

Formas de colaboración artística y reinterpretaciones de la última dictadura militar en Argentina. *Teatro Abierto* (1981-1985) y *Teatroxlaidentidad* (2001-2005) en las disputas por reconfigurar el imaginario de nación.

Formes de collaboration artistique et réinterprétations de la dernière dictature militaire en Argentine. *Teatro Abierto* (1981-1985) et *Teatroxlaidentidad* (2001-2005) dans les disputes pour reconfigurer l'imaginaire de nation.

Natacha V. Osenda

**Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencia Social con Especialidad en Sociología
(Centro de Estudios Sociológicos)**

**Thèse pour obtenir le titre de Docteur en Arts et Langues
(École Doctorale de Sciences Sociales)**

Co-Directores:

Dr. María Luisa Tarrés Barraza (El Colegio de México)

Dr. Esteban Buch (EHESS)

Comité:

Dra. Lucía Melgar Palacios (ITAM)

Dr. Julio Premat (Université Paris 8)

Dr. Pablo Seman (El Colegio de México)

México, DF

16 diciembre, 2011

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi esposo Daniel John Russell por acompañarme cada uno de los días de estos prolongados años de investigación, así como de los acalorados debates nocturnos. Además quisiera agradecerle a mi padre el haberme permitido estudiar y descubrir mi pasión por la investigación. A María Luisa Tarrés, por hacerme sentir que he contado con su apoyo todos estos años, por fortalecer mis ideas con un pensamiento sociológico que siempre se remonta afortunadamente a los clásicos. No menos importante, por volver a confiar, después de una breve pausa, en mis capacidades para concretar mi investigación en una tesis de doctorado. A Esteban Buch por su capacidad de enriquecer mi investigación proponiendo articulaciones que reforzaron mi investigación y el punto de vista que me interesaba sostener y, como es frecuente, la investigación que a veces los directores quisieran que el tesista realice. Al Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México por permitirme estudiar con un grupo extraordinario de profesores latinoamericanos exiliados, que terminó por apuntalar el espíritu con el que se creó el Colegio, un espacio académico que se forjó con los exiliados provenientes de distintos gobiernos autoritarios. Asimismo, les agradezco el haber gozado del privilegio de una beca para dedicarme de forma exclusiva a la investigación, condición que es cada vez un privilegio. No menos importante fue el apoyo del personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, paraíso de los amantes de la lectura y la investigación. Finalmente, agradezco haber compartido una rica vida de estudiante con mis compañeros colombianos, que hicieron de México su “pequeña Colombia”.

Capítulo 1. Teatro Abierto (1981-1985) y Teatrolaidentidad (2001-2005): veinte años de disputas en torno al drama social del legado militar. 1

Algunas presiones sobre el marco teórico de la investigación.....	14
Cuestiones metodológicas.....	30
Herramientas empleadas para el análisis de las obras/espectáculos.....	35

Capítulo 2. Emergencia, desarrollo y fin de Teatro Abierto (1981-1985): disputas en torno a la cultura nacional. 38

2. 1. Breve introducción a la producción de espectáculos teatrales durante el <i>Proceso de Reorganización Nacional</i> : Censura, prohibiciones, autocensura y desapariciones.....	41
2. 1. 1. Principales características del discurso y prácticas de censura del último gobierno militar.	43
2. 1. 2. Propuesta de estudio de la producción de espectáculos teatrales durante el último gobierno autoritario.....	70
2. 2. Aspectos principales del <i>estado naciente</i> de Teatro Abierto.....	72
2. 3. Teatro Abierto 1981: Por la existencia y vitalidad del teatro argentino.....	98
2. 4. Teatro Abierto 1982: Por la vitalidad del teatro nacional.....	108
2. 5. Teatro Abierto 1983: Por un teatro popular sin censura.....	118
2. 6. Teatro Abierto 1984: <i>Teatro Abierto opina sobre la libertad</i>	126
2. 7. Teatro Abierto 1985: En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la liberación latinoamericana.....	134
Reflexiones finales.....	139

Capítulo 3. Teatro Abierto (1981-1985). Desmontando el mito de la armonía y la unidad nacional. 147

3. 1. Teatro Abierto 81. Sumisión y rebelión contra el imperio de la fuerza.....	149
3. 2. Teatro Abierto 1982. Historizando las “exclusiones” en el imaginario de nación.....	180
3. 3. <i>Teatro Abierto 1983</i> . Historizando la inestabilidad política y el saqueo del país.....	202
3. 4. <i>Teatro Abierto 1985</i> . La vida social hecha destino.....	223
Reflexiones finales.....	242

Capítulo 4. Emergencia y continuidad de Teatrolaidentidad (2001-2005) en un nuevo drama social sobre el legado militar. 246

4. 1. Reconstrucción del campo teatral de la ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática (1983-2000).....	247
4. 1.1. Artistas y activismo político durante la transición democrática (1983-2000).	256
4. 2. <i>A propósito de la duda</i> , homenaje al trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo.....	275
4. 4. Aspectos principales del breve <i>estado naciente</i> de <i>Teatrolaidentidad</i>	290
4. 5. Teatrolaidentidad 2001: <i>Reactualizando el problema de los hijos de desaparecidos</i>	292
4. 6. Teatrolaidentidad 2002: Mientras haya un niño con la identidad falseada, la identidad de todos está en duda.....	308
4.7. Teatrolaidentidad 2003: conflicto, desunión y reorganización.....	319
4. 6. Teatrolaidentidad 2004: <i>hacia la materialización de un teatro militante</i>	327
4. 7. Teatrolaidentidad 2005: <i>brazo-artístico</i> de <i>Abuelas</i>	336
Reflexiones finales.....	340

Capítulo 5. Teatrolaidentidad (2001-2005): incorporando a los desaparecidos y sus hijos en el imaginario de la nación argentina.	349
5. 1. <i>A propósito de la duda</i> , 2000.....	351
5. 2. <i>Teatrolaidentidad</i> 2001. Historizando las apropiaciones como parte del aparato militar de exterminio.	362
5. 3. <i>Teatrolaidentidad</i> 2002. Imaginando la nación a través de sus exclusiones y diferencias.	389
5. 4. <i>Teatrolaidentidad</i> 2004. Apropiaciones de lo distinto, lo repugnante y lo inferior en el imaginario de nación argentina.....	410
5. 5. <i>Teatrolaidentidad</i> 2005. Empobrecimiento, migración y la búsqueda de un nuevo paraíso.....	424
 Capítulo 6. Transformaciones del drama social del legado militar tras veinte años de disputas.	 435
 Bibliografía primaria.	 461
Bibliografía primaria sobre Teatro Abierto.	461
Bibliografía primaria sobre Teatrolaidentidad.....	478
Obras de <i>Teatro Abierto</i>	490
Obras de <i>Teatrolaidentidad</i>	497
 Acervo de entrevistas.	 504
 Bibliografía secundaria.	 506

Capítulo 1. *Teatro Abierto* (1981-1985) y *Teatroxlaidentidad* (2001-2005): veinte años de disputas en torno al drama social del legado militar.

El interés de la sociología en los procesos sociales de resignificación del pasado ha sido fragmentario y marginal.¹ A partir de mediados de la década del ochenta, algunos investigadores se propusieron desarrollar un área de investigación sistemática que promoviera la acumulación y el debate sobre los conocimientos disponibles sobre memoria colectiva (Olick y Robbins, 1998). Mi investigación pertenece relativamente a esta área de estudio, pues aborda el modo en que ciertas acciones colectivas artísticas transforman las imágenes del pasado, el hecho que estos actores colectivos utilizan el pasado con el propósito de producir transformaciones en el presente. Es decir, la resignificación del pasado es una herramienta, entre otras cosas, para expresar los intereses de ciertos actores colectivos o sectores sociales. Sin embargo, la investigación se distancia sensiblemente de los *estudios de la memoria* ya que no emplea la memoria como categoría analítica para el estudio de las luchas colectivas por resignificar el legado del último gobierno militar (1976-1983). Pese a que estos estudios son los que más han profundizado la estrecha relación entre memoria, identidad y nación, he privilegiado la elaboración de un marco teórico de *drama social* que ilumina las acciones colectivas de los artistas en simultáneo con un importante número de actores sociales y emprendedores morales que participan de *las batallas sobre la forma correcta de interpretar* el legado militar reciente (Zerubavel, 1996). A causa de que todavía conocemos poco sobre los procesos sociales de formación de las memorias colectivas y de los olvidos, he privilegiado un enfoque de *performance social*

¹ “Knowledge of collective memory grows in spurts –a brace of writings in Europe and the United States during the first half of the twentieth century, then a period of quiet, then an eruption of theorizing and research during the last two decades of the century. The work forms, breaks up into a series of what seem to be disconnected inquiries, then tentatively reconnects. Thus, our knowledge is chronically incomplete” (Schwartz, 1996: 281).

muy cercano a los desarrollos de Jeffrey Alexander (1993, 2006), que se interesa en cómo ciertos actores sociales, mediante el montaje de unos *dramas sociales* o *casi-rituales*, logran resignificar el pasado al establecer una conexión emocional con una audiencia. Conexión que en las sociedades actuales es transitoria, frágil, disputada, motivos por los cuales los actores sociales elaboran nuevos montajes a fin de reforzar los significados sociales provisionalmente establecidos.

En Argentina, es frecuente escuchar cierta queja entre los ciudadanos, a saber, de que es una sociedad sin memoria, mientras al mismo tiempo nadie dudaría en aceptar que en las últimas décadas existe una obsesión por interpretar el pasado, una *manía preservacionista* (Samuel, 1996), o bien, que vivimos en una era de *auto-arqueologización* (Maier, 1988). Antes que entender este fenómeno en términos de cómo los ciudadanos en general recuerdan y olvidan el pasado, he preferido estudiar cómo se producen esos recuerdos, la relativa eficacia de los montajes de algunos artistas de teatro, en dos momentos históricos, separados por veinte años. La investigación se centra en estudiar la intencionalidad de los objetos culturales que los artistas producen, así como, considera en un segundo lugar (por cuestiones de extensión), la recepción de estos objetos por unas audiencias, cuyo número se incrementa en la medida que la comunicación simbólica resulta exitosa. Las disputas profesionales de los artistas de teatro de la ciudad de Buenos Aires, sus intereses y objetivos, su posición como intelectuales, sus valoraciones, categorizaciones y juicios constriñen e influyen los objetos culturales. Estos últimos son diseñados para persuadir al mayor número posible de espectadores de que ha acontecido un quiebre en la normalidad de la sociedad. No es sorprendente, que la acción colectiva de ambos grupos de artistas coincidan en construir este quiebre en términos de los lazos de pertenencia nacional,

en particular, de la destrucción de la comunidad imaginada de individuos fraternalmente unidos por encima de sus diferencias y desigualdades, que constituyen una nación, operada por el gobierno militar. Por un lado, los lazos nacionales de pertenencia han sido materia de una constante disputa en Argentina, entre otros factores, porque mientras idealmente el Estado en un sistema republicano se erige en garante de los intereses generales de la sociedad, en la práctica los ciudadanos perciben que éste traiciona dichos intereses al asumir la promoción de los intereses de solo algunos sectores. Sobreviene entonces, un proceso en el que se desarticula la identificación de los ciudadanos con las construcciones estatales de nación y, adquieren temporalmente mayor predominio ciertas construcciones de nación *desde abajo* (que siempre han existido). Dichas construcciones son frecuentemente reelaboraciones de algunas experiencias históricas *sedimentadas* que se elaboran y oponen a los Estados antinacionales, tanto democráticos como militares. Por otro lado, desde tiempos tan remotos como la formación de los estado-nación en Latinoamérica algunos objetos culturales de la literatura y el teatro fueron colonizados, por las elites republicanas, con el propósito de servir a la construcción de los incipientes imaginarios de nación (Sommer, 1991)². Desde entonces y hasta el presente, la producción teatral ha participado de algunos de los debates en torno a la nación, en particular, ésta ha recurrido a un repertorio cultural de mitos fundantes, de ciertos personajes históricos, de períodos relativamente controvertidos de la historia, para destacar que la forma recurrente mediante la cual se ha construido el orden social en Argentina es la exclusión de ciertos sectores sociales (y no la inclusión). Al final de la década del setenta, *Teatro Abierto* y, a comienzos del nuevo siglo *Teatroxlaidentidad*, coinciden en una acción colectiva que

2 “Romantic novels go hand in hand with patriotic history in Latin America. The books fueled a desire for domestic happiness that runs over into dreams of national prosperity; and nation-building projects investid private passions with public purpose (Sommer, 1991: 7).

representa al gobierno militar, desmantelando aquello que el Estado *reinventara* en otro tiempo, la nación. La comunidad de individuos fraternalmente unidos aparece en los espectáculos más bien como un cuerpo político altamente fraccionado. Los artistas se identifican como un tipo particular de intelectual cuyos espectáculos son concebidos como un contra-montaje al proceso de *encogimiento* de la nación (O'Donnell, 1997: 77), a veces, expresado como fin de lo popular, o bien, como la eliminación de las partes enfermas de la nación (los desaparecidos y sus hijos). En su disputa con el gobierno militar sobre la interpretación de la realidad y de *la historia*, los líderes de *Teatro Abierto* concibieron sus espectáculos como un *espejo* donde los espectadores podían mirarse en un nosotros *más genuino*, respecto del nosotros (falso) elaborado por el gobierno militar. Para los líderes de *Teatroxlaidentidad* los espectadores no pueden mirarse en un nosotros porque éste, está atravesado por profundos conflictos que disgregan a los ciudadanos. El problema de los hijos de los desaparecidos es uno de esos conflictos, que inevitablemente reactualiza la expulsión de los *desaparecidos* del cuerpo de la nación. Al proponerse rectificar la historia, los artistas de *Teatroxlaidentidad* están convencidos, en igual medida, de que existe una versión verdadera del pasado y, que cualquier esfuerzo en torno a repensar la nación está condenado al fracaso sino es acompañado de una restitución judicial de los hijos de los desaparecidos.

Presentación del tema de la tesis.

El último gobierno militar en Argentina (1976-1983) es en palabras del historiador Ernst Nolte un *pasado que no quiere irse*,³ a causa de que un número importante de *emprendedores morales* resisten su olvido. Entendiendo éstos que el olvido es una forma de

³ La frase del historiador alemán está citada en Groppo y Flier (2001).

consentimiento a las desapariciones operadas por el aparato militar de exterminio. A diferencia de otros gobiernos de facto, este último se propuso establecer un gobierno *de* las fuerzas armadas (ya no meramente uno apoyado *por* ellas) y, con ello producir un cambio profundo en la sociedad argentina (Cavarozzi, 1997). Para operar dicho cambio el gobierno militar se arrojó la tarea de reorganizar la sociedad y de reconfigurar el cuerpo de la nación, mediante la exclusión de sus partes enfermas. Sin embargo, cuando éste se erige en referente de la nación, es decir, de lo verdaderamente argentino, la comunidad imaginada de individuos fraternalmente unidos por encima de sus diferencias y desigualdades pierde cierto velo de incuestionabilidad ya que los individuos pueden percibir al gobierno atentando contra los otrora intereses nacionales. En otras palabras, los significados de unidad que el gobierno militar reelabora resultan frágiles, poco efectivos, en la medida que éstos se elaboran en una disputa abierta con respecto a un *no-nosotros* interno, exageradamente extenso, amorfo, ubicuo que se pretende eliminar o excluir.

La recurrencia de los gobiernos de facto en Argentina contribuye, en parte, a explicar el hecho que los imaginarios de nación, parafraseando a Grimson (2003), son más un *espacio de conflicto* antes que de diálogo. Los artistas de teatro de la ciudad de Buenos Aires han participado históricamente en el desarrollo de tales conflictos. En el siglo veinte, destaca la formación del *Teatro del Pueblo* (1930) de Leónidas Barletta, expresión modernista, cuestionadora de la sociedad del momento y que promoviera el desarrollo de los primeros teatros independientes. Éstos últimos, se caracterizaron por oponerse al teatro oficial y comercial, puesto que los consideraban responsables tanto de *envilecer el arte teatral* como a las masas, motivo por el cual, los artistas independientes se propusieron *salvar el espíritu* del pueblo. La idea de un *teatro del pueblo y para el pueblo* se relaciona

estrechamente con el modelo del Teatro del Pueblo de Romain Rolland, quien había ideado un teatro para el obrero, el hombre del pueblo, a quien éste último interpretaba, le urgía un teatro diferente, nuevo (Ogás Puga, 2011). La propuesta de Barletta se materializó, en cambio, en un teatro didáctico que presentaba al espectador cierto *mensaje de verdad*, que el dramaturgo ficcionaliza de manera simple, a fin de que el primero entienda con claridad aquello que se trata de expresar (Aisemberg, 2003).

El primer golpe de estado (1930) tuvo una importante influencia en posicionar a algunos de los artistas independientes en una abierta confrontación con éste, en tanto percibían al golpe como una manifestación conservadora contra importantes transformaciones que operaban en la sociedad argentina, en particular, la emergencia de un creciente sector obrero contra el cual, éste ejerció una represión inédita. En este sentido, algunas obras que se elaboraron pensando en un público popular, desarrollaron una *forma mimética de representación teatral basada en la teoría del espejo*, es decir, en la que el arte es reflejo de la realidad del espectador (Ogás Puga, 2011: 32). Conforme los teatros independientes fueron proliferando, un número mayor de espectadores, aunque no necesariamente popular, estaba predispuesto a presenciar obras que representaran *la realidad nacional* (Pellettieri, 2003). Es posible que el momento paradigmático de los teatros independientes haya ocurrido durante el peronismo. Al polarizarse el campo político, intelectual y teatral en torno a la dicotomía peronismo-antiperonismo, los artistas independientes adoptaron el bando antiperonista. De modo que una importante asistencia de los espectadores se debe a que éstos experimentaban los espectáculos como una oportunidad para participar de cierto ritual de resistencia política.

Como puede inferirse, los *tiempos calmos* de los que habla Pollak (1992), caracterizados por identidades establecidas, no son frecuentes ni prolongados en la historia política argentina y, es posible que a causa de esto, sea habitual encontrar en la historia del campo teatral, artistas o grupos de teatro que desafían las construcciones estatales de nación cuando éstos últimos perciben a los gobiernos como antipopulares⁴, antinacionales u orientados a favorecer los intereses extranjeros (Grimson, 2003).

El estudio de Proaño-Gómez durante el anteúltimo gobierno de facto (1966-1973) ilustra otra de las importantes disputas de los artistas de teatro en torno a ciertas construcciones sobre la verdadera *argentinidad*. En particular, la autora detecta, tanto en los discursos oficiales como en las obras, el empleo de un pensamiento dicotómico: cuando el gobierno propone a los ciudadanos cierta definición de lo argentino recurre a términos como *unidad, ser, verdad* y, los opone a términos como *falso, ficción, etc.*, generalmente empleados para caracterizar el trabajo de ciertos artistas. De la misma manera, algunas obras de teatro resisten las resignificaciones del gobierno militar y se proponen *desenmascarar la realidad* construida por éste (sinónimo de falsa). Como puede apreciarse, cierta constante en las disputas de los artistas de teatro en torno a lo nacional en el siglo veinte es que adquieren la forma de un conflicto binario que excluye de un supuesto *nosotros* verdadero, un *no-nosotros*. Este último, parafraseando a Butler, se transforma en una zona de *inhabitabilidad* donde se intenta depositar todo aquello a lo que se niega cualquier posibilidad de articulación cultural: lo obrero, la participación política, la pobreza, la sexualidad, el rock, lo estudiantil, etc.

⁴ Esta interpretación que propongo es válida incluso durante el peronismo, ya que un número importante de artistas independientes rechazaba la interpretación peronista de lo popular por considerarla autoritaria.

La producción teatral de la década del setenta, conocida como *Teatro del Proceso* y, en particular las obras de *Teatro Abierto*, transpiran un similar carácter confrontativo, que según Graham-Jones (2000), se evidencia incluso en el nombre de éste último, es decir, al autoproclamarse *abierto* los artistas visibilizaban y oponen al encierro al que el gobierno militar había sometido a la sociedad. Más aún, el autor concibe a los artistas de *Teatro Abierto* ejerciendo una *contra-vigilancia*, es decir, observando y respondiendo activamente a las acciones que el gobierno militar y sus aliados querían mantener ocultas o en silencio. Dicha interpretación corrobora y enriquece la literatura (Giella, 1991a, Pelletierri, 2003) que hipotetiza que los artistas se agruparon en torno a *Teatro Abierto* a causa de que éstos percibían al gobierno militar como un *enemigo en común* a causa del disciplinamiento que éste había impuesto en la sociedad mediante el Terrorismo de Estado, la desactivación de los sectores sindicales y populares y, el reordenamiento de la economía.

Durante los primeros años de la transición democrática, la producción teatral se desarrolla en un contexto político-artístico paradójico puesto que la preocupación por *reflejar la realidad* pierde importancia entre muchos artistas, pese a que la sociedad había experimentado el peso agobiante de un poderoso aparato militar de vigilancia y castigo. Aunque algunos artistas se propusieron *derrotar el miedo* desde sus espectáculos, una parte importante eludió elaborar, como hiciera *Teatro Abierto*, una interpretación o memoria del pasado. De acuerdo con Avellaneda, *el problema que plantea la seducción del no decir* es que al desestimar el pasado mediante el argumento de que éste no constituía un objeto de interés del teatro, los artistas renunciaban a su responsabilidad ética de reflexionar sobre éste con el propósito de que no se repita. El llamado de Sosnowski (1988) a los productores culturales, de asumir la *restauración de los valores éticos subvertidos por el terrorismo de*

estado, cobrará vigencia recién en la década del noventa. Es decir, a la disputa entablada por los testigos y sobrevivientes del Terrorismo de Estado por reinterpretar la historia, se le suma en los noventa, un crecimiento exponencial de historias personales, subjetivas, familiares, etc., que cuestionan los esfuerzos de construcción de una unidad nacional, al señalar la fractura o clausura de la identidad de muchos ciudadanos como una tarea pendiente. Los artistas de *Teatroxlaidentidad*, que colaboran temporalmente con *Abuelas de Plaza de Mayo*, cuestionan dichos esfuerzos, al remarcar que es la identidad *falseada* de los hijos de los desaparecidos (por el gobierno militar), el hecho que subsistan adultos que no conocen a sus padres biológicos, lo que cuestiona la identidad de los argentinos. En otras palabras, si durante *Teatro Abierto* la disputa con el gobierno militar sobre la interpretación de la realidad y de *la historia* se elabora en términos de un *nosotros* verdadero respecto de un *ellos* falso, la disputa que entabla *Teatroxlaidentidad* con el pasado es respecto de algo falso que subsiste en el presente (los hijos de los desaparecidos apropiados por otras familias) que debe deshacerse. En este sentido, las obras de *Teatroxlaidentidad* invitan al espectador a presenciar, a acompañar como testigos empáticos un proceso de reconstrucción subjetiva *verdadero* en los hijos, que se representa como éticamente necesario. Pese a que algunas obras representan la experiencia del terrorismo de Estado como un proceso que ha atravesado al conjunto de la sociedad (y no solo a unos cuantos individuos), el énfasis en los hijos como productores del cambio y el papel pasivo asignado al espectador, pospone a un futuro incierto la reelaboración del nosotros. El pasado reciente militar seguirá habitando en nuestro presente en la medida que se posponga la elaboración del terrorismo de Estado como una experiencia compartida, la construcción de un nosotros más amplio que emerja como resultado de un proceso jurídicamente abierto a quienes buscan justicia, así como de cierta interpretación sobre lo que *nos* sucedió y cómo crear cambiar la sociedad para que no se

repitan las condiciones que permitieron desarrollar en el estado un aparato de exterminio de los ciudadanos.

¿Por qué estudiar *Teatro Abierto* y *Teatroxlaidentidad*?

