



Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto. Las instituciones y las calles en la “primavera democrática”

Two senses democracy in the Teatro Abierto movement. Institutions and the streets in the "democratic spring"

 Ramiro Alejandro Manduca

ramiromanduca@gmail.com

Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 20 Diciembre 2019

Aprobación: 21 Agosto 2020

Publicación: 01 Septiembre 2021

Cita sugerida: Manduca, R. A. (2021). Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto. Las instituciones y las calles en la “primavera democrática”. *Sociohistórica*, 48, e147. <https://doi.org/10.24215/18521606e147>

Resumen: Teatro Abierto constituye una referencia canónica a la hora de pensar los años de la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia. En esta ocasión buscaremos abordar la etapa menos estudiada del movimiento, al calor del nuevo régimen político. Las preguntas que nos guiarán serán de qué modo fue entendido el mismo en el interior de Teatro Abierto, qué expectativas despertó y qué modos de intervención adoptaron sus distintos miembros. Analizaremos dos derivas: una de ellas, caracterizada por la inserción institucional de parte de los referentes históricos del movimiento; la otra, vinculada a la continuidad del mismo, pero bajo nuevas lógicas organizativas y estéticas que se desplegaron en espacios diversos: plazas, parques, hospitales psiquiátricos, casas tomadas y centros culturales barriales, entre otros. Será de particular interés para este trabajo analizar las diversas redes de afinidad que se fueron configurando, los cambios organizativos y las estéticas adoptadas.

Palabras clave: Democracia, Teatro, Política, Militancia.

Abstract: Teatro Abierto is a canonical reference when thinking about the years of the transition from the last Argentine military dictatorship to democracy. On this occasion we will seek to address the less studied stage of the movement, in the heat of the new political regime. The questions that will guide us will be how it was understood within the Teatro Abierto what expectations it aroused and what modes of intervention its different members adopted. We will analyze two drifts: one of them, characterized by the institutional insertion of part of the historical references of the movement; the other, linked to its continuity, but under new organizational and aesthetic logics that were deployed in diverse spaces: squares, parks, Psychiatric hospitals, homes taken and neighborhood cultural centers, among others. It will be of particular interest for this work to analyze the various affinity networks that were configured, the organizational and aesthetic changes adopted

Keywords: Democracy, Theater, Politics, Militancy.



INTRODUCCIÓN

La¹ relevancia de Teatro Abierto como fenómeno artístico y político en el marco de la última dictadura militar en Argentina ha sido abordada desde distintos planos por una extensa literatura (Dubatti, 2010; Trastoy, 2001; Zayas de Lima, 2001; Pellettieri, 2001; Giella, 1991). En el último tiempo también ha tenido lugar una nueva serie de investigaciones, debido a la posibilidad de acceso al archivo personal de Osvaldo Dragún, donado por su exesposa, María Ibarreta, al Instituto de Arte argentino y latinoamericano “Luis Ordaz” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre ellas se destacan la compilación y análisis de fuentes hechos por Irene Villagra (2013; 2015; 2016) que han permitido abrir nuevas miradas, dentro de las que se puede enmarcar este trabajo. Ahora bien, la continuidad de Teatro Abierto bajo la democracia ha sido estudiada con menor profundidad y sistematicidad (Villagra, 2016; Sagaseta y Polito, 1985). En este caso, nos proponemos pensar el desarrollo posterior a 1983 y reflexionar acerca de los modos de entender la democracia por parte de distintos actores sociales en los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín —la llamada “primavera democrática”² por el entusiasmo suscitado en amplios sectores de la población—, centrandó nuestra atención en el devenir del movimiento.

Una aclaración pertinente es que tomaremos la definición de movimientos culturales brindada por Raymond Williams (2015), quien los entiende como formaciones culturales en las cuales “los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico” (p. 53). Ahora bien, el autor señala que tal finalidad está inexorablemente ligada al contexto político en el que se desarrolla. Dentro de los movimientos culturales, Williams hace una diferenciación en cuanto a los modos internos de organización y sus relaciones declaradas y reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general. Respecto al primero de los puntos, Teatro Abierto puede ser considerado, de manera general, como un movimiento caracterizado por la “afiliación formal de sus miembros, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna y de constitución y elección” (Williams, 2015, p. 58). En cuanto a su relación externa, surge como un movimiento de oposición durante la dictadura, en tanto significó “una oposición activa frente a las instituciones establecidas, o, de una manera más general, frente a las condiciones en las cuales existen” (Williams, 2015, p. 60), pero en el periodo que abordaremos adoptó, en parte, las características de un movimiento alternativo, dado que “aportó los medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, posibles de ser excluidas de las instituciones existentes” (Williams, 2015, p. 60).

En síntesis, buscaremos abordar las derivas de aquellos integrantes que se incorporaron al funcionamiento de las instituciones republicanas al calor de la transición democrática y luego nos detendremos con mayor profundidad en las iniciativas que tuvieron como impulsor al movimiento y que, a nuestro entender, postularon su praxis como una militancia cultural que buscaba enriquecer y dotar de contenido al flamante régimen político. Particularmente, focalizaremos en lo que fueron los proyectos *Otro Teatro* y *Teatrzo '85*. Antes de esto haremos una breve recapitulación del contexto y surgimiento del movimiento en el marco de la dictadura. Para la reconstrucción y análisis de estas experiencias hemos realizado entrevistas semiestructuradas a protagonistas de las mismas, quienes también nos han aportado registros y documentación de sus propios archivos personales. Apelamos del mismo modo al ya mencionado archivo personal de Osvaldo Dragún, y a la crítica publicada en periódicos y revistas de gran tirada.

TEATRO ABIERTO: SU IRRUPCIÓN EN LA DICTADURA

La dictadura cívico-militar que comenzó el 24 de marzo de 1976 y se extendió hasta diciembre de 1983 puso fin al proceso de radicalización y movilización popular abierto a finales de los años 60 en nuestro país. Con la instauración de un verdadero Estado terrorista (Duhalde, 2013) se cometieron los más aberrantes crímenes

de lesa humanidad mediante el desarrollo pleno de prácticas genocidas que desarticularon el entramado social (Feierstein, 2007). En las últimas décadas una serie de trabajos han problematizado distintas dimensiones de ese régimen, detectando las tensiones entre los proyectos que cada una de las distintas fuerzas pretendía desarrollar (Canelo, 2008), las diversas continuidades tanto de las lógicas represivas impuestas previamente (Franco, 2012; D'Antonio, 2016; entre otros/as), de la persistencia de prácticas culturales y artísticas críticas pese a la censura (Margiolakis, 2011; Longoni, 2012; Verzero, 2012, 2013; entre otros/as) e incluso con anterioridad y de manera pionera, de las resistencias obreras a las políticas económicas del régimen (Pozzi, 1988; Falcón, 1996) Es en diálogo con estas miradas que se corren de un análisis monolítico desde donde pensamos que es más productivo analizar la irrupción de Teatro Abierto como movimiento cultural.³

