

Teatro Abierto y la construcción de memorias de resistencia.

Perera, Verónica.

Cita:

Perera, Verónica (2014). *Teatro Abierto y la construcción de memorias de resistencia. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/478>

“¿Resistencia Ritualizada? Teatro Abierto como acontecimiento ayer y hoy”. Verónica Perera
XI Congreso Argentino de Antropología Social. Rosario, 23 al 26 de julio 2014

**GT 22. "Políticas y lugares de la memoria: acontecimientos, saberes,
testimonios e instituciones (1955-2010)"**

“¿Resistencia Ritualizada? Teatro Abierto como acontecimiento ayer y hoy”

Verónica Perera

Universidad Nacional de Avellaneda

Departamento de Cultura y Arte

Maria.perera@purchase.edu

Ponencia para ser presentada en el
XI Congreso Argentino de Antropología Social
Rosario, 23 al 26 de julio 2014

**TRABAJO EN PROGRESO. POR FAVOR NO CITAR SIN PERMISO DE LA
AUTORA.**

Resumen

La experiencia de Teatro Abierto en 1981 es frecuentemente evocada como ícono de la resistencia cultural contra la última dictadura militar en Argentina. Al compararla con la experiencia de teatro político anterior, aquella que Lorena Verzera (2013) recientemente llamó “teatro militante”, aparecen importantes inflexiones que desdibujan o replantean el carácter político de Teatro Abierto. Siguiendo la distinción de Mouffe (2007) entre *la* política y *lo* político; y basándome en el análisis de testimonios audiovisuales sobre memorias del terrorismo de estado del archivo de Memoria Abierta, así como también en archivos de la TV Pública; en este trabajo me propongo dos objetivos. Por un lado, esbozo algunas comparaciones entre el “teatro militante” de los primeros años de la década del setenta y la experiencia de Teatro Abierto en 1981 para elaborar la especificidad de la dimensión política de Teatro Abierto. Sugiero que TA fue un espacio antagónico, autónomo, autogestionado y de ayuda mutua que ensayó innovaciones más en línea con los movimientos sociales surgidos en la Argentina luego del 2001 que con el teatro político inmediatamente anterior. Por otro lado, analizo la memorialización de Teatro Abierto en la TV Pública en 2013 como parte del proceso de construcción de memorias de resistencia del pasado reciente. Propongo que en 2013 la televisión construyó un relato emblemático y literal, tendiente a una memoria estable, poco permeable a la dimensión política específica de Teatro Abierto en 1981 y a la potencia transformadora del teatro en un contexto de institucionalidad democrática.

Si el teatro es siempre una “máquina deseante”, simultáneamente producto y productor de fantasías colectivas; activado por deseos grupales y capaz, al mismo tiempo, de influenciar y transmitir esos deseos (Taylor 1997), la experiencia de Teatro Abierto (TA) en 1981 en Buenos Aires surgió del deseo de artistas y espectadores de resistir el silencio y la censura, expresiones del terror de la última dictadura militar en Argentina. Dramaturgos y dramaturgas, directores, actores, actrices, y personal técnico de teatro “pusieron el cuerpo”, utilizando una expresión que años más tarde se expandiría a múltiples círculos activistas en el país (Sutton 2010), y se encontraron con veinticinco mil espectadore/as (Taylor 1997) en una

experiencia que duró menos de dos meses. TA nació del encuentro y del deseo de un público que buscaba desafiar la asfixia de la esfera pública por parte del régimen militar.

La destrucción del espacio público y la persecución de artistas fueron centrales al proyecto de “disciplinamiento social” (Canitrot 1979) y de “ruptura de la sociedad de empate” (ODonnell 1976) del llamado proceso de reorganización nacional. Aunque sabido por los artistas y por buena parte de la opinión pública, el hallazgo del 31 de Octubre del 2013 de “listas negras de la cultura” en el edificio Cóndor de la Fuerza Aérea, confirmó la prohibición explícita de actores, actrices, directore/as de teatro y cine, músicos, escritores y escritoras, intelectuales y periodistas, debido a sus convicciones ideológicas, sus opiniones políticas o sus compromisos militantes. El hallazgo de éstas listas confirmó que la censura y la prohibición fueron sistemáticamente organizadas y gestionadas por el gobierno militar.

Muchos artistas estaban de hecho inhabilitados para trabajar, especialmente en la televisión y en el cine, pero también en el teatro oficial y el teatro privado o comercial. “En los teatros oficiales no podíamos hacer nada... y eso se trasladó a la actividad privada; la actividad privada podía llamarte, pero los empresarios por si acaso no te llamaban... esto generó un espacio de prohibición [...] practicaron el sistema de los desaparecidos, sin querer comparar, pero en el plano del arte era una desaparición de otra manera...no existíamos. Si tenías participación sindical o política, tenías posibilidades de desaparecer de verdad” recuerda Roberto Cossa (Balassa 1990), quien fue, junto a Osvaldo Dragún, el principal gestor de TA. En este contexto, dos incidentes “rebalsaron el vaso” de indignación de los integrantes del mundo social del teatro argentino. La cátedra de autores nacionales contemporáneos fue eliminada del Conservatorio de Artes Escénicas. Y en 1980, luego de presentar la programación para el año siguiente del Teatro San Martín (epicentro del teatro oficial), su director explicó que dicha programación no incluiría autores contemporáneos argentinos porque éstos “no existían”. Ese “enojo sagrado” estimuló a dramaturgos y directores para comenzar a reunirse semanalmente en la sociedad profesional de Argentores—con el objetivo de “encontrarse, mirarse, oírse, apoyarse, estar juntos...porque nos estaban separando y rompiendo”, rememora Cossa (Balassa 1990). Así surgió un espacio de confluencia que aglutinó a 21

escritore/as, 21 directores, 21 elencos (de aproximadamente 150 actores y actrices), personal técnico de teatro y veinticinco mil espectadore/as en un ciclo que buscaba, en principio, “demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino” (Balassa 1990)¹. Este ciclo inspiró más tarde fenómenos como “Danza Abierta” o “Poesía Abierta”. Las obras comenzaron el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero en la zona teatral de Buenos Aires. Con la lógica del estado desaparecedor (Calveiro 1998); fuerzas represivas ligadas al gobierno militar incendiaron el teatro una semana más tarde luego de la última función, buscando hacer desaparecer al espacio físico que alojaba a TA. Esto energizó aún más a sus protagonistas y mostró la vitalidad—no sólo del mundo social del teatro, sino también de un movimiento de resistencia que inventaba formas de hacer y de estar en común nutriendo la lucha por la recuperación de la institucionalidad democrática y por la democratización de la esfera pública.