Cuando comencé a planificar esta investigación, la observación de algunos eventos, en particular la conmemoración del vigésimo aniversario del golpe de Estado en Argentina (2001), me convencieron que un nuevo drama social estaba teniendo lugar, en especial dicha convicción se apuntalaba en la proliferación de nuevas interpretaciones sobre el pasado militar reciente. Para ello, me propuse investigar, los imaginarios de nación elaborados, por *Teatro Abierto*, en tiempos de la última dictadura militar y, las reelaboraciones de *Teatroxlaidentidad*, luego de veinte años de transición democrática.

Seleccionar un grupo de teatro coetáneo al gobierno militar no fue difícil, en la medida que *Teatro Abierto* constituye uno de los objetos de estudio privilegiado de la historia del teatro argentino, ya que se lo concibe como unas de las escasas manifestaciones de resistencia artística colectiva durante dicho gobierno. En particular, consideré pertinente su estudio porque los artistas se desempeñan como *emprendedores morales* o bien, intelectuales modernos, quienes con base en su autoridad profesional (en tanto artistas consagrados del teatro de autor, sinónimo en ese entonces de teatro nacional), desafiaron al gobierno militar, establecieron un lucha en torno a la autonomía del campo teatral, así como resistieron las redefiniciones de la cultura nacional operadas por éste. Por cierto que dicha capacidad para resistir el gobierno militar, se relaciona estrechamente con un momento de la escenificación del drama social de los últimos tres años del gobierno militar, en la que las

Madres de Plaza de Mayo, las protestas de las organizaciones obreras, etc. tuvieron una importante participación. Resulta importante mencionar que el enfoque del drama social resultó analíticamente más pertinente en captar los momentos de escenificación, expansión y, latencia del drama social en la primera mitad de la década del ochenta, posiblemente a causa de la intensidad política de la transición democrática. Es decir, en cuestión de cinco años, la sociedad argentina experimentó el fin del Terrorismo, la búsqueda de una salida militar tutelada, la derrota con Gran Bretaña, el Juicio a la Juntas y, el desencanto con la democracia.

Por su parte, el estudio de *Teatroxlaidentidad* como punto de referencia para mostrar cierta resignificación del pasado reciente durante el nuevo siglo, requirió de una investigación más extensiva, pues concordando con un experto del teatro de Buenos Aires, el denominado *teatro de la postdictadura*, es decir, aquel que tiene en común “la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente”, es inagotable (Dubatti, 2009). Sin embargo, y a pesar de la enorme diversidad de expresiones teatrales de fin de siglo, algunos investigadores (Sicouly, 2006 y Werth, 2006), así como un número importante de artículos, coinciden en que ambas formas de solidaridad artística sobresalen como eventos singulares en la historia del campo teatral y, que por tanto, pueden estudiarse como puntos de inflexión para mostrar ciertos cambios culturales. Precisamente, lo que caracteriza a *Teatroxlaidentidad* y, que justifica su estudio, es que sus líderes se conciben como un tipo de intelectual de nuevo siglo, o bien, como los denomino en mi investigación *artistas-militantes*, en la medida que sus preocupaciones profesionales son inseparables de lo que consideran uno de los principales problemas éticos de la sociedad argentina de la

transición: los hijos de los desaparecidos. Quisiera además señalar la pertinencia de estudiar a estos artistas con base en el importante papel que desempeñaron en la expansión de un nuevo drama social sobre el pasado reciente militar, que un número heterogéneo y extenso de expresiones artísticas habían comenzado a escenificar desde mediados de la década del noventa. A diferencia de otras expresiones artísticas, *Teatroxlaidentidad* sobresale porque desarrolla un compromiso profesional de los artistas de la ciudad casi inagotable (que pervive hasta el presente), así como la solidaridad de un número importante de empresarios, dueños de salas privadas y, una fuerte adhesión del público. Más aún, aunque sus esfuerzos y disputas parecen desarrollarse fuera del campo teatral, éstas se orientan en igual medida a revalorizar el *teatro militante* que ha tenido una dilatada tradición en dicho campo.

Me interesa destacar otros factores, con base en los cuales, considero pertinente estudiar las resignificaciones del pasado tomando como referencia ambos grupos de artistas. En primer lugar, los artistas se organizan con base en una cooperación temporaria que aglutina y modela una solidaridad en torno a un objetivo factible: demostrar la vitalidad del teatro nacional mediante una muestra de sus mejores artistas, en el caso de *Teatro Abierto* y, escenificar el problema irresuelto de los hijos de desaparecidos en el marco de los veinticinco años del golpe militar, en el caso de *Teatroxlaidentidad*. En segundo lugar, ambas agrupaciones de artistas coinciden en torno a una forma de colaboración artística temporaria que establece unas reglas específicas sobre la participación de los artistas en el proceso de producción y montaje de las obras. En otras palabras, tanto en *Teatro Abierto* como en *Teatroxlaidentidad*, sus líderes se proponen consolidar un hacer teatral o una forma de trabajo teatral que requiere de la inclusión de un mayor número de artistas y, del ensanchamiento del número de espectadores. Los concursos de obras, el trabajo colectivo

entre artistas consagrados y noveles, así como los talleres de dramaturgia, son algunas de las herramientas que éstos emplearon para mantener vigente ciertas convenciones de teatro, así como, escenificar sus demandas e interpretaciones. Es importante mencionar que la participación de nuevos artistas en *Teatro Abierto* fue más restringida a causa de que sus líderes creían que el *teatro de autor* requería de una estricta formación profesional, que una porción importante de artistas no poseían. Del mismo modo, ambos encaminan sus principales esfuerzos en construir unas audiencias cada vez más numerosas, ya sea recuperando el *público perdido*, de teatro culto, o bien, incorporando el mayor número de espectadores que mantengan activo el drama social.

En tercer lugar, ambas organizaciones construyen la gratuidad del trabajo artístico como un valor específico que, puesto en relación con los valores del mercado teatral, añade a los espectáculos una marca e influye positivamente en el espectador. Por un lado, he observado cierta práctica algo frecuente, entre los artistas profesionales consagrados, de participar en actividades sin remuneración y, con artistas con diferentes trayectorias profesionales, en proyectos que trascienden o cuestionan ciertas convenciones sobre la forma legítima de hacer teatro. Por otro lado, los espectadores que asisten a estos espectáculos se disponen de un modo diferente, que con respecto a espectáculos donde se cobra una entrada. Importa destacar que aunque los artistas de *Teatro Abierto* renunciaron a obtener algún ingreso monetario, se consideró necesario cobrar una entrada a los espectadores (a un precio bajo), a fin de pagar los gastos de montaje. Finalmente, importa señalar que existen importantes diferencias entre ambos grupos de artistas, principalmente, considero relevante destacar la forma diferenciada en que éstos experimentan la política en unas coyunturas históricas muy distintas. Durante la década del sesenta, la política había

penetrado en todas las discusiones y debates sociales, se entendía a ésta como una herramienta para producir cambios en la sociedad, entre los agentes del cambio, correspondía a los artistas el *comprometerse* con la causa de los sectores populares. A finales de la década del setenta, lo popular se erigirá en una suerte de trabajo artístico arqueológico mediante el cual se pensó que era posible producir una reconstrucción de la nación después del gobierno militar. Por su parte, la política es una experiencia paradójica para los artistas que participan de *Teatroxlaidentidad*, ya que despierta en éstos un profundo desencanto y escepticismo, mientras a la vez, éstos necesitan creer en que es posible transformar la sociedad argentina, mediante una resignificación del pasado reciente militar. Es decir, la experiencia política de los artistas es una inevitable coexistencia de un profundo descreimiento en la política, junto a argumentos filosóficos sobre la identidad como sinónimo de pertenencia familiar biológica.

Algunas presiones sobre el marco teórico de la investigación.

El *drama social*, es una de las herramientas analíticas, que elaborada por el antropólogo Víctor Turner (1982, 1974) hace más de treinta años, abre a la sociología el interés por las *dinámicas simbólicas de la vida pública* (Alexander, 2006), o en términos de mis intereses de investigación, el papel de la producción cultural o simbólica en la reproducción de la sociedad y en el procesamiento de ciertos conflictos sociales. Tanto en los escritos de Turner, como en las reelaboraciones del investigador y director de teatro de *avant-garde*, Richard Schechner (1985)⁵, existe una preocupación por explicar cómo las sociedades contemporáneas han resuelto el problema de la desaparición del ritual y, en su

⁵ Turner y Schechner son los creadores de los estudios de performance en la década del ochenta.

reemplazo, han desarrollado una importante variedad de *géneros de performance cultural* (ceremonias públicas, protestas, espectáculos de teatro, intervenciones urbanas, etc.) algunos de los cuales, producen no sólo formas de comunicación simbólica *casi-rituales* (*ritual-like*) (Alexander, 2006), sino además, procesos de integración de las sociedades. Es decir, el hecho de que en las sociedades actuales abunden los conflictos, contradicciones y divisiones entre grupos e intereses, que no necesariamente comparten un conjunto de creencias o valores y, que desconfían o discrepan sobre las intenciones, motivos, o de sus acciones, no ha significado que éstas colapsen. Como observa Alexander (2006), reelaborando algunas de las ideas de Turner:

Las sociedades contemporáneas, antes que organizarse principalmente en torno a rituales que reafirman ciertas creencias metafísicas y de consenso, se abren a procesos de negociación y reflexividad sobre los medios y los fines, con el resultado que el conflicto, la decepción y los sentimientos de mala fe son tan comunes como los de integración, afirmación y vigor del espíritu colectivo. Todavía, la mayoría de nosotros que vivimos en estas sociedades más reflexivas y fragmentadas, somos consientes, para bien o para mal, que los procesos de racionalización de hecho no han completamente triunfado [...] Existe una intensidad simbólica continua basada en marcos cognitivos y morales simplificados y repetitivos [...] que influye toda clase de relaciones privadas e individuales. Muchos procesos públicos y colectivos – desde los movimientos sociales [...] a las guerras [...] las revoluciones [...] y las transiciones políticas [...] - todavía dependen de estructuras simplificadas de comunicación simbólica, así como, de interacciones culturales que dependen de, y pueden generar hasta cierto punto, cierta confianza intuitiva y no reflexiva. [...]⁶

⁶ “Rather than being organized primarily through rituals that affirm metaphysical and consensual beliefs, contemporary societies have opened themselves to processes of negotiations and reflexivity about means and ends, with the result that conflict, disappointment, and feelings of bad faith are at least as common as integration, affirmation, and the energizing of the collective spirit. [...] More public and collective processes –from social movements [...] to wars [...] revolutions [...] and political transitions [...] - continue to depend on the simplifying structures of symbolic communications and on cultural interactions that rely on, and to some degree can generate, intuitive and unreflective trust. [...] Virtually every kind of modern collectivity, moreover, seems to depend at one time or another on integrative processes that create some sense of shared identity [...]” (2006:30).

Más precisamente, en esta investigación los conflictos sociales que logran movilizar un importante número de *emprendedores morales (moral entrepreneurs)* (Howard Becker, 1982), o actores individuales y colectivos, así como, persuadir al mayor número posible de simpatizantes o espectadores de que ha acontecido un quiebre en la *normalidad de la sociedad*, son considerados *dramas sociales*. El drama social es la escenificación de un conflicto, mediante diversas formas de comunicación simbólica, o en términos de Turner de *mecanismos socioculturales*, que constituyen los repertorios disponibles en una sociedad, en un momento histórico determinado. Así, dependiendo de la profundidad y del significado atribuido al conflicto, algunos emprendedores pueden privilegiar de este repertorio, el empleo de la maquinaria judicial para escenificar el conflicto en los tribunales, otros posiblemente prefieran la realización de ciertos rituales públicos de memorialización, por otro lado, es igualmente posible que algunos actores privilegien ciertos mecanismos de conciliación política, castigo o perdón, otros emprendedores podrán inclinarse por elaborar ciertas historias, experiencias, testimonios etc., en diferentes escenarios y medios (literarios, cinematográficos, periodísticos, entre otros).

Un drama social resulta exitoso en la medida que, al igual que el montaje de cualquier espectáculo, produce una conexión emocional con la audiencia. Es decir, en tanto los emprendedores o actores crean ciertas condiciones que les permiten proyectar significados culturales de los montajes o *performances* a la audiencia. En sentido, y siguiendo a Alexander en este punto, el drama social produce un sentido de pertenencia en una audiencia, cuyas dimensiones pueden coincidir con los límites de un grupo, una comunidad o de una sociedad. Pertenencia que es más efímera que la creada por los rituales (en la acepción tradicional del término), a causa del carácter fragmentario, reflexivo y conflictivo

de nuestras sociedades y, en consecuencia, los actores y emprendedores se ven obligados a reactualizar los significados sociales provisionalmente establecidos. Sin embargo, es importante señalar que si una comunicación simbólica resulta exitosa es probable que, de repetirse, deje de ser efectiva. Finalmente, la escenificación relativamente eficaz de un drama social sobre el legado militar en una sala de teatro o, en unos tribunales de justicia, dependerá de que los objetos culturales que en éstos se monten, se entretengan con algunos de los repertorios de representaciones colectivas (mitos, leyendas, tradiciones, imaginarios, canciones, etc.) de la sociedad en cuestión, de forma creíble y convincente para los espectadores. Parafraseando a Clifford Geertz (1977), los espectadores experimentarán un drama social relativamente exitoso cuando éste se desarrolle como una historia (*story*) sobre nosotros que se dirige a nosotros mismos.

Sin embargo, mi concepción de las transformaciones del drama social del legado militar en la primera mitad de la década del ochenta y la primera mitad del siglo XXI, se distancia del modelo de Turner-Schechner de las cuatro fases de desarrollo (*breach, crisis, redress and schism*). Privilegio, en su reemplazo, una concepción sencilla en la que según se incorporen/alejen actores sociales o emprendedores morales, así como, se produzca una mayor/menor conexión emocional con una audiencia, el drama social puede desarrollarse en tres momentos: escenificación, expansión y, latencia u olvido. Es decir, en mi perspectiva un drama social es un conjunto diverso de montajes realizados por diferentes empresarios y actores sociales, no necesariamente coordinados, que compiten en torno a diferentes interpretaciones sobre lo que importa recordar y olvidar del legado militar. En un análisis superficial considera igualmente relevantes los *objetos culturales* elaborados por escritores, cineastas, militantes de organizaciones de derechos humanos, artistas callejeros,

etc., que en igual medida compiten por reelaborar el conflicto de una forma determinada y en construirse en interlocutores autorizados.

La duración, la intensidad y el ritmo de desarrollo de cada uno de estos momentos dependerá del número e importancia de los actores (militantes, escritores, cineastas, jueces, políticos, etc.), de la importancia de los escenarios (tribunales, intervenciones callejeras, teatros públicos o privados, plazas, televisión, etc.) de las coyunturas políticas (dictadura/democracia, censura/libertad de expresión, etc.), de los medios de comunicación, de los campos artísticos (teatral, literario, cinematográfica, etc.), de los mercados y, finalmente, de la eficacia de los *objetos culturales*⁷ en establecer una conexión emocional con la audiencia. Con respecto a las coyunturas políticas es importante señalar que si bien no existe una relación lineal entre las recurrentes crisis político-institucionales y la escenificación de un drama social, he observado que la percepción de los artistas sobre una inminente disolución de cierto orden político acelera ciertos procesos artísticos que se estaban gestando. Efectivamente, la conformación de *Teatro Abierto* coincide con el fin de la política de exterminio del gobierno militar y el comienzo de una transición militar tutelada, mientras la formación de *Teatroxlaidentidad* coincide una crisis de dimensiones sin precedentes, no solo a nivel político-institucional sino a nivel económico-financiero. Sin embargo, las crisis tienen una influencia poco importante en las reglas y comportamientos del campo teatral, aunque favorecen un ingreso numeroso de recién llegados.

⁷ En la definición de Wendy Griswold (1987), algo más restrictiva que la de Parsons, un “*objeto cultural*” refiere a los significados compartidos incorporados en una forma, es decir, una expresión de significados sociales que es tangible o que puede ser puesta en palabras. [...] Un objeto cultural y su parcial significado debe ser capaz de ser articulado por un agente, sea el actor social o el analista de la acción social; un patrón de comportamiento al que no se le puede asignar un significado no es un objeto cultural.

La eficacia de un drama social depende de la intencionalidad de los emprendedores, actores sociales, artistas. Por extraño que parezca la sociología ha desestimado el estudio de lo que *hacen* los artistas pues se pensaba ingenuamente que esto era sinónimo de adentrarse en las profundidades de la psicología del artista. Los *estudios culturales* y, cierta línea de trabajos en *historia del arte*, sobre todo de Michael Baxandall (1985), han traído nuevamente a la discusión el problema de la intencionalidad de los objetos culturales. Actualmente, no existe desacuerdo en el hecho que las obras/espectáculos son una respuesta de los artistas a una demanda formulada por el público o por sus contemporáneos, es decir, son una forma de *comunicación intencionada*.

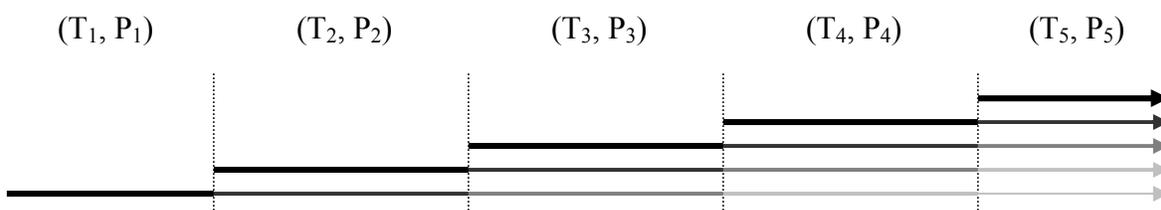
Mientras es fútil acceder a la subjetividad de un individuo cualquiera, es posible reconstruir la intencionalidad probable de cualquier agente cuyo contexto y comportamiento se conocen. El propósito de esto es separar la idiosincrasia del individuo de lo socialmente influenciado, para determinar hasta qué punto la intencionalidad ha sido influenciada por ciertos factores sociales, que pueden ser compartidos y, hasta qué punto los objetos culturales son producto de la intencionalidad⁸.

Pero esta afirmación que parece relativamente simple es extremadamente difícil de investigar, dada la complejidad del proceso de creación teatral, en la medida que los *mensajes* de un espectáculo son comunicados por varios emisores (autor, director, actor) a varios destinatarios que son, a su vez, emisores de nuevos mensajes (espectadores, crítico teatral, investigador, etc.). Entonces, un espectáculo puede analíticamente delimitarse en tantos objetos culturales como productores o momentos de la producción involucre el mismo (texto, traducción, libreto, dramaturgia (actor, director) dirección, montaje, etc.).

⁸ “While it is futile to try to get at the subjectivity of any particular individual, it is possible to reconstruct probable intentionality of any agent whose context and behavior are known. The purpose of doing so is to separate the individually idiosyncratic from the socially influenced by determining the degree to which intentionality has been shaped by social elements, which may be shared, and the degree to which cultural outcomes are themselves shaped by intentions (Griswold, 1987: 6).

A continuación, elaboro un gráfico que simplifica un poco el proceso de resignificación teatral, que va de la dramaturgia (en un sentido amplio) a la recepción y, que a causa del número de creadores involucrados podría sostenerse que con cada nuevo productor se trata de una obra diferente cada vez. En una división del trabajo artístico determinada existen un número más o menos finito de productores que aportan y resignifican las obras. Comencemos con un tiempo imaginario (T_1) en el que un productor (P_1) (escritor, actor o director) elabora un objeto que denominaremos *texto-dramático*, o bien, varios productores elaboran un *texto espectacular* o *escénico*. Un texto dramático es una unidad teórica compuesta por el conjunto de diálogos y didascalias de una obra escrita. El principal productor es el dramaturgo y, de los distintos lenguajes de la comunicación se privilegia el lenguaje verbal. Un texto espectacular es una noción teórica que alude al trabajo de elaboración y organización de los medios de interpretación en una puesta en escena (decoración, iluminación, música, actuación, etc.).

Posteriormente, en un tiempo (T_2), otro productor (P_2), posiblemente un director o un director junto a unos actores reelaboran y montan el *texto dramático*, mientras que los productores que elaboraron el *texto escénico* sean los mismos que lo montan. El texto escénico no necesariamente involucra el desarrollo de alguna forma de escritura y su estudio incluye una importante variedad de herramientas orientadas a abordar las opciones estéticas e ideológicas que materializaron la puesta en escena. Luego, en un tiempo (T_3) otros productores (P_3) los espectadores resignifican el espectáculo. A continuación, en un tiempo (T_4) unos productores (P_4), principalmente periodistas, elaboran una crítica teatral. Finalmente, en un tiempo (T_5) múltiples productores (P_5) agencias de premios, agencias de cultura del estado, académicos, etc., reelaboran y lo consagran en un nuevo objeto.



En general, la mayoría de las obras tienen un carácter efímero. Solo unos pocos espectáculos, a causa de su eficacia o a causa de la creencia en su valor artístico, como es el caso de *A propósito de la duda*, experimentan un prolongado período de comunicación con el público⁹.

Un último punto que me gustaría mencionar relacionado con el proceso de resignificación teatral refiere al carácter efímero, mudable, híbrido e intersticial (entre-géneros, entre-culturas, entre-disciplinas artísticas, entre arte y vida, entre arte y política, entre-tiempos históricos, etc.) de los espectáculos de fines de siglo veinte. Es decir, un estudio centrado exclusivamente en el lenguaje verbal de un texto dramático, como es el que realizo para los espectáculos de ambos grupos de artistas, es limitado ya que estudia solo unos pocos aspectos, de lo que Anne Ubersfeld (1993) denomina, la doble situación de comunicación de un espectáculo teatral. Por un lado, están las *condiciones de enunciación escénicas* elaboradas por el dramaturgo y los intermediarios de la representación (directores, actores, escenógrafos, etc.) y, por otro lado, están las *condiciones de enunciación imaginarias* o representadas, construidas por los personajes. Mi estudio solo considera las condiciones de enunciación escénicas elaboradas por los dramaturgos o *teatristas*. No obstante, como veremos en el apartado de cuestiones metodológicas, el hecho

⁹ El carácter incompleto de la obra, definida por sus productores como *en construcción*, ha sido de singular importancia en permitir cierta reescritura del mismo por artistas con variadas experiencias y trayectorias profesionales, con otros intereses y convicciones estético-ideológicas, así como, el traducirlo a otros idiomas, montarlo para audiencias culturalmente diversas, etc.

que en los espectáculos de ambos grupos predomina el lenguaje verbal, atempera relativamente las limitaciones de un estudio centrado exclusivamente en el texto dramático. Esto nos lleva a considerar a continuación qué entiendo por las intenciones probables de las obras, así como, precisar de qué artistas en particular estudio sus intenciones probables.

De acuerdo con Wendy Griswold (1987) una forma de aproximarse a las intenciones probables con que ha sido elaborado un objeto cultural consiste en establecer el *charge* o contrato, mediante el cual el artista se compromete consigo mismo, o bien, con otros individuos (artistas, empresarios o una determinada audiencia) a elaborar un determinado objeto artístico. Inferir los motivos de la creación artística es una manera posible de abordar las circunstancias inmediatas de la creación. Pero del contrato, por medio del cual los artistas colaboran, es importante determinar las principales constricciones e influencias que modelan la elaboración del objeto cultural, también denominado *brief*. En mi investigación elaboro al menos seis tipos de constricciones e influencias de las obras de *Teatro Abierto* y *Teatroxlaidentidad*:

-Las circunstancias inmediatas de la creación artística (por Ej. la supresión de la enseñanza de la dramaturgia nacional, formas de colaboración entre artistas y militantes de derechos humanos, etc.);

-La estructura de oportunidades políticas (por Ej. cerrada, autoritaria y excluyente; el Juicio a la Junta Militar, el movimiento de derechos humanos, etc.);

-Las convenciones sobre la división del trabajo artístico (qué es un texto dramático, cuál es rol del dramaturgo o del director, etc.) y las posibilidades y constricciones del mercado teatral;

-Las creencias sobre el artista y su relación con la sociedad (por Ej. el compromiso social, el trabajo intelectual, etc.), así como, las *operaciones de valorización* de los dramaturgos, directores, y, actores en la construcción del valor de las obras/espectáculos;

-Los géneros de teatro, los métodos de creación (por Ej. realista, vanguardista, híbrido, intersticial etc.), las trayectorias profesionales y, los repertorios de imágenes, representaciones, personajes, etc., del teatro, así como, de la cinematografía y la literatura;

-Formas de recepción de las obras/espectáculos: las agencias de consagración públicas y privadas, la crítica teatral de los medios de comunicación, las interpretaciones de los expertos, especialistas, etc., el impacto o influencia de una obra en la elaboración o conceptualización de otros objetos culturales, la persistencia de una obra en el tiempo tanto a nivel de los expertos como del público y, el éxito comercial o de espectadores.

