teatral, desde el movimiento se asientan otras claves sumamente destacadas por su continuidad en el teatro argentino contemporáneo. En primer lugar, podemos seguir la estela del «ADN performativo», como recupera Verónica Perera de las investigaciones de Diana Taylor. Se trata de «un ADN que no solamente transmite material genético sino también líneas de protesta y experiencias performáticas» (Perera 2016a, 99). En este sentido, Teatro Abierto se vincula genéticamente con el teatro independiente. En primer lugar, son su «descen-

<sup>145</sup> En los últimos años ha sucedido un cambio significativo en la dirección de los teatros oficiales que también determina un viraje en la recepción y valoración en el campo teatral de la anterior dramaturgia emergente. Entre 2017 y 2019 Alejandro Tantanian estuvo al frente del Teatro Nacional Cervantes. Tantanian, destacado representante de las líneas emergentes de los noventa, se posicionaba en un lugar canónico del campo teatral en Argentina y desarrolló un proyecto que acerca al espacio oficial a teatristas o estéticas destacados del panorama independiente argentino y que ahora alcanzan un nuevo punto de legitimación, mostrando su carácter canónico en el panorama teatral y evidenciando la existencia de otras líneas —emergentes a estas— del nuevo siglo. Se puede recordar de la temporada de 2017 *Yo en el futuro* (abril) y *Yo en el futuro II* (diciembre) de Federico León, *La terquedad* de Rafael Spregelburd (marzo-junio, el gran éxito de la temporada), *Eva Perón* y *El homosexual o la dificultad de expresarse* de Copi con dirección de Marcial Di Fondo Bo o *Cimarrón* de Romina Paula, así como espectáculos experimentales, nuevas voces dramáticas... Esta línea parece continuar en la dirección desde 2022 de Gladis Contreras con subdirección de Jorge Dubatti.

dencia»: se iniciaron en el seno del teatro independiente de los cincuenta y sesenta y, posteriormente, continuaron en la evolución del mismo a una línea más militante. Lejos de negarlo, esto es algo que los artistas de Teatro Abierto reivindicaron<sup>146</sup>. Así, Ricardo Halac une Teatro Abierto con la tradición independiente en Argentina, explicando que nadie cobró por su trabajo de manera sobreentendida, pues enlazaba directamente con los postulados de lo que él denominó como «trabajo artístico militante» (Halac 2011, 14), aquel sobre el que se construyeron los pilares del teatro independiente, con base en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. A él se referían explícitamente al finalizar el evento de 1981, constituyendo un «Homenaje al creador del primer gran teatro independiente argentino. El Teatro del Pueblo. Y Leónidas Barletta» (Villagra 2013, 356). Es decir, están reconociendo su linaje, su tradición, como sustento y como apoyatura para la afirmación de este ciclo y la construcción de los siguientes. A su vez, destacan otra figura dramática vinculada al teatro independiente y a Barletta, Roberto Arlt, que no solo es homenajeado en el seno de los ciclos, sino que además Teatro Abierto acoge en 1982 dos montajes que vuelven su mirada a este escritor.

En este sentido, en su vinculación con el origen de este movimiento, en Teatro Abierto percibimos las siguientes líneas continuadoras: militancia política desde la escena; la comprensión del arte como herramienta didáctica para la sociedad; preocupación por la dramaturgia vernácula que represente los problemas de la ciudadanía; trabajo colaborativo —todos realizan el cómputo de tareas necesarias— y altruista; precios populares de las entradas, entre otros. Además, siguen los tres pilares contra los que se enfrenta el teatro independiente: la mercadotecnia (contra empresarios y actores comerciales) y el Estado. También plantea Manduca (2017) como continuación del teatro independiente la relación entre autor-director como centro de la creación escénica; no obstante, se trata de la consideración tradicional de las figuras teatrales y su vínculo se puede hallar en otras muchas experiencias que distan del teatro independiente y más allá de las fronteras argentinas.

A pesar de todos estos vínculos, también observamos otras acciones que desvinculan a Teatro Abierto con el teatro independiente. En primer lugar, las disputas en torno a la profesionalización y su debate en relación con una militancia que nunca se hallaba en entredicho en las bases de Barletta. En este sentido, el rédito como profesionales no estaba en el horizonte de expectati-

<sup>146</sup> Sobre esta cuestión, remitimos al artículo de Ramiro Manduca (2017), «Teatro Abierto y teatro independiente: recuperación ideológica y usos del pasado».

vas del originario teatro independiente y sí que se vincula en cambio con las variaciones que protagonizan los teatristas de este movimiento –según diferentes consideraciones, a tenor de las disputas ya analizadas–. Este hecho es extrapolable al teatro alternativo contemporáneo (siguiendo la terminología propuesta por Perinelli) donde el fin último no se establece en la ganancia –de ahí su desvinculación del teatro comercial–, pero no por ello se alejan del profesionalismo y la búsqueda de un determinado beneficio económico desde un teatro de compromiso estético y social.

