

Teatro Abierto como “mito”. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia.

Manduca, Ramiro Alejandro.

Cita:

Manduca, Ramiro Alejandro (2017). *Teatro Abierto como “mito”. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/330>

Mesa Número 62: "Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas/culturales entre las décadas de 1970 y 1980 en América Latina"

Título de la ponencia: Teatro Abierto como "mito". Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia

Autor: Ramiro Manduca

Pertenencia institucional: IIGG-UBA

Para publicar en actas.

Teatro Abierto como “mito”. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia

Ramiro Manduca (IIGG-UBA)

Al momento de escribir sobre Teatro Abierto (TA) surgen, de manera prácticamente mecánica, afirmaciones que colocan a este acontecimiento en un lugar extraordinario. Expresiones tales como el “hito de la resistencia a la última dictadura”, “el movimiento teatral más importante de todos los tiempos”, “el ícono del teatro y la política en nuestro país”, pueden encontrarse en artículos que lo abordan tanto desde una perspectiva académica como de divulgación¹. Siendo este el tema sobre el que vengo desarrollando mis investigaciones, no estoy exento de esa lista que muy probablemente seguirá creciendo.

Ahora bien, una primera pregunta que surge al respecto es ¿por qué es posible caracterizar de ese modo a TA? Sin lugar a dudas hay factores diversos que se concentraron en este acontecimiento abonando a una construcción de estas características: la relevancia de los miembros que participaron, el incendio del Teatro del Picadero, la masividad alcanzada y su extensión por varios años son algunos de ellos. La construcción heroica del movimiento ha calado hondo también en las memorias acerca de la última dictadura que lo colocan en un lugar privilegiado. Teatro Abierto es una referencia ineludible en los manuales escolares que abordan la Historia argentina reciente e incluso ha sido motivo de un programa especial en la Televisión Pública, a 30 años de la recuperación de la democracia, con 13 emisiones donde se entrevistaba a los protagonistas y se recreaba una puesta de las obras en formato televisivo².

Sin embargo, en el último tiempo una serie de investigaciones desde distintos abordajes han puesto en tensión esta lectura hegemónica. Algunos de ellos, que recuperaremos a lo

¹ Algunos trabajos en los que aparecen expresiones de estas características pueden ser: Giella, M.A. *Teatro Abierto 1981. Teatro bajo vigilancia*. Buenos Aires, Corregidor, 1990. Pelletieri, Osvaldo “La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983)”, en Pelletieri, O (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, 2001. pp. 73-79; Dubatti, J. *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos, 2012.

² Perera, V. “Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013”. En *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre Memoria*, N°5, Año 3, 2016, pp. 84-106.

largo de este trabajo son los realizados por Irene Villagra³ en torno a la historización del movimiento desde 1981 a 1986⁴, los de Lorena Verzero⁵, respecto a la visibilización de diversas teatralidades que tuvieron lugar durante la dictadura y sus tácticas de intervención entre las que se encuentra TA y por último los de Verónica Perera⁶ referidos a las memorias de TA en los medios masivos de comunicación y los discursos articulados en la construcción “mítica” del movimiento.

El actual trabajo entrará en diálogo con estas investigaciones y buscará hacer su aporte para pensar qué factores intervinieron en la construcción mítica de TA conjuntamente con la reconstrucción de algunas experiencias que han quedado eclipsadas por los efectos del mito.

Mitos

En su libro *Vanguardia y Revolución*, Ana Longoni revisita la muestra Tucumán Arde objeto de una minuciosa investigación previa⁷ y reconoce que el carácter “mítico” alcanzado por dicha experiencia obstaculizó la posibilidad de seguir pensando:

“las diferencias políticas que emergieron dentro del colectivo y entre artistas y sindicalistas, los riesgos del trabajo legal en medio de una dictadura, el deterioro de la dimensión estética del proyecto al privilegiar la dimensión comunicacional y masiva y los alcances reales de su acción de socavamiento de la propaganda oficial”⁸

En el mismo sentido, Longoni se pregunta si “¿Es posible salirse de la encerrona de la canonización para que éstos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre

³ Villagra, I. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata, EdAl margen, 2013; Villagra, I. *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo, 2015; Villagra, I. *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo, 2016.

⁴ El trabajo de Villagra tiene como aspecto destacado la publicación de fuentes inéditas perteneciente al Archivo personal de Osvaldo Dragún. Este fondo documental fue donado por la actriz y ex mujer de autor, María Ibarreta, al Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. ⁴ Villagra, I. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata, Ed. Al margen, 2013; Villagra, I. *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo, 2015; Villagra, I. *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo, 2016.

⁵ Verzero, L. “Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina”. En Remedi. G (Coord): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo CSIC, 2014, pp. 87-105

⁶ Perera, V. “Los límites de un homenaje...” pp. 84-106; Perera., V “Revisitando sentidos, pluralizando resistencias: Nuevas Imágenes de Teatro Abierto 1981” en Aletheia, Vol 7, N°13, Octubre 2016,

⁷ Longoni, A. y Mestman, M. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.