Como puede apreciarse el contrato y el listado de constricciones e influencias permiten determinar hasta qué punto las obras de un ciclo de teatro son principalmente el resultado de los propósitos y expectativas de los dramaturgos o *teatristas*, o hasta qué punto, éstas más bien, han sido fuertemente influenciadas por ciertos factores históricos y sociales. No obstante, el concepto de *contrato* es menos útil cuando se estudia más de una obra o espectáculo y más de un dramaturgo y director, como es el caso de la presente investigación, ya que no es factible considerar los compromisos de todos los artistas. En este sentido, he asumido que los líderes de ambas organizaciones elaboran un contrato (que se expresa en entrevistas, conferencias de prensa y mensajes), que posteriormente el resto de los artistas refrendan al decidirse a colaborar colectivamente.

Otra importante dificultad relacionada con abordar las obras y espectáculos con base en el *contrato* y el *brief* es cierto énfasis exagerado en las determinaciones sociales del artista y su producción. Como observa Heinich (1998), los intereses de la sociología reducen frecuentemente a los productores a unas instancias de determinación mayores y anónimas como son el mercado, el habitus, el campo, (Bourdieu) el mundo de arte (Becker) las clases sociales (Goldman), etc., como si la actividad artística no fuera más que producto de estas condiciones objetivas. Este reduccionismo se debe, entre otras cosas, a que *el ámbito del arte es el lugar por excelencia donde se afirman los valores contra los cuales se constituye la sociología* (lo individual opuesto a lo colectivo, el sujeto a lo social, lo interior a lo exterior, lo innato a lo adquirido, el don natural a los aprendizajes culturales, etc.). En consecuencia, la sociología opera una *reducción a lo general* de lo artístico porque considera que en este ámbito abundan las ilusiones y los mitos (el don natural, lo singular, lo personal, etc.) que corresponde a ésta exorcizar. En este afán por desmitificar los debates, las categorías, los valores a los que adhieren los artistas se han desestimado las actividades en la que los artistas se ven envueltos diariamente, en particular, aquellas que tienen que ver con la construcción del valor de los objetos artísticos. Así, interrogantes importantes para los artistas como ¿qué es el teatro popular para *Teatro Abierto?*, ¿por qué un teatro de autor local?, ¿qué es el teatro militante para *Teatroxlaidentidad?* ¿por qué un teatro político?, etc., ocupan un lugar importante en la investigación. En otras palabras, antes que inferir los motivos, valoraciones, etc., de los artistas permito que los propios protagonistas respondan a estas cuestiones, con lo cual, la investigación gana en pluralidad sobre los motivos, debates, creencias, valores que se entretajan en la elaboración de las obras, así como, los propósitos de la acción colectiva. Contrario a cierto malentendido, esto no significa que la sociología deba interesarse por determinar la *esencia* del arte (¿cuál es la

naturaleza o teatralidad del teatro?), sino más bien, reconsiderar que las obras/espectáculos son producto de una intensa actividad anterior, si se quiere, que involucra las percepciones, categorizaciones, interpretaciones y juicios de los artistas.

Los estudios literarios sobre géneros y estilos teatrales, en la medida que interpretan un espectáculo a la luz de otros espectáculos anteriores con miras a establecer clasificaciones con base en las similitudes y diferencias, han realizado buena parte del trabajo de categorización de la producción teatral. Aunque son de mucha utilidad para el investigador de ninguna manera sustituyen las operaciones que realizan los artistas, puesto que son elaboradas con diferentes intereses y, no necesariamente son excluyentes. Por ejemplo, mientras Pelletieri califica las obras del primer *Teatro Abierto* como parte de la fase dominante de un método teatral, el realismo, que comienza en los años sesentas, en mi investigación he acuñado la categoría de *teatro de autor local* para identificar dicho método teatral, pero además, refiere a una división específica del trabajo artístico (por ejemplo, lo que constituye un autor de una obra varía históricamente), una concepción del artista como intelectual y, cierta forma en que los artistas experimentan lo político. Por cierto que mi estudio es superficial en la medida en que no es factible investigar, lo que Heinich (1998) denomina como las *operaciones de valorización* de los artistas (de categorización, de interpretación y de juicio) durante el proceso de construcción del valor de los objetos artísticos. En particular, he centrado mi interés en la experiencia política de los artistas y su rol como intelectuales, aún cuando dicho interés no estaba inicialmente en mi marco analítico.

La influencia del trabajo de Pierre Bourdieu en mi investigación es inevitable, entre otras razones, porque como señala Bernard Lahire (2005), su trabajo reelabora esquemas

interpretativos múltiples que han sido tomados del conjunto del patrimonio internacional de las obras de ciencias sociales y humanas. Es decir, parte de esta necesidad de apropiarse del trabajo de Bourdieu reside en el hecho de que algunos problemas teórico-metodológicos de la sociología de la cultura y del arte han sido reelaborados por éste en un pensamiento sofisticado que articula múltiples esquemas teóricos que pertenecen a universos teóricos diferentes. El concepto de campo, precisamente, es una de las herramientas analíticas que, pese a las importantes críticas que recientemente han limitado su alcance (Lahire, 2005), es todavía útil para abordar la producción teatral de la ciudad de Buenos Aires. Es decir, el concepto de campo concibe la actividad teatral como un sub-universo relativamente autónomo (es decir, que posee ciertas reglas de juego y desafíos específicos que son irreductibles a las reglas del juego y a los desafíos de los campos político, literario, etc.), en el que los artistas ocupan ciertas posiciones (con el transcurso del proceso histórico de diferenciación social del trabajo artístico), así como, entablan luchas entre ellos, *algunas* de las cuales se dirigen a la apropiación o redefinición del capital específico (o el monopolio sobre el modo legítimo de producción teatral). En otras palabras, el concepto ilumina aspectos centrales en mi investigación como son las posiciones y tomas de posición de los artistas, las relaciones de fuerza y dominación, las trayectorias de los artistas, la historia de las instituciones teatrales, entre otros fenómenos. Asimismo, Bourdieu ha desarrollado otros conceptos relevantes como son la *creencia colectiva en el juego* o *illusio* y, la *creencia en el valor de la obra*. Ambos conceptos constituyen en sí mismo un proyecto de investigación de varios años, sobre todo el último. La *illusio* aborda los intereses, preocupaciones y expectativas que movilizan a los artistas, las actividades que éstos consideran importantes y en las que se involucran. En este sentido, dicha creencia permite el funcionamiento del juego y, a la vez, hace posible la competencia que enfrenta a los

artistas, lo *que hace que el juego sea el juego*. El segundo concepto, aborda el complejo proceso de construcción del *valor* de una obra en el campo teatral, en tanto involucra la participación de un voluminoso número de agentes e instituciones (críticos, académicos, agencias que otorgan subsidios, premios y reconocimientos, el público en general, entre otros).

Los tres conceptos, que he simplificado su desarrollo por razones de extensión, son importantes en la investigación aunque han sido empleados de forma limitada por dos razones. En primer lugar, porque si bien Bourdieu ha insistido en haber superado el dualismo *objeto artístico vs. determinantes sociales* que caracteriza gran parte de las investigaciones sobre producción cultural, sus investigaciones se interesan en las estructuras sociales que constriñen y habilitan a los productores, mientras desestima el estudio de las obras o espectáculos, así como, en las instituciones artísticas, antes que en las *operaciones de valorización* de los artistas y demás agentes productores de objetos culturales. Así, ante la pregunta ¿qué constituye una obra auténticamente popular? la respuesta en los estudios de Bourdieu suele ser casi tautológica, en el sentido, que se consideran obras de teatro popular aquellas que las instituciones teatrales han consagrado como tales.

La segunda razón tiene que ver con el hecho que el concepto de campo teatral y sus conexos son muy útiles para capturar ciertos objetos históricamente constituidos de estudio como son los espacios de posiciones, las estrategias de agentes en lucha, las relaciones de fuerza y dominación y las estructuras desiguales de distribución de los capitales específicos. Sin embargo, estas herramientas conceptuales son menos útiles para aprender el proceso histórico de hibridación de las artes escénicas de los últimos veinte años. Esto se

debe a que la producción teatral de fin de siglo se ha rebelado en contra de las categorías, clasificaciones, jerarquías y valoraciones vigentes, a punto tal que un número importante de fenómenos relacionados con la creación teatral urbana son desestimados por el hecho que se desarrollan *fuera de campo* (Lahire, 2005). A diferencia de la década del setenta, “el paisaje teatral no se define [...] por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotagelización, la proliferación de mundos (Dubatti, 2008: 4). Esta desdelimitación de las fronteras del campo teatral ha hecho posible una compleja *convivencia* de poéticas, de métodos, de visiones de mundo, de espacios no convencionales (fábricas, sótanos, escuelas), de diálogo con diferentes profesiones artísticas, de participación de amateurs, de vecinos sin formación profesional, de individuos vinculados al ámbito laboral (obreros, piqueteros, etc.), de disputas en torno al espacio urbano, entre otros. No obstante, el hecho que las fronteras sean imprecisas no significa que no existan categorías, jerarquías, valoraciones, sino que existe una intensa disputa en torno a ellas.

La investigación se ha beneficiado de otros conceptos como el de *estado naciente* de Francesco Alberoni (1981). Este concepto es de extrema utilidad para investigar los momentos de constitución de las acciones colectivas, la formación de la solidaridad, el proyecto a realizar, el compromiso y la identidad de los artistas. En particular, al estudiar este estado de lo social se pueden observar los distintos proyectos posibles que los individuos esperaban realizar mediante la acción colectiva, a punto tal que cuando los artistas sienten que ha perdido sentido su proyecto, recurren al momento imaginario de la construcción de la solidaridad con el propósito de retomar otros posibles objetivos o propósitos. Para analizar, algunas de las dinámicas propias de las organizaciones de artistas

he empleado los conceptos de *voz y salida* de Albert Hirschman (1977). En particular, resulta muy útil para iluminar el tipo de colaboración de los artistas: donde las decisiones son muy centralizadas, con pocas oportunidades para opinar lo que produce una importante salida de artistas y, la vez, existe una amplia disponibilidad de nuevos artistas de ingresar. Si bien es cierto que Hirschman elabora además el concepto de *lealtad* para explicar la adhesión y la menor probabilidad de salida de los individuos de una organización; considero de mucha utilidad la clasificación de los miembros de una organización según la menor o mayor lealtad, de Alejandro Pizzorno (1990). En particular, el concepto de *identificadores* para describir aquellos miembros cuya salida es inconcebible a causa de que han desarrollado una identidad con la acción colectiva. Finalmente, de Howard Becker (1982) he recuperado la idea que cuando los artistas innovan creando una organización o acción colectiva, las convenciones sobre el trabajo artístico suelen tener un importante peso, porque de lo contrario no sería posible la cooperación. Por tanto, la división del trabajo artístico es un concepto importante en la investigación en la medida que muestra cómo históricamente el trabajo del escritor, del actor, se han reelaborado.

Una fuente muy importante de inspiración de esta investigación ha sido el estudio de Diana Taylor (1997) sobre las reescrituras de lo nacional del último gobierno militar. En particular, sobre cómo el gobierno operó una reescritura y montaje de las narrativas de lo nacional en dos principales *teatros de operaciones*, en los cuerpos (mediante la tortura, asesinato y desaparición) y, en las calles (donde abundaban los espectáculos de secuestro, enfrentamientos armados, individuos demorados por averiguación de antecedentes, junto con diversos espectáculos de vaciamiento).

La investigación que se presenta a continuación se construye con base en tres niveles analíticos transversales: las estructuras sociales (campo, mercado, etc.), las obras y los artistas, así como, un eje analítico vertical, que es el drama social. He pretendido con esta investigación desarrollar algunos puntos que articulan o traspasan la división objeto artístico/determinantes sociales. Pese a que es posible no haberlo logrado, considero que ésta puede abrir pistas para nuevas investigaciones, en especial, abrir el estudio a lo que los artistas hacen con los objetos culturales (así como, los diversos productores: espectador, crítico teatral, investigador, agencias de consagración, etc.), a las construcciones que éstos elaboran para aumentar o restar valor a dicho objetos.

Cuestiones metodológicas.

Mi estudio de las obras de *Teatro Abierto*, montadas en 1981-1985, comienza con el análisis del *texto dramático* de 64 obras sobre un total de 84, montadas durante los cuatro ciclos. Pese a reconocer las importantes limitaciones que significa un estudio basado en los diálogos y las acotaciones escénicas o *didascalias* (pues mi investigación se construye con base en el supuesto que el objeto-teatro es un proceso de comunicación que involucra varios sistemas, entre los cuales el verbal es solo uno, además del visual y auditivo) el hecho que no dispongo de registro alguno en video de los espectáculos, se ha impuesto como una constricción desde el comienzo. De acuerdo con Ubersfeld (2002), la representación teatral construye las condiciones de enunciación de los personajes que, no sólo modifica el sentido de los mensajes-diálogos, sino que además construye unos

mensajes autónomos, que difícilmente podrían inferirse de la interpretación textual¹⁰. Afortunadamente, he desarrollado tres herramientas con el propósito de aproximar en lo posible mi estudio de los textos dramáticos a algunas de sus condiciones de enunciación.

El hecho que el dramaturgo ocupaba, hasta mediados de la década del ochenta, un estatus de singular importancia en la construcción definitiva del espectáculo, mientras los directores recién comenzaban a ganar autonomía creativa, me inclina a creer provisoriamente que una parte importante de los *textos escénicos* y los montajes durante estos años se ajustaron al *texto dramático*.¹¹ En segundo lugar, he empleado la crítica teatral de los principales periódicos de *Buenos Aires* con el propósito de mejorar mi análisis de las obras. En particular, el estudio de la voluminosa crítica de los espectáculos me ha permitido corroborar en qué medida los montajes se aproximaron relativamente a los textos dramáticos. Dependiendo de la importancia nacional del periódico y, hasta mediados de la década del ochenta, los principales periódicos se distinguían, entre otras cosas, por ofrecer una de las secciones más importante de crítica teatral de la ciudad, a cargo de unos individuos reconocidos, a causa de su prolongado trabajo en el periódico¹², quienes ejercían

¹⁰ “[...] las condiciones de ejercicio o no-ejercicio de un habla son más importantes que el discurso en sí; de ahí la casi absoluta imposibilidad en que uno se encuentra para hacer un simple análisis textual. Las palabras de los viejos en *Final de partida* escapan de un contenedor de basura; el mensaje está menos en el discurso mantenido por los viejos que en la relación palabra-contenedor de basura [...] Las condiciones de enunciación del discurso *constituyen el mensaje* y se inscriben, en consecuencia, en el discurso total [...] dirigido hacia el espectador. (Ubersfeld, 1993: 178).

¹¹ Esta afirmación se sostiene en un estudio sobre la puesta en escena a fines de la década del setenta y mediados del ochenta. Allí se señala para una porción de los espectáculos montados en ese entonces, que: “[...] el aspecto espectacular se limitaba a "poner en escena" aquello que estaba en potencia en el aspecto verbal de la obra dramática dotándolo de espesor, reforzando con elementos extraverbales la fuerte referencialidad de los personajes y desarrollando a nivel verbal la función expresiva del lenguaje con el propósito de estimular la sensibilidad del espectador [...] Este tipo de puesta fue el resultado de una ideología estética que se mostraba dominante durante el período en cuestión, en el que el teatro adquirió un fuerte compromiso social y testimonial, creando un espacio escénico y una extraescena reconocibles y cercanos al espectador, aunque supeditados a un tipo de lectura metafórica que intentaba eludir la presión que la censura ejercía en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura. (Llahí y Sikora, 2001: 176).

¹² El trabajo de Raúl Castagnino en el importante periódico *La Prensa* puede ser considerados verdaderos ensayos de un especialista en teatro y, en menor medida, los de Rómulo Berruti y Luis Mazas en *Clarín*.

con relativa autoridad su crítica y consagraban *los espectáculos de calidad* de la semana. Aunque la estructura y el estilo de la crítica teatral son variables y, aparentemente relacionado con la importancia del crítico en el mercado teatral, he observado que en general, un tercio del cuerpo de la misma se destina al argumento de la obra, más de un tercio se emplea en evaluar la obra en relación a un género de teatro, el desempeño de los artistas, etc. y, menos de un tercio se dedica a cuestiones prácticas. La tercera herramienta que he empleado para delimitar algunas de las condiciones de enunciación de las obras son los propios estudios basados en las obras, pues una buena proporción de los textos dramáticos de *Teatro Abierto* han sido estudiados, sobre todo los del primer y tercer ciclo de teatro.

Mi estudio de los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*, se centra en los ochenta y un *textos dramáticos* seleccionados y montados en 2001-2005, junto con un estudio del montaje de aproximadamente un tercio de los mismos. Es decir, en esta parte de la investigación las indeterminaciones del texto dramático son menores en la medida que se aproxima a lo que los espectadores presenciaron. Sin embargo, es necesario mencionar que los artistas que elaboraron los espectáculos, frecuentemente los dirigían y, en contados casos igualmente actuaban, con lo cual, las reelaboraciones desde el texto dramático al montaje fueron mínimas. Solo una pequeña proporción de artistas no se sintieron obligados a montar exactamente lo que había presentado en el concurso de obras. Esto fue posible de observar debido a que tuve acceso a los documentos originales que se presentaron a los concursos. Asimismo, observé que algunos textos dramáticos fueron modificados para la publicación. En general, los cambios tendían hacer ciertos símbolos, diálogos, etc., más explícitos.

Un párrafo aparte merece la consideración de las acotaciones escénicas de las obras de *Teatro Abierto* y *Teatroxlaidentidad*. Con base en la teoría dramática, el texto dramático se compone de dos *estratos textuales distintos*, el primero tiene por sujeto inmediato de la enunciación al autor (en un sentido amplio) y comprende la totalidad de las *didascalias* (indicaciones escénicas, nombres de lugar, nombres de persona); el segundo recubre el conjunto de los diálogos y, tiene como sujeto *mediato* de la enunciación a un personaje. Las didascalias importan a veces más que los diálogos de los personajes, en el sentido, que se escucha en ellas la voz del dramaturgo, ordenando la representación (Ubersfeld, 1993: 177). Comparativamente, las obras de *Teatro Abierto* desarrollan en abundancia las acotaciones escénicas, en parte, a causa de haber sido elaboradas dentro de una forma colectiva de colaboración de *teatro de autor*, mientras que en los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*, su empleo es escaso o limitado. Estos últimos espectáculos cultivaron una representación muy despojada de vestuario, decoración, música, etc., a la vez, que el énfasis en la elaboración de los mismos estuvo puesto en la expresión verbal. Resulta interesante señalar que, desde fines de la década del noventa, las obras de *Teatro Abierto* fueron interpretadas por los académicos, en términos de su texto dramático y puesta en escena como *ideotextuales*, o *testimoniales*. Entendiendo por estos términos la construcción de unos espectáculos centrados en la transmisión de una idea o tesis realista, a la que se subordinan los procedimientos escénicos, con miras a denunciar ciertos aspectos de la sociedad argentina. Por cierto que, comparativamente, cuando se emplea el mismo término, *testimonial*, para referirse a los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*, su definición ha cambiado sensiblemente, para referirse a una teatralización del testimonio judicial de las personas que atestiguaron contra los crímenes del Terrorismo de Estado del último gobierno militar. En este sentido, los espectáculos de *Teatroxlaidentidad* no son

marcadamente distintos ya que recurren a una comunicación verbal y, en especial, emplean el monólogo como herramienta principal de comunicación con el espectador.

El hecho que las obras son una comunicación intencionada he incluido en la investigación la recepción de las mismas. Sin embargo, los hallazgos de las investigaciones sociológicas sobre la recepción del público de teatro son algo decepcionantes pues, todavía se observa en los mismos la impronta de un enfoque de consumo teatral, es decir, centrado en una caracterización socio-económica de los espectadores. Lo cierto es que aunque el espectador es un *coproductor* del espectáculo, como señala Marco De Marinis (1997)¹³ existe un número limitado de obras que estudian los procesos mentales, intelectuales y emotivos que emplea el espectador para la comprensión de los espectáculos. Más frecuentemente, se estudia la interpretación que ha hecho un público culto (que ha dejado registros), en un período determinado. Desafortunadamente estudios como los mencionados no han encontrado terreno fértil entre los investigadores del teatro de Buenos Aires. Por lo tanto, es imposible reconstruir los espectadores que asistieron hace veintisiete años a los espectáculos de *Teatro Abierto*, mientras que para los espectadores de *Teatroxlaidentidad* no dispuse ni del tiempo ni de los recursos para realizar tal reconstrucción. No obstante, y apoyándome en Griswold (1987: 11), empleo varias herramienta algo limitadas. Así, estudio la recepción de los espectadores con base en el *éxito de mercado*, es decir, el éxito en términos del número de espectadores, aunque no en términos monetarios dado que ambas organizaciones de artistas han evitado la mercantilización de sus espectáculos. Por

¹³ “La relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como "coproductor" del espectáculo: él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados, y sobre todo aquel a quien le corresponde la última palabra sobre el éxito de los programas de manipulación cognitiva, afectiva y comportamental que el espectáculo trata de concretar. [...] En efecto, sólo gracias a esto puede alcanzar el texto espectacular su plena existencia dramática a nivel estético, semántico y comunicativo”. (De Marinis, 1997: 27).

otro lado, estudio la recepción los variados agentes de la producción como son los expertos, académicos, críticos de teatro, artistas consagrados, empresarios, directores de salas de teatro, etc. En primer lugar, considero las *interpretaciones* favorables o desfavorables, de reconocimiento o de rechazo, etc. En segundo lugar, observo superficialmente el impacto de las obras sobre otros campos culturales, es decir, la influencia del objeto en la elaboración o conceptualización de otros objetos culturales. Posteriormente, la *canonización* de un espectáculo, es decir, la aceptación de una obra por un grupo de elite o de expertos, mediante categorías como la obra cumbre del teatro criollo, la obra representativa del teatro realista, etc. Finalmente, considero *persistencia* de la obra, la durabilidad de un objeto cultural en el tiempo para diferentes tipos de espectadores.

Herramientas empleadas para el análisis de las obras/espectáculos.

En la investigación estudio las obras como parte de un ciclo de teatro determinado. Este recorte permite agrupar y diferenciar un conjunto de obras que fueron elaboradas en el marco de una producción colectiva y, en torno a unos objetivos colectivos más o menos explícitos. Sin embargo, esta división no resultó de utilidad. La hipótesis sobre la que se apoyaba la idea de analizar las obras año a año y, que no fue posible corroborar, es que la coyuntura política, principalmente para las obras de *Teatro Abierto*, influenciaría visiblemente las obras. Simplificando un poco las cosas, un mayor autocensura durante el gobierno militar que durante la transición democrática. De todos modos, la asistencia del público y las interpretaciones de los especialistas y críticos de teatro tuvieron una importante influencia en la elaboración de los espectáculos del ciclo siguiente, pero no es

posible establecer una tendencia. Este recorte tampoco fue de utilidad para el estudio de los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*, quizá hubiera sido más acertado analizar solo algunas obras de los cuatro ciclos de teatro.