Por otro lado, el teatro independiente no estableció un enemigo tan nítido como hiciera Teatro Abierto en su posicionamiento antidictatorial y como agente en el proceso democrático. Por ello, el movimiento histórico se diluye mientras el teatro independiente como filosofía pervive –en algunos puntos clave de su ideología– hasta la actualidad. El teatro independiente pasa a través de Teatro Abierto, pero este movimiento también establece un diálogo propio con la sociedad. En su carácter como interlocutor político, su experiencia se vincula más con la comprensión del teatro como un espacio de retentiva comunitaria y como un arma de enjuiciamiento de las problemáticas sociales, como un hecho artístico que se convierte en político en su carácter increpador contra la política hegemónica. Unimos a este punto la preocupación constante en Teatro Abierto por nuevas experiencias de producción: trabajo colaborativo, búsqueda de la colectividad, compañerismo, construcción de una comunidad creadora, acercamiento a los barrios y comunidades vecinales... En este aspecto, el legado de Teatro Abierto en el teatro argentino contemporáneo, en la comprensión del arte escénico como medio de provocación y reclamo social, se observa en ciertos aspectos del teatro comunitario emanado en la democracia (a partir de 1983) y, paradigmáticamente, en el desarrollo del festival Teatro x la Identidad, iniciado en el año 2000 y con continuidad hasta la actualidad, desarrollado en el seno del movimiento por los derechos humanos Abuelas de Plaza de Mayo. El festival surge ante la seguridad de que «pocas cosas son tan efectivas en este combate como la sensibilidad, la duda, la emoción, el recuerdo, la acción y el desesperado intento de entendernos y convivir. Y esto es el teatro: duda, acción, emoción y convivencia»<sup>147</sup>.

Desde su origen, este evento pretende, a través de la experiencia teatral, llamar la atención de aquellos hombres y mujeres que dudan de su identidad y que podrían ser niños apropiados durante la dictadura argentina. El ciclo se originó con el texto *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro, que

<sup>147</sup> Declaraciones recogidas en la propia página web del festival *Teatro x la Identidad*.

recogía testimonios de afectados directos (nietos y abuelas) por las desapariciones (Arreche 2014, 22). En su desarrollo desde al año 2000, Teatro x la Identidad se ha convertido en un ciclo de gran amplitud, con una convocatoria anual de textos teatrales y desarrollo de ciclos en las provincias argentinas y a nivel internacional (como en España). Si en los primeros ciclos el tema principal era la identidad y el robo de niños durante la dictadura, se amplía el abanico con posterioridad a la identidad nacional, a la desaparición de personas o a crímenes de derechos humanos y, actualmente, con el ciclo *Idénticos*, coordinado por Mauricio Kartun, al desarrollo de una serie de monólogos que comparten la reflexión sobre la sociedad contemporánea, desde visiones completamente alejadas.

Teatro x la Identidad comparte con Teatro Abierto, en primer lugar, un compromiso entre escena y sociedad y una valoración del poder teatral en la conciencia social a través de su espacio convivencial y catártico. Por otro lado, los nombres compartidos entre el ciclo de los ochenta y el nacido en el siglo XXI son amplios. Planteábamos su inicio con Patricia Zangaro, voz joven acogida en el seno de Teatro Abierto 1983. También Manuel Callau participa en los primeros años de organización, así como actualmente Mauricio Kartun. Ambos escenarios han compartido dramaturgos, directores y actores de forma recurrente.

A su vez, en cuanto al carácter organizativo, Teatro x la Identidad cree en la colaboración y la construcción colectiva, busca la interacción entre diferentes artistas teatrales –unidos por el fin común de cada evento– y cuyas convocatorias se desarrollan en torno a concursos abiertos de texto e invitación a todos cuantos deseen prestar su colaboración. Además, en ambos eventos los ciclos se han celebrado en horarios fuera de lo habitual (las seis de la tarde para Teatro Abierto y los lunes, día tradicional de descanso en el mundo teatral, para Teatro x la Identidad), buscando el apoyo de los agentes profesionales y no interfiriendo en la programación habitual. A ello se suma el carácter altruista de ambos ciclos, siendo gratuitas en el caso del segundo las entradas. Existió un fin común en la convocatoria originaria de Teatro Abierto en 1981 (el enfrentamiento contra la represión, la lucha por la libertad de expresión y la revitalización teatral), al igual que en Teatro x la Identidad en su interés por recuperar a los bebés robados por la dictadura. En las siguientes ediciones, Teatro Abierto varió sus propuestas temáticas (como la reflexión por la dictadura), así como Teatro x la Identidad amplió su espectro a otros temas relacionados con el definitorio. En todos los casos, nos encontramos con una clara intencionalidad político-social que entiende

el teatro como un medio de reclamación social y de reflexión colectiva desde la experiencia artística.