⁸ Longoni, A. *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014, pp.66

nuestro tiempo?”⁹. Ambas expresiones son especialmente sugerentes para el caso de TA. La definición bajo ese rótulo deja planteado el peligro de no profundizar en el análisis de las dinámicas internas y proyectos en disputa existentes al interior del movimiento. Retomando la clásica definición de Barthes acerca del mito, lo podemos definir como “un habla despolitizada (...) entendiendo la política en el sentido profundo, como conjunto de relaciones en su poder de construcción del mundo (...) el mito vuelve inocente las cosas, las funda como naturaleza y eternidad”¹⁰. Para llegar a esta condición, el saber que se condensa en el mito termina siendo “un saber confuso, formado de asociaciones débiles”¹¹.

La definición como “mito” o “hito” de la resistencia otorgada a TA, opera entonces de la forma descripta por Barthes, convirtiéndose en una suerte de “obstáculo” para abordar en toda su dimensión el desarrollo del movimiento y al mismo tiempo, invisibiliza a un conjunto de experiencias teatrales realizadas durante la dictadura.

Para desmontar tal construcción, pienso que son posibles al menos dos abordajes. Uno de ellos es estudiar, analizar, y poner en relación los discursos que a posteriori del acontecimiento fueron mitificándolo. En tal sentido pueden ubicarse la bibliografía académica, la crítica teatral y las propias instituciones oficiales desde las que se homenajeó al movimiento y que incluso tuvieron a los protagonistas del mismo en su dirección¹². En este punto es necesario destacar también ciertas iniciativas, tanto públicas como privadas, que en un periodo como el de 2003-2015 signado por políticas estatales progresistas en materia de Derechos Humanos, abonaron a esta construcción. Tal es el caso del mencionado ciclo televisivo en la TV Pública, al que deben sumarse la reapertura del Teatro El Picadero en el año 2012¹³ con una ineludible referencia a TA cristalizada en la presencia de Roberto Cossa cortando la cinta de inauguración junto al empresario Sebastián Blutrach y el entonces ministro de cultura porteño Hernán Lombardi; la realización durante tres años (del 2013 al 2015) del ciclo Nuestro Teatro, un concurso de dramaturgos en homenaje a TA tendiente a visibilizar la producción de obras

⁹ Longoni, A. *Vanguardia...*, pp, 71.

¹⁰ Barthes, R. *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp.238

¹¹ Barthes, R. *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 211.

¹² Durante el gobierno de Alfonsín Carlos Gorostiza ocupó el cargo de Secretario de Cultura de la Nación, Pacho O'Donnell el de Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, Osvaldo Bonet el de Director General del Teatro Nacional Cervantes y Roberto Perinelli la dirección de la Escuela Municipal de Arte Dramático. En los años siguientes en muchos de estos cargos seguirán alternándose distintos participantes del movimiento, del mismo modo que tendrán notoria influencia en la Asociación Argentina de Actores y en la Sociedad Argentina de Autores.

¹³ La sala había vuelto a funcionar treinta años después del incendio, a comienzos del año 2001 pero debido a la crisis económica que estalla en ese mismo año debió cerrar sus puertas

nacionales (en este caso de autores jóvenes) impulsado a 30 años de la recuperación de la democracia en el mismo Teatro El Picadero; la edición de tres tomos con las obras de los ciclos 81, 82 y 83¹⁴ realizada por Argentores en 2015 y un ciclo de Radioteatro en el Teatro Nacional Cervantes en el mismo año, sólo por nombrar los más destacados.

El otro de los posibles abordajes es analizar aquellos factores que desde la gestación del movimiento y por ciertos aspectos constitutivos del mismo le permitieron ser catapultado a la condición de mito opacando experiencias de características similares en la época. Para esto, es necesario indagar en las distintas declaraciones emitidas desde la dirección del movimiento, en los vínculos construidos por fuera del campo teatral, con organizaciones políticas, por ejemplo, y en los dispositivos puestos en funcionamiento para su cobertura que incluyen fotografías de una alta calidad estética como las tomadas por Julies Weisz, e incluso un registro audiovisual que luego se convertiría en el documental “País Cerrado. Teatro Abierto”¹⁵. En vínculo con estos aspectos es necesario considerar también el amplio seguimiento de los medios de comunicación, que si bien se acrecentó luego del incendio venían mostrando interés en la actividad de los teatristas desde antes , siendo fundamentales para esto, claro está, las personalidades de renombre que estaban involucradas. El conjunto de estos aspectos da cuenta de que en vistas de los organizadores estaba la búsqueda de generar un hecho de amplia repercusión y para ello pusieron en marcha todos los mecanismos que estaban a su alcance.

Será en la línea de este segundo abordaje en la que se trabajará analizando declaraciones emitidas durante los meses previos al comienzo de las funciones conjuntamente con un acercamiento a su vínculo con el Partido Comunista (PC) al tiempo que buscaremos reconstruir y poner en relación otro evento, de similares características que quedó eclipsado por la repercusión de TA como fue el Encuentro de las Artes (EdA), en este caso vinculado al Partido Socialista de los Trabajadores (PST).