En lo que hace al análisis propiamente de las obras empleo el método de análisis de discurso desarrollado por Norman Fairclough (1995), que se interesa no sólo en lo que éstas comunican, el *mensaje (foregrounded)* sino además, lo que aparece como secundario (*backgrounded*), los supuestos sobre los que se construye el texto (*assumptions*) y, lo que se borra o silencia (*absences*). Algo en un texto es *foregrounded* cuando se enfatiza ya sea en una idea, concepto, etc. de un modo afirmativo o bien crítico, creando una afirmación discursiva o escénica. Algo es secundario en un texto cuando se disminuye su importancia. A veces, estos elementos apoyan una idea o imagen principal, o bien puede ser información que resta coherencia al punto de vista ideológico del autor y por este motivo (ideológico) se desplaza a un lugar secundario. Es posible además que algunos elementos del texto dramático sean contruidos como secundarios debido a que son de interés pero, sin embargo, son periféricos a al mensaje. Es muy frecuente en el teatro a causa de su escritura condensada o mínima, el uso de supuestos que constituyen *un segundo discurso* al diálogo teatral y, que se elaboran con base en una gran cantidad de elementos pre-contruidos (Ubersfeld, 1993). Algunas veces se ofrecen de forma resumida o muy escueta al espectador, mediante imágenes, diálogos o acciones que se encuentran en el texto o en el escenario. Finalmente, no siempre es sencillo determinar qué es lo que está deliberadamente ausente en un texto dramático, pues no hay nada que obligue a los artistas a escribir de un modo determinado. Sin embargo, existen maneras culturalmente válidas de interpretar una historia, quedando a discreción del artista el reproducir o innovar sobre tales

convenciones. En definitiva, antes que considerar a tales elementos como simples e insignificantes omisiones, es importante analizar la posibilidad de que éstas sean significantes.

En lo que sigue la investigación se organiza del siguiente modo. En el segundo capítulo desarrollo la constitución de *Teatro Abierto*, la intencionalidad probable de la acción colectiva de los artistas, el campo teatral a fines de la década del setenta, así como, la participación de éstos en los diferentes momentos del drama social, hasta su extinción de la solidaridad. En el siguiente capítulo abordo el estudio de las obras montadas durante los cuatro ciclos de teatro. En el cuarto capítulo analizo la conformación de *Teatroxlaidentidad*, la intencionalidad probable de la acción colectiva y, los diferentes momentos del drama social. En el siguiente capítulo abordo el estudio de las obras montadas durante los cuatro ciclos de teatro. En el último capítulo, articulo la acción colectiva de ambos grupos de artistas en estrecha relación con las obras, con el propósito de mostrar cómo éstos elaboran el drama social del legado militar durante los primeros años de la transición democrática y cómo se resignifica veinte años más tarde. Asimismo, desarrollo cómo se ha reelaborado el *compromiso del artista* con la sociedad en un intelectual distinto al de la década del setenta.

Capítulo 2. Emergencia, desarrollo y fin de *Teatro Abierto* (1981-1985): disputas en torno a la cultura nacional.

En este capítulo comienzo con una elaboración teórica sobre algunos de los principales factores que constriñeron y habilitaron a los artistas de teatro en la elaboración de sus espectáculos, en particular, enfatizo algunas prácticas específicas del Terrorismo de Estado, implementado por el último gobierno militar (1976-1983), tendientes a desincentivar, controlar y prohibir el montaje de ciertos espectáculos, así como otras prácticas algo menos frecuentes, de perseguir, asesinar y desaparecer algunos artistas.

Entre las escasas investigaciones interesadas en el estudio de la producción artística durante el último gobierno militar, recupero algunos de los debates y artículos de *Represión y reconstrucción de una cultura*, compilados por Saúl Sosnowski. Dos principales preocupaciones estimularon buen parte de las conferencias, por un lado, determinar algunas de las prácticas de elaboración artística de ciertos *núcleos intelectuales*, principalmente literarios y de crítica literaria, durante la dictadura y, por otro lado, las capacidades potenciales de reconstruir la producción artístico-cultural después del terror y la censura. Sin embargo, contrario a los deseos del coordinador, los artículos publicados se concentraron excesivamente en ofrecer una respuesta a una antigua controversia, formulada en tiempos y, a causa del gobierno militar, sobre si era legítimo que los artistas e intelectuales permanecieran en el país o se exiliaran.⁴⁷ Esta obsesión con el exilio, durante la transición democrática, parece corroborar la vigencia de la hipótesis que formulara Betriz Sarlo sobre la fractura que el gobierno militar causó

⁴⁷ Considero que es algo más que anecdótico el señalar que los esfuerzos liderados por Corradi (1992) y Sosnowski (1988) coinciden en el propósito común de generar cierto debate considerado necesario a causa de las condiciones favorables que ofrecía la transición democrática y, no obstante, ambos enfrentaron importantes obstáculos en su realización, principalmente, el clima intelectual en Argentina no era aparentemente propicio, a consecuencia del cual, se materializará en Estados Unidos. De alguna manera, los efectos de la fractura continuaban, aunque en condiciones políticas distintas, ya que el debate no solo fue posible fuera del país, sino además, porque involucraba intelectuales o académicos exiliados o que gozaban de cierto reconocimiento en Estados Unidos.

en el campo intelectual, mediante la construcción de “dos líneas de intelectuales argentinos (los de adentro y los de afuera), fomentando incluso los resentimientos entre ambas zonas y fracturando un centro de oposición democrática”.⁴⁸ Sin embargo, los trabajos evidencian la necesidad de reelaborar el concepto de exilio, que en mi perspectiva, lo concibo como parte de la *estructura de oportunidad política*, en términos de Sidney Tarrow, del gobierno militar. Es decir, las transformaciones institucionales, estatales y políticas introducidas por el gobierno militar produjeron, entre otras cosas, un sistema político cerrado, autoritario y de exclusión, que al reducir los canales institucionales de participación, coartar la acción colectiva, así como, limitar las formas de oponerse a la dictadura, hicieron del exilio una posibilidad.⁴⁹

Con base en estas reflexiones elaboro una mirada teórica amplia que ilumina, por un lado, las distintas prácticas de censura sobre el teatro de Buenos Aires como un proceso gradual y acumulativo, que opera al modo de capas de restricciones que se decantan sobre la producción artística. Dichas restricciones se implementan de forma selectiva y, a veces, azarosa. Es decir, las medidas de censura del gobierno local y federal no necesariamente respondieron a una política sistemática y coherente de censura por actividad; aunque éstas fueron lo suficientemente amenazantes para influenciar la escritura y montaje de los espectáculos y, por otro lado, las prácticas de resistencia de los artistas y los repertorios de negociación de la censura, que evidencian

⁴⁸ (Sarlo, 1988: 101).

⁴⁹ El término estructura de oportunidades es empleado por Tarrow (1995) para el estudio de los movimientos sociales y las posibilidades de los actores de movilizarse. El término fue pensado para estudiar sistemas políticos democráticos y, por tanto, alude a los costos de la participación, en el que caben dos posibilidades participar o no. Adaptado a sistemas políticos autoritarios existe una tercera posibilidad que es la “salida”.

la actividad teatral impregnada de medidas directas e indirectas de censura de gobiernos militares anteriores.⁵⁰

En la segunda sección de este capítulo comienzo con un análisis detallado de los principales factores socio-históricos relacionados con el *estado naciente*, en la terminología de Alberoni, de *Teatro Abierto*. La convicción de los dramaturgos, directores y, en menor medida actores, de que el teatro era *atacado desde todos los sectores*, a causa de haber perdido influencia en la producción cultural fue decisiva en la constitución de *Teatro Abierto*. Dicha convicción se anclaba en la percepción de que el campo teatral de Buenos Aires venía experimentando una importante transformación –a causa de la disolución de los teatros independientes- y su reconfiguración en torno a unas reglas que no controlaban y, que interpretan relativamente desfavorables para el desarrollo del autor local. Una de las transformaciones que preocupaba al pequeño grupo inicial de artistas era el decrecimiento marcado y constante del público de teatro. Estos interpretaron que se trataba de un problema coyuntural (devaluaciones, terror, censura, etc.) y, confiaban en manejar ciertos aspectos que favorecerían el regreso de los espectadores. Por cierto, que la creencia de algunos artistas, de que el gobierno militar experimentaba un importante punto de inflexión en el disciplinamiento de la sociedad, fue igualmente importante en estimular planeación de *Teatro Abierto*.

⁵⁰ Aunque no se dispone de una investigación que compare las políticas de censura según los gobiernos sean militares o constitucionales, lo cierto, es que a partir de la década del cincuenta en adelante, los gobiernos militares fueron más frecuentes que los constitucionales, así como, quienes establecieron buena parte de las estructuras estatales de control y censura de los medios de comunicación y de la producción literaria, cinematográfica, etc. “Tan importante como la construcción paulatina del discurso de censura cultural entre 1960 y 1983 es la marcha hacia la efectividad de ese discurso. Ya desde los primeros ordenamientos legales de ese período aparece la idea de que es necesario integrar “los distintos órdenes jurisdiccionales” para ejercer el poder de policía censoria y se establece el principio de que la restricción ejercida en el orden nacional no impide “restringir en más” en el orden local, con lo que se busca saturar de control el producto de cultura [... Esto se advierte,] en la creciente centralización de los organismos a cargo del control (como la creación de la Secretaría de Difusión y Turismo: 7/6/67; la creación del Comité Federal de Radiodifusión, COMFER, [...] el paso del COMFER después del golpe de 1976 a dependencia de la Secretaría de Información Pública, SIP, dependiente a su vez de la presidencia de la Nación; el pase del Instituto Nacional de Cinematografía a dependencia de la SIP en 1977; etc. (Avellaneda, 1986: 36).

2. 1. Breve introducción a la producción de espectáculos teatrales durante el *Proceso de Reorganización Nacional*: Censura, prohibiciones, autocensura y desapariciones.

Los protagonistas de *Teatro Abierto* y, posteriormente, las investigaciones coinciden en que las políticas de censura instrumentadas durante el último gobierno militar (1976-1983) constituyeron una de los principales herramientas de control de la producción cultural y, no obstante, consideran que el teatro de Buenos Aires habría experimentado una importante libertad de expresión relativa comparado con las purgas, desapariciones, asesinatos así como formas de censura previa, operados en la radio, la televisión, el cine y los medios gráficos. En mi perspectiva, los protagonistas de *Teatro Abierto* elaboraron una interpretación sesgada sobre las constricciones y posibilidades del trabajo teatral durante la última dictadura, pues evaluaban sus experiencias como insignificantes, en comparación con las persecuciones, desapariciones y asesinatos de trabajadores, literatos, periodistas, ensayistas, etc.

El primer argumento que desarrollo en este capítulo es que la falta de unos principios explícitos sobre *lo censurable* en el teatro, como sucedió en el cine o en la televisión, no necesariamente significa que la actividad teatral experimentó una menor censura. Esta interpretación se basa en la creencia errónea de que los códigos de censura elaborados para un ámbito, como la televisión, no se expandían y desbordaban sobre el teatro u otro medio cualquiera. Con base en el estudio de Andrés Avellaneda concibo las medidas de censura del gobierno militar como un proceso que opera con distintos

niveles de visibilidad, al modo de capas de prohibiciones que se decantan en la producción de los objetos culturales y, que se reproduce y reelabora relativamente en toda la producción y actividad artística. Examino, para ello, con detalle, un conjunto diverso de medidas de censura directa, indirectas, oblicuas y disfrazadas, destinadas a desincentivar el montaje de ciertos espectáculos: prohibiciones, clausuras, quemas, listas negras, amenazas, persecuciones, asesinatos y desapariciones.

El segundo argumento que desarrollo parte de observar que los artistas han desarrollado a lo largo de las décadas, durante gobiernos democráticos y militares, unos repertorios sobre cómo relacionarse con las diferentes formas de censura estatal. La vida cotidiana de los artistas involucra distintas formas de negociar las capas de prohibiciones que se decantaban sobre su trabajo artístico, así como, el ejercicio de ciertos controles consientes sobre sus propios espectáculos con el propósito de hacer frente a las distintas formas de censura, superar el miedo a la persecución y a la parálisis de ser amenazados de muerte, entre otros. Finalmente, propongo una reelaboración del marco en el que se ha interpretado el exilio (generalmente, como una posibilidad individual), entendido como parte inextricable de la *estructura de oportunidades políticas* del gobierno militar. Esto significa, comprender el exilio en relación con ciertas formas de resistencia de los artistas, entre las que destaco, algunas prácticas frecuentes de autocensura y, algunas formas de negociación de las medidas censura estatal.

Finalmente, sostengo que la emergencia de *Teatro Abierto* sucede durante un gobierno militar que ejercía una vigilancia azarosa sobre el teatro, no necesariamente sistemática o centralizada, aunque lo suficientemente presente y amenazante para influenciar la elaboración y montaje de las obras, desplazarlos de ciertas posiciones de autoridad o prestigio, trasladarlos al mercado en busca de una actividad rentable

privada, perseguirlos hasta forzar su exilio o salida de gira al exterior, reducir las dimensiones del mercado de *autor local*, entre otras posibles.

2. 1. 1. Principales características del discurso y prácticas de censura del último gobierno militar.

En el clásico estudio de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura*, sobre el discurso de censura cultural del último gobierno militar (1976-1983) encontramos que muchas de las prácticas de control de la producción y distribución de bienes culturales son en realidad el resultado de un proceso de reelaboración y sistematización que se remonta cuanto menos al golpe de estado de la *Revolución Libertadora* (1955-1958).

Más precisamente:

Los golpes de 1962-1964 y 1966-1973 son una etapa de acumulación para la legislación represiva, que retoma importantes contribuciones censorias anteriores [...] Hacia 1975 los contenidos básicos del discurso censorio ya están asentados y listos para que una sistematización mayor les dé coherencia final y la efectividad deseada. Esta tarea la empieza el gobierno peronista (1973-1976) en su último tramo, y la remata el golpe de 1976-1983.⁵¹

En otras palabras, en la perspectiva de Avellaneda, el último gobierno militar habría sistematizado e implementado un amplio conjunto de discursos elaborados en anteriores gobiernos militares, cuya característica distintiva, es que dichos discursos construyen tres núcleos principales de contraataque del gobierno frente a lo que éste

⁵¹ (Avellaneda, 1986: 13-4).

denomina una *infiltración ideológica comunista*. Precisamente, con base en la construcción de la categoría de una *cultura verdadera* (occidental, cristiana, etc.), el gobierno pudo arrojar el poder de policía sobre aquellos productos culturales que consideraba *falsos*, productos *disfrazados de arte*, contrarios a la moral y al *estilo de vida argentino*. En particular, la infiltración comunista había subvertido con sus productos culturales falsos, en primer lugar, la juventud, a quien había que rescatarla de su indefensión moral; en segundo lugar, el arte y la cultura, era necesario depurarlos de ideologías extremistas y, finalmente, el sistema educativo, era imperioso reformarlo en todos sus niveles.⁵²

Con el propósito de examinar cómo operó esta sistematización de la censura sobre los medios de comunicación, la producción cinematográfica, etc., Avellaneda sugiere concebirla, por un lado, “como un proceso discursivo que sin una fecha de origen precisa, opera lentamente, por etapas alternadas de expansión y afianzamiento [... dominando] un espectro cada vez más amplio [... de actividades y productos culturales] en forma gradual y acumulativa y, por otro lado, como un proceso que puede ser diseccionado analíticamente” como operando con distintos niveles de visibilidad, al modo de capas de prohibiciones que se decantan en la producción cultural.⁵³ En particular, distingue cinco niveles en los que operan las distintas prácticas de censura.

- a) Un primer nivel de censura cuya visibilidad es relativamente incuestionable es aquél constituido por:

[...] las leyes y decretos de prohibición publicados en los boletines oficiales y municipales y en algunos medios informativos. Es la noticia sobre el libro

⁵² Idem., pp. 15.

⁵³ Idem., pp. 13.

o la revista que no se podrán leer, sobre la película o el espectáculo o el programa que no se podían ver u oír.⁵⁴

Este es precisamente el nivel de censura que generalmente se presta atención en las investigaciones sobre el teatro de Buenos Aires, es decir, las obras prohibidas mediante decretos presidenciales o leyes municipales durante el gobierno militar. Más aún, el hecho que los registros disponibles son limitados y, que existe un consenso en la literatura sobre el relativamente escaso número de espectáculos prohibidos durante el *Proceso* (aun cuando no coinciden las estimaciones), han inclinado a los investigadores a reconocer como factible la hipótesis que el campo teatral conservó durante el gobierno militar cierta autonomía relativa respecto de otras actividades como producción cinematográfica o televisiva. Debido a que los hallazgos de mi investigación apuntan hacia una hipótesis diferente, propongo al lector a continuación una cita, *in extenso*, de la *hipótesis de la autonomía* desarrollada por Laura Mongliani (miembro del grupo de historiadores dirigido por Osvaldo Pellettieri).

La censura [...] fue una de las estrategias fundamentales de intervención [...] aunque ésta operaba sobre el teatro con menos fuerza que sobre otros medios de difusión masiva [...] Las pautas de censura no eran explícitas, ni existían indicaciones precisas. [...] Por otra parte, las representaciones teatrales sufrían otro tipo de presiones, de índole no oficial, y casi siempre anónimas, como estallidos de pastillas de insecticidas o incendios [...] Otra de las estrategias [...] fue la exclusión de teatristas mediante su prohibición [...] Todo esto obligó a que muchos artistas se vieran obligados a alejarse de la actividad teatral, y optaron en muchos casos por el exilio. [...] A pesar de estas diferentes estrategias de intervención sobre el campo intelectual, éste se mantuvo como campo artístico autónomo, independiente de la esfera política, conservando la relativa autonomía de sus instituciones legitimantes.

⁵⁴ Idem., pp. 46.

Esto puede comprobarse realizando una evaluación de los diferentes premios otorgados a la actividad teatral durante esos años.⁵⁵

En lo que sigue de esta sección mostraré que el gobierno militar empleó de hecho un conjunto diverso de medidas de censura, indirectas, oblicuas, disfrazadas y, más poderosas en términos de desincentivar el montaje de espectáculos, que las prohibiciones. Asimismo, procuro matizar cierta concepción del gobierno militar como fuente principal y exclusiva de las medidas de censura. Por el contrario, a la multiplicación del número de censores que sucede en el período 1976-1983, sucede una interesante proliferación de organizaciones o grupos de interés que participan de forma independiente y directa en amenazar, incendiar y perseguir a los artistas. Esto redundó en que los artistas percibieran la censura del gobierno y las amenazas a sus espectáculos como impredecibles, cambiantes, inevitables.

Hallazgos sobre espectáculos prohibidos en Buenos Aires.

Para comenzar, resulta importante señalar que el número de obras prohibidas recopiladas en las investigaciones es significativamente menor al que probablemente se prohibieron, debido a que éstas construyen a menudo sus datos con base en la información de los periódicos locales y, éstos como es sabido, sólo registraban algunos casos, preferentemente de artistas relativamente renombrados. Según el estudio *Teatro Argentino durante el Proceso*, se habrían prohibido en promedio, dos obras de teatro por año en la ciudad de Buenos Aires.⁵⁶ En un extremo, se observa el año 1977. Remarcable por la considerable cantidad de espectáculos sancionados con diferentes

⁵⁵ (Mogliani, 2001: 83).

⁵⁶ (Arancibia y Mirkin, 1992: 20).

medidas que van desde los atentados mediante bombas molotov, pasando por la clausura del teatro, hasta las prohibiciones propiamente dichas. Sin embargo, los medios periodísticos registraron en sus páginas las dos prohibiciones *más importantes*: *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky y, *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro. Ambos autores, posteriormente integrantes de *Teatro Abierto*, eran relativamente consagrados en ese entonces y, sus obras fueron prohibidas por motivos bastante similares: “ataca[ban] la moral y la visión cristiana de la familia”.⁵⁷ Gambaro decidió exiliarse al poco tiempo y, Pavlovsky lo hizo algo más tarde luego de recibir amenazas y, de que su casa fuera saqueada por un comando militar.

En el otro extremo, observamos el año 1978, en el que aparentemente sólo se habría prohibido la obra de Roma Mahieu, *Juegos a la hora de la siesta* bajo el argumento de *incitar a la subversión*. La obra experimentó una reacción muy favorable del público desde su estreno en 1976 y fue galardonada por las instituciones más importantes de la ciudad de Buenos Aires (Moliere, Argentores, etc.). La tardía prohibición, luego de dos temporadas completas en cartelera, mediante un decreto presidencial, forzó a la autora a exiliarse al igual que los dramaturgos antes mencionados en España.

Como puede observarse la prohibición en promedio de dos obras de teatro no arroja luz sobre su impacto, sino es puesta en relación, con la producción teatral anual en Buenos Aires.⁵⁸ Desafortunadamente, las estadísticas recopiladas por los

⁵⁷ La obra de Gambaro fue prohibida mediante un tristemente honorable decreto presidencial en el que se establecía: “CONSIDERANDO: Que uno de los objetivos básicos fijado por la Junta Militar en el acto del 24 de marzo de 1976, es el de reestablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino. Que dicho objetivo se complementa con la vigencia de la institución familiar y de un orden social que sirva efectivamente a los objetivos de la nación. Que del análisis del libro “Ganarse la muerte” de Griselda Gambaro, surge una posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone. [...]” Decreto 1107/77.

⁵⁸ Resulta desconcertante que incluso los investigadores contratados por la importante *Latin American Theater Review* para observar la actividad teatral de Buenos Aires, hayan desestimado erróneamente el

investigadores o los periódicos locales no concuerdan. A fin de superar este escollo hemos decidido apoyarnos en las estadísticas de uno de los trabajos históricos más recientes. Con base en una clasificación académica sobre los géneros de teatro de la década del ochenta (café-concerts, *teatro de revista*, music-hall, *teatro de autor nacional*, etc.), se señala que en el período 1975-1981, se estrenaron alrededor de ciento cincuenta y cinco obras de *autor nacional*. En otras palabras, la oferta de obras de autor nacional fue de casi 26 estrenos anuales, cantidad considerada positiva, según la investigadora Beatriz Trastoy.⁵⁹ Si a esta cantidad de espectáculos se calcula el número de obras prohibidas, tenemos que un importante 8% de las obras de *autor nacional* en promedio habrían sido prohibidas cada año.⁶⁰ Porcentaje probablemente mayor si recordamos que hubo prohibiciones que nunca llegaron a acceder a los medios. Por tanto, la relación entre la producción teatral anual y el número de obras prohibidas sugiere dos aspectos a tener en cuenta: el hecho que las prohibiciones no disminuyeron el volumen total anual de espectáculos de teatro, sugiere que, efectivamente, la

problema de la censura. El caso más inquietante es el reporte de temporada 1976-1977 de Charles Driskell (1979: 109) en el que solo menciona la falta de artistas renombrados en la cartelera teatral a causa del importante exilio ocurrido desde el golpe militar: "I noted few names of contemporary Argentine dramatists whose works were being staged in Buenos Aires. This is attributable, in part, to an exodus from Argentina of playwrights such as Alberto Adellach, Griselda Gambaro (who plans to return), Oscar Viale, and Pacho O'Donnell".