Hacia 1981 tuvo lugar el primero de los tres cambios de presidencia promocionados por las cúpulas militares. En medio del naufragio del plan económico de Martínez de Hoz y tras los efectos de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos que amplificó los cuestionamientos al régimen en términos internacionales (D'Antonio, 2010) asumió la presidencia Roberto Viola, sucesor de Jorge Rafael Videla, no sin planteos críticos por parte de los sectores más “duros” dentro de las FF. AA. (Canelo, 2008). Su breve presidencia (solo de marzo a noviembre de 1981) buscó tener un carácter “aperturista”, permitiendo que se distendieran algunos controles en términos de censura, aspecto que se manifestó en el tono crítico que adoptaron algunas publicaciones tales como la revista *Hum@r* (Burkart, 2017), en la mayor proliferación de recitales de *rock* e incluso en la posibilidad de que irrumpieran marchas y actos políticos (Sánchez Troillet, 2019). Es en ese marco de indefinición del régimen y de rasgos de apertura que irrumpió Teatro Abierto. Los primeros pasos en la conformación del movimiento pueden rastrearse hacia finales de 1980, por iniciativa de un núcleo de dramaturgos destacados del teatro argentino. Muchos de ellos estaban en las listas negras de la dictadura y encontraban serias dificultades para estrenar sus obras.⁴ Sumado a esto, al anunciar la temporada de 1981, el entonces director del Teatro San Martín, Kive Staiff, ante la pregunta de los periodistas por la ausencia de autores argentinos contemporáneos en la cartelera, respondió que no estaban incluidos porque no existían. Esta situación se conjugó con el cierre de la cátedra de Teatro argentino en el Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas. Fue este panorama el que impulsó a los dramaturgos a “generar un evento que muestre la vitalidad del teatro argentino”⁵, como postularon las primeras declaraciones públicas que anunciaron el ciclo inicial. Osvaldo Dragún fue el principal impulsor del movimiento. A él se sumaron otros autores notables como Roberto “Tito” Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, por nombrar solo a los más destacados, todos enmarcados dentro de la tradición del teatro independiente. Fueron convocados 21 autores y 21 directores para poner en escena obras escritas específicamente para ese ciclo. La idea inicial era realizar funciones todos los días de la semana, durante dos meses, en un horario poco convencional (desde las 18:30 los días de semana, las 17:00 los sábados y las 16 los domingos) para que aquellos actores, actrices, técnicos y vestuaristas implicados, que tuvieran trabajo en otras salas o en la televisión pudieran ser parte de todas formas. Las entradas fueron vendidas a un precio popular para que tuviera acceso la mayor cantidad de público posible. Las funciones comenzaron el 28 de julio en el Teatro del Picadero. Tan solo una semana después, este teatro fue incendiado, se estima que por acción de una bomba de fósforo colocada por comandos de la Marina.⁶ Esto generó la adhesión de un amplio espectro cultural y social. Más de 17 empresarios teatrales ofrecieron sus salas comerciales para continuar con el ciclo.⁷ El teatro elegido fue el Tabarís, espacio dedicado al teatro de revista porteño y ubicado en el corazón de la calle Corrientes (Corrientes 831), cuya capacidad era de 500 personas, 150 más que el Picadero. El cierre de este primer ciclo fue el 21 de septiembre; la cobertura de los medios y la crítica fue amplia y entusiasta. En los dos años posteriores, aún en dictadura, el movimiento realizó dos ciclos más (Manduca, 2016). El de 1982, mucho más ambicioso por la enorme cantidad de obras convocadas por concurso anónimo (49 en total), no tuvo, sin embargo, los mismos efectos. Como señala Perla Zayas de Lima (2001, pp. 112-113), durante ese año creció la oferta de teatro argentino en las carteleras, hecho que pudo repercutir en una asistencia menor de público.

En el 83 se recuperó la iniciativa, en un contexto donde ya estaba planteada la apertura democrática. Bajo las consignas “Por un teatro sin censura” y “Ganar la calle” este último ciclo dentro del período dictatorial comenzó con un desfile de murgas desde el lugar donde se encontraba el Teatro del Picadero (el ex-Pasaje Rauch, a metros de Callao y Lavalle) hasta el Parque Lezama, cercano al teatro Margarita Xirgú, sede de esa edición. Tal como señala Villagra (2015), las murgas constituyeron un atractivo para un público que hasta entonces no había sido interpelado por Teatro Abierto; fueron la posibilidad de ampliar la convocatoria a las barriadas populares y no solo al público de clase media que se acercó durante las anteriores ediciones. Esta chispa novedosa, que no terminó de convencer al conjunto del ya amplio movimiento, fue retomada en algunas de las iniciativas que tuvieron lugar durante la democracia sobre las que se centra este trabajo.

TEATRO ABIERTO EN DEMOCRACIA

En un artículo relativamente reciente, Luciano Alonso (2018) analizó la movilización social en la transición de la última dictadura militar a la democracia revisitando críticamente los abordajes tradicionales. Su énfasis se centró en que buena parte de estos han quedado anclados en el aspecto institucional, en el paso de una institucionalidad dictatorial a una constitucional (Alonso, 2018). Del mismo modo, podríamos decir que, sin desconocer lo valioso de sus aportes, los enfoques fuertemente focalizados en el colapso del régimen militar a partir las disputas palaciegas (Mazzei, 2011; O’Donnell y Schmitter, 2010; Canelo, 2008) no permitieron visibilizar procesos de movilización social, que tuvieron su influencia relativa en las condiciones bajo las cuáles se realizó la apertura democrática.

Como señala Alonso recuperando a Charles Tilly, un análisis más productivo puede partir no tanto de entender a la democracia como régimen político, sino pensando en términos de “*democratización* como un proceso conflictivo de interacción permanente entre demandantes y contra-demandantes que tiende a ampliar la participación, disminuir las desigualdades categoriales e impulsar consultas con relación a las autoridades y sus políticas públicas” (Tilly en Alonso, 2018: 60).

Ahora bien, es interesante pensar ciertas correspondencias en estos modos de entender la democracia dentro de movimientos particulares. En el caso de Teatro Abierto, el fin de la dictadura implicó una crisis en los modos de pensar y accionar políticamente. Un balance ampliamente difundido por sus principales referentes atribuye su razón de ser a la unión de fuerzas ante la censura del gobierno dictatorial, aspecto que, por lo tanto, una vez advenida la democracia, se vio diluido. La suerte de “frente cultural antidictatorial” entró en tensión ante las nuevas exigencias de la coyuntura. En él supieron confluir figuras más ligadas al radicalismo, como Luis Brandoni y Carlos Gorostiza; otros de militancia en el Partido Comunista o cercanos, como Rubens Correa, Raúl Serrano, Manuel Callau y Osvaldo Dragún, como también —en porción minoritaria— quienes mostraban afinidad con el peronismo, como Ricardo Halac, o con el trotskismo, como Eduardo “Tato” Pavlovsky. En este punto, consideramos pertinente introducir de manera acotada algunos aportes teóricos que nos permitan dilucidar las transformaciones del movimiento en el sentido que propone este trabajo. Pierre Bourdieu (2002) destaca la autonomía del campo intelectual o cultural y señala una dinámica interna que, si bien signada por relaciones de tensión y conflictos, se monta sobre “una cantidad de intereses comunes por los que vale la pena luchar” (p. 121). Sin embargo, y siguiendo en este caso a García Canclini (1990), podemos pensar que debido a la intervención de la censura como aspecto externo del campo cultural que alteró su funcionamiento autónomo, “los enfrentamientos quedaron suspendidos para constituir una alianza en defensa de la libertad de expresión” (p. 120). Si esa dinámica caracterizó los años dictatoriales, al calor del cambio de régimen, ese amplio movimiento en donde confluyeron miembros dominantes del campo, pero también pretendientes periféricos comenzó a estar atravesado por disputas. En términos generales (quizás a excepción de Dragún) el capital acumulado en la trayectoria de cada uno se vio reflejado en la “*deriva*” por la que finalmente optaron.

En este trabajo nos proponemos mostrar que a partir del advenimiento de la democracia lo que se puede percibir son dos modos distintos de entender el rol como artistas e intelectuales en las nuevas condiciones sociales. Recuperando la conceptualización propuesta por Jaques Rancière (2012) diferenciaremos entre aquellos que comenzaron a intervenir en el plano de “la política” y los que continuaron con acciones que pueden ser englobadas en “lo político”. La diferencia entre ambos radica en que en el segundo de los términos, la actividad política queda restringida a los representantes, a aquellos en quienes se ha delegado la facultad de disertar en la *polis*. Para el autor, la política es “la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2012, p. 33). A diferencia de esto, en el sentido de lo político, son esos sujetos que habían delegado el poder político quienes lo reclaman: “lo político consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visibles aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Rancière, 2012, p. 35). En nuestro caso, mientras que los primeros jerarquizaron su práctica en el interior de las instituciones democráticas, los segundos dotaron de nuevos significados a las realizaciones del movimiento.

