



Título: Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto. Las instituciones y las calles en la “primavera democrática”¹.

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

Autor/es-as: Manduca, Ramiro Alejandro

Inserción Institucional: Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG)/Universidad de Buenos Aires (UBA)

Código ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-1015-8923>

Dirección particular:Colombres 922, 2° A(CABA)

E-mail: ramiromanduca@gmail.com

¹ Publicado en: Revista *Sociohistórica*, 48, e147. Disponible en:
<https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/she147/14385>

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 al interior de Teatro Abierto, qué expectativas despertó y que 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 We will analyze two drifts: one of them, characterized by the institutional insertion of part of the historical references of the movement, the other, linked to its continuity, but under new organizational and aesthetic logics that were deployed in diverse spaces: squares, parks,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.

Título: Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto (1985)

Title: Two senses of democracy in the Teatro Abierto movement (1985)

Introducción

La relevancia de Teatro Abierto como fenómeno artístico y político en el marco de la última dictadura militar en Argentina ha sido abordado desde distintos planos por una extensa literatura (Dubatti, 2012; Trastoy, 2001; Zayas de Lima, 2001; Pellettieri, 2001; Giella, 1991). En el último tiempo también han tenido lugar una nueva serie de investigaciones, debido a la posibilidad de acceso al archivo personal de Osvaldo Dragún, donado por su ex esposa 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 ellos, se destacan la compilación y análisis de fuentes hechos por Irene Villagra (2013; 2015; 2016) que han permitido abrir nuevas miradas, entre las que se puede enmarcar este trabajo. Ahora bien, la continuidad de Teatro Abierto bajo democracia ha sido estudiada con menor profundidad y sistematicidad (Villagra, 2016; Sagaseta & Polito, 1985). En este caso, nos proponemos pensar el desarrollo posterior a 1983, buscandoreflexionar acerca de los modos de entender la democraciapor distintos actores sociales en los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín, la llamada "primavera democrática"¹ por el entusiasmo suscitado en amplios sectores de la población, centrandonuestra atención en el devenir del movimiento.

Una aclaración pertinente es que tomaremos la definición de movimiento cultural brindada por Raymond Williams (2015), quién entiende a los mismos como formaciones culturales en las cuales "los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico" (p.53). Ahora bien, el mismo 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 respecto 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 es posible de ser considerado, en rasgos generales, 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, adopta, en parte, las características de un movimiento

alternativo en tanto “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 a nuestro entender, postularon su praxis como una militancia cultural que buscaba enriquecer y dotar de contenido al flamante régimen político. Particularmente abordaremos lo que fueron el proyecto *Otro Teatro* y el *Teatrzo '85*. Antes de esto recapitularemos brevemente el 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 archivo personal de Osvaldo Dragún mencionado previamente y a la crítica presente 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 (Feiertin, 2007). En las últimas décadas una serie de trabajos han problematizado diversas 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, 2014; Verzero, 2012, 2014; 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.²

Hacia 1981 tuvo lugar el primero de los tres cambios de presidencia promovidos 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 en términos internacionales al régimen (D' Antonio, 2010) asumió la presidencia Roberto Viola, sucesor de Jorge Rafael Videla, no sin cuestionamientos por parte de los sectores más "duros" dentro de las FF. AA (Canelo, 2008). Su breve presidencia (sólo 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 (Burkhart, 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.³ Sumado a esta situación, 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 estado de situación el que impulsó a los dramaturgos a "generar un evento que muestre la vitalidad del teatro argentino"⁴ como postularon las primeras declaraciones públicas que anunciaron el primero de los ciclos. 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 sólo nombrar los más destacados, todos posibles de ser 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 hs los días de semana, desde las 17:00 los sábados y desde 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 el mayor público posible. El teatro donde comenzaron las funciones fue el Teatro del Picadero, el 28 de Julio. Tan sólo una semana después, este teatro fue incendiado, se estima que, por una bomba de fósforo colocada por comandos de la Marina.⁵ 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.⁶ 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. El del 82, 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, p.112-113) durante ese año creció la oferta de teatro argentino en las carteleras, cuestión 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 en el 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, fue la posibilidad de ampliar la convocatoria a las barriadas populares y no sólo al público de clase media que se acercó a 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: 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 centrados en el colapso del régimen militar a partir las disputas palaciegas (Mazzei, 2011; O'Donnell & 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.