Para algunos, la importancia de Teatro Abierto en 1981 no fue la innovación ni la calidad teatral (Area, Perez, Rigieri 2006). Para otros, las posibilidades de transformación de esta experiencia fueron limitadas por la reproducción, involuntaria, de la misma lógica —patriarcal y nacionalista—que quiso desafiar. “TA también sufre de esta contradicción [...] los actos de resistencia tienden a reproducir el lenguaje y la lógica de opresión en sus intentos por desafiarlos” (Taylor 1997: 237, traducción mía). Analistas y participantes coinciden, sin embargo, en la importancia de TA en tanto “ícono” de la lucha por la libertad de expresión y la resistencia cultural contra la última dictadura militar. Muchos han marcado “la importancia política” de TA más allá de su “valor artístico”. Pero, *¿de qué modo devino política la experiencia de TA en 1981?* Si, más allá de su contexto, la comparamos con la experiencia de teatro político inmediatamente anterior a la última dictadura, aparecen importantes inflexiones que cuestionan o desdibujan el carácter político de éste tipo de teatro. Aquello que Lorena Verzera (2013) recientemente llamó “teatro militante” fue una experiencia estético-política y una intervención cultural muy diferente a TA. Basándome en la distinción de Mouffe (2007) entre *la* política y *lo* político, y en el análisis de los archivos de Memoria Abierta y de la TV Pública, en este trabajo me propongo, como primer objetivo, sugerir algunas comparaciones entre el “teatro

¹ Por motivos técnicos terminaron siendo 20 obras.

militante” de los primeros años de la década del setenta y TA. El objetivo de esta comparación es elaborar e iluminar *la especificidad de la dimensión política de TA*.

Como segundo objetivo de éste trabajo, me interesa analizar la memorialización de TA en la TV Pública en 2013, y reflexionar sobre su intervención en el proceso de construcción de memorias de resistencia del pasado reciente. Luego de la abolición de las leyes de impunidad en 2003 y su ratificación por la Corte Suprema en 2005, la reapertura de los juicios penales a los perpetradores del terrorismo de Estado en Argentina, se sumó a los esfuerzos que movimientos de derechos humanos y otros actores sociales venían haciendo desde la última dictadura militar. Se conformó un espacio donde Estado y sociedad civil se encuentran para reclamar “Memoria, Verdad, y Justicia.” Así, la construcción de memorias del terrorismo de estado se volvió central a la agenda de gobierno y las políticas públicas (Guglielmucci 2013). En el contexto de las celebraciones de los 30 años de la recuperación de la democracia el 30 de octubre del 2013, la TV Pública realizó un ciclo de homenaje a TA donde se representaron 13 de las 20 obras originales. Las obras teatrales se filmaron especialmente para la televisión, y luego de cada obra, un conductor entrevistaba a quienes fueron los protagonistas de entonces o a quienes participaron en el ciclo del 2013.

Si la televisión puede pensarse, siguiendo a Feld, como “vehículo” “emprendedor” y “escenario” de memoria (2010: 72-73), cabe preguntar sobre los modos en que la TV Pública transmitió la experiencia pasada de TA, especialmente para las generaciones que no la vivieron. Me interesa indagar en las interpretaciones ofrecidas por este ciclo de televisión, prestando especial atención a la selección y jerarquización de temas y testimonios; y a la construcción de sentidos sobre TA. ¿Cómo memorializó la TV Pública la experiencia de TA de 1981 en 2013? ¿Quiénes participaron? ¿Cómo se construyeron los testimonios? ¿Qué testimonios se presentaron? ¿Qué elementos se visibilizaron y resaltaron? ¿Qué aspectos y tensiones del movimiento recibieron menor atención en esta representación audiovisual? ¿Cómo resignificó y disputó este ciclo televisivo en 2013 sentidos de la experiencia de 1981? Basándome en el análisis del archivo de la TV Pública, voy a sugerir que la televisión construyó un *relato emblemático y literal*, tendiente a una memoria estable, poco permeable a un análisis histórico y político, o “ejemplar” en el sentido de Todorov (Jelin 2002) de la experiencia de resistencia de 1981.

Red Subterránea, visibilidad pública

Al analizar la vida de los movimientos sociales, Antonio Melucci (1985) identifica “fases de latencia” que funcionan como “laboratorios culturales” donde se gestan nuevas identidades colectivas. Estos nuevos códigos de resistencia se gestan en “redes subterráneas”, dice Melucci, donde sus participantes invierten emocionalmente en identidades en vías de construcción, que sólo más tarde se manifiestan públicamente en organizaciones visibles. Así, para contrarrestar el “país cerrado” de la dictadura militar, nació “teatro abierto”, como lee el título del documental de Balassa, en redes subterráneas donde artistas, no siempre *personalmente* censurados, tal como elaboro más abajo, cultivaron identidades disidentes, se empoderaron y elaboraron el miedo, colectivamente y a través de la producción teatral. “La conducta creativa fue creando una atmósfera de posibilidad. Al estar todos juntos, no teníamos miedo”, dijo una entrevistada en el ciclo de homenaje en la TV Pública en Octubre de 2013. TA fue abriendo un espacio donde se encontraron y “ensamblaron”, como diría Escobar (2010), artistas y, más tarde también, no artistas para desafiar la asfixia del espacio público que llevaba adelante la dictadura militar. A partir de las primeras reuniones en Argentores, y luego de una idea fracasada de Osvaldo Dragún de realizar cuatro pequeñas obras sobre el erotismo, fueron llegando, poco a poco, escritore/as, directore/as, actores y actrices al espacio de refugio y resistencia que abrió TA. “Todo el mundo quería estar y se desesperaba por estar en TA”, recuerda otra entrevistada del ciclo de homenaje en la TV Pública.

El incendio sucedió sólo una semana después en que TA emergió públicamente el 28 de julio en el Teatro del Picadero. El evento del incendio potenció y multiplicó los actores sociales que confluyeron en el espacio de resistencia: “TA tuvo una visibilidad que nunca hubiera tenido,” comentó Roberto Cossa². “El terror en este caso no sólo no nos paralizó sino que produjo energía, no nos achicó”, expresó Pacho O’Donnell³. La afluencia masiva de público al inicio incentivó la solidaridad⁴ y diecinueve empresarios ofrecieron sus salas para continuar el ciclo luego del incendio. Más de cien pintores donaron sus obras para recaudar fondos.

² Entrevista en Homenaje a TA, TV Pública, 29 de octubre 2013.

³ Entrevista en Homenaje a TA, TV Pública, 30 de octubre 2013.