LA DERIVA INSTITUCIONAL O EL SALTO A “LA POLÍTICA”

Las políticas culturales que se comenzaron a implementar en los primeros años de la restauración democrática tuvieron como usina fundamental el Taller de Cultura y Medios de Comunicación Social, que fue convocado a principios de 1983 desde el Centro de Participación Política (CPP), espacio destacado en la confección del programa político del Movimiento de Renovación y Cambio —corriente interna de la Unión Cívica Radical (UCR) que llevaría como candidato a Raúl Ricardo Alfonsín—. Este espacio supo nuclear a una decena de intelectuales y artistas que se propusieron hacer un aporte de cara a la inminente etapa democrática. Como señala Luis Gregorich, uno de los coordinadores del CPP

Se trataba de reflexionar sobre la situación de la cultura y las huellas que en este campo había dejado el Proceso militar, de comparar políticas y legislaciones culturales en diferentes países, de mantener un diálogo abierto con los distintos representantes de la cultura enrolados en otros partidos y tendencias, y finalmente de elaborar un programa de gestión para quien creíamos iba ser el futuro Presidente elegido por el voto popular (Gregorich, 2006, p. 24).

Dentro de este amplio grupo de cineastas, artistas plásticos, críticos musicales y literarios, periodistas e intelectuales, se destacaron aquellos pertenecientes al ámbito teatral, que, además, obtuvieron particular relevancia en el ámbito cultural estatal durante los primeros años del gobierno alfonsinista. Tuvieron participación los/as dramaturgos/as Aída Bortnik, Carlos Gorostiza y Pacho O’Donnell;⁸ los/as teatristas Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Héctor Calmet, Alfredo Iglesias, Pablo Moretti, Jorge Sassi y Myriam Strat. Asimismo, la mayor parte de ellos (Bortnik, Gorostiza, O’Donnell, Boero, Bonet, Brandoni y Calmet) habían sido partícipes de Teatro Abierto durante los últimos años dictatoriales.

En algún punto la propuesta estética y política de Teatro Abierto puede ser definida como la de un teatro para la democracia. Así aparece reflejado en la posición de dos de los intelectuales que intervinieron inmediatamente en las discusiones respecto al rol de la cultura en la democracia, Beatriz Sarlo (1984) y Oscar Landi (1984), quienes remarcan al movimiento como un antecedente desde donde pensar una cultura democrática, sobre todo por ser este un emergente de la sociedad civil durante la dictadura, que debía protagonizar esa nueva etapa de nuestro país. Esto se explica por una serie de rasgos puntuales. En primer lugar, porque era un tipo de teatro alejado de los idearios radicalizados propios del “teatro militante” (Verzero, 2013) de los años 60 y 70, que estuvo fuertemente vinculado a los proyectos de las organizaciones político-militares. No por esto dejaba de ser un teatro de corte político, que a través de la metáfora como recurso, había logrado cuestionar los parámetros autoritarios de la dictadura. Pero, sobre

todo, Teatro Abierto era un movimiento que adoptaba como consigna un reclamo que atravesaba al conjunto de la sociedad, una suerte de eje transversal que generaba consensos: la libertad de expresión. Osvaldo Pellettieri identificó de manera muy clara la correspondencia de la propuesta de Teatro Abierto con los imaginarios sociales que comenzaban a configurarse:

(...) el receptor de teatro de los setenta-ochenta (1976-1983) no era el mismo que había asistido al teatro en los primeros años de los setenta, radicalizado políticamente, que pretendía comprender los avatares del itinerario de la “liberación nacional”, sino que formaba parte de una audiencia espantada de la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara (Pellettieri, 2001, p. 76).

Como segundo aspecto, tal como señalamos en el apartado anterior, hay que sumar que el componente ideológico-partidario de buena parte de los miembros fundadores de Teatro Abierto —en línea con la tradición del movimiento de teatro independiente del que se identificaban como continuadores— estaba vinculado sobre todo al Partido Comunista Argentino, pero incluso excediendo a aquellos que eran militantes o simpatizantes de esta organización, existía en la mayoría de sus principales referentes una mirada crítica hacia el peronismo. Tomando en cuenta estos aspectos, el acercamiento a la UCR es más comprensible. De todos ellos, Luis Brandoni cumplió un papel fundamental ya que era militante radical, y, como señala Viviana Usubiaga (2012), ocupó el rol de asesor cultural de Alfonsín, y también actuó como nexo mediante el que Carlos Gorostiza accedió a la Secretaría de Cultura de la Nación, donde permaneció hasta 1986.

En sus memorias, el dramaturgo de *El Puente* explicitó claramente el motivo que aunó a aquellos que dentro del movimiento comenzaron a intervenir en los planos institucionales. En sus palabras: “algunos de nosotros entendimos que había llegado la hora de hacer a un lado por un tiempo nuestras ocupaciones y poner nuestras modestas horas al servicio de la reconstrucción democrática” (Gorostiza, 2004, p. 237). Su gestión tuvo como desafío llevar a la práctica el modelo de “democratización cultural” (Wortman, 1996, p. 70) prometido en la campaña por el radicalismo.⁹ En ese sentido, las primeras medidas llevadas adelante sentaron esa ruptura con el pasado inmediato. Para esto formuló un Plan de Cultura Nacional, aprobado en septiembre de 1984 en Tucumán, luego de dos reuniones que contaron con la participación de miembros de todas las provincias. La concepción de cultura asumida en dicho plan se postulaba en términos amplios y enunciaba como principal desafío enfrentar a aquellos aspectos heredados de “la represión totalitaria: la censura, el silencio, la mentira, el elitismo, la frivolidad, la uniformidad ideológica, el terror”¹⁰. En este sentido, una primera medida significativa —y quizá de las más destacadas de su gestión— fue la temprana disolución (en enero de 1984) del Ente de Calificación Cinematográfica, expresión concreta de los mecanismos autoritarios e intimidatorios propios de la dictadura que se arrastraban desde la década del 60. Como parte de estas políticas, la gestión de Gorostiza se propuso el fomento de la actividad artística, por ejemplo, reorganizando y financiando el funcionamiento del Fondo Nacional de las Artes y dando lugar a la realización de diversos festivales y espectáculos en espacios públicos.

Dentro de las atribuciones de la Secretaría de Cultura, y particularmente de una de sus seis direcciones, la de Teatro y Danza, estuvo la gestión y administración del Teatro Nacional Cervantes, espacio relevante para los fines de este trabajo. Entre 1984 y 1986, estuvo a cargo del teatro y también de la dirección nacional, Osvaldo Bonet, quien implementó una conducción colegiada con Beatriz Matar, Carlos Somigliana y Héctor Calmet. Como señala Alicia Aisemberg (2001), durante la “primavera alfonsinista” se buscó construir una identidad propia del teatro poniendo “en escena un teatro de ‘contenido social’ y ligado al momento que se estaba viviendo” (p. 393); así, se privilegiaron las estéticas hegemónicas desde los años 60 —el realismo y el neovanguardismo— al tiempo que ocuparon un lugar central los autores argentinos contemporáneos. La obra que abrió la temporada fue *De Pies y Manos* de Roberto Cossa, con dirección de Omar Grasso. También se representaron en ese mismo año *El campo* de Griselda Gambaro, con dirección de Alberto Ure, y *Moreira*, a cien años del texto clásico del teatro nacional, que tuvo la particularidad de ser una reversión colectiva

de aquel, confeccionada entre Sergio de Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez, con una dirección también colectiva de Alejandra Boero, Rubens Correa y José Bove.

Un dato a destacar, que ejemplifica lo que hemos denominado como “deriva institucional”, es que todos los miembros de la dirección colegiada del teatro, así como los directores y autores que formaron parte de la temporada 84, fueron integrantes de Teatro Abierto desde sus inicios. La centralidad en el campo teatral, en sus principales instituciones tanto en el plano de la gestión como en el artístico, fue ganada por el núcleo fundador del movimiento durante la dictadura. Al mismo tiempo esta posición implicó un salto a la “política”, en los términos de Rancière; es decir, la posibilidad de ser reconocidos como sujetos capaces de decidir sobre un espacio específico: las políticas culturales y teatrales del Estado en esos primeros años del régimen democrático.