Ambos ciclos destacan por la heterogeneidad de sus participantes, de profesionales del teatro a grupos amateur, de autores, actores o directores consagrados a jóvenes iniciados en este arte, promoviéndose, además, la creación colectiva. Existe, por otro lado, una pluralidad de voces y estéticas que enriquecen estos eventos y que generan una visión global de las principales tendencias teatrales del país. A pesar de las diferentes perspectivas históricas (de la dictadura al tiempo posdictatorial), ambos ciclos presentan temáticas comunes. Aunque este aspecto precisaría de una mayor profundización en otro estudio, podemos señalar algunos rasgos temáticos generales como la violencia, la reflexión identitaria (individual y social), la relación entre la víctima y el victimario o reflexiones históricas sobre la Argentina dictatorial.

Resulta, a su vez, sumamente destacable el hecho de que ambos ciclos promueven la interrelación con un público activo y participe en la reflexión comunitaria. Se trata de un espectador que, alejado de ser un sujeto pasivo, se conforma como agente activo (la propia asistencia adquiriría un carácter contestatario durante Teatro Abierto), que se hace partícipe de la reivindicación realizada desde la escena. Así, tanto Teatro Abierto como Teatro x la Identidad adquieren un carácter festivo en el encuentro comunitario y artístico.

Además de la vinculación con este festival, o con las características del ya tratado ciclo Nuestro Teatro (2014-2015), Teatro Abierto tuvo como principal objetivo la reivindicación y cuidado de la dramaturgia argentina. En este sentido, observamos cómo otras experiencias posteriores comparten protagonistas con los nombres de Teatro Abierto y objetivos comunes en la citada reivindicación. Ese es el caso de la Fundación SOMI, la cual enfatiza de nuevo los vínculos entre el teatro independiente histórico, Teatro Abierto y el teatro contemporáneo. Homenajeando en su nombre al fallecido dramaturgo Carlos Somigliana, dedica en su edificio tanto una sala a la memoria de este autor como otra que lleva el nombre de Teatro Abierto. Como nos cuenta Roberto Cossa en una entrevista (2017), la Fundación SOMI tiene a cargo el Teatro del Pueblo, el cual se ha reposicionado actualmente dentro de la escena alternativa porteña. La fundación, creada en 1990, busca estimular la dramaturgia nacional a través de acciones como la puesta en escena, talleres, seminarios o concursos del autor teatral argentino. Es una fundación sin fines de lucro. Entre los fundadores, todos fueron participantes de Teatro Abierto: Carlos Pais, Marta Degracia, Bernardo Carey, Roberto Perinelli, Roberto Cossa y Eduardo Rovner.



De 1987 es la creación del grupo Teatro de la Campana, germen de la agrupación que posteriormente generaría la Fundación SOMI. Reactualizando la ideología del teatro independiente, recuperaron física —y simbólicamente— el Teatro del Pueblo y su nombre proviene de la campana que tradicionalmente tocaba Barletta para dar comienzo a las representaciones. Recogían elementos de este movimiento histórico (asociacionismo, proyecto de dramaturgia nacional...), pero invadidos por el profesionalismo que defendían en su ideario. Irene Villagra (2015, 34) recupera una carta de mayo de 1989 por parte de Marina Pianca a la comunidad teatral latinoamericana, con el fin de lograr fondos para evitar la pérdida de este espacio. La mayoría de los participantes de Teatro de la Campana, como alega la carta, participaron en Teatro Abierto. Ante la crisis económica vivida, Pianca reflexiona sobre cómo «estamos empezando a sospechar que, para la cultura, los banqueros son tan peligrosos como los militares. Necesitamos ayuda» (Villagra 2015, 35). Los firmantes de la misma compusieron el núcleo organizador de Teatro Abierto, como José Bove, Rubens Correa, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Raúl Serrano y Víctor Watnik.