⁵⁹ No obstante, la elaboración de las estadísticas en el estudio Trastoy (2001) están sesgadas debido a que consideró para su cálculo, solo los autores argentinos que aparecen en el *Diccionario de autores argentinos* de Perla Zayas. Es decir, calculó solo los autores que en el diccionario estrenaron obras entre 1975-1981. Como es de esperar durante ese período pudieron estrenarse un número mayor de espectáculos, por ejemplo, los espectáculos experimentales "sin autor" tradicional, o espectáculos de gente joven que presentaban su primera obra y, que por lo tanto, es probable que no aparezcan en el diccionario. La discrepancia en términos de números no puede ser más desalentadora. Al respecto, consúltese el informe de Beatriz Seibel (1980: 73) para la revista *Latin American Theatre Review*: "Se han estrenado –hasta el 2 de octubre [1979]- unos 150 espectáculos para adultos [...] 40 piezas estrenadas de autores argentinos. Para principios de diciembre, ya hay unas 10 obras más de autores locales. La mitad por lo menos del total son jóvenes que presentan su primera o segunda obra".

⁶⁰ Resulta importante señalar, que la amplitud y vaguedad de los parámetros de prohibición hacían posible que incluso los espectáculos de humor fueran prohibidos. Aunque era más probable que obras de autor y temáticas locales fueran prohibidas, lo cierto es que en nombre de la moral el último gobierno militar prohibió espectáculos que no habían sido censurados ni siquiera en gobiernos militares anteriores. Un ejemplo interesante es el espectáculo *La sartén por el mango* de Jorge Portales, estrenada en 1972, durante un gobierno militar, posteriormente llevada al cine y a la televisión, finalmente, reestrenada y prohibida en 1980. El argumento por la que se prohíbe es que: "el citado espectáculo contiene una profusa sucesión de expresiones, gestos y actitudes de incalificable grosería, impudor y mal gusto [...] se trata de una obra absolutamente negativa y desagradable que reniega de todos los valores: amor amistad, respeto a la vida y a la muerte". (Brates, 1988: 222).

influencia de las mismas no ha sido significativa y, no obstante, el porcentaje de prohibiciones en términos absolutos no resulta conclusivo, en el sentido de determinar si se trata de un porcentaje insignificante o, por el contrario, importante.

- b) Un segundo nivel de censura cuya visibilidad es algo menor que la anterior y, no obstante de una singular eficacia, lo constituyen los discursos, la legislación censoria y ciertas ordenanzas no relacionadas directamente con la vigilancia de la producción de bienes culturales, cuya amplitud y labilidad resultaron ideales para ser implementados en cualquier espacio, actividad o contenido.

En el campo teatral de Buenos Aires, la implementación de las ordenanzas municipales en materia de habilitación de los teatros ha constituido una herramienta privilegiada de *censura disfrazada*, puesto que se clausuraban teatros con el argumento que éstos violaban ciertas disposiciones reglamentarias. Llama la atención que la clausura temporaria de teatros es uno de los aspectos más desestimados en el estudio de la censura y, sin embargo, su instrumentación produce unos efectos relativamente similares a la prohibición de obras.

Hallazgos sobre teatros clausurados en Buenos Aires.

Sucede que la ley de teatro -de 1910- clasificaba a los teatros con base en el número de localidades, en dos grandes grupos (los teatros independientes -hasta 300 butacas- y los teatros propiamente dichos -de 300 en adelante-) y, con ello, establecía unos requerimientos específicos para cada teatro, que sesenta años más tarde habían caído en

desuso. Por ejemplo, un teatro de más de trescientas localidades podía ser clausurado porque las butacas no tenían debajo un soporte para los sombreros, cuando el uso del sombrero había declinado hacía tiempo. De acuerdo con Rubens Correa, reconocido artista del teatro independiente, la clausura de los teatros por violaciones reglamentarias fue una práctica que se desarrolló, como sostiene Avellaneda, durante la *Revolución Libertadora* y que se afianzó durante el golpe de estado de 1976.

También hubo persecuciones políticas, muchas, en la dictadura de Onganía empezaron a clausurar las salas de teatro independiente, no es un chiste, por orden alfabético. De verdad, estaba tan clarito que “vamos a cerrar todos los teatros independientes” que por ejemplo, un noche cerraron todos los de la A: el ABC, el Agón, el Altillo, todos los de la A en una noche aparecieron clausurados. Después empezaron con la B. Después se comenzó a armar un quilombo infernal porque por supuesto hubo protestas contra estas medidas absurdas, que eran por razones políticas pero que se disfrazaban de otra cosa. Entonces, dejaron de hacerlo por orden alfabético pero siguieron con la campaña y en su momento también le tocó la clausura a Nuevo Teatro porque le faltaba algo, siempre era por razones reglamentarias [...] ⁶¹

Por cierto, la clausura de teatros por violar las ordenanzas municipales no ha sido privativa de los teatros independientes, sino además, de algunos teatros comerciales, del mismo modo que las prohibiciones no fueron exclusivas del llamado *teatro serio* o *de arte*, sino además de las comedias, *revistas* o del music-hall. En términos generales, los funcionarios del gobierno militar ejecutaban la normativa municipal con cierta discrecionalidad. No obstante, el hecho el gobierno militar no centralizara sus medidas de censura como sucedió en España, redundó en una maraña burocrática, o en términos de Avellaneda, una *poliarquía*, en la que era frecuente observar conflictos y colisiones entre diferentes niveles de decisión local y nacional. Esto redundó en una feroz

⁶¹ Entrevista realizada al director en agosto del 2004.

multiplicación de los censores y de las potenciales constricciones que se podían elaborar sobre un espectáculo (sobre todo en la producción cinematográfica, radiofónica y en la televisión) y, no obstante, dependiendo del nivel decisorio, los artistas podían negociar los límites de esa discrecionalidad.

En esta *poliarquía*, por cierto, hubo teatros clausurados por cuestiones morales, incluso hacia el final del gobierno militar. Una de las clausuras más llamativas fue la del *Teatro Odeón*, en 1983, donde se exhibía *Real Envido* de Griselda Gambaro. Según reflexionaron a posteriori los artistas, la única escena posiblemente cuestionable por el censor debía ser una que presentaba a cuatro muñecos como una alusión a los miembros de la Junta Militar y el presidente.⁶²

- c) Un tercer nivel de censura de menor visibilidad es, según Avellaneda, aquél comprendido por “la[s] comunicacio[n]es, el memorándum, el papel sin membrete, la circular que llegaba callada y oficiosamente”. Procedimientos de *transmisión interna* de la administración militar que pese su carácter secreto, trascendía más allá los medios oficiales.

Las *listas negras* o listas de artistas prohibidos constituyen el caso paradigmático de este nivel de censura en tanto se confeccionaron en todas las instituciones intervenidas por los militares y, sin embargo, los funcionarios siempre se encargaron de negar o disimular la existencia de las mismas.

Hallazgos sobre las listas negras en el campo teatral de Buenos Aires.

⁶² Idem., pp. 238.

Las listas producían una marca o estigma relativamente invisible para el artista cuyo efecto más importante era impedirle que trabajara o al menos desincentivar su actividad. Ricardo Halac, renombrado dramaturgo, guionista y ensayista, quien pudo trabajar durante el *Proceso* gracias a ocultar su nombre, define las listas:

Son largas enumeraciones de artistas, intelectuales, por orden alfabético, que durante las dictaduras, no tienen acceso a los medios de comunicación de masas ni a los organismos de difusión estatales, como por ejemplo, el Teatro Cervantes o el Teatro San Martín. ¿Por qué? Porque los medios masivos llegan a millones de seres, y estas personas con su “veneno” pueden llenarles las cabezas.⁶³

El efecto de poder de las listas negras consiste en establecer unos espacios y unos recursos como prohibidos y, en este sentido, es una media primigenia, a la persecución política, así como estrechamente relacionada, aunque no mecánicamente, con las formas más extremas de ostracismo practicadas por el gobierno militar: el exilio, el asesinato y la desaparición. Sin embargo, pareciera que el insoslayable peso de los asesinatos y las desapariciones en las experiencias y percepciones de los artistas, les restara importancia en términos de las constricciones y posibilidades sobre su producción artística. En la perspectiva de Halac, las listas negras son interpretadas en un trasfondo de muerte y, por lo tanto, significan una diferencia vital, dicotómica entre la muerte social del artista –siempre preferible- y su propia muerte:

Y subrayemos también un dato: estar en la lista negra, según de dónde se mire, podría ser una desgracia o una suerte. A fin de cuentas, uno no desaparecía. Moría para los medios de comunicación masivos y los entes

⁶³ Ricardo Halac, “La censura” en *Yo fui testigo*, pp.8

oficiales, pero podía circular por la calle, tomar café, tener hijos y, quien sabe, si se portaba bien...

Por cierto, que el funcionamiento de las listas negras es algo más complejo, arbitrario y cambiante de lo que en principio pudiera pensarse, razón por lo cual algunos artistas prefieren hablar de *listas grises*, *blancas*, etc., sugiriendo que las prohibiciones limitaron las actividades de los artistas, según diferentes niveles de rigor, ámbitos, etc. la experiencia de Aída Bortnick, una de las tres dramaturgas de *Teatro Abierto*, es esclarecedora sobre el funcionamiento de las *listas*, en tanto prohibiciones que excluían a los artistas, no necesariamente de todos los medios artísticos y, como relativamente modificables a lo largo de los siete años del gobierno militar.⁶⁴

[...] en el 75 empecé a estar prohibida y en todas las listas negras. No podía hacer cine, televisión, ni periodismo. [...] así que me fui a vivir a España. [...] Dos años y medio después de irme, empezaron a permitir que guiones míos [...] se filmaran. [...] En el 79 volví por un mes [...] A decir verdad, en el 79 mataron menos gente que antes [...] así que me quedé. Durante un año más todavía estuve prohibida y no pude trabajar en nada, pero luego me dejaron hacer un programa de televisión un año, dos programas al año siguiente y después hice una película. Entonces me volvieron a prohibir”.⁶⁵

Considerar el impacto de las *listas* ilumina los márgenes más o menos estrechos o los múltiples caminos que los artistas transitaron para continuar con su trabajo artístico durante el último gobierno militar. Uno de los mayores impactos que tuvieron las listas

⁶⁴ En un artículo periodístico titulado “El fantasma de la censura”, Carlos Ulanovsky sistematiza parte de la complejidad de las listas “Hubo varias clases de listas: negras integradas por los artistas y escritores más cuestionados; grises, para aquellos que podían participar en un elenco estable como los del Cervantes o el San Martín pero continuaban vedados en la TV y el cine; y blancas, compuestas por profesionales que podían laborar en televisión, pero no mucho. Hubo prohibidos, olvidados, borrados del mapa, presionados, congelados. Prohibidos totales, prohibidos solo para realizarles entrevistas o para difundir sus canciones; prohibidos de un canal pero no de otro; prohibidos totales o parciales. Prohibidos para canales de la capital, pero potables para algunos del interior; prohibidos desde antes de 1976 y prohibidos a partir de 1976”. *Clarín*, 5 agosto 1983.

⁶⁵ (Arancibia y Mirkin 1992: 243-44).

entre los artistas de teatro fue su exclusión de los principales medios masivos de producción, a causa de que estaban intervenidos por el gobierno militar, así como, de los dos principales teatros del estado (el General San Martín –de la ciudad de Buenos Aires- y el Cervantes -nacional-). Por cierto, esta última exclusión impactó desfavorablemente en la producción de *espectáculos de autor nacional*, ya que estos dos últimos teatros disponían de salas con un número importante de localidades y con un costo de producción mucho menor que el de los que los teatros comerciales o privados. Como se verá más adelante, las *listas* son uno de los factores que influenciaron directamente la formación de *Teatro Abierto*, puesto que resultó ser una herramienta muy eficaz para desplazar a los artistas de ciertas actividades y recursos.

- d) Finalmente, es posible identificar un cuarto nivel de censura que opera mediante la persecución encubierta de artistas e intelectuales, la amenaza de muerte, el encarcelamiento o secuestro, el asesinato y la desaparición.

Hallazgos sobre amenazas, persecuciones y asesinatos en el campo teatral de Buenos Aires.

Propongo considerar como parte de la persecución de los artistas, la no tan poco frecuente práctica de incendiar teatros, aunque es preciso aclarar que en su ejercicio participaron tanto los funcionarios del gobierno como organizaciones encubiertas. En contados casos, la quema de un teatro estuvo asociada con un grupo de personas específico como sucedió con el célebre teatro *El Nacional*, incendiado en 1982, por el *Comando Halcón del grupo Nueva Orden* como parte de su campaña antipornográfica. En otros casos, como sucedió con el incendio del *Teatro del Picadero* en 1981, éste fue objeto de amenazas de organizaciones a causa del tipo de espectáculos que se

representaban en la sala o bien, por *dar trabajo* a actores exiliados, finalmente incendiado durante la primera semana de funciones de los espectáculos de *Teatro Abierto*. Algo más frecuente era la práctica de ciertas organizaciones o individuos de interrumpir las funciones arrojando pastillas fumígenas desinfectantes en la sala. En general, muchas de las organizaciones preferían interrumpir las funciones permaneciendo en cierto anonimato, aunque hubo algunos espectáculos, como *La mala sangre* de Griselda Gambaro, en la que un grupo de jóvenes armados se subió hasta el escenario del *Teatro Olimpia*, en 1982, y, obligaron a los espectadores a salir de la sala.⁶⁶ Como veremos adelante, cualquiera haya sido el propósito (manifestar rechazo de la obra, de los actores, etc.) las amenazas desencadenaban a menudo entre los artistas y, no en menor medida entre los empresarios, una espiral de temor a recibir nuevas amenazas, lo que en algunos casos inclinaba a los directores o actores a autocensurar el montaje, o bien cancelar el espectáculo.

Con respecto a las prácticas de encarcelamiento, desaparición y asesinato de artistas de teatro, existe un consenso en la literatura que éstas han sido insignificantes. En general, se afirma que los asesinatos y desapariciones más importantes ocurrieron en el ámbito de la literatura y el periodismo, como sucedió con Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. Efectivamente, es probable que ningún artista reconocido de teatro haya sido asesinado o desaparecido y, no obstante, es recientemente conocido que un número pequeño de estudiantes de teatro y jóvenes actores fueron desaparecidos.

⁶⁶ “*La Malasangre* ponía en escena un conflicto cruento ubicado históricamente en la primera mitad del siglo XIX. [...] había una clara alusión a Juan Manuel de Rosas y a las atrocidades cometidas por los federales -atrocidades comentadas por los libros de historia- [...] una noche, durante la representación de *La malasangre*, un grupo de jóvenes armados subió al escenario y paró el espectáculo probando así con otro acto de represión que la historia de apariencia increíble, era cierta”. (Francisco Javier, 2005).

¿Resistencia o Exilio?: algunas prácticas que disputan la dicotomía.

Al comienzo de esta sección he afirmado que el estudio de las prácticas de censura estatal requiere ser examinado a la luz y, en relación estrecha, con algunas de las prácticas de resistencia de los artistas, como uno de los posibles caminos para abordar las condiciones objetivas de producción artística a fines de la década del setenta y, así determinar, cómo éstas influyeron sobre la emergencia de *Teatro Abierto*.

En mi investigación he observado que los protagonistas de *Teatro Abierto* elaboraron una interpretación sesgada sobre las constricciones y posibilidades del trabajo teatral durante la última dictadura, pues evaluaban sus experiencias como insignificantes, en comparación con las persecuciones, desapariciones y asesinatos de trabajadores, literatos, periodistas, ensayistas, etc. Por su parte, las investigaciones tendieron de alguna manera a reproducir esta interpretación, a consecuencia de lo cual, encontraron importantes dificultades para explicar cómo el gobierno militar había creado un aparato censorio rígido, amplio y asfixiante sobre la radio, la televisión, el cine y los medios gráficos y, cómo fue posible que el campo teatral conservara semejante autonomía relativa. Espero haber mostrado que las prácticas de censura estatal constriñeron fuertemente el montaje y continuidad de los espectáculos, sobre todo mediante la clausura de teatros y las listas negras. A continuación, desarrollo algunas experiencias que iluminan cómo los artistas resistieron las medidas de censura en la elaboración de sus espectáculos. En primer lugar, consideraremos cierta capacidad de negociación de las restricciones impuestas por el gobierno, posteriormente, algunas formas relativamente comunes de *autocensura* y, finalmente, el exilio. Mi propuesta es enmarcar estas experiencias como distintas formas de resistencia. Por ejemplo, se suele pensar el exilio como una cobardía, un salto al vacío, una forma de ostracismo

autoinfligido y, no obstante, si se lo piensa en relación con la autocensura, ésta última puede pensarse como una traición del artista a su público. En mi perspectiva, las capas de restricciones a la actividad teatral construyen estas experiencias como no-posibles o moralmente indeseables, cuando de hecho han formado parte de las prácticas de producción artística de los regímenes autoritarios.

Negociación de algunas medidas de censura.

Una primera observación sobre el campo teatral de la ciudad es que los artistas han desarrollado a lo largo de las décadas, durante gobiernos democráticos y militares, unos repertorios sobre cómo relacionarse con las diferentes formas de censura estatal. La vida cotidiana de los artistas involucraba, aunque algunos ni siquiera lo interpretaran de este modo, distintas formas de negociar las capas de prohibiciones que se decantaban sobre su trabajo artístico.

La prohibición de la obra de Angel Elizondo, *Apocalipsis según otros*, así como, la clausura del teatro donde se representaba, *del Picadero*, en octubre de 1980, es particularmente esclarecedora del margen de negociación que disponían los artistas sobre las medidas de censura implementadas durante los últimos años del gobierno militar. Una vez producida simultáneamente la clausura y la prohibición de la obra, Elizondo protestó en contra de la primera medida ante las autoridades de Buenos Aires. En una conferencia de prensa organizada por la *Asociación Argentina de Actores*, el artista denunció la arbitrariedad de las autoridades municipales -de acuerdo con la ley la clausura de un teatro se debe a infracciones de las ordenanzas municipales, y este no era

el caso-, así como, puso de manifiesto algunos de los efectos más poderosos de la clausura, el miedo y la autocensura de los artistas:

La clausura fue levantada al día siguiente, evitándose [...] que afectara en lo inmediato a otros elencos] pero generando la lógica inquietud que seguramente derivará en una “prudente” autocensura por parte, no sólo de los elencos, sino también de empresarios que no querrán correr el riesgo que un funcionario censor coloque una faja de clausura en su sala.⁶⁷

Lo que era una práctica común en la producción cinematográfica y televisiva, que ciertas prohibiciones podían someterse a una revisión, también fue posible en el teatro, aunque con menos frecuencia.⁶⁸ En algunos casos, los funcionarios y militares realizaban unas *visitas* con el propósito de sugerir correcciones y, en otros, se realizaba una función privada, con el propósito que altas autoridades evaluaran el espectáculo de primera mano, como sucede a continuación.

Acabo de tener una reunión con la Comisión de Calificación de la Municipalidad y convenimos [...] le brindaremos una función privada, a la que asistirá el secretario de Cultura de la Municipalidad. Luego del cual se revisará la prohibición.⁶⁹

⁶⁷ “Los actores se reunieron para criticar la censura”, *La Razón*, 24 de octubre 1980, pp. 8.

⁶⁸ La producción televisiva, cinematográfica o radiofónica fueron controladas con rigor mediante la férrea vigilancia de los guiones o libretos antes de salir al aire. El estrangulamiento de la producción cinematográfica, que durante el gobierno militar alcanza los niveles más bajos en su historia, se debió a que el *Ente de Calificación Cinematográfica* no solo controlaba los guiones, sino que además, manipulaba los subsidios oficiales como una herramienta para que los directores o productores ajustaran sus películas a la moral y al *estilo de vida argentino*.

⁶⁹ *Idem.*, pp. 8.

En algunos casos, si era posible acceder a altos funcionarios se levantaba la prohibición sin hacer correcciones o ajustes, no obstante, es frecuente observar que los artistas de teatro fueron más renuentes a demandar respuestas de los funcionarios que los directores cinematográficos o los directores de revistas, periódicos, etc.

Autocensura.

En el comienzo de esta sección, mencionamos la hipótesis, del grupo de historiadores dirigido por Osvaldo Pellettieri, sobre la autonomía relativa del campo teatral durante la década del setenta. El principal argumento sobre el que se construye esta hipótesis afirma que el impacto de las formas de censura en el teatro fue moderado a causa de tratarse de una actividad cuya producción no se dirige a un público masivo, a consecuencia de lo cual, no se formularon códigos explícitos de censura. En mi investigación he observado, por el contrario, que los códigos de censura elaborados para un ámbito o actividad determinada se expandían gradual y acumulativamente en otros, incluido el campo teatral. He mostrado que la clausura de teatros, las listas negras, las amenazas y, en menor medida, las persecuciones y las prohibiciones, impactaron significativamente sobre la producción teatral, aunque por cierto, no al punto de declinar o suprimir el número de espectáculos, como sucedió con la producción cinematográfica. Es decir, mientras para los historiadores la falta de una política explícita en materia de censura para la actividad teatral se interpreta como evidencia de una mayor libertad de expresión, mi hipótesis es que la falta de códigos significó que algunos dramaturgos, productores y directores practicaran formas diversas de *autocensura*. Es decir, el hecho que no siempre era seguro que una obra se mantuviera en cartelera sin problemas, o lo hiciera durante todo el tiempo planeado,

convenció a los artistas de que podían resistir y continuar trabajando sobre temáticas, estilos, perspectivas, etc., que era imposible trabajar en otros ámbitos, aunque ejerciendo cierto control sobre *dónde y cómo se hablaba*. En la visión de Roberto Cossa, el teatro podía hablar de ciertos temas pero *a media voz* y, siempre y cuando se representara en teatros pequeños:

[...] hay que tener en cuenta que el sistema de represión de las clases dominantes en la Argentina actúa con los medios como un cono invertido. Es brutal con la televisión; y cuando no había televisión con el cine, con los medios gráficos. Así se va estrechando en el sentido de ser menos dura a medida que el medio es menos masivo. Por ejemplo, deja siempre al teatro como una pequeña válvula de escape. [...] Se decían algunas cosas: lo que no se podía decir ni el cine, ni mucho menos en televisión se podía decir en teatro. Pero aún en el teatro no se trataba de gritar. Todo era a media voz, con metáforas.⁷⁰

Aunque el concepto de autocensura tiene un estatus teórico limitado, mediante el mismo, quiero apuntar a un aspecto poco estudiado de la producción teatral a mediados de la década del setenta, a saber, los distintos controles, consientes, que los artistas ejercieron sobre sus propios espectáculos: supervisión del discurso teatral en sus diferentes fases hasta llegar al montaje, selección de salas pequeñas y alejadas al circuito de Corrientes, selección de días de la semana para los espectáculos, empleo de seudónimos para ocultar el nombre del artista, etc. No significa esto adentrarse en las profundidades de la subjetividad de los artistas, ni es mi intención sugerir que todas las formas de autocensura operaron de modo consiente y reflexivo, ni mucho menos que dicho control fue siempre efectivo. Por el contrario, propongo concebir algunas formas de autocensura como un trabajo de control del espectáculo, para hacer frente a las

⁷⁰ (Pianca, 1991: 61).

distintas formas de censura, así como, al miedo a la persecución y a la parálisis de ser amenazados de muerte. Trabajo que, no debe sorprendernos, es similar al trabajo artístico general, en el sentido, que el artista fabrica el espectáculo con miras a producir unos determinados mensajes y, excluir otros posibles.

La hipótesis que los artistas practicaron algunas formas de autocensura se funda en las opiniones de algunos protagonistas, quienes como Francisco Javier -director del entonces importante grupo de *Los Volatineros* que después se uniría a *Teatro Abierto*- interpretó la aparente escasa prohibición de espectáculos no tanto como resultado de una mayor libertad de expresión de la que habría gozado el teatro, sino más bien, como producto de ciertos controles practicados por los artistas.⁷¹ En su breve informe para la revista *Latin American Theater Review* sobre el teatro de Buenos Aires entre 1977-1983, no dudó en señalar:

En este contexto de persecución y muerte, los que intervenían en la creación de los espectáculos se dejaron ganar por la autocensura; por eso muy pocos espectáculos fueron prohibidos, y los espectáculos contestatarios creados en las pequeñas salas, frecuentadas por un público restringido, pudieron sobrevivir.⁷²

En general, los artistas que reconocieron haber ejercido alguna forma de autocensura durante la construcción-montaje de una obra, refieren específicamente a la supresión de todas las posibles referencias político-sociales directas o inmediatas de la época: dictadura, represión, tortura, desaparecidos, etc. Sin embargo, este procedimiento no necesariamente era suficiente, pues en la experiencia de algunos dramaturgos,

⁷¹ El grupo *Los Volatineros* se formó entre 1973-1980 y estuvo liderado por el director Francisco Javier.