LA INCERTIDUMBRE DEL 84 Y LOS PROYECTOS DEL 85

Así como algunos de los miembros del movimiento optaron por la deriva institucional, en el interior del mismo se plantearon debates acerca de con cuáles otras estrategias continuar el proyecto que desde un principio los guio: revitalizar el teatro argentino. En los documentos y anotaciones de Osvaldo Dragún pueden rastrearse algunas de las tempranas hipótesis al respecto. En una minuta de reunión fechada el 31 de octubre de 1983 aparecen una serie de consideraciones acerca de qué hacer en 1984. Entre ellas se destaca la pregunta en torno a cuáles eran los objetivos del movimiento, cuestión que —al menos en lo apuntado por Dragún—, parece no haber encontrado una respuesta taxativa. Al respecto, nos interesa destacar la opinión del dramaturgo y director Eduardo Rovner, quien afirmaba que los ciclos futuros debían “partir de [que] aquello que sentimos nos expresa, sin encerrarnos en el preconceito ‘somos un teatro político’”.¹¹ Esta posición, al tiempo que reconocía el lugar que ocupaba el movimiento, contenía una idea de tipo “profesionalista” según la cual lo artístico toma distancia de lo político, se descontaminaba en algún punto de esa carga asumida en una coyuntura específica (la dictatorial) ya superada.

En la reunión también fue un eje relevante el modo de articulación con el Estado, ya fuera sugiriendo que este brindara un ámbito para la realización de los futuros ciclos (Alfredo Zemma), mediante el desarrollo de un proyecto pedagógico que pudiera servir a los fines estatales (Laura Yusem) o a través de subsidios y subvenciones (Roberto Cossa). Quizá la síntesis más apropiada fue la que expresó Omar Grasso, en su intención de ordenar las posiciones volcadas en el encuentro, al decir que había que “pedir al Estado todo lo que pueda dar a Teatro Abierto”.¹²

El encuentro produjo los gérmenes de lo que fueron las iniciativas tanto del 84 como del 85. Alicia Zanca planteó que hasta el momento los actores y actrices no tenían una participación activa en la producción del material, y que era necesario construir una dinámica que implicara otro tipo de trabajo “QUE NO SEA LO MISMO QUE SI NOS LLAMAN DE CUALQUIER TEATRO”.¹³ Las mayúsculas, que pertenecen a las anotaciones de Dragún, son un indicador de la importancia que tuvo para el principal referente del movimiento esta suerte de “reclamo” enunciado por Zanca. Como veremos más adelante, los actores tomaron la iniciativa en los ciclos siguientes y los dotaron también de otra dinámica. Carlos Somigliana, por su parte, dejó planteado el tema sobre el que debía centrarse el nuevo proyecto: “LA LIBERACIÓN” (nuevamente, mayúsculas de Dragún).

De esa idea derivó lo que fue el proyecto, finalmente frustrado, de 1984. El título que lo iba a encabezar era “Teatro Abierto opina sobre la libertad”. Se proponía una estructura simple y realizable en el tiempo que disponían: solo una función por semana, que a lo largo del ciclo fuera rotando desde un escenario tradicional en el centro porteño hacia los barrios. Pese a que algunos autores comenzaron a escribir y formular propuestas, la iniciativa no se llevó adelante. Se impusieron el estado de “autorreflexión” sobre la coyuntura y el rol del

movimiento en ella. En palabras del actor y director Enrique Dacal, las diferencias llevaron a “que el debate se comiera a la acción”.¹⁴

Sin embargo, el 84 puede pensarse como un momento de reconstrucción de redes de coordinación latinoamericanas. Durante ese año el movimiento apareció en las grillas de dos grandes festivales: la VI Edición de Manizales (que se volvía a hacer de la mano de “los vientos democráticos”) y el Festival Internacional de La Habana. Respecto a este último, en una entrevista dada a la revista *Hum@r*, Dragún comentaba que la experiencia de Teatro Abierto había tenido amplia difusión en Cuba, y agregaba: “yo pienso que uno de nuestros trabajos futuros más urgentes es la apertura hacia América Latina y Teatro Abierto, por el cúmulo de energías que contiene, está en condiciones de generar una cosa así”.¹⁵

De alguna manera, esas palabras de Dragún estaban anticipando lo que serían las iniciativas del movimiento al año siguiente. En 1985 tuvo lugar una renovación en su conducción. Se generó una masiva asamblea donde participaron actores, directores, autores y técnicos y se conformó una nueva comisión directiva. En concreto, quienes tomaron las riendas, a diferencia del momento fundacional, fueron actores: Manuel Callau fue elegido presidente y Enrique Dacal, secretario general. Este último señala que el clima de las asambleas en ese momento era álgido, de mucha discusión en tonos fuertes, lo que llevó a este cambio de dirección y también de política. En sus palabras:

(...) así como algunos en 1981 acompañábamos, pero no participábamos, ahora los que antes participaban sólo acompañaban. Los históricos, como Tito Cossa, nos miraban respetuosamente desde la silla. Con estos cambios se armó una nueva dimensión del movimiento que estaba implicada con la gente de los barrios y con la gente de los suburbios.¹⁶

Efectivamente, la asunción de actores en la dirección del movimiento trajo aparejada también otra concepción estética y otro modo de entender el vínculo del teatro con la coyuntura política. Los actores, cuyos instrumentos son sus propios cuerpos, se propusieron llevar esa lógica al plano de lo político. El cambio institucional, la flamante democracia, quedaba a mitad de camino si no se ponía el cuerpo en los lugares donde era necesario.

Ese año surgieron tres iniciativas que pusieron de manifiesto estas tensiones entre autores (los “históricos”) y actores, y también entre los proyectos estéticos/políticos dentro de Teatro Abierto: los ciclos *Nuevos autores-Nuevos directores*, *Otro Teatro* y *el Teatrzo*.

Sin profundizar, dado que a los fines de este trabajo nos centraremos en los últimos dos, podemos señalar que la primera de estas iniciativas planteaba una suerte de reminiscencia de los inicios del movimiento, cuando duplas de autores y directores consagrados (modo como se habían motorizado las obras de 1981) desarrollaron espacios de formación para jóvenes. Se buscaba así una continuidad en términos estéticos en la que el teatro basado en la díada autor/director aparecía como central, sosteniendo el espacio “tradicional” de la sala como lugar del convivio.¹⁷ Las duplas docentes conformadas fueron cinco, cada una de las cuales realizó un taller de aproximadamente seis meses. Las obras seleccionadas fueron expuestas entre octubre y noviembre de 1985 en la sala Fundart. Participaron en el rol de formadores Osvaldo Dragún, Eduardo Rovner, Carlos Somigliana, Roberto Perinelli, Carlos País, Aída Bortnik, Roberto Cossa, Mauricio Kartún y Carlos Soto, entre otros. Respecto a aquellos que accedieron a formarse se desatacan Luis Sáez, Patricia Zangaro, Américo Torchelli, Susana Pujo, Julian Howard y Ricardo Bartís dentro de los más de 40 participantes. Como el mismo catálogo lo expresa, con esta experiencia el movimiento entendía que estaba haciendo una “puesta audaz para el futuro del teatro argentino”.¹⁸ Sin duda, su abordaje merece un trabajo aparte, ya que esta deriva en términos pedagógicos, y tendiente a continuar con una tradición estética particular, ha sido poco abordada hasta el momento.

Otro Teatro

Las experiencias del Teatrado y de Otro Teatro apelaron a procedimientos totalmente distintos. En algún punto, ambos proyectos remiten a las prácticas teatrales de los años 70 que Lorena Verzero (2013) ha denominado “teatro militante”, pero bajo un nuevo contexto: el de la democracia. En su investigación, identifica una serie de rasgos comunes en los grupos que estudia. En palabras de la autora:

Sus producciones tenían carácter abierto: estaban sujetas al devenir de los acontecimientos políticos o a la intervención del público como actor en el desarrollo de las mismas. La actividad de estos grupos se sostenía en el principio de poner el arte al servicio de lo social-político y se constituía como una conducta hacia la vida, excediendo el plano meramente artístico. El teatro militante era concebido como un acto, como una acción en sentido transformador y los protagonistas de este acto se asumían como trabajadores de la cultura (p. 148).