⁴ Martha Bianchi, Testimonio Oral, Archivo de Memoria Abierta.

Personalidades como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato o Adolfo Pérez Esquivel manifestaron su apoyo moral y político. Músicos como Chico Buarque se interesaron por el ciclo. El público se multiplicó: todas las tardes espectadores y espectadoras esperaban en fila con horas de anticipación para conseguir entrar a la función. “El aplauso y la ovación eran inmensos,” recuerda Cossa⁵. “Fue una de las experiencias más hermosas de mi vida” cuenta la dramaturga y cineasta Aída Bortnik. Y describe el encuentro: “cuando hicimos la última función, éramos como cien arriba del escenario en el Tabaris [...] la gente nos tiraba flores, nosotros aplaudíamos a la gente y la gente nos aplaudía a nosotros. Había gente colmando toda la sala hasta el techo, había gente en el hall de entrada, había gente en la vereda, había gente en la calle que interrumpía el tránsito; venían los que sabían que no iban a poder entrar, pero venían para cuidarlos, fue maravilloso”.

Dada la autonomía del mercado, como analizo más abajo, y el espíritu de denuncia, TA continuó, de algún modo, la tradición de “teatro independiente” que en Argentina materializó, paradigmáticamente, el Teatro del Pueblo liderado por Leónidas Barletta desde 1930. Además de la participación de figuras clave del Teatro del Pueblo, como Griselda Gambaro, Roberto Cossa y Eduardo Pavlovsky en la experiencia de 1981, TA también surgió en los márgenes del teatro comercial motivado por la denuncia y por marcar, en línea con expresiones artísticas colectivas como el Siluetazo (Longoni 2008), *la presencia de la ausencia*. Además, TA es frecuentemente caracterizado como antecedente histórico del Teatro x la Identidad— el teatro político surgido en el año 2000, ligado al activismo de las Abuelas de Plaza de Mayo. Desde “el deber de la memoria” del terrorismo de estado, este teatro político se define a sí mismo ligado a la lucha por los derechos humanos en general y por el derecho a la identidad en particular (Dubatti y Pansera 2006).

¿Teatro Político?

Participantes, comentaristas y analistas insisten en que TA “se convirtió en un hecho y un acto político”. Pero, *¿de qué manera devino político TA?* Eduardo Pavlovsky reconoce, por ejemplo, que “las obras de ninguna manera estaban comprometidas políticamente”⁶. “Lo ideológico pasaba por el cuerpo”, recordó Elio

⁵ Entrevista en Homenaje a TA, TV Pública, 29 de octubre 2013.

⁶ Entrevista en TV Pública, Homenaje a Teatro Abierto, 28 de noviembre 2013.

Gallipolli, otro dramaturgo de TA, también en la TV Pública, “había que poner el cuerpo”⁷. Si comparamos TA con la experiencia de teatro político inmediatamente anterior a la última dictadura aparecen importantes inflexiones que cuestionan o desdibujan el carácter político de TA. Aquello que Lorena Verzero (2013) recientemente llamó “teatro militante” fue una experiencia estético-política muy diferente a TA. En esta sección me propongo, entonces, sugerir algunas comparaciones entre el teatro militante y TA para elaborar e iluminar la especificidad de la dimensión política de TA.

Mouffe distingue entre “lo político” como dimensión antagónica, capaz de aparecer en cualquier relación social, y constitutiva de las sociedades humanas, de “la política” en tanto “prácticas e instituciones a través de las cuáles se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (Mouffe 2007: 16). Más allá de la definición que los propios participantes de TA se dieron a sí mismos, o de la apreciación de muchas de sus comentaristas, esta distinción de Mouffe ilumina la manera en que TA desbordó los límites del teatro, y estalló, o al menos desdibujó, la frontera entre arte y política en la experiencia de 1981. TA conformó un espacio de identificación antagónico y autogestionado en la sociedad civil desde donde confrontar la invisibilización de artistas impuesta por la última dictadura militar. TA conformó un espacio para elaborar colectivamente, en un encuentro de pasiones festivas y afecto alegre, el miedo, el silencio y la censura⁸. TA fue un “encuentro de tribus del teatro”, para usar las palabras del director Rubens Correa⁹ que elaboro más abajo; y entre ellas y un público porteño fundamentalmente de sectores medios. TA se constituyó en un espacio autónomo—por supuesto del Estado pero también del mercado.

Ahora, TA discontinuó las experiencias de teatro político surgidos entre 1970 y 1975—no solamente debido a que éstas se desarticulaban ante la inminencia del accionar de las fuerzas represivas paraestatales de la Alianza Anticomunista Argentina y del último golpe militar. Verzero (2013) denomina “teatro militante” a los colectivos de teatro, frecuentemente entendidos como “brazos teatrales” de

⁷ Entrevista en TV Pública, Homenaje a Teatro Abierto, 29 de noviembre 2013.

⁸ Mucho/as entrevistado/as marcaron la alegría y espíritu de fiesta de TA en las entrevistas en la TV Pública y en los testimonios orales de Memoria Abierta. Destaco especialmente la actriz Mirta Busnelli, el músico Rodolfo Mederos, la dramaturga Aida Bortnik y el director Rubens Correa.

⁹ Entrevista TV Pública, 19 noviembre 2013.

agrupaciones políticas peronistas y de izquierda de los primeros años de la década del setenta¹⁰. “Octubre”, para citar uno de los que tuvo sistematicidad, continuidad y alta visibilidad pública dada la participación del actor ya conocido en ese entonces Norman Briski, nació en diciembre de 1970, en unas jornadas de “Arte Popular” en la parroquia de San Francisco Solano. Unos meses antes en esa parroquia se había celebrado una misa en honor a Gustavo Ramos y Fernando Abal Medina, los dos primeros montoneros muertos por la policía. Algunos de los miembros de Octubre participaban en la lucha armada de montoneros. Aunque sin dependencia directa, “La Podestá”, otro colectivo teatral, también respondía a lineamientos peronistas de izquierda. Otros grupos de teatro militante, si bien podían identificarse como “brazos teatrales” de organizaciones políticas partidarias, consistían en prácticas irregulares, espontáneas y semi-clandestinas que buscaban la “concientización social” y la “contra-información” a través del teatro popular. En muchos casos constituían experiencias coyunturales de grupos efímeros que se armaban y se desarmaban, cuenta el dramaturgo Mauricio Kartún (en Verzero 2013: 130). A pesar de la diversidad en las metodologías de trabajo o las diferencias en las vinculaciones partidarias, estos colectivos de teatro compartían “un posicionamiento ideológico afín” donde “no se trataba simplemente de denunciar la realidad o dar testimonio de ella, sino de formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta” dice Verzero (2013: 127). Además del “compromiso” y de la actividad teatral puesta “al servicio de lo social-político” y de fines revolucionarios, el teatro militante se convierte en “forma de vida” y “acto” que constituye la subjetividad del “trabajador de la cultura” en los primeros años de la década del setenta (Verzero 2013: 127-129).