⁷² (Javier, 1984: 113-14).

cuando una obra se montaba emergían siempre aspectos no pensados que podían ser objetos potenciales de censura.

Carlos Gorostiza, líder del importante *Grupo de Trabajo* formado en 1976, señaló en una entrevista, que al terminar un texto dramático solía convocar a un grupo de autores y directores para que hicieran una primera lectura. Al final de la reunión se decidía si la obra podía ser representada.⁷³ Según afirman Arancibia y Mirkin:

Para llegar a esta conclusión tenían en cuenta los preceptos del discurso oficial que determinaba el código cultural aceptado por el gobierno. Por muchos años, los colegas de Gorostiza sugirieron que sus obras no tenían posibilidades de mantenerse en cartel por transgredir los lineamientos de dicho discurso.⁷⁴

Resulta interesante que este trabajo reflexivo colectivo no fue lo suficientemente efectivo para ahorrarle a Gorostiza la penosa experiencia de recibir amenazas mediante bombas en varios de sus espectáculos, así como, la de decidir exiliarse durante unos meses en 1978, luego de haber estrenado, como autor y director, la temporada del importante *Teatro Lasalle*.

En numerosas oportunidades, para referirse a los trabajos que realizaron los dramaturgos para enfrentar la censura, mencionaron en igual medida el empleo de *metáforas* o de un discurso escénico indirecto en la elaboración de sus espectáculos. A

⁷³ El *Grupo de Trabajo* era una de las pocas asociaciones de la época que montaba obras de autor nacional. Estaba integrado por importantes dramaturgos (además de Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Carlos Somigliana -los tres miembros iniciales de Teatro Abierto- así como Héctor Gómez y Leandro Ragucci. Asimismo, por un grupo muy renombrado de actores y directores como Inda Ledesma, Carlos Carella, Ulises Dumont, entre otros. Se disuelve en 1979.

⁷⁴ (Arancibia y Mirkin, 1992: 18).

continuación, presento algunas precisiones de lo que los dramaturgos integrantes de *Teatro Abierto* entendían por elaborar metáforas.

Recurrí, y creo que puedo decir, recurrimos, varios dramaturgos, al lenguaje indirecto, a la metáfora, al doble mensaje, que creó una especie de código común entre el autor, el director y el público. Si planteábamos la problemática de una familia, sabíamos que estábamos espejando la sociedad entera [...] El público decodificaba y completaba el mensaje recibido. [...] Personalmente siento que en todas las obras escritas durante ese período no estaba hablando de otra cosa que de mi país y del dolor que atravesaba.⁷⁵

En mi caso personal y, como siempre, tendí a un arte metafórico, donde la realidad no apareciera registrada en sus datos exteriores, sino transmutada en un juego complejo de símbolos que diera cuenta de un acontecer profundo, no fue necesario, más allá de algunos hechos de autocensura obvios y puntuales, adoptar nuevas técnicas de comunicación.⁷⁶

Uno buscaba situaciones que expresaran metafóricamente lo que uno sentía. Me doy cuenta de que en algunas de mis obras los personajes podrían ser militares, pero reconozco que generalmente el ámbito de mis obras es de familia o amigos.⁷⁷

Como puede apreciarse las experiencias de los artistas se relacionan estrechamente con la forma en que describen el empleo de metáforas en su trabajo artístico. Sin embargo, pese a que no caben dudas que los artistas practicaron diferentes controles sobre el montaje de los espectáculos, no resulta posible determinar en mi investigación hasta qué punto ésta significó una práctica extendida en el teatro, así como, hasta qué

⁷⁵ Entrevista a Beatriz Mosquera (Arancibia y Mirkin, 1992: 220).

⁷⁶ Entrevista a Ricardo Monti (Arancibia y Mirkin, 1992: 250).

⁷⁷ Entrevista a Eduardo Rovner (Arancibia y Mirkin, 1992: 229).

punto su ejercicio suponía un ejercicio consciente respecto de los criterios generales de censura del gobierno militar.

En mi estudio de los espectáculos de los cuatro ciclos de *Teatro Abierto* he observado que existe una relación estrecha entre la percepción de los artistas de un descenso en la frecuencia de espectáculos prohibidos, teatros clausurados y personas asesinadas o desaparecidas y, cierto interés o preocupación en elaborar espectáculos centrados en cierto revisionismo histórico. En particular, mientras es característico de las obras elaboradas en 1981 el elaborar mundos domésticos y familiares cerrados, las elaboradas al año siguiente se caracterizan por concentrarse casi exclusivamente en una reinterpretación del pasado, preocupación que se prolongará hasta el tercer ciclo, en particular, en torno a cuestionar cierto *imaginario de nación* y cómo éste se construyó con base en excluir-incluir una *otredad* que ha sido central para la elaboración de una unidad nacional homogénea.⁷⁸ Sin embargo, las obras elaboradas para el cuarto ciclo de teatro sorprenden a causa de que la preocupación por articular los mundos domésticos con ciertas dimensiones sociales o el interés en reinterpretar el pasado pierde significancia, respecto de un renovado interés en privilegiar cierto enfoque intimista de las relaciones familiares. Las obras se coinciden en elaborar una crítica mordaz de la autoridad familiar, a tal punto que, la arbitrariedad y la violencia, temáticas privilegiadas con frecuencia en las obras anteriores, se resignifican en el ámbito doméstico. Aunque en otros momentos de mi investigación estuve inclinada a hipotetizar que las obras de 1985 daban cuenta que la nueva generación de dramaturgos había practicado una importante de autocensura en la elaboración de sus obras,

⁷⁸ Por cierto que esta preocupación por reinterpretar ciertos períodos de la historia nacional no es algo particular de los artistas de *Teatro Abierto*, por el contrario, he observado que ésta constituye una inquietud constante del teatro de Buenos Aires, que en determinadas coyunturas político-sociales re-emerge, activada por artistas organizados en variadas formas de cooperación artística, como sucederá con *Teatroxlaidentidad*, así como, de la una importante proporción de la producción literaria del mismo período.

principalmente, a causa de la amenaza objetiva del retorno de los militares durante la década del ochenta, lo cierto es que el argumento de la autocensura pareciera perder fortaleza conforme la sociedad argentina recupera el ejercicio de sus libertades y derechos ciudadanos, durante la transición democrática. A la espera de una hipótesis mejor, sostendré que es probable que los cambios en los intereses y preocupaciones de los artistas en los distintos ciclos de teatro se relacionen, entre otros factores, con algunas convenciones del *teatro de autor* (en particular, el empleo frecuente de ciertas imágenes o metáforas sobre el ámbito doméstico-familiar⁷⁹, así como, el cuestionamiento de la historia nacional y algunos mitos nacionales⁸⁰) antes que con ciertas formas de autocensura. Es decir, aunque se dispone de evidencia que la autocensura influyó significativamente algunos artistas, no es posible determinar cuál haya sido su influencia a nivel agregado.

Finalmente, una estrategia analítica de la presente investigación consiste en comparar mis hallazgos sobre la producción de espectáculos de teatro con la producción cinematográfica y literaria de la época.⁸¹ Llama la atención que mientras los directores

⁷⁹ (Sook, 2003).

⁸⁰ (Graham-Jones, 2000).

⁸¹ El estudio de Beatriz Sarlo sobre las novelas publicadas a principios de los años ochenta, sostiene que lo que caracteriza a las novelas escritas en este período, es el uso en común de *historias codificadas* (coded stories). Sin embargo, el hecho que los escritores aborden el problema de la historia argentina (al igual que *Teatro Abierto*) desde una perspectiva oblicua, diagonal, incluso cuestionadora de la posibilidad de escribir una historia, no significa que éstos hayan sido influenciados por la censura militar. Por el contrario, el hecho que las novelas elaboradas *dentro y fuera* del país elaboran historias codificadas es prueba suficiente de que dichas estrategias narrativas se enraizan en una estética dominante en el campo literario. “What these texts [...] have in common is their aesthetic and ideological resistance to realist/naturalist representation. [...] This aesthetic option is more than a simply tactical one in my opinion; whether the writer is able to speak clearly is important but only circumstantial. Basically, these authors are expressing an opinion on the limits of realism, one that seems to me to be relatively independent of the circumstances in which those stories were written, published, and read. They are coded stories, and although this aspect meant that they were able to circulate under military dictatorship, I believe that they would have been encoded in any case, under other circumstances”. El argumento de la autora es endeble porque construye una generalización sobre el complejo fenómeno de la censura con base en observar un solo factor en común entre las novelas. Asimismo, es un argumento reduccionista porque desestima las condiciones objetivas de producción de las obras, asignándole a las convenciones literarias o cuestiones estéticas una primacía explicativa que es poco factible. En otras palabras, la autora aporta evidencia para sostener que las obras comparten ciertas convenciones, con lo cual se podría hipotetizar que la división adentro/afuera no se corrobora y, sin embargo, no aporta evidencia suficiente

de cine y literatos solían manifestar sus desventuras contra la censura estatal; los artistas de teatro, en particular, los dramaturgos, formularon con cierta frecuencia una fuerte autocrítica, sobre cómo la autocensura habría malogrado la calidad de los espectáculos. En mi perspectiva, las enormes limitaciones que impuso el *Instituto de Cinematografía* para aprobar libretos y financiar películas, dejó a los cineastas en una difícil situación de supervivencia: la mayoría fueron obligados a abandonar la profesión y, los pocos que podían producir películas con dinero propio era seguro que no percibirían ganancias, puesto que era altamente probable que el *Ente de Calificación* las prohibiera parcial o totalmente. Es decir, comparativamente los cineastas no disponían de factores propicios para producir una reflexión similar ya que no podían trabajar, estaban desorganizados y, las redes de cooperación se habían disuelto por la intervención militar. Además, era imposible formular una autocrítica ya que las películas que se filmaron no pudieron ser vistas por el público o estaban tan cortadas que se trataba de un film distinto.⁸²

Una relectura cultural del dilema resistencia o exilio.

para hipotetizar que a causa de emplear estrategias narrativas similares, las obras de *adentro* no fueron influenciadas por la censura. (Sarlo, 1992: 241).

⁸² Mediante una inusual entrevista a un técnico privado encargado de montar, subtitular y censurar películas de producción local, a solicitud de los propios cineastas y distribuidores, resulta visible parte del oneroso proceso de cortar varias veces las películas, a causa del aparato militar de control que intensifica los intereses en conflicto de los distintos agentes (cineastas, distribuidores, funcionarios). “-¿Cuáles son las razones por las que se solicita su trabajo? -En primer término, por autocensura, a pedido del distribuidor. Posteriormente también realizamos los cortes 'sugeridos' por la censura. En otros casos se aligeran películas para evitarles cierta morosidad. [...] -¿Sobre qué temas hace hincapié fundamentalmente la censura? -Sobre el sexo, también drogas, política e iglesia, pero en este momento el tema prioritario es el sexo. [...] -¿Puede contar algún caso en particular? -¡Pasan tantas cosas! Tres veces se puede presentar una película, la primera en consulta, no para calificar. Si una vez mandada a calificar es rechazada, hay opción a presentarla de nuevo después de efectuados los cortes que se sugieren. Por ahí con suerte, pasa. Es un albur, en el que a veces se pierde mucho dinero. [...] -¿Habitualmente, se le pide discreción o al distribuidor no le interesa su silencio? -El distribuidor no pide nada, pero el silencio es una norma”. (Desiderato, “La habilidad de cortar”, *La prensa*, 20 septiembre 1981).

De acuerdo con la hipótesis de Betriz Sarlo, el gobierno militar fracturó, mediante las persecuciones y asesinatos, el campo artístico-intelectual entre los *argentinos de adentro* y los *de afuera*. En particular, Osvaldo Bayer, identifica la denominada *campaña anti-argentina*, del gobierno militar en 1978, como una de las herramientas propagandísticas que más profundizaron en construir la división entre *los que se fueron* y *los que se quedaron*.⁸³ El hecho que el campeonato mundial de fútbol atrajo la atención de la prensa internacional (que había divulgado algunos de los informes sobre violaciones a los derechos humanos), fue aprovechado por el gobierno para lanzar una campaña publicitaria donde se culpaba a los exiliados de difamar y tergiversar lo que sucedía en el país, además, de opacar la *fiesta del fútbol*, tan esperada. De acuerdo con Bayer, las publicidades no tenían por propósito cambiar la imagen del gobierno en el exterior, sino por el contrario, unificar la opinión pública interna, construyendo a los exiliados como *antiargentinos*, es decir, un *otro* necesario para erigir una idea de unidad nacional.

En este mismo año, se publica una conferencia de Julio Cortázar titulada *América Latina: exilio y literatura*, que despertó una importante reacción en ciertos sectores de crítica literaria, puesto que se resistían a aceptar la interpretación *sesgada* del autor, de que la única posibilidad para continuar trabajando era el exilio. Prácticamente no hubo crítico, literato o intelectual que no hubiera escrito para refrendar o rechazar el artículo de Cortázar. La materia de fondo de la controversia era determinar hasta qué punto la influencia del gobierno militar se había hecho sentir en la producción cultural y, puesto que subsistía un importante sector heterogéneo que todavía apoyaba el gobierno, además, del hecho que nadie disponía de información confiable sobre cómo se habían transformado las distintas actividades artísticas y de

⁸³ (Bayer, 1988: 203- 25).

comunicación, mucho menos en el exterior, la discusión se organizó en términos absolutos: si se valorizaba la producción literaria o teatral en el exilio parecía que automáticamente se desvalorizaba la producción de los artistas que permanecieron en el país y viceversa, los que permanecieron sentían la obligación de revalorizar su permanencia.

En mi propuesta de reelaborar el estudio de las formas de censura concibo el exilio como parte de la *estructura de oportunidad política* del gobierno militar. Es decir, las transformaciones institucionales, estatales y políticas introducidas por el gobierno militar produjeron, entre otras cosas, un sistema político cerrado, autoritario y de exclusión, que al reducir los canales institucionales de participación, coartar la acción colectiva, limitar las formas de oponerse a la dictadura (persiguiendo cualquier forma de disenso o diferencia) hizo del exilio una probabilidad dentro de esa estructura. Es decir, el exilio no sólo fue una opción para los militantes vinculados con algún partido o fracción política, sino además, como observa Pablo Yankelevich, una *experiencia plural*, en el sentido, que involucró a un número importante y heterogéneo de personas que experimentaron un *temor fundado* de perder sus vidas, pese a no clasificar con certeza en la categoría de *subversivos*.⁸⁴

A continuación, me interesa retomar dos perspectivas que recuperan algunas de las limitaciones y posibilidades que implicó resistir trabajando en el país y exiliarse.

De todas maneras, nosotros estábamos prohibidos en los teatros oficiales, prohibidas las notas y formas de promoción en los medios oficiales y en algunos medios muy ligados al poder, pero no existíamos en los diarios, críticas... En fin, podíamos hacer teatro en los teatros chicos, digamos en nuestros teatros, y en los teatros privados también. [...] no es que nos

⁸⁴ (Yankelevich, 2007: 215).

tuvimos que arrinconar demasiado, ya teníamos todo ese hábito de estar prohibidos [...] Era como vivir como siempre, pero un poco más contenidos, ¿no?⁸⁵

En otras palabras, los montajes de los espectáculos no pudieron escapar a las constricciones impuestas por el gobierno militar, a saber, producir unos espectáculos restringidos en su capacidad para acceder a un público más amplio y diverso, así como, limitado en sus efectos simbólicos en los medios de comunicación (crítica, entrevistas, etc.) y en el mercado (premios, ingresos, etc.).⁸⁶ Por su parte, las posibilidades creativas en el extranjero estuvieron limitadas a causa de residir en una sociedad extranjera que había dado albergue igualmente a una heterogeneidad de exiliados, que constituían una comunidad desintegrada y dividida por intereses políticos.

Las posibilidades de elección estaban dentro de un abanico limitado, tanto en el exterior como en el interior. Afuera uno podía solidarizarse con los movimientos de apoyo a la Argentina, pero aún así, uno debía ser coherente con las propias ideas y tener cuidado porque algunas organizaciones del exilio se manifestaban con la preeminencia de determinado partido político. Entonces, tu espectro también estaba limitado por esto y por tu condición de extranjero, que no es deseable en ninguna circunstancia.⁸⁷

Por tanto, la pluralidad de las experiencias del exilio (hubo grupos de teatro que se reconstituyeron en el exterior -*El Galpón*, etc.- hubo individuos que desarrollaron una

⁸⁵ (Pianca, 1991: 61-2).

⁸⁶ Aun cuando en general los artistas admitieron no haber enfrentado grandes dificultades para montar sus espectáculos (información que se corrobora mediante las listas de estrenos realizados en el período 1976-1983), sobre todo los que tenían algún reconocimiento con base en premios, distinciones, etc., es notable que menos de un tercio de los dramaturgos abandonó la escritura (a causa de una inexplicable parálisis) de uno a tres años durante el gobierno militar y, posteriormente, durante la transición democrática. Esta *sensación* de aparente parálisis de ciertos artistas que no producían teatro convenció a unas investigadoras de explorar cómo estaban experimentando la transición democrática. (Watson y Epstein, 1995).

⁸⁷ (Pianca, 1991: 85-103).

carrera actoral importante en España que se prolonga hasta el presente, hubo otros que escribieron pero no pudieron estrenar sus obras etc.) resultan difíciles de generalizar, al igual que las variadas formas de resistencia de los artistas que permanecieron en el país. No obstante, considero de utilidad articular la reflexión del exilio en relación con las prácticas de autocensura, en tanto aproximación más rigurosa a las condiciones objetivas de la producción teatral durante el último gobierno militar.

2. 1. 2. Propuesta de estudio de la producción de espectáculos teatrales durante el último gobierno autoritario.

He comenzado el capítulo con una elaboración teórica sobre algunas de las prácticas específicas del Terrorismo de Estado (1976-1983), tendientes a desincentivar, controlar y prohibir el montaje de ciertos espectáculos, así como otras prácticas algo menos frecuentes, de perseguir, asesinar y desaparecer algunos artistas. Asimismo, he reformulado cierto enfoque tradicional que enmarcaba las prácticas de los artistas en una rígida dicotomía entre resistencia o exilio, al recuperar ciertas formas de negociación y autocensura algo frecuentes durante el gobierno militar. Este camino me permite abordar las condiciones objetivas de producción artística a fines de la década del setenta y, así determinar, cómo éstas influyeron sobre la emergencia de *Teatro Abierto*.

La hipótesis que he desarrollado en esta sección es que el impacto de las formas de censura en el teatro no ha sido moderado, sino muy importante, ya que los códigos de censura elaborados para un ámbito como la televisión o el cine se expandieron, gradual y acumulativamente sobre el campo teatral. He mostrado que la clausura de

teatros, las listas negras, las amenazas y, en menor medida, las persecuciones y las prohibiciones, impactaron significativamente sobre la producción teatral, aunque por cierto, no al punto de declinar o suprimir el número de espectáculos. He señalado, que la hipótesis de la autonomía relativa del campo teatral se apoya, en parte, en una interpretación sesgada sobre las formas de censura que operaron en el teatro, evaluadas éstas como insignificantes en comparación con la violencia de las persecuciones, desapariciones y asesinatos experimentados por literatos, periodistas, ensayistas, y artistas en general.

La emergencia de *Teatro Abierto* sucede durante un gobierno militar que ejercía una vigilancia azarosa sobre el teatro, no necesariamente sistemática o centralizada, aunque lo suficientemente presente y amenazante para influenciar la elaboración y montaje de las obras, desplazarlos de ciertas posiciones de autoridad o prestigio, trasladarlos al mercado en busca de una actividad rentable privada, perseguirlos hasta forzar su exilio o salir de gira al exterior, reducir las dimensiones del mercado de autor local, entre otras posibles. Por su parte, los artistas desarrollaron unos modos de relacionarse con las formas estatales de censura. El hecho que en algunos casos fue posible dejar sin efecto las prohibiciones y las clausuras, abre un área controvertida a la investigación en tanto cuestiona la idea del artista como un agente pasivo en un régimen autoritario, así como, el hecho que sus intereses o *illusio*, en términos de Pierre Bourdieu, no necesariamente se enfrentan con los del gobierno militar.⁸⁸ Por otro lado, la propuesta de reelaborar la concepción del exilio, en tanto profundamente marcada por la construcción del gobierno militar como *antiargentinos*, representa una nueva

⁸⁸ La *illusio* en la terminología Bourdeana es el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina a elaborar una creencia sobre lo que es importante (*interest*) respecto de lo que no lo es. “Las luchas por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo contribuyen a reproducir continuamente la creencia en el juego, el interés por el juego y los envites, la *illusio*, de la que también son fruto” (Bourdieu, 2002: 337).

oportunidad para investigar sobre los procesos de exclusión como algo ordinario a los ciclos políticos y económicos.

2. 2. Aspectos principales del *estado naciente* de Teatro Abierto.

El interés académico en *Teatro Abierto* es relativamente contemporáneo a la formación actual del grupo y, sin embargo, no es hasta la década del noventa que recobra cierta importancia como objeto de estudio histórico, sobre todo a causa de un nuevo impulso de los estudios de teatro en Argentina. Es precisamente durante la década del noventa, en la que se consolida cierto consenso sobre la emergencia de *Teatro Abierto* en relación con la historia de las luchas estético-ideológicas del campo teatral de la ciudad de Buenos Aires. Precisamente, las investigaciones posteriores de alguna manera corroboraron, desarrollaron o profundizaron las principales ideas elaboradas por Miguel Giella, en lo que fue la primera investigación sobre el grupo, además, de su tesis doctoral: *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino bajo vigilancia*.⁸⁹ En dicha investigación, Giella concibe a *Teatro Abierto* como un fenómeno de doble carácter o, en términos del autor, un fenómeno *socio-teatral*. Es decir, es un objeto teatral puesto que uno de sus principales objetivos ha sido *demostrar la vitalidad del teatro argentino* y, es además, un fenómeno social en tanto los artistas asumieron un compromiso con la sociedad argentina que consistió en replantear al teatro en su aspecto pedagógico –de *educar al público*– y en estrecha relación con la vida sociopolítica del país. Precisemos las implicancias de su argumento.

En la perspectiva de Giella, el peso de la vigilancia y la represión militar fue significativamente relevante y, no obstante, los artistas de teatro se sobrepusieron al mismo gracias a la construcción de una solidaridad artística que se apoyó en un

⁸⁹ (Giella, 1991a).

repertorio de *prácticas contestatarias* desarrolladas y acumuladas durante el teatro independiente (1930-1969). Más precisamente, el autor entiende que la naturaleza de las relaciones que congregó a los artistas de *Teatro Abierto* es similar al compromiso que caracterizó en su momento la formación del *Teatro del Pueblo* (1930), así como de los posteriores teatros independientes. En aquél entonces el propósito era transformar el campo teatral de Buenos Aires que estaba dominado por una actividad teatral *mediocre*, e influyó de tal manera en dicho campo de modo que *Teatro Abierto* recupera y reelabora algunos aspectos de aquél propósito, a saber, movilizar un ambiente teatral que está paralizado y demostrar su vitalidad:

Estamos de acuerdo con José Marial cuando afirma que tanto teatro Abierto como el Teatro Independiente nacieron como respuesta a una *necesidad*. Si Teatro Abierto, por urgencia de “demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino”, el Teatro Independiente en general [...] el de transformar la escena nacional y luchar contra una actividad teatral mediocre que colmaba las salas porteñas.⁹⁰

Por cierto que Giella no desestima que dichas prácticas contestatarias se desarrollaron en un contexto político de fuerte represión política, de censura y vigilancia del teatro. Precisamente, en la perspectiva del autor dicho contexto atrapó a los artistas en una situación de dos opciones: “el silencio cómplice o la denuncia y la toma de partido con las armas de que disponen, la pluma y la escritura”⁹¹. Sin mayores precisiones Giella asume que los artistas eligieron este segundo camino, como si éstos asumieran una causa política-social, en tanto intelectuales, *frente al vaciamiento político operado por el gobierno militar*.