Sin ir más lejos, el ya nombrado Enrique Dacal —sobre el que volveremos en este apartado— reconoce que la estética que adoptó su grupo Teatro de la Libertad estaba estrechamente ligada a la memoria que él tenía del teatro de Augusto Boal (quien estuvo en Argentina entre 1971 y 1973) y del Grupo Octubre de Norman Briski, es decir, de la tradición teatral que había tenido su momento de mayor desarrollo en los años previos al último golpe militar.¹⁹

El proyecto Otro Teatro, coordinado por Dacal, postulaba diferenciarse del teatro que desde una mirada de las clases medias representaba a los sectores obreros y populares, y por lo tanto constituir

(...) una dramaturgia donde las clases obreras y sumergidas de la Argentina estén representadas a través de sus reales mitos, sueños, anhelos, problemas y esperanzas (...) se pretende cultivar un nuevo perfil en el teatrante para vencer así situaciones de marginalidad entre el teatro y la realidad social en nuestro país gracias a nuestra historia rica en intentos exitosos de colonización cultural, política y económica.²⁰

En esas premisas aparecen de manera concisa las tensiones estético políticas dentro del movimiento. La tradición de “los históricos”, que es la del movimiento de Teatro Independiente (Fukelman, Ansaldo, Girotti y Tombetta, 2017), es justamente la que, desde las clases medias, tematizó los pesares populares. En discusión con esa tradición, que es también la fundante del movimiento, se formulaba este proyecto específico.

Con este objetivo claro se hizo una convocatoria a actores, directores, músicos, antropólogos, sociólogos y docentes, entre otros. A partir de los informes que hemos podido relevar gracias al acceso al archivo personal del luminotécnico Jorge Merzari, identificamos que este proyecto en particular adoptó un modo de funcionamiento de carácter horizontal y asambleario.²¹ A partir de dichas asambleas generales se conformaron grupos de trabajo, entre los que se debía elegir un delegado que haría el seguimiento específico, y los informes se centralizarían en una comisión con cada uno de los representantes. Establecida esta dinámica, se dividieron en distintos ejes y comenzaron a trabajar con poblaciones vulneradas específicas, mediante un proceso de acercamiento, intercambio y construcción de confianza con el que se buscaba llegar a la producción de un hecho artístico final. Cada grupo era libre de adoptar la metodología de trabajo que quisiera, siempre y cuando fuera informada al conjunto de los integrantes del proyecto. Conscientes del trabajo que se proponían, en el mismo informe destacan que “las dificultades son muchas y debe predecirse que solo algunos llegarán a la concreción final de un hecho artístico. Otros abandonarán la tarea por diversos motivos y algunos, sencillamente, fracasarán luego de vivir todo el proceso o parte de él”.²² Los sectores y temas con los que se buscó trabajar fueron: los niños en situación de calle, los veteranos de Malvinas, la mujer dentro de la clase trabajadora, las casas y conventillos de Buenos Aires, la marginalidad en la que habitan los indios en Buenos Aires, el racismo en la clase trabajadora, adolescentes marginados, personas con discapacidad mental y sus entornos, trabajadores a los 40 años o más y casos de trabajadores desaparecidos.²³

La lista evidencia la amplitud y, en algunas cuestiones, la poca precisión del sector sobre el que se pensaba trabajar. Por el momento, solo se tiene conocimiento de tres proyectos que se lograron concretar. Uno

de ellos en torno al caso de un obrero gráfico desaparecido, cuyo estreno fue en el Sindicato Gráfico Argentino y estuvo a cargo del Taller Cultural Paco Urondo (Cooperativa teatral Lanús Libre),. Otro, sobre la problemática de la mujer en la clase trabajadora, para el que se formularon cuatro textos breves de los autores Néstor Sabatini, Roberto Perinelli y Noemí Levy, propuesta que se estrenó en TEA (Taller Estudio Actor) y luego se extendió a algunos territorios del conurbano bonaerense. Adhelma Lago fue una articuladora fundamental debido a su militancia en la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) ligada al PC. Por último, el encarado por el Grupo Teatro de la Libertad, que eligió como eje el tema de las casas tomadas en el centro porteño, y cuya producción fue *El Cuenterete del Chucu-Chu*, obra en la que participaron niños y vecinos de los conventillos. Nos detendremos brevemente en esta experiencia.

El sector específico sobre el que se abocó el grupo fue el barrio de Montserrat, muy cerca de la Casa Rosada²⁴. En esa parte de la ciudad, tanto entonces como hoy había un importante número de viviendas tomadas. El trabajo se extendió entre el 11 de febrero y el 21 de septiembre de 1985, y se desarrollaron acciones en tres casas distintas ubicadas en Alsina 924; Alsina 883 y Defensa 165 (Dacal, 2006, p. 57). La concepción que guiaba el accionar planteaba “valorizar la ceremonia teatral como un medio de comunicación social” (Dacal, 2006, p. 57), es decir, los mismos objetivos partían de una búsqueda extraestética, una lógica que podía ser asimilada con una militancia territorial de rasgos asistencialistas. En palabras de Dacal,

(...) el grupo se acercaba a la casa, tocaba la puerta, decía: “somos de Teatro Abierto ¿qué necesitan?” de allí podía derivar la organización de un merendero dentro del conventillo, de clases de apoyo escolar, arreglar desperfectos en la casa y entre todo eso, ocasionalmente, se lograba hacer algún ensayo en el patio o en alguna habitación. La construcción de confianza en algunos casos llegó al punto de que miembros del grupo fueron padrinos de bautismo de familias que vivían allí.²⁵

El teatro pasaba a un segundo plano. La construcción del hecho artístico buscaba dar respuestas —o al menos, atisbos de ellas— a una realidad social persistente, y dotaba al movimiento Teatro Abierto de contornos que estaban lejos del teatro de sala, realista y metafórico, que caracterizó los primeros ciclos.

Ahora bien, es interesante notar cómo la mirada que fueron configurando acerca del sector social en el que comenzaban a insertarse se fue tornando, con el correr de los informes, cada vez más crítica, alejada de posibles abordajes románticos o esencialistas. En ese punto las observaciones destacan múltiples complicaciones que se comenzaron a generar dentro de los distintos conventillos. Ejemplo de esto fue la interrupción del trabajo de apoyo escolar que venían desarrollando con los niños debido a que la comisión interna que organizaba la toma expresaba que no había sido consultada al respecto (Dacal, 2006, p. 61). Este y otros diversos inconvenientes pusieron de manifiesto que el accionar del grupo era leído por los activistas de las tomas (en las cuales tenía una importante influencia el Movimiento de Ocupantes e Inquilinos ligado al PC) de manera más cercana a una militancia política que a una actividad artística, y por lo tanto implicaba tensiones en ese nivel. Pese a ello, la obra *El Cuenterete del Chucu-Chu* pudo realizarse, pero lo que tomó mayor peso en la memoria de los protagonistas fue el acontecimiento social alrededor de la obra. Así lo define Dacal

Lo menos importante era lo teatral (...) De todas maneras trabajamos con los chicos con bastante sistematicidad y de ahí salió *El Cuenterete*. La función la hicimos en lo que era la plazoleta de Bienestar Social. Pusimos la parrilla, hicimos unos choripanes, vinieron los vecinos, mucha gente de Teatro Abierto. Actuaban los pibes más algunos de nosotros. Era divertida la obra... pero lo más importante era ver a los familiares de los pibes ataviarse para verlos trabajar. Lo pienso ahora, y era emocionante ver lo que significaba para esas familias.²⁶

El proyecto *Otro Teatro*, más allá de haber logrado parcialmente sus objetivos, fue sin duda una experiencia donde “lo político” —en los términos ya definidos de Rancière— puede ser identificado. Le otorgó visibilidad a “aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos”, inscribiendo dentro del accionar de un movimiento como Teatro Abierto a un sector de la sociedad excluido de todo reparto (sensible y material). Del mismo modo, se propuso generar espacios en donde hacer carne la efervescencia de un momento histórico cuyos alcances no se vislumbraban y aún estaban cargados de optimismo. Apelar entonces a los reservorios de prácticas que habían sido interrumpidas y silenciadas por el golpe de Estado aparece como un gesto

tendiente a recuperar el tiempo perdido. En la misma entrevista, Dacal sintetiza esto al afirmar “en esos años pensábamos que estábamos en algo parecido a Cuba”²⁷.