Resistencias

Íntimamente ligado a lo anterior aparece también la cuestión de la resistencia cultural a la dictadura. El hecho de que TA haya optado por una táctica de visibilización¹⁶ sustentada en el peso de las figuras que allí se nucleaban es sin dudas un aspecto relevante para

¹⁴ En el caso de las obras del Ciclo 82 y 83 , hasta esta publicación, no habían sido editadas aún. En el primero de los ciclos, sin embargo, si se había publicado un libro que de hecho fue vendido durante las funciones del mismo a modo de autofinanciamiento.

¹⁵ Balassa, A.(director) *País cerrado. Teatro Abierto* [cinta cinematográfica] .Argentina, AB Cine Video Producciones, 1990.

¹⁶ Verzero, L. “Entre la Clandestinidad...” pp. 95.

entender la construcción del “mito” alrededor de este hecho y no de otras experiencias que optaron por ejemplo por invisibilizar su accionar a partir de intervenir en ámbitos privados. Por eso mismo es oportuno retomar algunas definiciones que han problematizado la categoría de resistencia, como por ejemplo los aportes hechos por Ana Longoni¹⁷ quien entiende que las prácticas artísticas de resistencia fueron múltiples, en muchos casos movilizando aspectos plenamente subjetivos, subterráneos y sutiles en donde el encuentro festivo de los cuerpos supo poner en tensión la “rígida norma disciplinaria del régimen” constituyendo la llamada por Roberto Jacoby “estrategia de la alegría”¹⁸.

En este caso retomaré algunos aportes realizados por James Scott en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia*¹⁹. El ensayo en cuestión analiza las prácticas de resistencia de los grupos subordinados en situaciones de dominación total (servidumbre, esclavismo, sistema de castas, campos de concentración, etc), y arroja elementos que, con los reparos necesarios, son posibles de ser utilizados para el estudio de regímenes dictatoriales. Su análisis parte de la premisa de que

“una concepción de la política enfocada exclusivamente en las que pueden ser manifestaciones impuestas de anuencia o en la rebelión abierta reduce enormemente la imagen de la vida política, sobre todo en las condiciones de tiranía o casi tiranía en las que se encuentra gran parte del mundo”²⁰

Tal como afirmaba al principio del apartado, este tipo de lecturas son propicias para el análisis aquí propuesto, en vistas de complejizar las miradas heroizantes acerca de las resistencias.

En su estudio Scott identifica que en la relación entre dominadores y subordinados existen dos tipos de discursos. El discurso público es definido como una “descripción abreviada de las relaciones explícitas entre los subordinados y detentadores del poder”²¹ en la lectura del autor dicha “puesta en escena” está montada a sabiendas que ambas partes “consideran conveniente fraguar en forma tácita una imagen falsa”²². Por otro lado, identifica un discurso oculto constituido por “conductas fuera de escena, más allá de la

¹⁷ Longoni, A. “Iniciar el debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer” en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año III, n° 13, 2013.

¹⁸ Estas discusiones vienen atravesando de manera recurrente el trabajo desarrollado en el marco del Proyecto UBACyT “Políticas de consenso y tácticas de resistencia. Producciones culturales en dictaduras y posdictaduras en América Latina” dirigido por Ana Longoni, con sede en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires del que formo parte.

¹⁹ Scott, J. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Discursos Ocultos, México, Ediciones Era, 2001.

²⁰ Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 44

²¹ Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 24

²² Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 25

observación directa de los detentadores del poder”²³. Vale aclarar, que el autor da cuenta del hecho que las clases dominantes también construyen sus discurso ocultos, y es justamente en ese juego “de máscaras” que ambos sectores entran en relación. Los discursos ocultos de ambos grupos nunca se tocan sino que cada uno “se familiariza con el discurso oculto de su respectivo círculo pero no con el discurso oculto del otro”²⁴.

Sin embargo su análisis se centra en los discursos ocultos de los dominados, generados en ámbitos privados, que constituyen verdaderos “espacios de relativa libertad de expresión”²⁵ siendo por lo tanto el discurso oculto “un lugar privilegiado para la manifestación de un lenguaje no hegemónico, disidente, subversivo y de oposición”²⁶.

Tanto TA como el EdA se pueden enmarcar, al menos en principio, bajo esta lógica. En el primero de los casos, basta con recoger los testimonios de cualquiera de los principales referentes (Gorostiza, Cossa, etc)²⁷ respecto al momento de gestación del movimiento donde justamente se describen los primeros encuentros en la casa de Gorostiza y en el bar del primer piso de Argentores para identificar la constitución de este discurso oculto. Respecto a la otra de las experiencias, sus impulsores, como ha demostrado Lorena Verzero²⁸, venían desarrollando en el contexto dictatorial diversas experiencias en ámbitos privados (casas por ejemplo) y públicos (como la calle), constituyendo en ambos casos espacios propicios para la constitución de un discurso oculto, involucrando en algunas ocasiones y de manera espontánea a los transeúntes que por unos minutos se constituían en cómplices también de ese mismo discurso.