En última instancia, en relación con la huella generada por Teatro Abierto, el movimiento consiguió promover nuevos medios de producción que se alejaban de los postulados tradicionales de la mercadotecnia comercial y que, entendiendo la profesionalización artística, alcanzaban espacios de creación novedosos: la creación colectiva, colaborativa, la autogestión, el reclamo institucional unido a su independencia, el énfasis en la calidad por encima del rédito... Por ello, Trastoy señala que «la resignificación del encuentro entre arte y política, realizada por los distintos ciclos de Teatro Abierto, dieron origen al surgimiento de grupos actorales de autogestión, independientes e itinerantes, formados institucionalmente, que recibieron el cuestionado (y cuestionable) nombre de Teatro Joven» (Trastoy 1991, 93). La continuidad de los artistas de Teatro Abierto en otras experiencias, la formación de voces jóvenes que acogían su legado y la marca generada en el teatro posdictatorial convierten a este movimiento en un lugar revisitado y rememorado desde la creación y la gestión cultural. A partir de Teatro Abierto, donde antes primaban las «islas» creadoras, ahora se compone un interesante archipiélago: florecen montajes de gente que participó en el grupo, comienzan a establecer circuitos teatrales, intercambios, a visualizarse unos a otros... juntan la tierra para construir el nuevo edificio del sistema teatral en democracia.

Como se ha podido percibir a lo largo de este libro, distan mucho las nociones, el conocimiento y las investigaciones sobre Teatro Abierto 1981

del resto de ediciones. El archivo de Osvaldo Dragún, el material de hemeroteca o el trabajo de recopilación archivística realizado por Villagra (2013, 2015, 2016) nos ha permitido hallar nuevas fuentes para el desarrollo y la caracterización de 1982 a 1986; a pesar de ello, percibimos cómo paulatinamente Teatro Abierto se desgrana y se pierde. Sus fronteras se vuelven imprecisas en las diferentes acciones y, con su avance, su amplitud entre las voces que lo componen y la incorporación de jóvenes figuras es tan exacerbada como rica al percibir la permanencia de muchas de ellas en el teatro argentino contemporáneo. Las estrategias de Teatro Abierto parecen, en las últimas ediciones, coletazos imprecisos que anuncian el fin de los ciclos, pero a la vez revierten florecientes cuando pensamos en sus vínculos y permanencia con el teatro contemporáneo. Ora Teatro Abierto nos deja pistas nítidas sobre su continuidad, ora se nos pierde ante la imposibilidad de seguimiento de todas sus maniobras. Teatro Abierto se disipa a la vez que crece, se diluye conforme el campo teatral lo absorbe y acoge sus estrategias y poéticas. El movimiento se borra de nuestra vista, pero ahonda como raíces del magno árbol de la historia del teatro argentino.