En tanto teatro popular, y algunas veces semi-clandestino, el teatro militante se llevaba a cabo en fábricas, plazas y parroquias de barrios populares—imposibles de determinar con exactitud dada la falta de registros. TA tuvo lugar, contrariamente, en el corazón del distrito de teatro comercial de la ciudad de Buenos Aires: en el teatro del Picadero primero y luego del incendio, en el teatro Tabaris de la calle Corrientes—el más comercial de todos los que se ofrecieron para reemplazar al Picadero, dedicado al género erótico popular de “la revista”, con elencos

¹⁰ Para la reconstrucción de éstos colectivos de teatro político, me apoyo exclusivamente en el trabajo de Lorena Verzero (2013), especialmente capítulos 2 y 3.

principalmente femeninos, similar al cabaret, sin ninguna profundidad dramática. Dada su alta visibilidad, el Tabaris funcionó como un escudo de protección contra la represión. Mientras el teatro militante de los primeros setenta, congregaba público de los sectores populares y la clase obrera, comprometiéndose “con los bordes, con los lugares que no habían visto nunca teatro” (Briski en Verzero 2013; 150), TA convocaba, en principio, público de sectores medios. Los participantes de TA no concibieron al ciclo, a priori, como parte de una acción transformadora y ofensiva, a la manera del teatro militante y de los imaginarios revolucionarios de los años setenta. La intención inaugural de Dragún, al decir de Cossa¹¹, era “salir todos juntos, al mismo tiempo”, de “esa especie de mundo de catacumbas”, para desafiar la invisibilidad de dramaturgos nacionales impuesta por la censura y el miedo que sembraban las desapariciones de personas, y para demostrar la vitalidad del teatro argentino. TA nace, entonces, como gesto de resistencia, como maniobra defensiva.

De los autores

Existen enormes diferencias entre la escritura, la puesta en escena y la recepción de los colectivos de teatro militante y la experiencia de TA en 1981. El teatro militante de los setenta transforma radicalmente “el autor dramático tradicional” y aspira a socializar los medios de producción del texto teatral. La improvisación y la oralidad prevalecen sobre el guión escrito. El autor deviene plural—y siempre en diálogo con la comunidad de la fábrica o del barrio marginal. Según Briski, para continuar con el ejemplo de Octubre, “el autor de las obras es realmente la gente del lugar” (Verzero 2013: 149). Los teatristas se acercaban a la villa, al barrio popular, al sindicato o a la fábrica a través de contactos previos para conversar con la gente de la comunidad sobre alguna problemática o reivindicación local. A partir de improvisaciones, preparaban una obra que luego mostraban a líderes o militantes de la comunidad buscando que “el barrio ejerciera una especie de control respecto a lo que nosotros habíamos elaborado” (Briski en Verzero 2013: 149). Luego se presentaba la función ante la comunidad entera, para terminar con una asamblea donde reflexionar sobre el tema de la obra y en algunas ocasiones discutir una acción colectiva a implementar. Si bien la participación de espectadores y espectadoras en el escenario, como “ensayo para la vida”, fue sistematizado

¹¹ Testimonio oral, Archivo de Memoria Abierta

exclusivamente por Augusto Boal, en algunas de las técnicas del Teatro del Oprimido, Octubre también buscó incluir de manera ocasional y más espontánea la participación de integrantes del público en escenas “para plantear propuestas o jugar con las que presentaban los roles representados” (Valle en Verzero 2013: 166).

TA, contrariamente, vuelve a un “dramaturgo tradicional”. Quien escribe las obras es un artista individual conocido, consagrado y masculino en la mayoría de los casos. Aida Bortnik, Griselda Gambaro y Diana Razcovich, todas conocidas y consagradas en el mundo de la producción teatral, fueron las tres únicas dramaturgas mujeres de TA. Cinco de los autores y directores de TA, por ejemplo, habían estrenado en 1980 obras que si bien cuestionaban la dictadura militar, la extendida indiferencia social y la hipocresía de la moral sexual de las clases medias, se presentaron en importantes sitios del distrito teatral en Buenos Aires y convocaron gran cantidad de público (Esteve 1991)¹². La exitosa obra “La Nona” de Roberto Cossa, uno de los principales gestores de TA, fue estrenada en 1977, llenando un teatro de más de 500 localidades, y fue llevada al cine por Héctor Olivera en 1979¹³. El reconocimiento, algunas veces internacional, daba coraje para protegerse del miedo y seguir escribiendo—“que tu nombre sonara te daba blindaje, yo andaba con recortes de diario que me mencionaban en Estados Unidos”, cuenta Cossa¹⁴. Las obras de TA fueron escritas en un clima de terror y al calor del vértigo de un proyecto que debía implementarse en muy poco tiempo, pero *no* en diálogo inmediato con comunidades marginales politizadas, *no* “con los bordes, con los lugares nunca antes habían visto teatro”, para reiterar palabras de Norman Briski.

Encuentros de tribus (del teatro porteño)

TA también devino un ‘brazo artístico’ para intervenir políticamente desde la producción cultural—pero como gesto de resistencia, maniobra defensiva, y desde un modo de hacer y de estar en el mundo del teatro más en línea con innovaciones de los movimientos sociales surgidos en la Argentina luego de la crisis del 2001, que del teatro político inmediatamente anterior a la dictadura militar. Volviendo a Mouffe, mientras el teatro militante de los primeros años setenta se asemeja más a *la* política, o a un entramado de prácticas y organizaciones partidarias desde las cuales

¹² Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Ricardo Monti, Mauricio Kartún, Patricio Esteve y Rubens Correa.

¹³ Roberto Cossa, Testimonio Oral, Archivo de Memoria Abierta.

¹⁴ Roberto Cossa, Testimonio Oral, Archivo de Memoria Abierta

desestabilizar un orden social hegemónico; TA inscribe una dimensión de *lo* político al constituirse en espacio autónomo y autogestionado para recrear una identidad antagónica. TA inscribe una dimensión de *lo* político al volverse también, para usar palabras del director Raúl Serrano, “un hecho anti-mercado”¹⁵.