Cómo 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).

Ahora bien, es interesante pensar ciertas correspondencias en estos modos de entender la democracia al interior 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 los principales referentes de este movimiento atribuye su razón de ser a la unión de fuerzas ante la censura del gobierno dictatorial, aspecto que, por lo tanto, advenida la democracia se vio diluido. La suerte de “frente cultural anti-dictatorial” 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 así 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 se 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

tensiones 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). Al calor del cambio de régimen, ese amplio movimiento donde concluyeron miembros dominantes del campo pero también pretendientes periféricos reanudaron sus disputas y 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 posibles de englobarse en “lo político”. La diferencia entre ambos radica en que, en el segundo de los términos, la actividad política queda restringida a los representantes, en 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 visible aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Rancière, 2012, p. 35).En nuestro caso, mientras que los primeros jerarquizaron su práctica al interior de las instituciones democráticas, los segundos dotaron de nuevos significados a los emprendimientos 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 a principios de 1983 fue convocado desde el Centro de

Participación Política (CPP), espacio destacado en la confección del programa político del Movimiento de Renovación y Cambio, corriente dentro de la Unión Cívica Radical (UCR) que llevaría como candidato a 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 del 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. Dentro del CCP tuvieron participación los/as dramaturgos/as Aída Bortnik, Carlos Gorostiza y Pacho O'Donnell;⁷los/as teatristas Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Héctor Calmet, Alfredo Iglesias, Pablo Moretti, Jorge Sassi y Myriam Strat. Al mismo tiempo, 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 es posible de 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, como 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 punto, porque era un tipo de teatro lejano 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 adoptó como consigna un reclamo que

atravesaba al conjunto de la sociedad, una suerte de eje transversal que generaba consensos, cómo fue 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 un segundo aspecto , tal como señalamos en el apartado anterior, hay que sumarle 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 identifican como continuadores, estaba vinculado al Partido Comunista Argentino, principalmente, pero incluso excediendo a aquellos que eran militantes o simpatizantes de esta organización, existía entre 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 siendo también el nexo mediante el que Carlos Gorostiza accedió a la Secretaría de Cultura de la Nación, donde permanecería hasta 1986.

En sus memorias, el dramaturgo de *El Puente*, explícito claramente el motivo que aunó a aquellos que dentro del movimiento comenzaron a intervenir en los planos institucionales. En palabras de Gorostiza: “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, 2004:237). 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.⁸ En ese sentido, las primeras medidas llevadas adelante adquirieron el valor de sentar 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 el 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”. En este sentido una primera medida significativa y quizás 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. Sumadas a 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 a 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) siendo privilegiadas 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 del texto 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” en este apartado es que todos los miembros de la dirección colegiada del teatro, así como también los directores y autores que formaron parte de la temporada 84 fueron parte 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 ganado 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”, al interior del mismo se plantearon debates acerca de con qué otras estrategias continuar el proyecto que desde un principio los guió: 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 con fecha del 31 de octubre de 1983 aparecen una serie de consideraciones acerca de qué hacer en 1984. En 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, quién afirmaba que los ciclos futuros debían “partir de aquello que sentimos nos expresa, sin encerrarnos en el preconcepto ‘somos un teatro político’”.⁹ Esta posición, al tiempo que reconocía el lugar que ocupaba el movimiento, contenía una idea de tinte “profesionalista” donde lo artístico toma distancia de lo político, se descontamina en algún punto de esa carga asumida en una coyuntura específica (como la dictatorial) ya superada.

En la reunión también fue un eje relevante el modo de articulación con el estado, ya sea sugiriendo que este brindará un ámbito para la realización de los futuros ciclos (Alfredo Zemma), mediante el desarrollo de un proyecto pedagógico que pueda servir a los fines estatales (Laura Yusem) o a través de subsidios y subvenciones (Roberto Cossa). Quizás la síntesis más garrafal es 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”.¹⁰

El encuentro arrojó los gérmenes de lo que fueron las iniciativas tanto del 84 como del 85. Alicia Zanca planteó que los actores y actrices hasta el momento 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”.¹¹ 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 dotándolos 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. Sólo una función por semana, que a lo largo del ciclo vaya rotando de un escenario tradicional en el centro porteño a los barrios. Pese a que algunos autores comenzaron a escribir y formular propuestas la iniciativa no se llevó adelante. El estado de “autoreflexión” sobre la coyuntura y el rol del movimiento en ella se impusieron. En palabras del actor y director Enrique Dacal, las diferencias llevaron a “que el debate se comiera a la acción”.¹²