⁹⁰ Citado en (Giella, 1991a: 27).

⁹¹ Ídem., pp. 26.

La peculiar realidad argentina exigía de los creadores un compromiso serio con su pueblo en busca de una unidad de acción a todos los niveles contra la opresión y la inseguridad ciudadana. [...] una unidad de acción que abarca desde el saber teatral a la lucha por la libertad en un momento paradójicamente privilegiado en que los artistas deben ocupar como en un escenario el trágico *vacuum* estético-ético-político que se produjo en esa coyuntura histórica.⁹²

La hipótesis del autor sobre la influencia de ciertas *prácticas contestarias* del teatro independiente en la formación de *Teatro Abierto* presenta dos principales inconvenientes. En primer lugar, es algo sencillo de afirmar que cierta *militancia* artística propia del teatro independiente pudo favorecer en última instancia la movilización de los mismos y, sin embargo, es difícil construir cierta evidencia que sostenga que los artistas actuaron imbuidos por estas cosmovisiones y prácticas. Además, es importante considerar detenidamente a qué se refiere Giella con el término *el teatro independiente*. Puesto que en realidad se trata de una formidable variedad de asociaciones de teatro en constante transformación. Cada una con sus propias reglas organizacionales, laborales, de producción, concepciones dramáticas, etc., hermanadas, eso sí, en torno a una beligerante oposición y rechazo a lo que en ese entonces se denominaba el *teatro comercial*.⁹³

⁹² Ídem., pp. 31.

⁹³ Teatro Abierto se formó cuando hacía más de una década que los teatros independientes habían desaparecido y, quienes participaron del mismo provenían de un heterogéneo número de grupos de teatro -sin mencionar la importante participación de artistas proveniente del teatro comercial-. Por tanto, al sostener que *el teatro independiente* influyó significativamente en la formación de Teatro Abierto no se puede desestimar que en realidad el término independiente aglutina un importante número de grupos antecesores. “Luego de la creación del Teatro del Pueblo [1930], el primero y el único de los grupos fundadores que perduró, aparecieron *Teatro Juan B. Justo* (1933), *La Cortina* (1937), *Tinglado Libre Teatro* (1939), *el Teatro Libre Florencio Sánchez* (1940) y *el Teatro Evaristo Carriego* (1940). Todos ellos continuaron trabajando durante la segunda fase del teatro independiente junto con otros grupos epigonales surgidos en la década de los cincuenta como *Telón Teatro Independiente* (1951) y *Teatro Estudio* (1950). Cabe aclarar que otros grupos aparecidos en los cincuenta como el *Instituto de Arte*

En segundo lugar, el lapso temporal entre la creación del *Teatro del Pueblo* y la conformación de *Teatro Abierto* es nada menos que de cincuenta años. Las recientes investigaciones sobre los teatros independientes precisamente, muestran que entre 1930 a 1965 el campo teatral de Buenos Aires experimentó al menos tres fases distintas de transformación en las condiciones materiales y artísticas de producción de estos teatros. Lo cual torna problemática la hipótesis de unas cosmovisiones y prácticas ampliamente compartidas por los grupos independientes y, más aún, que las mismas permanecieran relativamente inalterables y poderosas cincuenta años más tarde. Por lo tanto, en mi perspectiva, el influjo de los teatros independientes en términos de ciertas prácticas que pudieron favorecer la construcción de una solidaridad es cuanto menos de carácter secundario.

Sin embargo, al reflexionar sobre la factibilidad de esta hipótesis encontré de relevante utilidad observar, no ya la continuidad como propone Giella, sino la ruptura que se produce entre los teatros independientes y la formación de *Teatro Abierto*. Precisamente, si acordamos con Osvaldo Pelletieri que el año 1965 marca la desaparición del último de los principales teatros independientes, encontramos que *Teatro Abierto* se forma quince años más tarde.⁹⁴ Resulta entonces importante considerar cómo pudo haber influido la desaparición de los teatros independientes en la formación de *Teatro Abierto*.

Moderno (1950), Organización Latinoamericana de Teatro (1950) y Teatro de los independientes (1952), deben considerarse de manera diferenciada, ya que tanto por su repertorio como por sus puestas en escena se acercaba, aunque por supuesto con sus peculiaridades, a agrupaciones como *Nuevo Teatro (1950), Los independientes (1952) y el Fray Mocho (1951)* y se alejaban, por lo tanto, de los modelos epigonales del *Teatro del Pueblo*". (Aisemberg, 2003: 101).

⁹⁴ Resulta importante aclarar que algunos teatros independientes continuaron su actividad incluso ya entrada la década del setenta, por caso el célebre *Teatro del Pueblo* sobrevivió hasta 1976 fecha en que se disuelve con la muerte de su líder, Leónidas Barletta. Sin embargo, éste y otros teatros hacía tiempo que pasaron a ocupar una posición residual en el campo por más que su existencia física continuara.

Hasta donde conozco los historiadores asumen la desaparición de los teatros independientes como un proceso histórico natural, es decir, entienden que las instituciones nacen con unos propósitos y luego –cumplidos o no cumplidos éstos– desaparecen. De lo escasamente documentado, generalmente se menciona el efecto más evidente de esta transformación, es decir, el desplazamiento de un número importante y creciente de artistas desde los teatros independientes hacia las filas del *teatro profesional y/o comercial*, así como, hacia la televisión.⁹⁵

En entrevistas realizadas en la década del setenta es notorio que para algunos artistas, sobre todo los que provienen de los teatros independientes, el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires estaba atravesando una importante crisis. Como bien nos recuerda Pellettieri apoyándose en una cita de Thomas Khun una crisis es un “período de transición entre el antiguo paradigma, en general desacreditado y el paradigma nuevo aún indefinido”. Efectivamente, la crisis no era otra cosa que un re-acomodamiento en las posiciones de los artistas, así como, un cambio en las reglas del campo teatral de la ciudad, a causa del declive de la producción teatral independiente. Dicho declive cobra significado si se tiene presente que desde fines de 1930 los teatros independientes construyeron un modelo dramático-espectacular y una ideología estética que dominó el campo teatral de la ciudad hasta mediados de 1960, momento en que comenzó a ser desplazado hacia una posición *residual*, para finalmente desaparecer en 1970.

Oswaldo Pellettieri ha realizado una extensa investigación histórica sobre la transformación del campo teatral de Buenos Aires entre 1960-1970. Con base en un

⁹⁵ El término *teatro profesional* carece de significado sino se lo relaciona con su formación histórica en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires. El término *teatro profesional o comercial* se forma al calor de las luchas y enfrentamientos con los *teatros independientes*. Cuando estos teatros dominaban el campo teatral, impusieron como norma que la actividad teatral debía desarrollarse por encima de cualquier constrictión económica. En consecuencia, los artistas que hacían del teatro una actividad redituable pasaron a constituir la categoría algo ambigua de *teatro comercial*.

modelo de periodización del teatro de Buenos Aires⁹⁶ –que consiste en comparar unos textos (dramáticos, espectaculares y de recepción del público), con respecto a un sistema teatral *dominante*⁹⁷ en un período histórico determinado- el autor sostiene que durante la efervescente y prolífica década del sesenta, al declive de la producción teatral independiente le sucedió la *emergencia* de un nuevo modelo teatral y una nueva ideología estética, que para mediados de la década no tardará en transformarse en *dominante*, a causa, en parte, del efecto acumulativo de las luchas entabladas por los teatros independientes -destinadas a mejorar la *calidad del teatro* de Buenos Aires-.⁹⁸ En otras palabras, *Teatro Abierto* y su producción artística se entroncarían en un incipiente sistema teatral, denominado *teatro de arte*, que consolidado a partir de 1965, entra en una segunda fase de reelaboración que coincide con la llegada de los militares al poder.

En la segunda parte de la década del setenta se afirmó lo que denominamos [...] el “teatro de arte”. En pleno “Proceso”, los actores, directores y autores, que en su gran mayoría provenían del teatro independiente histórico (1930-1969), y otros del teatro profesional, concretaron un tipo de espectáculo que [...] iniciado en los sesenta [...] se extendió hasta la primera mitad de los

⁹⁶ Pellettieri diseñó un modelo de periodización para estudiar el teatro de Buenos Aires desde sus orígenes hasta el presente. Por un lado, define el campo teatral como un *sistema*, que no es otra cosa que un “texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia”, compuesto a su vez, por varios subsistemas o textos que coexisten en una época determinada y que respecto al modelo se posicionan como dominantes, residuales o emergentes en el campo teatral. Por otro lado, emplea el método de la comparación y clasificación de textos para determinar cuándo un texto es dominante o residual.

⁹⁷ El término, originalmente acuñado por Raymond Williams, refiere a la centralidad que ocupan unos textos en el campo teatral a causa de la consagración y legitimación de ciertas instituciones. En otras palabras, unos textos conforman un sistema dominante cuando la crítica teatral, los premios privados y oficiales, los subsidios, etc., los consagran generalmente mediante la expresión *teatro de calidad*.

⁹⁸ Uno de los dilemas más fascinantes que plantearon los teatros independientes es que uno de sus objetivos fundamentales fue mejorar calidad del teatro –lo que equivale a producir obras orientadas por un propósito didáctico de liberar y no embrutecer a las masas- respecto del mediocre teatro comercial. Efectivamente, el impulso de los teatros independientes combinado con otros factores favoreció la profesionalización de los artistas como nunca antes (se reformaron las carreras de actor y director escénico, se crean trabajos como asistente de dirección, escenógrafo, etc.) y, sin embargo, los teatros independientes desaparecieron, entre otras cosas, por su resistencia a aceptar la otra cara de la profesionalización que es monetización del trabajo artístico.

años ochenta. [...] desde una muy limitada experimentación se apartaron de un teatro meramente realista mimético y simplemente didáctico, y se incluyeron dentro de un realismo entendido en sentido amplio, aunque en sus textos el desarrollo dramático continuó teniendo como objetivo la prueba de una tesis realista totalmente social.⁹⁹

Desafortunadamente el interés de Pellettieri se centra en establecer las filiaciones entre los textos y determinados sistemas teatrales y, una vez concluido que *Teatro Abierto* representa la *fase canónica* del sistema *teatro de arte* que emergió en la década del sesenta y que se reelaboró en los setenta, no dedica éste mayor atención a estudiar las circunstancias socio-históricas concretas de emergencia de *Teatro Abierto*. Por otro lado, los hallazgos de su investigación sugieren la pregunta, si es cierto que el *teatro de arte* era dominante en el campo teatral de los años setenta ¿Cómo se explica la formación de *Teatro Abierto* siendo que una parte significativa de los artistas que lo integraron -Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Eduardo Pavlovsky, entre otros – producían espectáculos que eran parte del modelo teatral dominante de mediados de la década del setenta en adelante? En otras palabras, ¿Qué factores pudieron favorecer, que un número heterogéneo de artistas cuya producción participaba –en parte significativa- de las textualidades dominantes del campo teatral de Buenos Aires iniciaran *una muestra de teatro argentino*?

De acuerdo con el autor, tres principales factores favorecieron que artistas con distintas formaciones estéticas e ideológicas (algunos provenientes de la parte más dinámica de los teatros independientes, otros del teatro profesional culto y, en menor medida, del teatro vanguardista originado en el célebre *Instituto Torcuato Di Tella*¹⁰⁰),

⁹⁹ (Pellettieri, 2001: 95-6).

¹⁰⁰ El Instituto fue creado en 1958 para promover un sistema inédito de financiamiento a la investigación y experimentación en tres principales áreas: ciencias sociales, medicina y artes. Los Centros de Artes Visuales (CAV), de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Latinoamericano de Altos Estudios

así como, desigualmente posicionados en el campo teatral confluyeran en el proyecto de *Teatro Abierto*. En primer lugar, el terror generado por el gobierno militar y la percepción de que estaba llegando a su fin, en segundo lugar, los atentados y las prohibiciones de los artistas y, finalmente, cierta herencia *intelectual y sentimental* del teatro independiente que los convencía de que el teatro no era autónomo de la realidad sociopolítica, sino por el contrario, *un hecho didáctico puesto al servicio del progreso del hombre*. Como puede inferirse, Pellettieri no solo concuerda con Giella en los factores contextuales que favorecieron la solidaridad entre los artistas, sino que, además, hipotetiza que los propósitos de éstos fueron desafiar las constricciones impuestas por el gobierno militar. Más aún, en la perspectiva del autor, la gradual pero contundente *despolitización* de la sociedad argentina operada por el gobierno militar, habría suspendido las antiguas disputas que enfrentaban a los artistas de izquierda en la década del sesenta, de modo que estimuló la congregación de artistas (que en otra coyuntura política difícilmente hubieran colaborado) que experimentan el gobierno militar como un *enemigo en común*. La hipótesis del enemigo común como explicación a que un número heterogéneo de artistas se comprometen a cooperar en la realización de *Teatro Abierto* goza hasta el presente de un amplio consenso en la literatura.¹⁰¹

Cuando pasamos a las historias, como la de Perla Zayas de Lima -una colaboradora del autor-, sobre el primer año de *Teatro Abierto* experimentamos un salto al vacío porque los factores que mencionan Giella y Pellettieri a veces aparecen como constricciones y posibilidades y otras veces, como resultados de la acción grupal. Con

Musicales (CLAEM) estimularon los primeros desarrollos artísticos experimentales en Buenos Aires, que en el caso del teatro se tradujo en uno de los momentos “de mayor intensidad creativa de la segunda modernidad teatral argentina”. (Pellettieri, 2001: 346).

¹⁰¹ Al respecto considérese una de las últimas investigaciones sobre Teatro Abierto: “However, this very self-definition in opposition to an “enemy”, characteristic of Teatro Abierto’s early years (1981 and 1982), contributed to the movement’s demise. When the country returned to democracy in 1983, Teatro Abierto was still perceived by others, and apparently still saw itself as a theater of opposition.” (Graham-Jones, 2000: 158).

base en los periódicos de la época, Zayas de Lima encuentra dos nuevos factores que constreñirían la formación de *Teatro Abierto* y, la formulación de uno objetivo pedagógico –ya señalado por Giella- y un objetivo propio del mercado de teatro de arte, en respuesta.

Al leer las crónicas de 1981 lo que se concluye es que Teatro Abierto nació “en contra de”, “como reacción a”, contra la desnacionalización cultural, contra la censura, contra los costos de producción; pero con claros objetivos: tratar de reencontrar al teatro argentino con el público y la identidad nacional.¹⁰²

La brevedad del párrafo -que no se vuelve a retomar en el cuerpo de la narración- no precisa nuevamente cómo es que estos tres factores mencionados se relacionan con los dos objetivos del grupo, por cierto, bastantes heterogéneos. En otras palabras, ¿Por qué *Teatro Abierto* busca reencontrar al público? y ¿Por qué la identidad nacional? Con miras a dilucidar algunas de estas confusiones así como someter a prueba mis principales hipótesis sobre las circunstancias que favorecieron la formación de Teatro Abierto, en lo que sigue, me apoyaré del concepto de *estado naciente* acuñado por Francesco Alberoni. El estado naciente refiere a lo que en sociología desde Emile Durkheim se ha denominado como *estados de efervescencia colectiva*. Mediante éste término Alberoni presta particular atención a los períodos de creación y de renovación social: cuando unos individuos construyen, luego de constatar cierta ruptura en la vida social, una solidaridad que los fortalece y estimula a elaborar una interpretación alternativa de lo existente, a explorar las *fronteras de lo socialmente posible* y, finalmente, a operar con el propósito de recomponer el conjunto social.

¹⁰² (Zayas de Lima, 2001: 112).

El estado naciente sólo es definible en relación con otro estado de lo social al que nosotros llamaremos “estado institucional y de la vida cotidiana”. [...] El estado naciente representa un momento de discontinuidad, ya sea en el aspecto institucional, ya sea en el aspecto de la vida cotidiana. El estado naciente tiene una cierta duración: con su iniciación se interrumpen las características de las relaciones sociales institucionales y las formas de la vida cotidiana, y el subsistema social que ellas implican entra en un nuevo estado con propiedades particulares. En un determinado momento, el estado naciente cesa y el sistema social retorna al ámbito de la vida cotidiana y de las formas institucionales, pero después de haber experimentado una *transformación*.¹⁰³

Más precisamente, se trata de un estado de transición en el que unos individuos perciben o experimentan cierta fractura en el orden institucional y, en respuesta a esto construyen una forma de solidaridad. Una modalidad de existencia que se concibe fundamentalmente distinta de la vida cotidiana o institucional. Es precisamente este momento el que paso a continuación a examinar pues arroja luz sobre cómo los artistas construyeron una solidaridad que luego materializan en un *proyecto histórico concreto*. Analizaré el momento previo a la constitución del grupo con miras a comprender por qué asume una estructura institucional determinada, sea ésta la que afirma Zayas de Lima, u otra cualquiera.

Antes de comenzar el estudio sobre el *estado naciente de Teatro Abierto* es importante señalar que los datos elaborados en las distintas investigaciones realizadas sobre el grupo, así como, los datos disponibles en los periódicos de la época sobre las condiciones objetivas del campo teatral de Buenos Aires entre 1970-1980 no son fiables, no solo porque no son comparables y contradictorios, sino además, porque son *impresionistas* –están sesgados por la experiencia inmediata-. Por lo tanto, en lo que

¹⁰³ (Alberoni, 1981: 42).

sigue se deberá tener presente que las hipótesis sobre la emergencia de Teatro Abierto se construyen a partir del cruce de las percepciones y creencias -de un número importante de artistas- sobre cómo se configuraba el campo teatral desde 1970 en adelante.

Recapitulando. El momento de mayor creatividad social sucede mucho antes de la invención de un grupo, cuando los individuos sienten, perciben o imaginan, la posibilidad de una existencia social alternativa. Sentimientos y creencias que se refuerzan con la percepción de que otros individuos experimentan -hasta cierto punto- una similar frustración que los solidariza a producir una transformación. Es este igualmente el momento en que los artistas construyen una historia que es personal y, a la vez social. Es decir, elaboran una interpretación del pasado -qué es lo que nos ha pasado y por qué- mientras a la vez se avanza una respuesta -qué es lo que debemos hacer- para transformarlo.

La década del setenta en los reportes de *Latin American Theatre Review* caracterizan la actividad teatral de la ciudad de Buenos Aires, por un lado, con un exuberante florecimiento de *equipos* o asociaciones de artistas en numerosas y pequeñas salas de teatro -donde se estrenan obras de autor local- y, por otro lado, con los grandes teatros privados y los dos importantes teatros oficiales -que estrenan un reducido número de obras de dramaturgos locales contemporáneos y, más frecuentemente, de *obras clásicas de la dramaturgia nacional*.

La actividad teatral en Buenos Aires siempre ha estado articulada por grupos y compañías diversas y, sin embargo, el inicio de la década del setenta marca un importante punto de inflexión en las condiciones materiales de producción teatral respecto a la década anterior. Sin embargo, a diferencia de los grupos del teatro

profesional culto de la década del sesenta o de los teatros independientes, éstos *equipos* o grupos se asocian frecuentemente en torno a un director de renombre, juntos a unos actores consagrados y unos dramaturgos conocidos y, otras tantas veces, desconocidos.¹⁰⁴ Además adoptan la organización jurídica de *cooperativas de trabajo*, lo que significa que los artistas eran socios de la cooperativa: aportaban su trabajo y recibían unos ingresos monetarios. Esta organización les permitía controlar relativamente los tipos de espectáculos, así como, los costos de producción -ya sea porque en propietarios de la sala de teatro o porque distribuían los ingresos monetarios en relación con lo que ganaba el grupo. Son organizaciones que combinan elementos viejos –de los teatros independientes- con elementos nuevos. Por un lado, algunos grupos de artistas aspiraban a comprar la sala de algún teatro o en su defecto, a controlar o influenciar sobre la dirección de algún teatro mientras, a la vez, pretendían alcanzar la máxima profesionalización y convertir a la actividad teatral en rentable.

Durante la década del setenta se desarrollaron al menos cinco grupos o equipos de artistas importantes y, salvo uno –precisamente el único que era propietario de su sala de teatro- los demás se disolvieron poco antes de la formación de *Teatro Abierto* y, sus artistas pasaron en buena medida a participar en la formación del mismo. Son el *Teatro Popular de la Ciudad* (1972-1978) integrado por varios actores y directores; el *Grupo de Repertorio* (1973-1978) creado en torno al director Agustín Allezo, el grupo *Los*

¹⁰⁴ Las compañías y los grupos de teatro culto estuvieron enfrentados a los teatros independientes desde los comienzos del *Teatro del Pueblo*. Este enfrentamiento se tradujo en unas formas distintivas de concebir los aspectos de la producción teatral, desde el repertorio hasta la organización. Tenían “una organización interna fija y de carácter jerárquico marcada por la presencia de un actor/actriz (que encabezaba y representaba los papeles protagónicos) y de un elenco que cumplía los roles tradicionales [...]”. “En el ámbito privado los integrantes eran convocados por los empresarios o por las primeras figuras que asumían en ocasiones la organización y la administración financiera de la compañía. [...], en el caso del estado, eran convocados por el director general, quien asumía la organización. [...] Los empresarios y las cabezas de compañía seleccionaban las obras según parámetros estrictamente comerciales, [además de buscar ofrecer] textos novedosos y de calidad. [...] Se representaba autores nacionales como de extranjeros hasta entonces no conocidos en el medio. [...] La estabilidad y la permanencia alcanzaba a unas pocas compañías. En líneas generales, salvo excepciones, las figuras y los elencos se asociaban y conformaban para cada temporada e incluso para espectáculos específicos”. (Lusnich, 2003: 159-62).

Volatineros (1973-1980) liderado por el director Francisco Javier; el *Grupo de Trabajo* (1976-1979) integrado por varios dramaturgos y un director, y, finalmente el *Equipo de Teatro Payró* que comenzó en 1968 y continúa hasta el presente. Excepto el *Grupo de Repertorio*, los demás se caracterizaron por ser asociaciones que estrenaban preferentemente obras de dramaturgos locales contemporáneos con renombre, así como desconocidos.

Una primera observación no insignificante sobre lo señalado es que el asociacionismo de los artistas formaba parte del desarrollo convencional de la actividad teatral profesional culta al menos desde 1960 –de igual modo que era característico de los teatros independientes desde 1930¹⁰⁵. Sin embargo, el asociacionismo de la década del setenta parece ser una *forma híbrida* de organización del trabajo artístico con miras a regular los agentes y los recursos, frente a un mercado teatral cada vez más especializado –se crean las profesiones de asistente de dirección, adaptador, iluminador, etc.-; con una gran movilidad de los artistas –sobre todo actores y directores- en diferentes espacios (públicos y privados), en diferentes economías de producción (cooperativas y empresario-dueño de la sala), en diferentes medios artísticos, etc.; y, a la vez, un mercado que experimenta cierta depreciación de su valor social a causa de un aparente caída en la asistencia del público.