El prólogo del volumen que recogió las obras presentadas en 1981 es elocuente al respecto:

“Lo curioso de Teatro Abierto es que careció desde el principio —y carece todavía— de todo atisbo de dirección orgánica. Todos quienes hemos participado en las diversas tareas... somos dueños de Teatro Abierto, todos gozamos de iguales derechos e idénticas responsabilidades... jamás se realizó una votación en Teatro Abierto, sino que las distintas alternativas se discutieron hasta lograr la unanimidad o, por lo menos, una evidente y acatada mayoría.

Pero así fue como veintiún autores argentinos escribieron especialmente para este ciclo veintiuna obras breves, sin ningún tipo de limitación ideológica o estética; así fue como veintiún directores accedieron dirigirlas; así fue como varios escenógrafos, músicos y vestuaristas y decenas de técnicos y auxiliares en tareas artísticas y administrativas prestaron su desinteresada colaboración y así fue como alrededor de ciento cincuenta actores—sin distinción de categorías, carteles o trayectorias—las están representado en este momento... Nadie cobrará un centavo, como es obvio; pero, como también es obvio, todos sentimos que estamos ganando mucho” (Teatro Abierto '81 en Esteve 1991: 67)

“Lo hacías porque sí” dice la actriz Mirta Busnelli, “no en relación al dinero o al cartel, esas cosas que forman parte de lo menos interesante de nuestra profesión”¹⁶. Así resume la *disposición al trabajo no remunerado* que implicaba igualar trabajo no pago para actores conocidos y no conocidos o jóvenes estudiantes, y la despreocupación de todo/as por el no cobro. La autonomía del mercado demandó, además, la tarea de financiar gastos de producción con bonos, que se vendieron antes de comenzar el ciclo (Esteve 1991). “Eso fue muy importante” insiste el

¹⁵ Entrevista en TV Pública, 28 noviembre 2013.

¹⁶ Entrevista TV Pública, 27 de noviembre 2013.

director Rubens Correa. “Porque hasta ese momento había tribus distintas que no se mezclaban y TA fue un encuentro de esas variantes y tribus”. Y así evoca el encuentro festivo que ensayó *horizontalidad en la acción y el modo asambleario* para tomar decisiones. Así evoca también la autogestión y el trabajo cooperativo que hizo posible TA. La logística de cambiar tres escenografías para realizar tres obras cortas en una misma función diaria, sin la asistencia de la producción comercial, demandaba *cooperación y ayuda mutua*. Estas características organizativas dentro del mundo social del teatro, si bien tienen antecedentes en la trayectoria del teatro independiente en la Argentina, sugieren que *lo político* de TA se asemeja más a las dinámicas de asambleas barriales y fábricas recuperadas luego de la crisis de diciembre de 2001, que al teatro político inmediatamente anterior. *Lo político* de TA, no surgió de un imaginario revolucionario a priori vinculado a prácticas y organizaciones político-partidarias. *Lo político* de TA devino de un encuentro de cuerpos y pasiones festivas entre “tribus de teatristas de Buenos Aires” nunca antes mezcladas, y entre ellas y un público masivo, principalmente de sectores medios.

Realismo metaforizado

Según Mauricio Kartún, “TA aparece como manifestación tardía de un teatro político cuyo modelo estaba inevitablemente agotado en el realismo socialista, de todas las técnicas brechtianas que habíamos incorporado y aplicado en tanto teatro político”. Y continúa: “la generación joven, lo mira con ironía, dice esto no me dice nada, siguen hablando de lo mismo y de las mismas cosas y de la misma forma...”¹⁷. Para Verzero, el realismo de Cossa y “su éxito comprobable” es “índice del interés de la clase media de verse reflejada especularmente, de ver las propias posturas ratificadas en escena a través de la implementación de recursos estilísticos que permiten lecturas evasivas” (Verzero 2013: 137).

Si bien realista, TA transformó el lenguaje explícito del teatro militante de los años setenta en un lenguaje que Puga (2008) llama de “alegorías abstractas”—en contraposición a las “alegorías históricas” de Augusto Boal, por ejemplo—y que identifica con la dramaturgia de Griselda Gambaro, una de las tres escritoras de TA. Así, a pesar de conservar elementos del teatro realista, el lenguaje de TA se alegoriza y metaforiza y las obras disminuyen literalidad para escapar el radar de la

¹⁷ Testimonio Oral, Archivo de Memoria Abierta.

censura y la persecución sin abandonar “la obstinación de la persona que hace teatro y que deja testimonio de vínculos, relaciones humanas, atrocidades, miedos, esperanzas y deseos” para usar las palabras de Ricardo Halac, otro escritor de TA¹⁸. Dramaturgos como Patricio Esteve o Eduardo Pavlovsky, por ejemplo, pudieron escribir contra la violencia del Estado, desde la seguridad de la adaptación de una comedia griega y desde una alegoría abstracta, respectivamente. Un año antes de TA, en febrero de 1980, Esteve adaptó *Lisístrata* de Aristófanes al escribir *La Rebelión de las Mujeres* denunciando las voces que en ese momento apoyaban una guerra contra Chile por el conflicto del Beagle, y evocando figuras centrales de la dictadura militar como el primer ministro de economía, Martínez de Hoz o el ministro del interior, Albano Harguindeguy (Esteve 1991). Eduardo Pavlovsky, por otro lado, transformó la literalidad de obras como *El Señor Galíndez* que, en 1973 exploraba abiertamente la subjetividad del torturador, en obras como *Tercero Incluido* que en 1981, un año antes de la guerra de Las Malvinas, retrata una subjetividad paranoide y fanatizada con la guerra. En ambos casos, Pavlovsky evoca un espacio de dominación masculina y una esfera pública saturada por una masculinidad violenta que contrasta, controla y abusa una feminidad sobresexualizada y fuera de control. Según Taylor (1997), *El Señor Galíndez* erotiza, sin saberlo, la práctica de la tortura y reproduce el discurso militar misógino al sugerir que la violencia contra las mujeres es accidental y no central al proyecto nacionalista militar de recrear el ser nacional. No intento sugerir que TA superó una dramaturgia realista, inconscientemente misógina, sino más bien destacar que mientras en *El Señor Galíndez* la tortura y los torturadores son explícitos y la feminidad se expone en cuerpos desnudos de prostitutas, en *Tercero Incluido* el personaje masculino paranoico y fanatizado con la guerra tiene rasgos más abstractos y humorísticos, y la feminidad se materializa en el cuerpo de una esposa tapada dentro del lecho matrimonial. Es decir, la dramaturgia de TA, si bien realista, alegorizó y metaforizó el lenguaje explícito anterior para crear un refugio de la censura en un espacio autónomo y antagónico de la sociedad civil.