Ahora bien, Scott identifica un momento que define como “una saturnal de poder”²⁹ dado por la primera declaración pública del discurso oculto. Este es el “momento en el que la disensión del discurso oculto cruza el umbral hacia la resistencia explícita constituyendo una ocasión de enorme carga política”³⁰. El sujeto o colectivo que protagoniza este acto se constituye de alguna manera en el portavoz de todos los subordinados (o al menos del grupo al que se encuentra relacionado), y de él se pueden desprender diversas acciones que continúen esa misma conducta. Claro está, frente a la emergencia de una oposición

²³ Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 28

²⁴ Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 40

²⁵ Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 50

²⁶ Scott, J. *Los dominados y el arte...* pp. 55

²⁷ Las entrevista publicadas en: Villagra, I. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata, Ed. Al margen, 2013; el prólogo de Roberto Cossa en AVV. *Teatro Abierto 1981*. Buenos Aires, Argentores, 2015.

²⁸ Verzero, L. “Entre la Clandestinidad...”

²⁹ Scott, J. *Los Dominados y el arte...* pp.239

³⁰ Scott, J. *Los Dominados y el arte...* pp.245

abierta generalmente se da una pronta respuesta represiva, y en caso de que este primer acto “se topé con una derrota decisiva, difícilmente será imitado”³¹. Si bien el autor plantea que no es posible definir objetivamente las condiciones para que el discurso oculto se haga público, si deja planteada la idea de que “cualquier relajamiento de la vigilancia y las sanciones será sin duda aprovechada rápidamente”³².

En los dos casos que se abordaran en este trabajo, tal como se verá a continuación, hay una pretensión de constituirse como actos públicos que pongan de manifiesto ese discurso oculto de resistencia. Sin embargo, las condiciones propias de cada movimiento, las políticas articuladas en cada caso, las tácticas elegidas y las redes de solidaridad construidas influirán en la eficacia de cada uno de los acontecimientos para lograr dicho objetivo.

“Cambiar el sentido de la Historia del Teatro Argentino”

Quizás uno de los aspectos más sugerentes para pensar la construcción mítica de Teatro Abierto sea analizar una serie de documentos que el movimiento fue emitiendo en los meses previos al inicio oficial de las funciones. En ellos comienzan a aparecer ciertas formulaciones que van construyendo al movimiento como un hecho extraordinario del teatro argentino. En esta oportunidad retomaremos dos de ellos: un folleto titulado “Teatro Abierto (20+20=150)”³³. y la conferencia de prensa realizada el 12 de Mayo de 1981.

El primero de ellos, y a mi entender más interesante, es un material destinado a la difusión del ciclo estructurado alrededor de cinco preguntas, cuyas respuestas apuntan a darle un carácter singular y extraordinario al acontecimiento. Se define entonces que Teatro Abierto es el reencuentro del teatro argentino con el público y “por primera vez en el mundo los hombres de teatro más representativos de un país se reúnen para la realización de una muestra conjunta”³⁴. De manera concreta, se asumen como los actores centrales en el campo teatral, marginando así a aquellos que por razones diversas, quedaron fuera del ciclo. Respecto al ¿por qué?, la respuesta es “porque creemos que tenemos que darles a nuestros espectadores la posibilidad de mirarse en un espejo

³¹ Scott, J. *Los Dominados y el arte...* pp.266.

³² Scott, J. *Los Dominados y el arte...* pp.230

³³ Fuente: *Teatro Abierto (20+20=+ de 150)*, sin fechar. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún , Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

³⁴ Fuente: *Teatro Abierto (20+20=+ de 150)*, sin fechar. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún , Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

honesto”³⁵, una apelación a la lógica moral en la que la tradición del teatro independiente (en la que se puede enmarcar Teatro Abierto) siempre entendió la política. La respuesta al ¿cuántos? es una lista extensa de nombres, que cierra con “ Y más. Y más. Y más. Cada vez somos más”³⁶, desprendiendo dos posibles lecturas que no son excluyentes. Por un lado, la búsqueda de legitimidad al interior del campo, dando cuenta de la representatividad del evento y convocando a un público amplio que pueda ser seducido por actores conocidos. Por otro, un mensaje en términos políticos que justamente de mayores resguardos ante posibles represalias del régimen. En cuanto a ¿qué ofrece? se hace hincapié en que las obras fueron producidas especialmente para el ciclo, es decir tienen un carácter novedoso y particular. Finalmente, el ¿para qué? es un llamado a completar el hecho teatral con la afluencia del público, pero nuevamente aparece una afirmación que pone en un plano superior al evento, ya que esa convocatoria es a un “hecho que quizás pueda cambiar el sentido de la Historia del teatro en Argentina”³⁷.

La invitación está hecha con una vocación trascendental, donde lo teatral, lo político y lo histórico se funden en una sola cosa. Acordando con lo planteado por Villagra, podemos definir a esta intervención con el sentido de dar “una respuesta política desde el teatro, en contra de la dictadura”³⁸, pero al mismo tiempo queda clara la intención de constituirse, no en un actor más sino en el hecho que, retomando a Scott sea “una saturnal de poder” en oposición a la dictadura. Un aspecto a destacar, es que tal construcción está presente desde sus inicios, y con el cobarde incendio del Teatro El Picadero, sin lugar a dudas asume contornos mayores.