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”.¹³

En algún punto esas palabras de Dragún estaban anticipando lo que serían las iniciativas del movimiento al año siguiente. En 1985 tuvo lugar una renovación en la conducción del movimiento. Se generó una masiva asamblea donde participaron actores, directores, autores y técnicos y se conformó una nueva comisión directiva. En términos concretos, quiénes 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 hacia ese momento era álgido, de mucha discusión en tonos fuertes, lo que llevó a este cambio de dirección y también de política. En palabras de Dacal

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.¹⁴

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: el ciclo *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 identificar que la primera de estas iniciativas planteaba una suerte de reminiscencia con los inicios del movimiento, en el que duplas de autores y directores consagrados (modo en el que se habían motorizado las obras de 1981) desarrollaron en esta oportunidad, 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.¹⁵ Las duplas docentes conformadas fueron cinco, cada una de las cuáles 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”.¹⁶ Sin lugar a dudas 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 *Teatrzo* 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 como “teatro militante”, pero bajo un nuevo contexto: el de la democracia. En su investigación, Verzero 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 (quién 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.¹⁷

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 teatrista 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 ¹⁸.

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 & 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.¹⁹ 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, donde mediante un proceso de acercamiento, intercambio y construcción de confianza 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 esto fuera informado 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 llegaran a la concreción final de un hecho artístico. Otros abandonarían la tarea por diversos motivos y algunos, sencillamente, fracasarían luego de vivir todo el proceso o parte de él”.²⁰ 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.²¹

La lista evidencia la amplitud y en algunas cuestiones, la poca precisión del sector sobre el que se pensaba trabajar. Por el momento, sólo 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 en torno a 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 siendo Adhelma Lago 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 en torno a las casas tomadas en el centro porteño,

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 Rosada".²² 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, desarrollando acciones en tres casas distintas ubicadas en Alsina 924; Alsina 883 y Defensa 165 (Dacal, 2006, p. 57). La concepción que guio el accionar planteaba "valorizar la ceremonia teatral como un medio de comunicación social" (Dacal, 2006: 57), es decir, los mismos objetivos partían de una búsqueda extra-estética, una lógica posible de 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.²³

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 dotando 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, con el correr de los informes, fue adoptando una concepción cada vez más crítica, lejana 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: 61). Este y diversos inconvenientes, pusieron de manifiesto que el accionar del grupo era leído por los activistas de las tomas (en ellas 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 plano. 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.²⁴

El proyecto Otro Teatro, más allá de haber logrado parcialmente sus objetivos, sin lugar a dudas fue una experiencia donde “lo político” en los términos ya definidos de Rancière, es posible de 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 dilucidaban 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”²⁵.

Teatrzo ´85

Por su parte, el *Teatrzo*, sin lugar a dudas fue 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”²⁶, a saber “En defensa de la democracia , por la liberación nacional y unidad latinoamericana”. En el mismo documento de convocatoria, el movimiento 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”²⁷ 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 85, Osvaldo Dragún daba un diagnóstico que en algún punto 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 democracia²⁸

De la boca del principal referente del movimiento se postulaba 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, desarrollándose 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 9 puntos del Gran Buenos Aires (Avellaneda, Ciudadela, Lanús, Quilmes, Ramos Mejía, San Martín, Morón, Florencio Varela y Santos Lugares) ; en 7 de la Provincia de Buenos Aires (Azul, La Plata, San Nicolás, Bahía Blanca, Junín, Pilar, Mar del Plata, Los Toldos); en 7 provincias argentinas (Córdoba, Neuquén, Río Negro, San Juan, Chaco, Entre Ríos y Santa Fe) a los que se sumaron 4 países latinoamericanos participantes (Colombia, Puerto Rico, Costa Rica y Paraguay) y 7 adherentes (Chile, Venezuela, México, Uruguay, Perú, Bolivia y Cuba). A este momento central, con el correr de los meses 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 conformarse 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 sea con festejos en los lugares específicos donde estaban teniendo lugar las actividades. Nos detendremos en

una acción particular que ilustra este espíritu festivo, al mismo tiempo da cuenta de la amplitud de la propuesta tanto en términos políticos como estéticos. La misma estuvo a cargo del recién fundado Frente de Artistas del Hospital Borda, iniciativa dirigida 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, que además es psicólogo social, había sido convocado por el psicoanalista José Grandinetii para formar parte del equipo del hospital, compartiendo ambos el paradigma de la desmanicomialización²⁹.