Homenaje 2013: Relato emblemático, memoria literal

¹⁸ Ricardo Halac, testimonio oral, Archivo de Memoria Abierta.

En los últimos años, la relación entre imagen y memorias de la violencia política y el terrorismo de Estado en Argentina fueron exploradas en análisis que se preguntan acerca de la representación del horror y especialmente de las personas desaparecidas. Me interesa mencionar el análisis de Feld (2009) sobre los modos en los que la televisión creó espacios de visibilidad para los testigos de las desapariciones; y para la construcción de espacios de escucha y legitimación de testimonios. Pasado el “show del horror” entre 1984 y 1985, la austeridad de la puesta en escena a través de medios tonos, voces en off, rostros sin emoción, planos oscuros, donde secuencias de acciones y relatos que atravesaban el horror no reproducían su lógica, produjeron credibilidad con “imágenes demostrativas” distinguiéndose del destape mediático de la posdictadura inmediata, dice Feld. Entre 1998 y 1999, la gran visibilidad pública de las desapariciones forzadas tensionada con la imposibilidad institucional de ejercer justicia penal disparó la necesidad, en una televisión privada y comercial, de presentar “imágenes emblemáticas”—la ESMA, por ejemplo, condensando *el* centro clandestino, cuando se estima la existencia de aproximadamente 500. En el 2006, si bien los testigos pasaron a ser los protagonistas del relato sobre los desaparecidos y no los N.N. como en la posdictadura inmediata, hay cierta reproducción acrítica del show del horror, donde “imágenes literales” llevan a una repetición ritualizada que avanza poco el análisis histórico-político de las desapariciones (Feld 2009: 105-107). A diferencia de las representaciones de las personas desaparecidas y de las manifestaciones del terror, la relación entre imagen televisiva y memorias de fuerzas estético-político disidentes y resistencia cultural, ha sido menos estudiada.

Entre octubre y noviembre de 2013, la TV Pública recreó 13 de las 20 obras de la versión original de TA en 1981, en un ciclo de homenaje para televisión presentado como parte de las celebraciones de los 30 años de la recuperación de la democracia en 1983. Si bien en 2013 las obras tuvieron directores diferentes a los de 1981, participaron algunos de los actores y actrices de aquél entonces. El ciclo de homenaje consistió en trece programas donde se transmitía una obra por día, precedida o seguida de entrevistas a lo/as dramaturgo/as, direttore/as, actores, actrices, empresarios teatrales, la fotógrafa, y un acomodador del Teatro del Picadero en 1981. Las entrevistas no se realizaron en un típico estudio de televisión, sino en el mismo espacio donde acababan de transcurrir las obras de teatro—ya sea

visiblemente en “el escenario” o en espacios oscuros y despojados de decorados, evocando un austero detrás de escena y evitando la espectacularización de la entrevista. Las personas entrevistadas solían no tener relación directa y no haber participado en la obra que se acababa de transmitir. La conversación, entonces, no giraba en torno a la obra recientemente representada sino al movimiento de TA, (re)produciendo un relato emblemático y literal inaugurado en el primer programa del ciclo.

Asumiendo un “deber de la memoria”, el estado argentino, utilizando el soporte del canal público de televisión, reuniendo ficción y hecho documental (Huyseen 2009: 19-21), busco crear imágenes de TA en un especie de “juego de espejos” (Feld y Stites Mor 2009) donde un pasado de resistencia se refleja en el presente democrático. “Hoy no hace falta un ciclo de resistencia” establece el conductor, “Hoy no lo necesitamos”. Así conecta la experiencia de TA con un presente que ha puesto la verdad sobre el terrorismo de Estado y la posibilidad legal y política de juicios penales a sus perpetradores en el centro de la agenda de gobierno y de política pública. Socaba, al mismo tiempo, la capacidad del teatro en tanto dispositivo activista y de intervención crítica del orden simbólico existente. Socaba al teatro en tanto potencia transformadora de su tiempo. En el cierre de cada uno de los programas, el conductor refuerza esta relación temporal de ayer y de hoy como partes de un mismo fenómeno que se proyecta hacia futuro: “Gracias por haber hecho aquello, gracias por estar hoy, gracias por lo que seguramente harán”.

El ciclo comenzó el 29 de octubre con la voz en off del conductor y entrevistador Darío Grandinetti mencionando la represión de la última dictadura militar; “el ataque a la cultura, con muchos de sus hombres y mujeres desaparecidos, exiliados y silenciados” y mostrando imágenes de archivo, tanto de represión policial como de marchas de protesta, identificables con estéticas públicas de los años setenta pero sin referencias históricas precisas. “Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral”, narra el conductor en referencia al surgimiento de TA. Le siguió una entrevista a Roberto Cossa, iniciador y “líder de TA” como él se autodenominó en esa oportunidad. Esta interacción verbal entre uno de los dramaturgos gestores de TA y la escucha activa del conductor de TV constituyó un testimonio que iba a reiterarse a lo largo de todos los programas del ciclo.

“La epopeya de TA ya forma parte de la historia argentina” estableció el conductor en el programa del 31 de octubre sintetizando un relato emblemático y literal sobre la experiencia de TA que iba a reproducirse luego en cada emisión. En el testimonio inaugural de Cossa, la conversación instala la trayectoria espacial y cronológica de TA en la ciudad de Buenos Aires: el surgimiento en el bar de Argentores; la primera semana en el Teatro del Picadero; la concurrencia masiva de espectadores y espectadoras; el incendio que aumentó la visibilidad del fenómeno; la asamblea en el Teatro Lasalle con la presencia masiva de público y personalidades como Pérez Esquivel o Sábato; el ofrecimiento de diecinueve salas por parte de empresarios para continuar el ciclo; y la presentación de las obras en las semanas siguientes hasta el 21 de septiembre en el Teatro Tabaris, donde TA convivió con el espectáculo de revistas de mayor taquilla de Buenos Aires.