En la conferencia de prensa los argumentos continúan en el mismo sentido. Se señala el carácter “inédito” del evento y se reconstruye la manera en la que surgió la iniciativa dando cuenta del proceso en el que el discurso oculto se hizo público y es ahí donde aparece otro aspecto que refuerza lo “inédito” de TA. Dragún comenta que el proyecto empezó “hace aproximadamente un año, [cuándo] un grupo de actores, autores y directores nos empezamos a reunir para conversar y sacamos como conclusión que éramos los únicos capacitados para producir una movilización cultural necesaria. No

³⁵ Fuente: *Teatro Abierto (20+20=+ de 150)*, sin fechar. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

³⁶ Fuente: *Teatro Abierto (20+20=+ de 150)*, sin fechar. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

³⁷ Fuente: *Teatro Abierto (20+20=+ de 150)*, sin fechar. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

³⁸ Villagra, I. *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo, 2015, pp. 303.

porque fuésemos los más capaces, sino porque nadie lo hacía”³⁹. Como veremos más adelante, la primer edición del EdA se había realizado en 1980 y los miembros de TA habían participado en una parte del evento, por lo que tenían conocimiento de otros sectores que se proponían dar una respuesta desde la cultura a la dictadura. En todo caso, expresiones como estas dan cuenta del rol central en el campo teatral que los miembros de TA ocupaban, y que por lo tanto, más allá de las intenciones explícitas, terminaban invisibilizando otras iniciativas.

En el mismo sentido, el renombre de los miembros de TA les posibilita hacer un pedido especial, recogido por sus destinatarios. En palabras de Dragún:

“Quiero terminar este informe con un pedido de colaboración a todos los medios de comunicación. Este proyecto de teatro abierto no tiene fines de lucro. El objetivo es producir una necesaria movilización en el espectro cultural y artístico del país (...) Por estos mismos objetivos, que sabemos son los de la gente de prensa, que leemos se queja de lo que es la televisión y el cine, las trabas que tienen y porque ustedes nosotros somos partes del teatro, es que les pedimos su colaboración para que esto tenga el éxito que nosotros pensamos que merece”⁴⁰.

Efectivamente los medios realizaron la cobertura del ciclo y aún más tras el incendio. De este “llamado” también, se puede inferir la intención de repercutir e influir en ámbitos que excedan al teatro. De hecho en la misma conferencia se mencionan las iniciativas llevadas adelante por los artistas plásticos en colaboración con TA y se alude a la organización de experiencias similares en otras áreas, demostrando una amplia red de vínculos que evidentemente se había ido construyendo durante los años dictatoriales.

Un vínculo latente

Entre esas redes vinculares, que dieron mayor visibilidad al movimiento es necesario considerar las político partidarias. Particularmente el vínculo entre TA y el Partido Comunista (PC) es un aspecto que a la hora de analizar el movimiento parece estar latente en diversos análisis pero sin ser abordado en profundidad. De hecho, una de las características que se ha cristalizado en las memorias sobre Teatro Abierto es su pluralidad política y su carácter independiente de los partidos políticos. Ahora bien, hay una serie de definiciones y características que sin embargo pueden hacernos pensar en una mayor influencia del PC, dentro de esa suerte de “frente único” de teatristas. Algunas

³⁹ Fuente: *Conferencia de prensa realizada en el Teatro del Picadero*, 14 de Mayo de 1981. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

⁴⁰ Fuente: *Conferencia de prensa realizada en el Teatro del Picadero*, 14 de Mayo de 1981. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

de ellas, abordadas en otro trabajo⁴¹, se expresan en: su identificación con la corriente del Teatro Independiente y el realismo en términos estéticos, la tradición del PC en la construcción de herramientas amplias en el campo de la cultura desde donde contener a sus “compañeros de ruta”⁴² y los cambios paulatinos en la caracterización política de la coyuntura que el PC formuló hacia 1981 en coincidencia con el desarrollo del movimiento.

Ahora bien, para este trabajo particular es interesante dar cuenta de la amplia construcción que el partido tenía por esos años en el ámbito teatral, aspecto que puede ser pensado como otro factor que posibilitó una mayor visibilización, organización y repercusión del ciclo.

Raúl Serrano, reconocido director, militante comunista y miembro de Teatro Abierto, afirma que a mediados de la década del '70 llegaron a tener 250 afiliados en la Asociación Argentina de Actores (AAA), aun siendo ese el momento en el que comenzó el retroceso partidario en lo cultural⁴³. Por su parte David Lewelyn, quien formó parte de la dirección del sindicato desde 1972 afirma que hacia 1984, cuando tuvieron elecciones de Comisión Directiva una vez advenida la democracia, seguían teniendo 100 afiliados en la AAA⁴⁴. Ambos datos expresan concretamente que la influencia del PC era considerable al momento de realizarse TA.