## Referencias bibliográficas

- AA. VV. 1985. *8 autores. Teatro*. Buenos Aires: Fundart – Editorial Autores.
- AA. VV. 2007. *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- AA. VV. 2011a. «Debate». *Florencio* 6, n° 25: 18-26.
- AA. VV. 2011b. *Resistencia cultural*. Municipalidad de Rosario (Argentina).
- AA. VV. 2016a. *Teatro Abierto 1981*. Buenos Aires: Argentores.
- AA. VV. 2016b. *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Argentores.
- AA. VV. 2016c. *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores.
- Abuelas de Plaza de Mayo. 2007. *La historia de Abuelas. 30 años de búsqueda. 1977-2007*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
- Aguilar, Paloma. 2008. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aisemberg, Alicia y Delfina Fernández Frade. 2001. «Grupos y compañías del “teatro de arte”». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, dir. por Osvaldo Pellettieri, 98-104. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Aisemberg, Alicia. 2001a. «El Teatro Nacional Cervantes: de Alfonsín a Menem (1983-1998)». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual. 1976-1998*, editado por Osvaldo Pellettieri, 393-403. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Alonso Padula, Laura y Rodrigo Marcó del Pont. 2014. «Teatro, política y sociedad: la representación de la violencia en el fenómeno *Teatro Abierto* (1981)», *Episkeion* 2: 13-28.
- Arancibia, Juana y Zulema Mirkin. 1992. *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Area, Lelia, Liliana Pérez y Patricia Rogieri. 2006. «Cuadros de memoria y postales de olvido. Tres escenarios en la historia del teatro argentino». *Anclajes* 10: 15-28.
- Arreche, Araceli Mariel. 2014. «Teatro x la Identidad, 2001-2012. Emergencia y productividad del movimiento en torno a un debate identitario». En *Memorias del I Foro Académico de Ciencias Sociales y Humanidades: Desafíos de la Argentina en el siglo XXI*, AA. VV., 20-30. Buenos Aires: Ediciones UADE.
- Arrigoni, Mathilde. 2011. «Teatro Abierto: resistir a la dictadura gracias a la emoción», *Ensemble. Revista electrónica de la Casa Argentina en París*. [Recurso electrónico].
- Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Azcona, José Manuel. 2010. *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976-1983). Una visión bilateral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Badiou, Alain. 2015. *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Balassa, Arturo y Graciela Wegbraut. 1990. *País cerrado, Teatro Abierto*. Guion Inédito.
- Bajtín, Mijail. 2018. «Un mundo carnalesco: de la carnavalización de la vida y la carnavalización de la literatura». En *Vida de carnaval. De máscaras, parodias, literatura y carnavalización*, editado por Agustín García Calvo, Mijail Bajtín y Julio Caro Baroja, 7-50. Madrid: Libros Corrientes.
- Battaglini, Jorge. 2013. «La Argentina desde 1983: un caso de desmilitarización del sistema político». *Revista SAAP* 7, n° 2: 265-273.
- Bethell, Leslie. 1997. *Historia de América Latina. 12, política y sociedad desde 1930*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bidegain, Marcela. 2007. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1967. «Campo intelectual y proyecto creador». En *Problemas del estructuralismo*, Jean Pouillon et al., 135-144. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Brownell, Pamela. 2012. «Project Archivos: Documentary Theatre According to Vivi Tellas». *Emisférica*, 9 (1-2), «On the Subject Archives», coord. Marianne Hirsch y Diana Taylor. [Publicación digital].
- Brownell, Pamela. 2019. «El teatro documental de Vivi Tellas». *Paso de Gato*, 76, 26-27.
- Brownell, Pamela. 2021. *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Red Editorial.
- Cabrera, Eduardo. 2002. «El teatro argentino y los derechos humanos durante la década de 1973-1983». *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 2: 23-34.
- Callau, Manuel. 2022. Entrevista personal. 15 de agosto de 2022. Buenos Aires. Inédita.
- Canelo, Paula. 2008. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Carreira, André. 1994. «Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar». *Latin American Theatre Review* 27, n° 2: 103-114.
- Carreira, André. 2004. *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil democrático de la década del 80*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Carreira, André. 2010. «Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad». En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, coord. por Óscar Cornago, 87-100. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Clerc, Isabelle. 1998. «Teatro Abierto, Buenos Aires, 1981-1983. Le théâtre sous la censure». Tesis doctoral. Université de Toulouse-Le Mirail. Inédita.
- Clerc, Isabelle. 2001. «Teatro Abierto comme expression de l'identité argentine». *C.M.H.L.B. Caravelle* 76/77: 631-641.
- Clerc, Isabelle. 2001a. «Estéticas de resistencia: Teatro Abierto 1981-1983». *L'ordinaire Latino-américain* 183: 101-112.
- Clerc, Isabelle. 2002. «Las marcas del poder en el escenario (*Decir sí* de Griselda Gambaro y *De a uno* de Aída Bortnik)». En *Théâtre et Pouvoir. Teatro y poder*, editado por Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Suréda, 441-448. Perpignan (Francia): Presses Universitaires de Perpignan.
- Clerc, Isabelle. 2003. «Entretien avec Roberto Cossa». *Caravelle* 80: 249-260.
- Cosentino, Olga. 1988. «1984-1987: La democracia, un avance lento e inseguro». En *Escenario de dos mundos*, AA. VV., 152-157. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Cossa, Roberto. 2008. *La nona*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Cossa, Roberto. 2011. *Escribo para estrenar*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Cossa, Roberto. 2017. Entrevista personal. 5 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2012. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Demasi, Carlos. 2004. «Un repaso a la teoría de los dos demonios». En *El presente en la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, editado por Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé, 67-74. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Devesa, Patricia y Pedro Espinosa. 2011. *Teatro, política y memoria. De Teatro Abierto a Teatro x la Identidad*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Díaz, Silvina y Adriana Libonati. 2014. *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social. La escena de los ochenta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- Díaz Gómez, Álvaro. 2003. «Una discreta diferenciación entre la política y lo político y su incidencia sobre la educación en cuanto a la socialización política». *Reflexión política* 5, n° 9: 49-58.
- Dragún, Osvaldo. 1993. «Cómo lo hicimos». *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519: 532-535.
- Dubatti, Jorge. 1991. «Teatro Abierto después de 1981». *Latin American Theatre Review* 24, n° 2: 79-86.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Dubatti, Jorge. 2014. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