Teatrzo '85

Por su parte, el Teatrzo fue indudablemente el más ambicioso de los proyectos impulsados por el movimiento, ya que se proponía generar una “jornada teatral de 48 horas donde todos los artistas - profesionales o no- salgan a expresarse bajo la consigna convocante”²⁸, a saber: “En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”. En el mismo documento de convocatoria, proponía que se desarrollara “en cualquier parte: calles, plazas, clubes, galpones, bibliotecas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio, ciudad o municipio, donde los grupos participantes lo consideren o determinen”²⁹, e instaba a sumarse a los “países hermanos organizando Teatrzos en las mismas fechas y dándoles el funcionamiento que crean convenientes”. En un artículo publicado en el diario *Tiempo Argentino*, con motivo del lanzamiento de los tres proyectos para el año 1985, Osvaldo Dragún daba un diagnóstico que de algún modo otorgaba sentido a la realización de un evento como el Teatrzo:

(...) hay que sacar al teatro de un estado de apatía. Tenemos que lograr la movilización a través de la cultura, del teatro. El teatro está en crisis, pero no la crisis del teatro, es la crisis de la sociedad toda la que debe preocuparnos. Esta es una oportunidad para luchar contra la falta de imaginación, que es nuestra forma de defender la democracia.³⁰

De la boca del principal referente del movimiento surgía un diagnóstico crítico en términos sociales, pero al mismo tiempo se tramaban acciones concretas en las que el teatro, como práctica artística y social, podía hacer su modesto aporte a la transformación de esa realidad.

El evento tuvo lugar del 20 al 22 de septiembre, y se desarrollaron acciones en 15 barrios porteños (Almagro, Barracas, Belgrano, Caballito, Flores, La Boca, Microcentro, Monserrat, Palermo, Congreso, Villa Luro, Versalles, Villa del Parque, San Telmo y Boedo); en nueve puntos del Gran Buenos Aires (Avellaneda, Ciudadela, Lanús, Quilmes, Ramos Mejía, San Martín, Morón, Florencio Varela y Santos Lugares); en siete de la Provincia de Buenos Aires (Azul, La Plata, San Nicolás, Bahía Blanca, Junín, Pilar, Mar del Plata, Los Toldos); en siete provincias argentinas (Córdoba, Neuquén, Río Negro, San Juan, Chaco, Entre Ríos y Santa Fe), a los que se sumaron cuatro países latinoamericanos participantes (Colombia, Puerto Rico, Costa Rica y Paraguay) y siete adherentes (Chile, Venezuela, México, Uruguay, Perú, Bolivia y Cuba). Con el correr de los meses, a este momento central se le sumó la realización de un circuito barrial y un congreso tendiente a evaluar lo hecho y proyectar el año siguiente.

Lo audaz de la puesta llevó también a generar mecanismos de funcionamiento más laxos. De este modo, se fueron conformando mesas barriales específicas desde donde regionalizar la convocatoria e ir dotando a cada espacio de una dinámica y una programación particular. En ellas se nuclearon sociedades de fomento; bibliotecas populares; grupos de teatro, de diversos tipos de música, de danzas; cooperativas, etc. Al constituirse estas mesas, se generó una apropiación particular del evento y se comenzó a dotar de contenido más denso a las consignas principales.

En todos los casos, la propuesta era que el cierre del evento se hiciera con festejos en los lugares específicos donde estaban teniendo lugar las actividades. Nos detendremos en una acción particular que ilustra este espíritu festivo, y que al mismo tiempo da cuenta de la amplitud de la iniciativa tanto en términos políticos como estéticos. La misma estuvo a cargo del recién fundado Frente de Artistas del Hospital Borda, dirigido por Alberto Sava, un actor y director con militancia trotskista (en el Partido Socialista de los Trabajadores) y con formación teatral ligada al mimo contemporáneo de la mano de Ángel Elizondo. Sava, —psicólogo social, además de dramaturgo— había sido convocado por el psicoanalista José Grandinetii para formar parte del equipo del hospital; ambos compartían el paradigma de la desmanicomialización³¹

Ahora bien, a partir de la convocatoria de Manuel Callau, principal referente del Teatrzo, llevó adelante una acción, partiendo de las premisas propias de lo que ha llamado “teatro participativo”³². La misma consistió en un festejo del día de la primavera (que coincidía con la fecha de realización del evento) en la puerta del hospital psiquiátrico, buscando incluir en él a los pacientes, quiénes hasta ese momento,

no podían salir del establecimiento. Para esto Sava puso en juego “procedimientos teatrales en el marco de una institución”³³. Como del festival iban a participar murgas, las invitó a comenzar con su *show* dentro de los pabellones, haciendo que se sumaran los internos a ellas. De este modo, se conformó una suerte de desfile que llegó hasta el portón de salida. En palabras de Sava:

(...) en ese momento se produjo un desenlace teatral: los de adentro querían salir y los de afuera pedían que salieran. Pero los policías (en ese momento estaba la policía federal que luego fue reemplazada por seguridad privada) no dejaban que esto ocurriera. Hasta que vino el jefe de guardia, a cargo del hospital en ese momento, y autorizó bajo nuestra responsabilidad la salida de 200 pacientes. Esto fue una experiencia de teatro participativo, porque una realidad inicial, a partir de un procedimiento específico, se ve transformada.³⁴

Acciones de estas características, entonces, en las cuales lo constitutivo de lo teatral parece quedar relegado respecto a la incidencia concreta y parcialmente transformadora en un espacio concreto, formaron parte de la oferta y la búsqueda del Teatrzo. Un dato a resaltar es que Sava había sido marginado de otros ciclos de Teatro Abierto, incluso en 1982 cuando dentro de la convocatoria se incluyó un ciclo experimental acorde con sus propuestas escénicas. Según la mirada de este director, un elemento fundamental de la exclusión fue su orientación política. En este caso, su integración dejaba planteada también nuevas orientaciones por parte de la conducción del movimiento, que obedecían a otras búsquedas estéticas y políticas.

En otra entrevista realizada a uno de los participantes, el director Horacio “Pucho” Medrano definía, en sintonía con lo anterior, la siguiente caracterización del evento:

Después del Teatrzo proliferaron los teatros de Buenos Aires. Se comenzó a hacer teatro en cualquier espacio, en livings, garajes, etc. Por eso tiene tanta importancia. Y además no fue algo personalizado, en muchos casos era gente que por primera vez hacía algo en el ámbito teatral. Yo no creo en la democracia representativa, sino en la participativa. En el teatro pasaba esto, la gente comenzaba a ser parte del hecho teatral sin estar vinculada a tal autor o a tal director, pasaba a ser el eje con su presencia y pertenencia. No había alguien que lo representaba, sino que cada uno era un hacedor. Y el Teatrzo alimentó esa posibilidad de que cada uno genere su propia dramaturgia, su propia forma de hacer. Y para mí en democracia esta posibilidad de abrir, de generar propuestas diversas era algo muy rico, darle voz a sectores dentro del campo teatral que no la tenían³⁵

El Teatrzo proponía así una democratización del hecho artístico que significaba una ruptura con la tradición autoral del movimiento Teatro Abierto, pero en términos más amplios, de la mismísima tradición del teatro independiente. De alguna manera, esta ruptura fue uno de los motivos por el que buena parte de la “vieja guardia” que impulsó los primeros ciclos no se sintió representada en esta iniciativa, prácticamente la última en la cual el movimiento jugó un rol motorizador.³⁶

Un último aspecto a señalar es la dispar recepción de la prensa. Un primer elemento es que la repercusión del acontecimiento en los medios relevados fue significativamente menor a la del resto de los ciclos. De las crónicas sobre la apertura, presentaremos un contrapunto entre lo señalado en el diario *Clarín* por Carlos Roberto Bairo³⁷ y la lapidaria mirada de Osvaldo Quiroga en *La Nación*³⁸. El artículo del primero, titulado “El arte en las calles con ropa de trabajo”, planteaba una valoración del despliegue realizado y la intención de involucrar a otros sectores de la sociedad en el mismo. Destacaba también las estrategias llevadas por los grupos para captar la atención en las calles —por ejemplo, el simulacro de discusiones o peleas que funcionaran como enganche para la obra puntual que se buscaba desarrollar, a la que había apelado el elenco teatral del Instituto de Servicios Bancarios—. Esto, sin embargo, no le impidió señalar fallas organizativas, como suspensiones de funciones sin aviso, cambios de horario, etc., pero sin que ello hubiera derivado en una reacción adversa del público.