Nuevamente Serrano, arroja aspectos más concretos del vínculo entre el Partido y el movimiento. En una entrevista realizada por Graciela Browanik que forma parte del Archivo Oral "Subjetividad, política y oralidad" del Centro Cultural de la Cooperación, ante la pregunta de cómo intervino el PC en TA responde:

⁴¹ Manduca, Ramiro (2017) Teatro e Izquierda en la última transición: Teatro Abierto, el Encuentro de las Artes y la resignificación de la democracia como concepto político. Trabajo presentado en las IX Jornadas Nacionales y IV Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

⁴² En su investigaciones sobre los Intelectuales y el Partido Comunista Argentino en la década del '60, Adriana Petra destaca que a partir del comienzo de la Guerra Fría, y apartándose de los principios zhdhanovistas, se impulsó como táctica la “promoción de estructuras formalmente autónomas de la organización del partido, aun cuando fueran dirigidas por comunistas, que tuvieran como fin primordial la defensa de los intereses profesionales y gremiales de cada especialidad, y al mismo tiempo, actuaran como vehículo de las políticas unitarias (...) las estrategias unitarias, se basaron como en el período antifascista se en consignas amplias como la defensa de la cultura nacional contra el avance del imperialismo norteamericano y la lucha por la paz”. Petra, Adriana (2012) Intelectuales y política en el Comunismo argentino: estructuras de participación y demandas partidarias en *Anuario IEHS* N°27, pp 27-56. Salvando las distancias temporales, Teatro Abierto se puede pensar desde esa lógica de construcción

⁴³ Archivo Oral "Subjetividad, política y oralidad", Biblioteca Utopía, Centro Cultural de la Cooperación

⁴⁴ Browanik, G y Benadida L, “Artistas militantes en el Partido Comunista Argentino” en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, N°37, 2007, pp 89-98.

Y, a través...fundamentalmente, a través mío. Pero en esa época también estaba en el Partido Rubens Correa, también estaba en el Partido Pepe Bove, este...también estaban otros [menores] (...) Dragún lanzó una idea que a mí, particularmente, me pareció totalmente irrealizable, en plena época de dictadura, es decir: siete días con tres autores cada día, con tres directores cada día, y mezclando en los elencos desde grandes figuras hasta alumnos de teatro. No íbamos a decir que no...los comunistas siempre estuvimos en todos los proyectos anti-dictatoriales, y particularmente ese, y estuvimos desde el primer...principio estuve yo, en la dirección, y Rubens también, en la dirección del Teatro Abierto, y...Bueno, cuando salió nunca pensamos, nadie pensó, que iba a tener el eco que tuvo (...) ⁴⁵

De esto se desprende entonces que, si bien es necesario seguir profundizando la manera que se construyó el vínculo entre el Partido y el movimiento, esta influencia existió e influyó en el desenvolvimiento del mismo. Contar con el apoyo de un partido con una influencia importante en el plano cultural en general y teatral en particular, con influencia en la Asociación Argentina de Actores, y con una estructura que no fue ilegalizada durante la dictadura, son aspectos, que sin lugar a dudas son sugerentes para pensar por fuera del “mito” la trascendencia lograda por TA.

En los márgenes

En el caso del Encuentro de las Artes, también existieron redes construidas previamente, una estructura partidaria que daba sustento al evento y algunos contactos de cierta importancia, pero sin embargo ha sido una experiencia que ha quedado olvidada, y sólo ha sido recuperada hace algunos años en el marco de investigaciones como las de Lorena Verzero⁴⁶ que buscan problematizar las prácticas teatrales durante la dictadura.

La realización de esta iniciativa debe ser enmarcada en una serie de políticas que el PST (de orientación troskista) venía teniendo desde 1975 por lo menos. Documentos internos dan cuenta de la planificación de un Frente de Artistas cuya principal función era poder interpelar a aquellos desencantados de la “derechización peronista y al mismo tiempo disputar la orientación reformista del PC”, al que identifican en una “crisis en su construcción cultural”. Al mismo tiempo entendían que el sector de vanguardia por entonces era el cine, mientras que el teatro estaba “estancado” en su producción, siendo las únicas obras comprometidas de un carácter panfletario⁴⁷.

⁴⁵ Archivo Oral "Subjetividad, política y oralidad", Biblioteca Utopía, Centro Cultural de la Cooperación

⁴⁶ Verzero, L “Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política” en *European Review of Artst Studies*, vol.3, n.3, 2012, pp. 19-33.

⁴⁷ Documento N° 1: *Hacia la construcción de un Frente de Artistas*, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma. En este mismo documento realizan un fuerte crítica a Gené por su participación en el Gobierno de Cámpora.

El PST al igual que el PCA fue de las organizaciones que rechazaron, durante los años '70, la estrategia de la lucha armada como vía para llegar al poder. A pesar de ser la oposición directa al PCA, el PST también caracterizó, al menos en un principio, que la dictadura encabezada por Videla tendría características más aperturistas que el resto de las dictaduras de América Latina⁴⁸. Sin embargo, con el dictado de la ley 21.325 que establecía su prohibición como organización política, esta caracterización se modificó y su dirigencia se exilió en Colombia. Esto desestructuró a la organización a nivel local, y el trabajo en el plano de la cultura obviamente también se vio interrumpido.