Cada programa insistía en la idea de TA como “resistencia cultural”—la frase se repetía al menos tres veces. Más allá de la enunciación del miedo y la resistencia, sin embargo, el relato emblemático y literal, explora poco y de manera fragmentada, las dimensiones y los modos en que los cuerpos desplegaron dicha resistencia. La relación entre quienes volvían del exilio y quienes nunca habían salido, por ejemplo, o las fisuras de la censura y de la política oficial por donde se coló la resistencia de TA, no permearon las imágenes y el relato del ciclo de homenaje. Por ejemplo, a la vuelta del exilio, Aida Bortnik, una de las tres dramaturgas mujeres de TA en 1981, pidió una entrevista con un funcionario del régimen militar relacionado a la política de censura. Argumentando que si no iba a poder trabajar en el país iba a tener que volver al exilio, Bortnik preguntó sobre su nivel de censura. La respuesta de “zona gris” que dio el funcionario la animaron a quedarse en el país, entrar al mercado de trabajo en la televisión y a la escritura de cuentos en la revista Humor, alternando con momentos de nuevas prohibiciones hasta 1983, como la ocasión de la firma de una solicitada de las Madres de Plaza de Mayo¹⁹. Marta Bianchi, también actriz participante de TA en 1981, para mencionar otro caso de negociación con la censura, logró entrevistarse con el marino a cargo de un canal de televisión para indagar sobre los motivos de su prohibición²⁰. Abel Santa Cruz, por su parte, el escritor de telenovelas más prestigiado y mejor remunerado del momento, fue un

¹⁹Testimonio Oral de Aida Bortnik, Archivo de Memoria Abierta.

²⁰ Testimonio Oral de Martha Bianchi, Archivo de Memoria Abierta.

importantísimo colaborador financiero del movimiento de TA. En otras palabras, la política oficial de censura y de promoción de un orden simbólico por parte de la última dictadura no fue un bloque totalizante sino que tuvo quiebres por donde los participantes de TA, individual y colectivamente, pudieron penetrar para gestar espacios autónomos de acción.

Si TA fue, como reflexiona Mauricio Kartún, “un lugar de encuentro y de mucha pelea”, el espacio televisivo no se abrió a la mirada de éstas tensiones ni acomodó el análisis de cuestiones disputadas al interior del movimiento teatral. La capacidad de interpelación de las obras, por ejemplo, no fue parte de la agenda de conversación del ciclo. Mientras Cossa celebra la calidad artística de las obras escritas para TA, “la mayoría están entre las mejores de cada autor” dijo el 29 de octubre²¹, otros críticos argumentan lo contrario. Para Area, Perez, Rigieri (2006), la calidad o la innovación teatral no fueron la clave de la resistencia. Mauricio Kartún, tal como cité más arriba, fue contundente al establecer que TA no fue una vanguardia estética: “Yo veo el teatro que producíamos en los 70 [...] muy ingenuo, casi patético. TA aparece como manifestación tardía de un teatro político cuyo modelo estaba inevitablemente agotado en el realismo socialista, de todas las técnicas brechtianas que habíamos incorporado y aplicado en tanto teatro político.”²²

La resistencia, entonces, no se materializó desde o a través de los textos o las ideas. La resistencia no se trataba de una vanguardia estética de la radicalidad de *Tucumán Arde*, que en 1968 denunció la desinformación de la dictadura de Onganía, o su “versión” de *Argentina Arde* en 2001, para hacer una analogía con las artes visuales. La resistencia de TA gestó, en cambio, un espacio autónomo, autogestionado y de ayuda mutua; un encuentro de artistas y no artistas de clase media como dispositivo de potencia transformadora. El ciclo de televisión dio relativamente poco lugar y escasa voz para indagar en las innovaciones organizativas de TA que le permitieron autonomía del mercado (y también del Estado) que elaboré más arriba: la horizontalidad de la acción, la dinámica asamblearia, la autogestión, la igualación de un trabajo no remunerado para actores conocidos y no conocidos o jóvenes estudiantes, la despreocupación por el no cobro, el trabajo cooperativo y de ayuda mutua que hizo posible desde el

²¹ Entrevista en TV Pública, 29/10/13.

²² Testimonio Oral, Memoria Abierta.

financiamiento de gastos mediante la venta de bonos (Esteve 1991) hasta la logística de cambiar escenografías para realizar tres obras cortas en la misma función diaria. El ciclo de homenaje estabilizó un relato emblemático y literal que dio escasa voz a TA en tanto forma diferente de hacer y habitar el mundo del teatro; de imaginar y materializar un hecho “anti-mercado”; y en tanto dispositivo que generó una potencia transformadora. Más allá de dictadura o democracia, “Siempre el teatro es subversivo, subvierte y siempre es válido su espíritu militante” escribió recientemente Eduardo Pavlovsky²³. Y agregó “Mis últimas obras (Sólo brumas y Asuntos pendientes) no son sino un intento de feroz réplica a la represión y censura del teatro en la dictadura y aún en la democracia donde funciona mucho la autocensura”. El ciclo de homenaje, sin embargo, no abrió su mirada a la potencia subversiva y transformadora del teatro *hoy*, en un contexto de institucionalidad democrática.

A modo de conclusión, una pregunta: ¿la resistencia ritualizada, sigue siendo resistencia?

Teatro Abierto fue un *acontecimiento* en el sentido de Lazzarato (2006). “El acontecimiento muestra lo que una época tiene de intolerable”, escribe Lazzarato, “pero también hace emerger nuevas posibilidades de vida. Esta nueva distribución de los posibles y de los deseos abre a su vez un proceso de experimentación y de creación.” Y refiriéndose a generaciones nuevas de activistas (específicamente a los movimientos alter-globalización que surgieron en Seattle en 1999) advierte aquello que éstas han sabido crear: “nuevas relaciones con la economía y con la política-mundo, una manera diferente de vivir el tiempo, el cuerpo, el trabajo, las comunicaciones, nuevas maneras de estar juntos y estar en contra...”. (2006: 44). TA hizo visible lo intolerable de *su* época y experimentó nuevas posibilidades de vida—al menos dentro del mundo del teatro y de una esfera pública asfixiada por la dictadura militar y saturada por la cultura del miedo. Pero “Teatro Abierto no puede explicarse sólo por las condiciones histórico-políticas que lo contextuaban,”

²³ <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-241672-2014-03-13.html>, último acceso 13 de marzo de 2014.

reflexionó recientemente Pavlovsky²⁴. Por éste “no puede explicarse” entiendo que el dramaturgo de TA evoca la capacidad crítica y la potencia transformadora del teatro, más allá del contexto en el que emerge. Entiendo que *invoca* el proceso de experimentación y la apertura hacia “nuevos posibles”, a los que refiere Lazzarato. Así, una memoria “ejemplar” de TA, en el sentido de Todorov²⁵—es decir, una memoria capaz de construir una experiencia más allá de sí misma, para ser “transmitida a generaciones siguientes y como instancia de categoría más general, o como modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes” (Todorov en Jelin 2002: 33)—buscaría evocar la potencia transformadora del teatro (político) más allá de su tiempo. Antes que un emblema literal que ritualiza la resistencia, una memoria “ejemplar” de TA, buscaría invocar la capacidad crítica del teatro (político) para cuestionar los límites y desafiar el orden de su *propio* tiempo. Al volverse emblema literal y ritualizarse, la resistencia, tanto como la memoria, pierden vitalidad para intervenir e inventar “nuevos posibles”.