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”³⁰. 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 podía salir del establecimiento. Para esto Sava puso en juego “procedimientos teatrales en el marco de una institución”³¹. Como del festival iban a participar murgas, las invitó a comenzar con su show dentro de los pabellones, haciendo que a estas se sumaran los internos. De este modo, se conformó una suerte 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.³²

Acciones de estas características, entonces, donde 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. En la mirada de este director un elemento fundamental de la exclusión fue su orientación política. En este caso, la inclusión 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 sus presencia y pertenencia. No había alguien que lo representaba, sino que cada uno era un hacedor. Y el Teatrzo alimento 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 propuesta diversas era algo muy rico, darle voz a sectores dentro del campo teatral que no la tenían”³³

El Teatrzo de este modo proponía 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. En algún punto esta ruptura fue uno de los motivos por los que buena parte de la “vieja guardia” que impulsó los primeros ciclos no se sintió representada en esta iniciativa, prácticamente la última donde el movimiento jugó un rol motorizador³⁴.

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 Bairo³⁵ y la dilapidante mirada de Osvaldo Quiroga de *La Nación*³⁶. 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 haya derivado en una reacción adversa del público.

En el caso de Quiroga, el mismo título es ejemplificador de su posición: “Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro”. El texto hace una descripción

minuciosa, con un tono algo irónico, respecto a 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 haya actividad alguna o cuando lo hicieron, las propuestas estaban lejos, en su mirada, de ser teatrales. Tal es 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”³⁷.

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

A modo de cierre

Las puestas en marcha de proyectos como *Otro Teatro* y el *Teatrzo* muestran al movimiento adoptando 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, donde los grupos que participaron 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, dejan ver también cómo el movimiento se reconoce como parte de ese momento histórico y busca ampliar, en algún punto, ese sentido de la democracia. Ocupar

el espacio público, en un año donde junto con el comienzo del juicio a las juntas militares las amenazas de un nuevo golpe de estado se hicieron presentes, 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 cómo Verzero (2013) señala 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 que, cómo Teatro Abierto, 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, parece entrar en tensión ciertas lecturas como las propuestas por María Matilde Ollier (2009) que ven 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 el sentido de democracia parecería 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. Tal cuestión habilita a pensar entonces en la eficacia en 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 sea excluido de los circuitos oficiales. Así como en el caso de 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 en sus principales reclamos.

Bibliografía

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, *Rubrica Contemporánea* 5 (14), Recuperado a partir 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 editora.

Canelo, P. (2008) *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo

D'Antonio D. (2016), *La prisión en los años setenta: Historia, Género y Política*. Buenos Aires: Biblos.

D'Antonio (2010). Derechos Humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Revista Tensões Mundiais*, 6 (11), 153-178.

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

Duhalde, E. (2013). *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue

Feierstein, Daniel (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. (coord.) (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, Carlos (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 a partir 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* n° 73, julio-agosto de 1984, 65-78. Recuperado a partir de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4045597>
- 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.
- 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>
- Margiolakis, E. (2011). Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.10,.64-82. Recuperado a partir de: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/1289>
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina, *PolHis*, N°7, 1° semestre, 8-15. Recuperado a partir 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.
- Williams, R. (2015) *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós
- Sanchez Troillet, A. (2019). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*. Vol 10(1), pp. 157-175. Recuperado a partir de: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/655>
- Sarlo, B. (1984). Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático” en *Nueva Sociedad* n° 73, julio-agosto de 1984, 78-84. Recuperado a partir 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

- Trastoy, B. (1999). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural en: *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
- 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.
- Verzero, L. (2012) . Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política. *Europea Review of Artisct Studies* 3 (3), 19-33.
- Verzero, 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 ediciones.
- Villagra, I. (2016) *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: El Zócalo.
- Wortman, A. (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. *Sociedad*, nº9, septiembre, 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: Ediciones Galerna.

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

Convocatoria de Teatro Abierto al Teatrzo, enero de 1985. Ubicada 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”.