Ya en la clandestinidad, y con importantes discusiones internas, la política cultural en plena dictadura será retomada. En 1979, tuvo lugar una iniciativa impulsada por un grupo de actores con vínculos más o menos estrechos con el partido: el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT). Si bien en este trabajo no nos centraremos en las acciones realizadas por este grupo en particular, ampliamente analizadas en otras investigaciones⁴⁹, si nos interesa mencionar la realización del “Festival Alterarte I”, donde se congregaron sectores “alternativos” del campo cultural. La realización del mismo fue en el Teatro del Plata, ubicado en una galería de Cerrito al 200 y contó, aparte del TIT, con la presencia de artistas plásticos como Juan Carlos Romero y Ennio Iommi, los músicos Roque de Pedro y Rick Anna y en el área de teatro Omar Chabán, Ángel Elizondo y Alberto Sava con su Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC).

Precisamente este último, también era parte del PST y fue un personaje fundamental en la realización del EdA. Tal como nos ha comentado, Sava estuvo cercano al partido desde 1975 pero en el '77 se incorporó definitivamente como militante orgánico condición que sostuvo hasta aproximadamente 1990⁵⁰. En documentos internos el rol de Sava aparece como destacado debido a su influencia dentro de la Asociación Argentina de Mimos, de la que fue elegido presidente en 1980. El partido planeaba desde ahí “golpear” a la Asociación Argentina de Actores, dirigida por el PCA⁵¹. En ese mismo

⁴⁸ Osuna, M.F, “Los partidos de izquierda que no adhirieron a la lucha armada durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El caso del Partido Socialista de los Trabajadores (PST)”, *XI Jornadas Interescuelas*. Departamentos de Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

⁴⁹ Entre ellas se destacan: Cocco, M. *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado*, tesis doctoral defendida en el King's College, Londres, 2011; Longoni, A “El delirio permanente” en *Revista Separata* N°2017, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2012, pp.3-19; Verzero, L “Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política” en *European Review of Artiscet Studies*, vol.3, n.3,2012, pp. 19-33.

⁵⁰ Entrevista realizada a Alberto Sava por Ramiro Manduca el 17 de Abril de 2017.

⁵¹ Documento “Sector Actores” fecha 27/10/1980. Archivo Digital de la Fundación Pluma

sentido, como continuidad de la política iniciada en 1979 y con el fin de capitalizar los contactos del campo de la cultura, se realizó en 1980 el primer EdA. Sava afirma que, hacia 1980:

Cuando ya nos habíamos conformado como un equipo de trabajo, con cierta envergadura en cantidad y calidad nos tiramos a hacer el Encuentro de las Artes. Un poco se alinearon también los planetas, porque resulta que Antonio Mónaco, el dueño del Teatro del Picadero era simpatizante del partido. Entonces le hicimos la propuesta de realizar este evento. En cierta forma, era una iniciativa que se proponía disputarle el terreno de la cultura, hegemonizada desde la izquierda, históricamente por el PC⁵²

La iniciativa del EdA, entonces, puede ser entendida en el marco de un proceso de acumulación, que buscaba de alguna manera, hacer de este evento un canalizador de las producciones culturales durante la dictadura. El hecho de que Mónaco sea caracterizado como “simpatizante” del partido también da cuenta de una cierta influencia que de los márgenes comenzaba a avanzar hacia algunos sectores con mayor relevancia en el campo teatral.

Se realizaron dos ediciones del EdA. La primera en el Teatro del Picadero y la segunda, en 1981 (entre el 9 y el 19 de Noviembre) contó con varias sedes: el Teatro Margarita Xirgú (ambos lugares, desde la perspectiva actual, resultan inseparables de la referencia de TA), el teatro Payró (San Martín y Córdoba), en la casa de Castagnino (Balcarce al 1000) y en el Auditorio UB (Federico Lacroze y Luis María Campos).

El EdA, en ambas ediciones, estuvo compuesto por dos momentos. El primero de ellos durante el día con mesas temáticas vinculadas a las discusiones que atravesaban la cultura bajo la dictadura y el segundo con funciones de los diversos artistas, ya sea músicos, actores o bailarines. En ambas ediciones, las mesas contaron con la participación entre otros, de algunos miembros (influyentes) de TA: Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Pacho O'Donnell, por ejemplo.

Por la noche, las funciones estaban más vinculadas a los principios estéticos de los organizadores. Por ejemplo la EMC, en la primer edición, realizó una intervención llamada “Az-Censor”, en la que le planteaban a los espectadores la dinámica de un jardín de infantes dando consignas específicas, premiando a quienes las cumplieran y castigando a quienes no. La propuesta surgió a partir de la repercusión del artículo de María Elena Walsh, “Desventuras en el País Jardín-de-Infantes”, publicado en Agosto de 1979 en el suplemento “Cultura y Nación” del diario Clarín, y era parte de los

⁵² Entrevista realizada a Alberto Sava por Ramiro Manduca el 1 de Marzo de 2017

ejercicios que el grupo de Sava venía realizando en un jardín de Palermo cuyo director era amigo de él⁵³.