- Dubatti, Ricardo. 2017. *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro en la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, Ricardo. 2019. *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro en la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Espinosa, Pedro. 1983. «Teatro Abierto: muestra o respuesta». *Contexto* 24 (marzo/abril): 14-15.
- Esteve, Patricio. 1991. «1980-1981. La prehistoria de Teatro Abierto». *Latin American Theater Review* 24, n° 2: 59-68.
- Feimann, José Pablo. 2016. «Lo abierto en Teatro Abierto». En *Teatro Abierto 1983*, AA. VV., 9-13. Buenos Aires: Argentores.
- Fernández, Gerardo. 1988. «1949-1983: Del peronismo a la dictadura militar». En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, AA. VV., 135-151. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Fernández, Gerardo, coord. 1992. *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Freshwater, Helen. 2009. *Theater & Audience*. London/New York: Palgrave.
- Fuentes, Marcela. 2018. «El teatro como acontecimiento: Políticas de la interrupción en el teatro documental de Vivi Tellas». *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano* 185: 44-55.
- Fukelman, María. 2013. El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura. *La revista del CCC*, 17. [Recurso electrónico].
- Fukelman, María. 2016. «Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires». *Paranbí* 2: 47-62.
- Fukelman, María. 2017. «Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida». *Culturales* 1, n° 1: 151-187.
- Gambaro, Griselda. 1984. *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- García Canclini, Néstor. 1990. «Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu». En *Sociología y cultura*, de Pierre Bourdieu, 5-40. México: Editorial Grijalbo.
- Gatti, Gabriel. 2011. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Giella, Miguel Ángel. 1981. «Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino». *Latin American Theatre Review* 15, n° 1: 89-93.
- Giella, Miguel Ángel. 1982. «Teatro Abierto 82: El comienzo de un sueño». *Latin American Theatre Review* 16, n° 1: 67-69.
- Giella, Miguel Ángel. 1983a. «Teatro Abierto 83: La vuelta a los orígenes». *Latin American Theatre Review* 17, n° 1: 59-60.
- Giella, Miguel Ángel, Peter Roster y Leandro Urbina. 1983a. *7 dramaturgos argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa (Canadá): Girol Books.
- Giella, Miguel Ángel. 1984. «Teatro Abierto 1984 y 1985». *Latin American Theatre Review* 18, n° 1: 119-120.
- Giella, Miguel Ángel. 1991a. *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

- Giella, Miguel Ángel. 1991b. «Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación». *Latin American Theater Review* 24, n° 2: 69-77.
- Giella, Miguel Ángel. 1993. «Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje». *Latin American Theatre Review* 26, n° 2: 111-121.
- Golluscio, Eva. 2005. «Sexo político (Teatro Abierto)». En *Teatro, memoria y ficción*, coord. por Osvaldo Pellettieri, 209-218. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Gorostiza, Carlos. 2004. *El merodeador enmascarado. Algunas memorias. 1920-2004*. Barcelona: Seix Barral.
- Graham-Jones, Jean. 1997. «De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y 90». En *Memoria colectiva y política del olvido*, editado por Adriana Bergero y Fernando Reati, 253-277. Rosario (Argentina): Editorial Viterbo.
- Graham-Jones, Jean. 2000. *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*. London: Associated University Presses.
- Graham-Jones, Jean. 2002. «Teatro Abierto, isla flotante». En *Imagen del teatro*, editado por Osvaldo Pellettieri, 289-293. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Graham-Jones, Jean. 2011. «‘Common-Sense Catchword’: The Applications of *Censura* to Argentinian Theatre and Performance». *Theatre Research International* 36, n° 2: 102-116.
- González de la Rosa, Adys y Juan José Santillán. 2014. *La huella inquieta de Osvaldo Dragún: testimonios, cartas, obras inéditas*. Buenos Aires: Inteatro.
- Guerrero, Isabel. 2017. *Festival Shakespeare. Celebrating the Plays on Stage*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Inédita.
- Halac, Ricardo. Entrevista personal. 1 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.
- Irazábal, Federico. 2004. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitada)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Jelin, Elizabeth. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kartun, Mauricio. 1985. *Cumbia morena cumbia*. En 8 autores. *Teatro*, AA. VV., 149-160. Buenos Aires: Fundart – Editorial Autores.
- Kartun, Mauricio. 1993. «Los ciclos del final». *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519: 535-538.
- Kartun, Mauricio. 1999. *La casita de los viejos. Dramática latinoamericana de Teatro*, CELCIT, 10: 2-11.
- Kartun, Mauricio. 2006. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Kartun, Mauricio. Entrevista personal. 13 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.
- La Rocca, Malena. 2016. «Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina». *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada (Argentina). En *Memoria Académica*. [Recurso electrónico].
- Longoni, Ana. 2012. «Zona liberada». *Boca de sapo* VIII, n° 12: 47-51.
- Lorenz, Federico y Peter Winn. 2013. «Las memorias de la violencia política y la dictadura militar en la Argentina: un recorrido por el año del Bicentenario». En *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*, editado