Notas

¹ Ese entusiasmo en amplios sectores de la sociedad duró tan sólo 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” (23.521) y “Punto Final” (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.

² Se he buscado 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 de manera desarrollada en otros trabajos, ver: Manduca, Ramiro Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia, 2018, inédita.

³ 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 4 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>

⁴ Fuente: Conferencia de prensa, 14 de mayo de 1981. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

⁵ 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 en vínculo directo con las autoridades policiales. En un diálogo con el comisario a cargo de las pericias, este le comentó que lo ocurrido había sido provocado por una bomba de fósforo que sólo poseían los servicios de la Marina.

⁶ Los teatros que se ofrecieron fueron: El Nacional, Margarita Xirgu, Del Bajo, Contemporáneo, Gran Corrientes, Del Centro, Payró, Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Laboratorio, Taller de Garibaldi, Bambalinas y Teatro Estudio IFT.

⁷ Precisamente Gorostiza y O'Donnell ocuparon los cargos más relevantes entre los personajes nombrados. El primero fue Secretario de Cultura de la Nación, y nos detendremos en su gestión en el próximo apartado. O'Donnell, por su parte, ocupó el cargo de Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

⁸ La socióloga Ana Wortman (1996) hace un recorrido crítico respecto a 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).

⁹ Fuente: *Reunión 31 /10*. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

¹⁰ Fuente: “Reunión 31 /10”. Ubicada en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5 de febrero de 2019.

¹³ Fuente: Revista Hum@r, N°126, 1984.

¹⁴ Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5 de febrero de 2019.

¹⁵ 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.

¹⁶ Fuente *Afiche y programación Teatro Abierto '85: Nuevos Autores-Nuevos Directores*. Archivo de artistas Juan Carlos Romero

¹⁷ Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5 de febrero de 2019. Se destaca, respecto a la historia del grupo Dacal, Enrique *Teatro de la Libertad. Teatro “callejero” desde el movimiento grupal de los '80. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006*.

¹⁸ Fuente: *Proyecto Otro Teatro*, 22 de julio de 1985. Ubicada en: Archivo personal de Jorge Merzari

¹⁹ 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.

²⁰ Fuente: *Proyecto Otro Teatro*, 22 de julio de 1985. Ubicada en: Archivo personal de Jorge Merzari

²¹ *Ibíd.*

²² La “Casa Rosada” es la sede del poder ejecutivo nacional ubicada en el centro histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

²³ Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5 de febrero de 2019.

²⁴ Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5 de febrero de 2019.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Fuente: *Convocatoria de Teatro Abierto al Teatrzo*, enero de 1985. Ubicada en: Archivo personal de Jorge Merzari.

²⁷ Fuente: *Listado y composición de mesas del Teatrzo en todo el país*, septiembre de 1985. Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

²⁸ Fuente: *Como una fiesta callejera dio comienzo Teatro Abierto 85*. Diario Tiempo Argentino, 17 de abril de 1985. Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes.

²⁹ El paradigma de la desmanicomialización propone la abolición de los manicomios como instituciones de atención a 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 atención a la salud mental. Hacia 1984, en Argentina se llevaron adelante tres iniciativas con alcances limitados en Río Negro, Córdoba y Buenos Aires. En esta última se enmarcó la propuesta de Sava quién fundó el Frente de Artistas en diciembre de 1984. Ver: Sava, Alberto (comp), *Arte y desmanicomialización. Experiencias con y desde el arte en los hospitales psiquiátricos de Argentina*, Buenos Aires: Ediciones ArtesEscénicas, 2008.

³⁰ La técnica de teatro participativo, a grandes rasgos, implica llevar adelante acciones teatrales con objetivos muy específicos en espacios no teatrales, buscando incorporar a ella a aquellas personas que habiten cotidianamente esos espacios. Ver: Sava, Alberto *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006

³¹ Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Alberto Sava el 20 de julio de 2015

³² *Ibíd.*

³³ Entrevista realizada a Horacio Medrano por Ramiro Manduca, 21 de diciembre de 2018.

³⁴ 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) una concentración en la Avenida Corrientes en reclamos por sus condiciones de trabajo.

³⁵ Fuente: "El arte en las calles y con ropa de trabajo". Clarín, 21 de septiembre de 1985. Biblioteca Teatro Nacional Cervantes

³⁶ Fuente: "Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro". La Nación, 21 de septiembre de 1985. Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes.

³⁷ *Ibíd*