La televisión es capaz de alcanzar un público masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir así, en principio, a construir un “nosotros” social y culturalmente más amplio. De todos los medios audiovisuales, sin embargo, la televisión es también la que presenta limitaciones más marcadas para una memoria viva (Feld 2009, 2010) y “ejemplar”. En la televisión ha primado con frecuencia la dramatización por sobre el análisis histórico, cerrando así las posibilidades de politización del pasado reciente (Feld 2010). El ciclo de homenaje a TA, si bien capaz de llegar a una audiencia masiva, en principio de sectores sociales diferentes, opacó importantes dimensiones políticas de TA y del teatro en general para intervenir como dispositivo transformador de *su* época. El relato emblemático ensombreció importantes dimensiones de “lo político”. TA fue un espacio antagónico, autónomo, autogestionado y de ayuda mutua; con innovaciones organizativas que le permitieron autonomía del mercado (y por supuesto del Estado). La horizontalidad de la acción y la dinámica asamblearia, fueron innovaciones más en línea con los movimientos sociales surgidos en la Argentina luego del 2001 que con el teatro político inmediatamente anterior. Posibles entradas para iluminar conflictos y

²⁴ <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-241672-2014-03-13.html>, último acceso 13 de marzo de 2014

²⁵ Tanto Todorov como Jelin (2002: 32-33; 50-51) usan la distinción entre “memoria literal” y “memoria ejemplar” para situaciones límite y traumáticas. Aquí la estoy usando para la memoria de una experiencia de resistencia y no traumática.

tensiones al interior de TA—como las dificultades luego de la reconfiguración del adversario una vez recuperada la institucionalidad democrática en 1983, las diferentes estrategias de negociación con la censura y la prohibición, o la heterogeneidad de filiaciones partidarias y trayectorias de militancia—fueron cerradas en los testimonios del ciclo. El relato emblemático y literal termina sugiriendo, sin proponérselo, que la heterogeneidad de identidades y adscripciones políticas al interior del movimiento de TA podría deslegitimar su fuerza o menguar su potencia en tanto movimiento de resistencia. Los movimientos transnacionales “alterglobalización” de principios de siglo XXI son caleidoscopios que, si bien dentro de un espacio ideológico afín, ensamblan actores sociales heterogéneos y generaciones diferentes de activistas. Esta heterogeneidad radical no debilita su potencia política para desafiar un orden global neoliberal (Perera 2007). Del mismo modo, la diversidad que existió al interior de TA, aún por descubrirse y analizarse, no menoscaba su potencia en tanto resistencia cultural.

En *Gris de Ausencia* de Roberto Cossa, presentado los miércoles de cada semana en TA de 1981 y el 5 de noviembre de 2013 en el ciclo de homenaje de la TV Pública, el Abuelo italiano emigrado joven a la Argentina y exiliado de adulto en Roma, expresa, entre el Alzheimer y la nostalgia, la imposibilidad de hibridizar marcas identitarias en la subjetividad del exiliado. El ciclo de homenaje a TA tampoco logró hibridizar el relato emblemático de resistencia con las complejidades históricas concretas que presentaron, a modo de ejemplo, la heterogeneidad de las identidades políticas entre sus participantes, o las estrategias de negociación con la censura. El relato emblemático estabilizó una memoria de resistencia, difícilmente transmisible más allá de sí misma. El Abuelo de *Gris de Ausencia* confunde pero nunca funde geografías. Tevere y Riachuelo; Parque Lezama y Piazza Venezia; el Coliseo y la Bombonera. El Abuelo repite y actualiza la incapacidad emocional de integrar espacios múltiples en su propia biografía. Ritualiza el dolor del desarraigo—una de las manifestaciones del terror para aproximadamente 200 mil ciudadano/as en la última dictadura. El ciclo de homenaje a TA en 2013 también reproduce y ritualiza un relato estable: celebratorio pero igualmente emblemático y literal, que menoscaba la politización del pasado reciente y las posibilidades de la memoria en el presente.

Referencias

- Area, Lilia, Pérez, Liliana, Rogieri, Patricia. 2006. “Cuadros de Memoria y postales de olvido”. *Anclajes*. Diciembre 2006 (pp. 15-28)
- Balassa, Arturo. 1990. “País Cerrado, Teatro Abierto”. Documental. Guión: Graciela Wegbrait y Arturo Balassa
- Canitrot, Adolfo. 1979. “La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976.” Buenos Aires: Documentos CEDES.
- Dubatti, Jorge y Pansera, Claudio (coords.). 2006. *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires: Artes escénicas.
- Escobar, Arturo. 2010. *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Envión
- Esteve, Patricio. 1991. “1980-1981- la prehistoria de Teatro Abierto” *Latin American Theater Review* 24(2): 59-68.
- Guglielmucci, Ana. 2013. *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: GIAPER.
- Feld, Claudia. 2010. “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”. *Aletheia*. (1) 1-16.
- Feld, Claudia, Stites Mor, Jessica (comp.) 2009. *El Pasado que Miramos*. Paidós.
- Foster, David William. 1980. “Ambigüedad verbal y dramática en El Señor Galíndez de Eduardo Pavlovsky”. *Latin American Theater Review* 13(2): 103-110.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los Trabajos de la Memoria*. Siglo Veintiuno Editores
- Lazzarato, Maurizio. 2006. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Melucci, Alberto. 1985. “The Symbolic Challenge of Contemporary Movements” in *Social Research* 52

_____. 1989. *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*. Philadelphia: Temple University Press

Mouffe, Chantal. 2007. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Perera, Verónica. 2007. “Challenging Neoliberalism from Below: The Case of the World Social Forum 2001-2005”. Ph.D. Dissertation Manuscript http://melvyl.worldcat.org/title/challenging-neo-liberalism-from-below-the-world-social-forum-2001-2005/oclc/683214138&referer=brief_results

Pollak, Michael. 2006. *Memoria, olvido silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones al Margen.

Puga, Ana Elena. 2008. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. New York: Routledge.

Sutton, Barbara. 2010. *Bodies in Crisis. Culture, Violence, and Women’s Resistance in Neoliberal Argentina*. Rutgers University Press

Taylor, Diana. 1997. “Staging Battles of Gender and Nation-ness: Teatro Abierto 1981” in Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Duke University Press.

Verzero, Lorena. 2013. *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial Biblos.