Ahora bien, más allá de experiencias de estas características, como señaló oportunamente Sava:

“por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro, era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. [...] Era un poco eso de mostrar lo que hacíamos, lo que podíamos. Creo que fue un primer intento de abrir una puerta dentro del campo de la cultura más masiva” (Verzero, 2014: 103)

Sin embargo para lograrlo hubo límites concretos, en parte dados por los temores de la represión policial aún presente, en parte por la convocatoria de los sectores allí nucleados y también por decisiones políticas del PST. Algunos de estos aspectos son identificados por Sava, quien ante la pregunta de si habían sido cubiertos por algún medio responde:

No, no salimos. Fue un movimiento muy periférico. Nose si se habrá pensado así desde el partido. Había un equipo de prensa y supongo que lo habrán pensado. Pero no recuerdo que lo cubra nadie, quizás fue una táctica del partido para evitar la represión. Creo que TA tuvo mucha difusión después del incendio y es verdad que había nombres muy fuertes. Que nosotros no teníamos eso. Los que adhirieron, como Pavlosky o Elizondo tampoco querían quedar muy pegados a esto. Era muy riesgoso⁵⁴.

Aparecen entonces diferencias concretas en torno a la construcción, desde un principio, de los medios empleados para lograr la visibilidad buscada. Si en el caso de TA se pusieron en funcionamiento diversos dispositivos de difusión de los que ya hemos hablado, en el del EdA estos estuvieron ausentes. Pese al objetivo de “abrir una puerta del campo de la cultura más masiva”, sin tales dispositivos (sumado al resto de los aspectos nombrados) la afluencia a este último evento parece haber quedado restringida sólo a un sector acotado del campo cultural.

Esta iniciativa que quedó relegada tanto en su momento como a posteriori, debido a la repercusión que tuvo TA, sin embargo pone de manifiesto que la política impulsada desde el PST estaba buscando dar una disputa en el ámbito de la cultura reagrupando a un sector interesante del campo artístico.

En ese sentido, no es para desestimar un último aspecto. En la convocatoria de 1982 de TA, en la que se incluye un ciclo experimental, Sava acerca su propuesta tendiente a “cuestionar los fundamentos formales del teatro” junto con otros artistas que habían

⁵³ Entrevista realizada a Alberto Sava por Ramiro Manduca el 1 de Marzo de 2017

⁵⁴ Entrevista realizada a Alberto Sava por Ramiro Manduca el 1 de Marzo de 2017

confluido en los diversos festivales antes nombrados (como Omar Chabán). La dirección de TA la rechazó, considerando, en palabras de Sava, “que era muy riesgoso”, aunque en su lectura (que, afirma, era la misma que la del partido) se trataba más de evitar que los “troskos” ingresaran a TA⁵⁵.

Esta disputa puede dar cuenta de dos aspectos. Por un lado las tensiones estéticas que reaparecen, incluso de forma anacrónica, entre realismo y vanguardia, aunque, claro esta, permeadas por las disputas al interior de la izquierda argentina. Por otro, el rol hegemónico que TA buscó jugar respecto a otras expresiones de resistencia, aspecto que ya había sido insinuado en la conferencia de prensa previa al inicio del ciclo '81 analizada más arriba. Ambas cuestiones dejan planteadas líneas sugerentes para seguir problematizando los vínculos entre teatro y política en la transición.

Algunas consideraciones finales

Tanto el EdA como TA buscaron hacer público un “discurso oculto” de resistencia que, desde distintas trayectorias, venían construyendo en el marco de la dictadura. Una serie de factores diversos (difusión en los medios, composición de los movimientos, apoyos políticos, etc) influyeron en que sea el último de ellos quién logre convertirse, en términos de Scott en una “saturnal de poder” que efectivamente generó detrás de sí otras manifestaciones que fueron en el mismo sentido (tales como los ciclos Danza Abierta, Cine Abierto y Música Siempre) al tiempo que logró cristalizarse, como el “hito de la resistencia cultural a la dictadura”.

Tal como se ha buscado demostrar, fueron los dispositivos puestos en funcionamiento desde un comienzo por el movimiento TA conjuntamente con las repercusiones que tuvo en el conjunto del campo cultural el incendio del Teatro El Picadero lo que llevó a ocupar ese lugar central al movimiento.

Sin embargo, es interesante notar que al indagar sobre las dinámicas internas, las redes de afinidad que lo rodearon (particularmente el vínculo con el PC) y ampliar la mirada a otros sectores del campo teatral, las “asociaciones débiles”⁵⁶ constitutivas de todo mito comienzan a tomar mayor carnadura.

Profundizar en esos aspectos y contribuir a la reconstrucción de otras experiencias que, como el caso del EdA, debido en buena medida al desconocimiento de su existencia, no

⁵⁵ Entrevista realizada a Alberto Sava por Ramiro Manduca el 1 de Marzo de 2017

⁵⁶ Barthes, R, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

forman parte de la “historia oficial” de las resistencias a la dictadura, es una tarea que queda planteada para futuras investigaciones.