En el caso de Quiroga, el mismo título ejemplificaba su posición: “Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro”. El texto hace una descripción minuciosa, con un tono algo irónico, de la búsqueda de cubrir distintos momentos del inicio del Teatrzo, en puntos diferentes de la ciudad, en la que los cronistas o no encontraron rastros de que hubiera actividad alguna o, cuando lo hicieron, las propuestas, a su criterio, estaban lejos, de ser teatrales. Tal era el caso de una suerte de carrera deportiva de niños en el parque Rivadavia, auspiciada por el Teatrzo. Quiroga destacaba, a diferencia de Bairo, la ausencia de público, y en el cierre, además de dejar planteado el ocaso de Teatro Abierto, afirmaba categóricamente que “anunciar funciones que no existen es tan irresponsable como sostener que sin formación se puede acceder a disciplinas artísticas”³⁹.

Mientras que en la crónica de *Clarín* tomaba relevancia la búsqueda extraestética del acontecimiento y se hacía hincapié en los modos de interpelar al conjunto de la ciudadanía, en la de *La Nación* se advertía una mirada que privilegiaba una concepción clásica de lo teatral, al tiempo que dejaba en evidencia que esos valores eran un aspecto destacado de los primeros ciclos de Teatro Abierto y estaban ausentes en este. Quizás esta crítica sirva de todos modos para demostrar cierta efectividad en los objetivos planteados por los organizadores del Teatrzo: lograr un acontecimiento que fuera apropiado por profesionales y no profesionales del arte, rompiendo el vínculo entre artista y espectador, y configurando, desde una propuesta artística, nuevos modos de encontrarse entre los ciudadanos.

A MODO DE CIERRE

La puesta en marcha de proyectos como Otro Teatro y el Teatrzo muestran la adopción por parte del movimiento, de un posicionamiento político contundente, saliendo de las salas convencionales y del ámbito profesional, buscando construir una red de acciones teatrales que inunden/invadan distintos puntos de un vasto territorio (Latinoamérica) que es pensado como un espacio en común. La democracia aparecía como el eje político aglutinador, pero en algún sentido, la misma modalidad adoptada, en la cual los grupos participantes tenían absoluta libertad de acción; la búsqueda de construir vínculos con diversos sectores marginados de la sociedad; los énfasis puestos en diversos documentos y en declaraciones de referentes sobre la coyuntura en la que se enmarcaban, permiten ver también cómo el movimiento se reconocía como parte de ese momento histórico y buscaba ampliar, en algún punto, ese sentido de la democracia. Ocupar el espacio público en un año en el que junto con el comienzo del juicio a las juntas militares se hicieron presentes las amenazas de un nuevo golpe de Estado, significaba también sentar una posición respecto al protagonismo popular en la nueva etapa política.

Al mismo tiempo, la idea de un aporte desde el arte a la transformación de la realidad, tan asociada a los 70, parece reactualizarse. Tal como señala Verzero (2013), para los colectivos militantes de los 70 estas prácticas parecen “desbordar” el campo teatral, cuestionar su autonomía, con la paradoja de enmarcarse en un movimiento como Teatro Abierto, que era una referencia central en la reconfiguración de ese campo durante los primeros años democráticos.

Al menos en las proclamas y acciones concretas del movimiento sobre las que hemos trabajado, parecen entrar en tensión ciertas lecturas como la propuesta por María Matilde Ollier (2009), que ve en el paso de “la revolución a la democracia” el abandono total de los postulados revolucionarios. La democracia no aparece como un significante cerrado y unívoco, sino que también en su sentido parecerían disputarse otros modos posibles de vida. Nos proponemos seguir profundizando en esta línea en futuros trabajos.

En cuanto a la deriva institucional, como la hemos denominado, la continuidad de referentes del movimiento en las principales instituciones teatrales del Estado continuó a lo largo de toda la década del 90. Este hecho habilita a pensar entonces en la eficacia de la táctica de intervención de este sector, el mismo que fue el impulsor del movimiento en la dictadura, y cuyo principal reclamo era que los autores y el teatro argentino contemporáneo no fuera excluido de los circuitos oficiales. Así como en las prácticas “militantes” se puede ver un desbordamiento del campo teatral, en este caso lo que aparece es la consolidación en el centro

del mismo. Si tomamos ese punto de partida del movimiento y vemos la posterior inserción, no quedan dudas del éxito en la concreción de sus principales reclamos.

ENTREVISTAS

Entrevista realizada a Alberto Sava por Ramiro Manduca el 20 de julio de 2015.

Entrevista realizada a Horacio Medrano por Ramiro Manduca, 21 de diciembre de 2018.

Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5 de febrero de 2019.

DOCUMENTOS DEL MOVIMIENTO TEATRO ABIERTO

Conferencia de prensa, 14 de mayo de 1981. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y latinoamericano "Luis Ordaz".

Listado y composición de mesas del Teatrado en todo el país, septiembre de 1985. Archivo personal Osvaldo Dragún. Instituto de Historia de Arte argentino y latinoamericano "Luis Ordaz".

Afiche y programación Teatro Abierto '85: Nuevos Autores-Nuevos Directores. Archivo de artistas Juan Carlos Romero.

Proyecto Otro Teatro, 22 de julio de 1985. Ubicado en: Archivo personal de Jorge Merzari.

Fuente: Proyecto Otro Teatro, 22 de julio de 1985. Ubicado en: Archivo personal de Jorge Merzari.

Convocatoria de Teatro Abierto al Teatrado, enero de 1985. Ubicado en: Archivo personal de Jorge Merzari.

Reunión 31/10. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y latinoamericano "Luis Ordaz".

REFERENCIAS

- Aisemberg, A. (2001). El teatro Nacional Cervantes: de Alfonsín a Menem (1983-1998). En O. Pellettieri (Coord.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Vol. V* (pp. 393-402). Buenos Aires: Ediciones Galerna.
- Alonso, L. (2018). Problemas de enfoque en torno a la movilización social en la transición a la democracia en Argentina 1979-1983, *Rúbrica Contemporánea*, 5(14). Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/rubrica/rubrica_a2018v7n14/rubrica_a2018v7n14p59.pdf
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor. Jungla simbólica.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Canelo, P. (2008). *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.
- Dacal, E. (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro "callejero" desde el movimiento grupal de los '80*, Colección Sin Telón. Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo
- D'Antonio, D. (2010). Derechos Humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Revista Tensões Mundiais*, 6 (11), 153-178.
- D'Antonio, D. (2016). *La prisión en los años setenta: Historia, Género y Política*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2010). *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Duhalde, E. (2013). *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue.
- Falcón, R. (1996) "La resistencia obrera a la dictadura militar. Una reescritura de un texto contemporáneo a los acontecimientos" en H. Quiroga y C. Tcach (comps.) *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

- Feierstein, D. (2007) *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia, "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fukelman, M., Ansaldo, P., Girotti, B. y Trombetta, J. (coords.) (2017). *Teatro Independiente. Historia y Actualidad*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.
- Giella, M. A. (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino bajo Vigilancia. Vol. I*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gorostiza, C. (2004). *El merodeador enmascarado. Algunas memorias*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Gregorich, L. (2006). Cultura y políticas: antecedentes y testimonio sobre la etapa que se inicia en 1983. *Aportes para el debate*, (23), 23-34. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/8372867/cultura-y-pol%C3%ADticas--antecedentes-y-testimonio-sobre-la-e>
- Landi, O. (1984). Cultura y política en la transición a la democracia. *Nueva Sociedad*, 73, 65-78. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4045597>
- Longoni, A. (2012). Zona liberada. *Boca de Sapo. Revista arte, literatura y pensamiento*, 12, 44-49.
- Manduca, R. (2016) Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, n°17, 247-272. Recuperado a partir de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/1341>
- Manduca, R. (2018). *Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia*. (Tesis de licenciatura en Historia). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Margiolakis, E. (2011). Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 10, 64-82. Recuperado de: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/1289>
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, 7, 8-15. Recuperado de: http://historiapolitica.com/datos/boletin/polhis7_mazzei.pdf
- O' Donnell, G. y Schmitter, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario: perspectivas comparadas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ollier, M. (2009). *De la Revolución a la Democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pellettieri, O. (2001). La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983). En O. Pellettieri (Coord.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Vol. V* (pp. 73-79). Buenos Aires: Ediciones Galerna.
- Pozzi, P. (1988). *Oposición obrera a la dictadura (1976-1982)*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Rancière, J. (2012). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sagaseta, J. y Polito, J. (1985). Teatro Abierto. *Boletín del Instituto del Teatro Director Dr. Francisco Javier*. Facultad de la Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez Troillet, A. (2019). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 10(1), 157-175. Recuperado de: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/655>
- Sarlo, B. (1984). Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático. *Nueva Sociedad*, 73, 78-84. Recuperado de: <https://nuso.org/articulo/argentina-1984-la-cultura-en-el-proceso-democratico/>
- Sava, A. (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Sava, A. (comp.) (2008). *Arte y desmanicomialización. Experiencias con y desde el arte en los hospitales psiquiátricos de Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En O. Pellettieri (Coord.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Vol. V* (pp. 104-111). Buenos Aires: Ediciones Galerna.

- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Verzera, L. (2012). Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política. *Europea Review of Artist Studies*, 3(3), 19-33.
- Verzera, L. (2013). *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos.
- Villagra, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata: Al margen.
- Villagra, I. (2015). *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*. Buenos Aires: El Zócalo.
- Villagra, I. (2016). *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: El Zócalo.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Wortman, A. (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. *Sociedad*, 9, 66-84.
- Zayas de Lima, P. (2001). Teatro Abierto 1982-1985. En O. Pelletieri (Coord.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V (pp. 112-122). Buenos Aires: Galerna.

NOTAS

- 1 Esta investigación se enmarca en el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica (PICT): “Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)” de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (Agencia I+D+i).s Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, Argentina. Al mismo tiempo cuenta con el financiamiento de la Universidad de Buenos Aires. Para su escritura final fueron fundamentales las discusiones, aportes e intercambios de compañeros y compañeras que forman parte del Grupo de estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Historia Argentina reciente y del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina, ambos del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCSoc-UBA).
- 2 Ese entusiasmo en amplios sectores de la sociedad duró tan solo unos años. Los efectos de la crisis de la deuda externa contraída por la última dictadura, los levantamientos militares “carapintadas” y las posteriores leyes de “Obediencia Debida” (N.º 23.521) y “Punto Final” (N.º 23.492) con las que se puso freno al proceso de justicia iniciado con el Juicio a las Juntas Militares en 1985, diluyeron las expectativas en el gobierno radical.
- 3 Se ha intentado pensar al movimiento en relación con las distintas coyunturas del (siempre problemático de definir) proceso de transición de la última dictadura a la democracia en Argentina. Véase Manduca, Ramiro “Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia”, 2018, inédito.
- 4 Las listas estaban tipificadas en torno al “peligro” que representaba cada una de las personas que eran incluidas en ellas. Los autores de Teatro Abierto que formaron parte de las mismas fueron Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac y Ricardo Monti, dentro de la fórmula cuatro en la que se especificaba: “Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración”. Ver <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>
- 5 Fuente: Conferencia de prensa, 14 de mayo de 1981. En Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y latinoamericano “Luis Ordaz”.
- 6 Jorge Merzari, luminotécnico del movimiento, menciona este aspecto en su testimonio para el archivo de “Memoria Abierta”. Al estar vinculado a la parte técnica y dado que la hipótesis oficial era que el incendio había sido provocado por un cortocircuito, estuvo relacionado de manera directa con las autoridades policiales. En un diálogo con el comisario a cargo de las pericias, este le comentó que el siniestro había sido provocado por una bomba de fósforo que solo poseían los servicios de la Marina.
- 7 Los teatros que se ofrecieron fueron: El Nacional, Margarita Xirgú, Del Bajo, Contemporáneo, Gran Corrientes, Del Centro, Payró, Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Laboratorio, Taller de Garibaldi, Bambalinas y Teatro Estudio IFT.
- 8 Precisamente Gorostiza y O’Donnell ocuparon los cargos más relevantes entre los personajes nombrados. El primero fue secretario de Cultura de la Nación. O’Donnell, por su parte, fue secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.
- 9 La socióloga Ana Wortman (1996) hace un recorrido crítico sobre las concepciones de las políticas culturales en diversos gobiernos de la historia argentina reciente. Retomando a García Canclini define al paradigma de la democratización cultural como aquel que “concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y otras formas de ‘alta cultura’” (p. 70).
- 10 Plan Nacional de Cultura (1984-1989), p. 9

- 11 Fuente: Reunión 31/10. En Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano “Luis Ordaz”.
- 12 Fuente: Reunión 31/10. En Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano “Luis Ordaz”.
- 13 *Ibíd.*
- 14 Entrevista realizada a Enrique Dacal por el autor, 5 de febrero de 2019.
- 15 Fuente: Revista *Hum@r*, N.º 126, 1984.
- 16 Entrevista realizada a Enrique Dacal por el autor, 5 de febrero de 2019.
- 17 Siguiendo a Jorge Dubatti (2012), el convivio implica la reunión y el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. El convivio exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, en la que el emisor y el receptor están frente a frente.
- 18 Fuente: *Afiche y programación Teatro Abierto '85: Nuevos Autores-Nuevos Directores*. Archivo de artistas Juan Carlos Romero.
- 19 Entrevista realizada a Enrique Dacal por el autor, 5 de febrero de 2019. Se destaca, respecto a la historia del grupo, Dacal, E. *Teatro de la Libertad. Teatro “callejero” desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- 20 Fuente: *Proyecto Otro Teatro*, 22 de julio de 1985. En Archivo personal de Jorge Merzari.
- 21 A partir de una entrevista personal realizada el 20 de diciembre de 2018 nos brindó acceso a una importante cantidad de documentos sobre el movimiento.
- 22 Fuente: *Proyecto Otro Teatro*, 22 de julio de 1985. En Archivo personal de Jorge Merzari.
- 23 *Ibíd.*
- 24 La Casa Rosada es la sede del Poder Ejecutivo nacional y está ubicada en el centro histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- 25 Entrevista realizada a Enrique Dacal por el autor, 5 de febrero de 2019.
- 26 Entrevista realizada a Enrique Dacal por el autor, 5 de febrero de 2019.
- 27 *Ibíd.*
- 28 Fuente: *Convocatoria de Teatro Abierto al Teatrzo*, enero de 1985. En Archivo personal de Jorge Merzari.
- 29 Fuente: *Listado y composición de mesas del Teatrzo en todo el país*, septiembre de 1985. Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia del Arte Argentino y latinoamericano “Luis Ordaz”.
- 30 Fuente: *Como una fiesta callejera dio comienzo Teatro Abierto 85*. Diario *Tiempo Argentino*, 17 de abril de 1985. Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes.
- 31 El paradigma de la desmanicomialización propone la abolición de los manicomios como instituciones de atención de la salud mental. La primera experiencia tuvo lugar en Trieste, Italia, logrando el cierre del manicomio y la introducción de toda una estructura comunitaria de asistencia para atender la salud mental. Hacia 1984, se implementaron en el país tres iniciativas con alcances limitados en Río Negro, Córdoba y Buenos Aires. En esta última se enmarcó la propuesta de Sava, quien fundó el Frente de Artistas en diciembre de 1984. Ver: Sava, A. (comp.), *Arte y desmanicomialización. Experiencias con y desde el arte en los hospitales psiquiátricos de Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2008.
- 32 A grandes rasgos, la técnica de teatro participativo implica llevar adelante acciones teatrales con objetivos muy específicos en espacios no teatrales, buscando incorporar a ellas a aquellas personas que habiten cotidianamente esos espacios. Ver: Sava, A. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- 33 Entrevista realizada por el autor a Alberto Sava el 20 de julio de 2015.
- 34 *Ibíd.*
- 35 Entrevista realizada a Horacio Medrano por el autor, 21 de diciembre de 2018.
- 36 En 1986 tuvo lugar la experiencia de Arte Abierto, en la que el movimiento convocó, junto con la Asociación Argentina de Actores (AAA) y el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), a una concentración en la avenida Corrientes en reclamo por sus condiciones de trabajo.
- 37 Fuente: “El arte en las calles y con ropa de trabajo”. *Clarín*, 21 de septiembre de 1985. Biblioteca Teatro Nacional Cervantes.
- 38 Fuente: “Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro”. *La Nación*, 21 de septiembre de 1985. Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes.
- 39 *Ibíd.*