- por Peter Winn, Steve Stern, Federico Lorenz y Aldo Marchesi, 25-149. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lucena, Daniela. 2012. «Teatro de guerrilla: *La Organización Negra* durante los años de la posdictadura argentina». *Cuadernos de H Ideas* 6, nº 6. Edición digital.
- Luna, Félix. 2003. *Los golpes militares (1930-1983)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Manduca, Ramiro. 2016. «Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia». En *Revista de Historia* 17: 247-272.
- Manduca, Ramiro. 2017. «Teatro Abierto y teatro independiente: recuperación ideológica y usos del pasado». En *Teatro independiente: historia y actualidad*, comp. por Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti y Jimena Trombetta, 133-146. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Manduca, Ramiro. 2022a. «Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina». En *Cuadernos del CILHA* 37: 1-21.
- Manduca, Ramiro. 2022b. «Por una hora menos de sueño...». *Militancias culturales vinculadas al Partido Socialista de los Trabajadores en la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura (1976-1983)*. Tesis de Maestría. Universidad de Buenos Aires. Repositorio digital.
- Marial, José. 1984. *Teatro y país (Desde 1810 a Teatro Abierto 1983)*. Buenos Aires: Ediciones Agón.
- Mazziotti, Nora. 1989. *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Mogliani, Laura. 2001. «Campo teatral y serie social». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, dir. por Osvaldo Pellettieri, 81-93. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Mogliani, Laura. 2003. «Campo teatral (1949-1960)». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, coord. por Osvaldo Pellettieri, 77-89. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Monleón, José. 1985a. Entrevista con Roberto Cossa y Ricardo Halac. *Primer Acto. Cuaderno de investigación teatral*, 205 (marzo-abril): 44-50.
- Monleón, José. 1985b. «Con Osvaldo Dragún». *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 205, marzo-abril: 71-77.
- Neveux, Olivier. 2013. *Politiques suspectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris: La Découverte.
- Ordóñez Díaz, Leonardo. 2011. «Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana». *Revista Latinoamericana de Filosofía* XXXVII, nº 1: 127-152.
- Pavlovsky, Eduardo. 2001. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Pellettieri, Osvaldo, coord. 1990. *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1992. «El sonido y la furia. Panorama del teatro de los 80 en Argentina». *Latin American Theatre Review* 25, nº 2: 3-12.
- Pellettieri, Osvaldo. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, coord. 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo, coord. 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2004. «Nuevas tendencias en el teatro argentino». *Assaig de teatre. Revista de l'Associació de investigació i Experimentació Teatral* 43: 33-49.
- Pellettieri, Osvaldo, dir. 2006. *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Editorial Galerna – Fundación Somigliana.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. 2008. *El sainete y grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. 1998. *Nuevo historicismo*. Madrid: Arcolibros.
- Perera, Verónica. 2015. «Activismo cultural y derechos humanos hoy: Nuestro Teatro 2014». *Letra. Imagen. Sonido. LIS. Ciudad mediatizada* VII, n° 14: 201-218.
- Perera, Verónica. 2016a. «Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 3, n° 5: 84-105.
- Perera, Verónica. 2016b. «Revisando sentidos, pluralizando resistencias: Nuevas imágenes de Teatro Abierto 1981». *Aletheia: Revista de la maestría en historia y memoria de la FaHCE* 7, n° 13: 1-15.
- Perinelli, Roberto. 2011. «Teatro Abierto, ¿una incógnita?». *Florencio* 6, n° 25: 11-14.
- Pessolano, Carla. 2015. «Subjetividad poética: aplicación y sistematización en la escena, el caso de La Organización Negra». *ILCEA. Revue de L'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 22. [Publicación digital].
- Polito, Juan y Julia Elena Sagaseta. 1987. «Teatro Abierto». *Boletín del Instituto de Teatro* 5: 37-45.
- Proaño-Gómez, Lola. 2015. El teatro comunitario argentino (1983-2012). En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, editado por Gustavo Remedi: 67-86. Uruguay: CSIC.
- Puente, Maximiliano de la. 2016. «El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3, n° 5: 70-82.
- Rancière, Jaques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jaques. 2011. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Retamozo Benítez, Martín. 2009. «Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas* 51, n° 206: 69-91.
- Rey Tristán, Eduardo, dir. 2007. *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios. 1973-2006*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles. 2015. *Las ideas teatrales en España: del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles. 2017. *La crítica teatral en España: del franquismo a la Transición*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Rodríguez, Martín. 2001. «El Teatro Municipal General San Martín (1983-1998)». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual. 1976-1998*, editado por Osvaldo Pelletieri: 382-393. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Rovner, Eduardo. 2016. «Presentación». En *Teatro Abierto 1983*, AA. VV., 7-8. Buenos Aires: Argentores.
- Ryan, Kierman. 1996. *New historicism and cultural materialism*. Nueva York: Arnold.
- S/N. «Teatro Abierto». 1985. *Primer Acto Cuadernos de investigación teatral*, 205, marzo-abril: 67-71.
- Sarlo, Beatriz. 1988. «El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado». En *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, comp. por Saúl Sosnowski, 95-107. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Saura-Clares, Alba. 2016a. «De la violencia física al silencio violento: el teatro argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)». En *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, editado por Olga Buczek y Maria Flaska, 157-169. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- Saura-Clares, Alba. 2016b. «De la dictadura a la posdictadura: variaciones de *Macbeth* en el teatro argentino». *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas* 3: 143-160.
- Saura-Clares, Alba. 2017. «Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: *Teatro Abierto*». *Interlitteria* 22, n° 1: 123-138.
- Saura-Clares, Alba. 2021a. «Teatro Abierto gana la calle: la transición a la democracia desde las murgas y el encuentro callejero». *Anagnórisis* 24: 104-131.
- Saura-Clares, Alba. 2021b. «Dramaturgia, exilio e insilio. Encuentros transoceánicos entre Argentina, España e Italia». *Anclajes* XXV, n° 1: 77-91.
- Saura-Clares, Alba. 2022a. «Griselda Gambaro, más allá del texto: del espacio a la puesta en escena». En *Griselda Gambaro: el desafío de la lucidez*, editado por Gracia Morales Ortiz. Sevilla: Universidad de Sevilla. Colección Escritores del Cono Sur.
- Saura-Clares, Alba. 2022b. «Entre *Juan Moreira* y Osvaldo Dragún: mito, parodia y teatro popular». *Latin American Theatre Review* 55, n° 2: 81-104.
- Saura-Clares, Alba. 2022c. *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985) a la luz de sus poéticas dramáticas. De la tradición a la contemporaneidad escénica*. Murcia: Editum Signos.
- Serrano, Raúl. Entrevista personal. 8 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.
- Smulovitz, Catalina. 2013. «Acceso a la justicia. Ampliación de derechos y desigualdad en la protección». *Revista SAAP* 7, n° 2: 245-254.
- Tato, María Inés y Luis Esteban Dalla Fontana. dir. 2020. *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX: una historia social y cultural*. Rosario (Argentina): Prohistoria Ediciones.
- Taylor, Diana. 1997. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham and London: Duke University Press.
- Trastoy, Beatriz. 1991. «En torno a la renovación teatral argentina de los años 80». *Latin American Theatre Review* 24, n° 2: 93-100.
- Trastoy, Beatriz. 1999. «La inmigración italiana en el teatro de Roberto Cossa: el revés de la trama». En *Inmigración italiana y teatro argentino*, editado por Osvaldo Pellettieri, 137-145. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Trastoy, Beatriz. 2001. «Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V, dir. por Osvaldo Pellettieri, 104-111. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Urraco, Juan Manuel. 2012. «Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea. Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico». *Apuntes de Teatro* 136: 5-20.
- Verzero, Lorena. 2012. «Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia». *European Review of Artistic Studies* 3, n° 3: 19-33.
- Verzero, Lorena. 2013. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Verzero, Lorena. 2014. «Ocultarse en lugares públicos: activismo teatral durante la última dictadura argentina». *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. 3 al 5 de diciembre de 2014, La Plata, Argentina. [Publicación digital en Memoria Académica].
- Verzero, Lorena. 2016. «Entre la clandestinidad y la ostentación: estrategias de activismo teatral bajo dictadura en Argentina». En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*, editado por Gustavo Remedi, 87-104. Montevideo: CSI.
- Vezzetti, Hugo. 2002. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Villagra, Irene. 2006. *Teatro Abierto y Teatro x la Identidad. La historia en el teatro y el teatro en la historia*. Tesis de licenciatura. Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Villagra, Irene. 2013. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Villagra, Irene. 2015. *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto, ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Villagra, Irene. 2016. *El devenir de Teatro Abierto. Estudio crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Weisz, Julie. 2011. *Fotografías de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Edición del Autor.
- Winn, Peter, Steve Stern, Federico Lorenz y Aldo Marchesi. 2013. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Yankelevich, Pablo. 2004. *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Buenos Aires: Ediciones Al margen.
- Yusem, Laura. 2017. Entrevista personal. 8 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.
- Zayas de Lima, Perla. 2001a.
- Zayas de Lima, Peerla. 2001b.
- Zayas de Lima, Perla. 2001a. «Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, editado por Osvaldo Pellettieri, 259-264. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Zayas de Lima, Perla. 2001b. «Teatro Abierto 1982-1985». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, editado por Osvaldo Pellettieri, 112-123. Buenos Aires: Editorial Galerna.