En una entrevista realizada a Osvaldo Dragún en 1979, un año antes de que *Teatro Abierto* se pensara posible, el dramaturgo y líder del grupo elabora una interpretación sobre las transformaciones en las condiciones materiales de producción teatral que estaban experimentando en ese entonces los artistas, que va influir significativamente en

¹⁰⁵ Una de las principales características de las asociaciones y compañías de teatro constituidas algo antes en la década del setenta es que estaban lideradas por un primer actor o actriz que estaba a cargo de la organización administrativa y financiera de las compañías, o bien, lideradas por los empresarios o dueños de los teatros. Los grupos y compañías que se forman a fines de los sesenta y principios de los setenta se integran por los actores y directores egresados de los principales centros de educación artística como son la *Escuela Nacional de Arte Dramático* y la *Universidad Nacional de la Plata*.

el estado naciente del grupo. Es una interpretación de crisis, que encuentra eco entre algunos artistas que acceden a los principales medios de prensa escrita en Buenos Aires. En la perspectiva de Dragún la crisis es resultado de la desaparición de los teatros independientes –impulsores del moderno teatro argentino- y de la falta de una reorganización del campo teatral que dé continuidad a dicha modernización:

Los Teatros Independientes prácticamente han desaparecido. Los grupos que quedan son más bien cooperativas de tipo profesional que no tienen más remedio que insertarse dentro del juego del teatro profesional comercial argentino. Yo por lo menos estoy hablando en el año 1979. Entonces, como son grupos que no tienen dinero, se ven obligados a producir espectáculos que les aseguren un cierto éxito [...] es que se han convertido –cosa que es nueva en el Teatro Independiente- en fábrica de espectáculos. [...] En su época, el Teatro Independiente podía correr riesgos estrenando una obra de autor argentino desconocido, como fue el caso de todos nosotros cuando empezamos. Pero estas cooperativas profesionales no pueden correr ese riesgo salvo ciertas excepciones. [...] van a elegir un producto ya reconocido [...] que ha tenido éxito en París, Londres o en Nueva York [...]¹⁰⁶

Como puede apreciarse, Dragún identifica el proceso de modernización del teatro con el desarrollo y promoción de los dramaturgos nacionales, tendencia que la reorganización del mercado teatral parece desestimar. En esta misma entrevista, Dragún expresa alguna de sus principales convicciones que luego servirán como molde sobre el que se construirá el manifiesto de *Teatro Abierto*. En su perspectiva, las asociaciones de artistas que montaban espectáculos de autores locales se habían resignado a aceptar las nuevas reglas del trabajo artístico que las obliga a competir en una situación de desventaja con respecto al teatro privado profesional -guiado por el éxito en términos económicos- y, con respecto a un teatro oficial que, aunque algo más heterogéneo en su

¹⁰⁶ (Giella y Roster, 1981: 7).

oferta teatral, se cierra por completo -a los autores argentinos- con la llegada de la última dictadura militar. El resultado, en la perspectiva de Dragún, era doblemente negativo porque aislaba a los artistas a producir teatro dentro de las limitadas fronteras de su agrupación y, porque no teniendo ya la posibilidad de modificar las reglas del campo teatral, la actividad pierde valor social. La convicción de que el teatro es *atacado desde todos los sectores* debido a que ha perdido influencia en la sociedad es central para entender por qué *Teatro Abierto* construye como uno de sus principales objetivos el mostrar *la vitalidad del teatro argentino*, es decir, manifestar que éste tiene todavía una raigambre social poderosa.

[...] mientras la gente de teatro no intente crear nuevos métodos de producción, nuevos métodos de difusión, y no intente de nuevo organizar al público como lo hizo el Teatro Independiente, van a seguir estando absolutamente desprotegidos. [...] Nosotros tenemos que protegernos de otra manera, [...] Nosotros tenemos que volver a crear un movimiento, [...] el Teatro Independiente [...] creó a su alrededor un movimiento, agrupó alrededor de sí a los pintores, agrupó a los músicos jóvenes, cinematografistas jóvenes, y a las revistas literarias, etc. [...] La realidad argentina del momento [1979] no hace que la gente se conecte, sino que se aisle. [...] si no se transforma el teatro argentino en un movimiento, va seguir siendo lo que es ahora; o sea, no teniendo ninguna influencia en la vida de su comunidad y siendo atacable desde todos los sectores.¹⁰⁷

Recapitulando. El estado naciente de Teatro Abierto está fuertemente relacionado con un momento que los artistas conciben como de crisis –a causa del desplazamiento de los artistas de los teatros independientes- y de reconfiguración del campo teatral en torno a las reglas de un *modelo de teatro profesional culto y comercial*. Culto, en tanto privilegia la producción no solo de los clásicos universales, sino además, de autores

¹⁰⁷ Ídem., pp.7-9.

extranjeros consagrados y desconocidos-, y *comercial*, en el sentido que su principal propósito es lograr un rédito económico. En estas circunstancias, algunos artistas y dramaturgos locales elaboraron una *forma híbrida* de cooperación cuyo propósito era regular la colaboración entre los agentes y sus recursos, de modo tal de competir en un campo teatral dominado por las reglas de los teatros profesionales con un perfil de producción universal, iluminista, europeo, etc. y, en menor medida, de los teatros comerciales orientados por el éxito de público y económico, en el que éstos aportan, una producción local con una fuerte orientación nacional, argentina.

La percepción de que el campo teatral atravesaba por una crisis junto con la creencia, de algunos artistas, de que el gobierno militar experimentaba un importante punto de inflexión en el disciplinamiento de la sociedad, fueron decisivas –de acuerdo con los protagonistas- en estimular la imaginación o planeación de *Teatro Abierto* durante el gobierno militar. Dicha inflexión era relativamente visible en aspectos como, cierta declinación en la campaña de asesinatos y desapariciones, en cierto deterioro acelerado de la economía, y en algunos cambios operados en la dirección del gobierno. Efectivamente, desde el golpe de estado hasta mediados de 1980 el gobierno militar había sido liderado de forma incuestionada por el general Jorge R. Videla, quien impuso una imagen de un gobierno relativamente firme que había logrado aniquilar a la subversión, aunque adeudaba todavía ordenar la economía. El reemplazo de Videla en la dirección del gobierno por el general Roberto Viola fue interpretado en la opinión pública como una de las primeras fisuras de un aparato represivo que los individuos experimentaron como temiblemente poderoso.

No obstante, hacia fines de 1980, la sociedad argentina no daba cuenta de estas importantes señales pues, según señala Roberto Cossa uno de los miembros iniciales de

Teatro Abierto, estaba todavía paralizada por las distintas formas de represión y de censura:

Cinco y tres meses después del golpe que derrocó al gobierno legal de Isabel Perón, la sociedad argentina estaba reponiéndose del plan de exterminio aplicado por los militares. La “guerra” había terminado hacía más de un año [1979] pero los mecanismos de represión y censura persistían.

Hasta fines de 1980 sólo las Madres de Plaza de Mayo desafiaban al régimen militar con su rito semanal, valiente y solitario, girando alrededor de la pirámide de la plaza, frente a la Casa de Gobierno, con sus cabezas cubiertas por pañuelos blancos. Fue por aquél tiempo cuando empezaron a registrarse los primeros brotes de resistencia. Era evidente que la actitud de la ciudadanía comenzaba a cambiar, en principio la de aquellos sectores más castigados por el régimen: la clase obrera y los intelectuales.¹⁰⁸

Sostiene Alberoni que “si algo de lo social cambia de estado, debe producirse un cambio que modifica el equilibrio preexistente de las fuerzas que lo mantenían unido”. Uno de esos factores que contribuye a modificar el *status quo* mantenido hasta ese entonces, es cierto relajamiento en el control militar o la *liberalización* de algunas restricciones impuestas a los medios de comunicación. Un ejemplo paradigmático es la reaparición del término *censura* en el léxico autorizado de los periódicos nacionales.

¹⁰⁸ (Cossa, 1997: 2-3).

Basta con observar el año ochenta y sorprenderse de la frecuencia con que aparece la palabra censura, así como, la cantidad de entrevistas, ensayos, reflexiones, etc., destinados al *problema de la censura*. En algún sentido, la abundancia de su tratamiento en los periódicos y suplementos culturales no es resultado de un incremento objetivo de la misma, todo lo contrario, es más bien un reflejo de cierta libertad para hablar sobre la misma.

Como síntomas de resistencia aparecieron las huelgas aisladas, las protestas populares focalizadas y las primeras reacciones de la prensa independiente. Hasta los grandes diarios [generalmente oficialistas] comenzaron a filtrar noticias y comentarios críticos al régimen, y los líderes políticos se sentaban a conversar; sentían que había llegado la hora de programar la vuelta a la democracia. Los intelectuales volvían a reunirse en los bares del centro de Buenos Aires y se abrían tres frentes de protesta: el teatro, las revistas de humor y los recitales de música popular.¹⁰⁹

Comenzaron a aparecer pequeños círculos, islitas flotantes... algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para aprender. Y volvíamos a nuestras casas (¡siempre a nuestras casas!). [...] Sin darnos cuenta construimos una estructura familiar multitudinaria, una tribu casi, fuera de las casamatas de nuestras casas.¹¹⁰

Resulta importante aclarar -a fin de no dejar llevar al lector a error, a causa de la expresión de Cossa- que a comienzos de la década del ochenta la posibilidad de una transición democrática negociada era menos que probable debido a que los militares resistieron hasta el final el abandonar su proyecto de producir una transición tutelada. No obstante, el terrorismo de estado daba la impresión que había alcanzado o estaba

¹⁰⁹ (Cossa, 1997: 2).

¹¹⁰ (Dragún, 1997: 4-5).

cerca de alcanzar sus objetivos. No sin sorpresas hemos de observar en lo que sigue, que los factores asociados con la creación de *Teatro Abierto* refieren estrechamente a las distintas redes de prohibiciones, censura y persecución de artistas que constrñían la producción teatral. Es decir, las desapariciones y asesinatos parecían haber terminado pero quedaba en pie el aparato de control sobre los artistas.

Entre los factores que estimularon la formación de Teatro Abierto, casi todos los protagonistas mencionan en primer lugar, la supresión de la cátedra de Teatro Argentino de los planes de estudios del Conservatorio de Arte Dramático, una de las principales instituciones educativas estatales de Buenos Aires. Se eliminó la asignatura con el argumento de que el *teatro argentino no existía*.¹¹¹

Entonces, un grupo de escritores nos reunimos, realmente asombrados por este golpe en nuestros cuerpos y en nuestras almas. Ya no les bastaba con amenazarnos y matarnos. Ahora querían barrernos del mapa completamente suprimiendo la historia del Teatro Argentino. Así nació la idea del Teatro Abierto.¹¹²

Por intermedio de la *Sociedad Argentina de Autores (Argentores)* algunos dramaturgos solicitaron al *Ministerio de Educación* la reposición de la asignatura, en octubre de 1980. A tal punto la supresión de la cátedra fue experimentada como un ataque principalmente contra los dramaturgos locales, y, por tanto, como un factor favorable a la organización, que el tema vuelve a aparecer un año más tarde en la columna de opinión de uno de los periódicos más importantes de Buenos Aires. En esta

¹¹¹ En 1979, la Dirección Nacional de Enseñanza Artística y la Dirección Nacional de Investigación, Experimentación y Perfeccionamiento Docente, ambas dependientes del Ministerio de Educación, aprobaron un plan de estudios para la carrera de Actor Nacional, que excluía las asignaturas de Teatro Argentino y de Historia Argentina. (Trastoy, 2001: 104).

¹¹² (Arancibia y Mirkin 1992: 245).

oportunidad Roberto Cossa se encarga de promover el argumento de que las prohibiciones impuestas por el gobierno militar eran las responsables de dar la “falsa impresión” de que el teatro argentino no existía y, como prueba de su existencia anuncia la creación de Teatro Abierto:

Si muchos de nosotros estamos separados de los teatros oficiales, si nuestros nombres (no solo nuestras obras) han sido suprimidos del pulcro lenguaje de la televisión [...] si no figuramos en ninguna de las bolillas del programa de la principal escuela de teatro ¿los autores argentinos existimos? [...] Justamente con el propósito de aportar elementos de juicio que arrojen luz a esta duda existencial, un grupo de dramaturgos, directores y actores hemos puesto en marcha un proyecto denominado Teatro Abierto.¹¹³

Un segundo factor que los artistas recordaron en tanto estimuló la formación del grupo es un creciente sentimiento de *indignación* y frustración a causa del silencioso arrinconamiento a los que el gobierno militar los había forzado a permanecer. Durante la década del setenta los teatros oficiales en Buenos Aires -*Teatro Nacional Cervantes* y *Teatro Municipal General San Martín (TMGSM)*- gozaron de una relativa capacidad de financiamiento y, no obstante, su política cultural limitaba significativamente la participación de los escritores locales contemporáneos. Es decir, ambos espacios ofrecían ciertas condiciones ideales para promover, entre otras cosas, obras de dramaturgos contemporáneos desconocidos y con renombre sobre todo en términos de los menores costos de producción. Sin embargo, y sobre todo a partir del golpe militar de 1976 era cada vez más evidente que los dramaturgos locales estaban intencionalmente excluidos a causa de los potenciales problemas que pudieran acarrear

¹¹³ (Cossa, “¿Acaso existe el autor teatral argentino?”, *Clarín*, 6 de junio 1981).

a la dirección.¹¹⁴ Señala Alberoni, que los individuos que mayores probabilidades tienen de constituir un grupo en estado naciente son aquellos que:

[...] se ven frustrados por una situación a la que se hallaban profunda y sinceramente ligados y de la que esperaban cosas que no se han realizado. De ello nace una gran insatisfacción y una indagación sistemática para justificar su lealtad a través de la autodisciplina y de la renuncia hasta que aparece la posibilidad de una alternativa que, en cierto momento, se hace para ellos radical.¹¹⁵

En otras palabras, son los individuos que se sienten partícipes de unas instituciones pero que viven esa pertenencia como una contradicción pues la institución traiciona los intereses que dice proteger y, por tanto, renuncian a las alternativas institucionalmente dadas. Algunos artistas ejemplificaron los sentimientos de frustración mencionando una entrevista televisiva al entonces director del *TMGSM*, quien sostuvo que en su teatro no se representaban obras de autores argentinos en dicha institución porque éstos no existían.

Él no quiso decir o no podía decir que estába[mos] en realidad prohibidos... Todo esto nos irritó un poco, sobre todo a los autores que somos los iniciadores de Teatro Abierto.¹¹⁶

No sé por qué nos pusimos tan furiosos. Tantos directores y críticos decían lo mismo desde hacía tanto tiempo. Ahora pienso que fue un pretexto. Tal vez descubrimos en ese momento del 80 que ya era tiempo de unir las islas flotantes en un continente.¹¹⁷

¹¹⁴ Para Osvaldo Pellettieri la dirección del *TMGSM* fue rígida en permitir la participación de obras de autores locales mientras, a la vez, promovió significativamente a nuevos actores y directores. (2001: 202).

¹¹⁵ (Alberoni, 1981: 76).

¹¹⁶ (Pianca, 1991:63).

¹¹⁷ (Dragún, 1997: 4).

Un tercer factor, menos conocido, que inspiró a Osvaldo Dragún y a unos cuantos dramaturgos a organizarse fue dimensionar el miedo a la censura, a figurar en listas negras, así como a las consecuencias económicas derivadas de estas prácticas persecutorias, con el vivían cotidianamente los artistas. En las distintas versiones del evento, todas coinciden en señalar que un grupo de actores solicitó a tres dramaturgos - Osvaldo Dragún, Agustín Cuzzani y Alicia Muñoz- que escribieran tres obras. En una reunión entre Dragún y los actores, el primero les relata el esquema de la obra sin terminar, después conocida como *Al violador* y, los actores deciden cancelar el proyecto por miedo a perder sus empleos. Señala Patricio Esteve –dramaturgo que participó del evento- que Dragún experimentó una enorme frustración a la que se sobrepuso a partir de convencer a alrededor de unos seis autores -reunidos en el restaurante de *Argentores-* de continuar con el proyecto y, así sobreponerse al miedo a la muerte. El proyecto era algo impreciso: seguir escribiendo y luego se buscarían el director, la sala y el elenco. En esa misma reunión se sumó Antonio Mónaco –director del *Teatro del Picadero-* quien adhirió al proyecto y, en un clima de *euforia*, decidieron ampliarlo al mayor número posible de dramaturgos, directores y actores. Según señala Alberoni, cuando los individuos se identifican en la realización de algo más importante que el propio individuo, es cuando deja de importar su muerte personal y ese momento se vive como uno de *expansión máxima de la vitalidad*.¹¹⁸

Y hubo momentos especiales en que acudió más gente que la que soñábamos al principio. El círculo irradia. Abre puertas y ventanas. Exorciza el miedo. Ensancha la percepción porque une y mezcla percepciones, contagiando la del uno con la del otro. Vence límites y fronteras.¹¹⁹

¹¹⁸ (Alberoni, 1981:125).

¹¹⁹ (Dragún, 1997: 5).

Lo fundamental es el encuentro y de allí la originalidad de ver a toda esa gente de teatro reunida en pos de un proyecto muy caro a todos. Existía una necesidad general de brindar [...].

El móvil más importante es el reencuentro con un espíritu de trabajo colectivo. A esto llegamos con un 50 o 60 por ciento de utopía que tenemos en la cabeza, pero rompemos con el aislamiento y el archipiélago y esto es más profesional por profesar. Por ello Teatro Abierto se ordena en una experiencia vital [...]¹²⁰

Como puede observarse los principales factores mencionados por los protagonistas en las entrevistas académicas refieren directamente a los efectos de la censura y las prohibiciones del gobierno militar, efectos que convergen en una experiencia de sentirse desplazados, aislados, agredidos y, en consecuencia, indignados y atemorizados. Sin embargo, llama la atención que los diarios y revistas culturales de la época parecen más bien enfatizar otros factores -a los mencionados en las entrevistas-. Así, uno de los temas que más frecuentemente accedía a las secciones de cultura de los periódicos o de las revistas era la aparente caída en la asistencia del público de teatro. En sus múltiples formulaciones, las preguntas se pueden formular en la siguiente dicotomía ¿Es la menor asistencia un problema coyuntural -a causa del terror, de la censura, de la despolitización, de la indiferencia, de la crisis económica, etc.- o es un problema estructural -*teatro de arte* en desaparición, número restringido de espectadores, mercado rígido y pequeño, etc. Los seis u ocho dramaturgos que asistieron a las reuniones siguientes -luego del frustrado proyecto con el grupo de actores- estaban convencidos de que era un problema coyuntural y que, por tanto, había que recuperar al *público perdido*. Los datos recopilados desde 1976 en adelante efectivamente señalan una tendencia hacia un decrecimiento del público de teatro, aunque no existen datos disponibles que corroboren esa misma tendencia durante los

¹²⁰ (“El teatro argentino se lanza a la ofensiva. Autores, directores y actores en la tarea de difundir su obra pese a la recesión”. *Cambio para una democracia social*, 1 julio 1981).

primeros años de la década del ochenta.¹²¹ No obstante, estos dramaturgos creían vigorosamente que era posible manejar ciertos aspectos que favorecerían el regreso de los espectadores al teatro. Así lo expresa Osvaldo Dragún en una de las numerosas entrevistas realizadas en la prensa escrita donde se difundió la formación y los propósitos del grupo mucho antes del estreno de las obras.¹²²

¿Cómo nació la idea de hacer Teatro Abierto?

Hace unos meses, un grupo muy chico de autores, preocupados por la deserción masiva de público de las salas de teatro, nos interrogábamos qué se podía hacer para movilizar al ambiente artístico y tratar de recuperar a esos espectadores perdidos. En la charla teníamos presente algunas críticas que [...] han negado la existencia de un teatro argentino válido [...]¹²³

Se hipotetizó que el problema de la escasa asistencia del público del *teatro de autor local* obedecía a un factor principalmente económico: las múltiples devaluaciones habían reducido en más del 50% el poder adquisitivo del dinero. A causa de lo cual se decidió ajustar el valor de venta del boleto de teatro a un valor menor. Conociendo que la entrada del teatro comercial costaba 70.000\$ se fijó que una entrada para un

¹²¹ Durante el período 1977-1979 la asistencia del público al teatro cayó en unos setecientos mil espectadores, reduciéndose a una audiencia total de 2.200.000. La mayor pérdida se registró en los teatros a cargo de cooperativas de trabajo. Orlando Barone, “El drama del teatro argentino: ¿ser o no ser?”, *Revista Clarín*, 1980, 27 de julio, pp. 4-6. Por su parte, respecto al período 1980-1981 se conoce que la disminución continuó y que durante 1981 las salas funcionaron con la mitad de sus localidades llenas. El cine experimentó un descenso muy fuerte de espectadores razón por la cual se redujo en un 50% las entradas para los días martes y miércoles. Sin embargo, durante el primer trimestre de 1981 el número de espectadores descendió en más de un millón –en conjunto teatro y cine-. (Domínguez, 1982: 126).

¹²² Resulta interesante señalar que los dramaturgos que iniciaron Teatro Abierto no sólo estaban prohibidos en la televisión y en la radio, sino que sólo algunos pocos podían escribir notas o dar entrevistas en los periódicos principales como son *Clarín* y *La Nación* -al menos hasta agosto de 1981-. Por su parte, gozaron desde el comienzo de un importante acceso a periódicos de importancia media -a causa de su circulación- como es *La Razón*, *La Prensa*, *El Cronista Comercial*, y *Crónica*. Igualmente accedieron a dos importantes revistas como son *Radiolandia 2000* y *Humor*, así como revistas de importancia media como *Pájaro de Fuego*, *Salimos*, *Búsqueda*, etc.

¹²³ (“¿Quién dijo que el teatro nacional no tiene autores? Experiencia inédita: un elenco integrado por más de 120 personas representará 21 obras durante dos meses” *Revista Radiolandia 2000*, julio 1981).

espectáculo de *Teatro Abierto* costaría una sexta parte -10.000\$-, mientras que el abono de los siete espectáculos semanales –tres obras cortas por día- costaría 50.000\$.

El cálculo mostró ser correcto rápidamente. Por razones del limitado número de fuentes de financiamiento se vendieron las entradas del ciclo completo de forma anticipada, lo que permitió comprobar que quince días antes de comenzar los estrenos se habían vendido más de la mitad de las mismas -10.500- (para un teatro de 340 localidades). La importante compra de entradas adelantadas contribuyó a reforzar la creencia ampliamente sostenida por los artistas de que al liberar en lo posible algunas de las restricciones económicas que pesaban sobre el espectador era posible que éstos volvieran al teatro. Así lo expresa Osvaldo Bonet, dirigente sindical de la enérgica *Asociación Argentina de Actores*, director teatral e integrante de *Teatro Abierto*:

[...] la gente tiene que estar dispuesta a ir [al teatro] tener el impulso y hasta el hambre de ir. Digamos que no es lo que pasa en estos últimos tiempos entre nosotros. Las salas se vacían y, si bien algunos éxitos convocan a los entusiastas de siempre, resulta alarmante que una ciudad varias veces millonaria en habitantes tenga una proporción tan escasa de espectadores de teatro. [...] Lo que ocurre es que el público, para quien trabaja el artista de teatro, está sin entusiasmo.¹²⁴

Los medios de prensa gráfica colaboraron significativamente en recuperar el público de teatro. La voz de *Teatro Abierto* en la prensa hasta mediados de 1981 eran dos dramaturgos renombrados -Osvaldo Dragún y Roberto Cossa- mientras que el cuerpo del grupo estaba representado por un número importante de actores y directores consagrados, agrupados, casi siempre desbordando un escenario. Los periódicos y las revistas construyeron mediante las voces de los dramaturgos y el cuerpo del grupo una

¹²⁴ (Bonet, “Teatro Nacional”, *Clarín*, 23 de julio 1981).

imagen de profesionalismo, de compromiso con el teatro y, sin tintes político partidarios, todo lo cual influyó significativamente en el desarrollo del grupo, así como en la asistencia de un público determinado. Es decir, un público menos interesado en la producción teatral como instrumento político-ideológico, sino más bien, interesado en cuestionar e interpretar la dictadura militar. Así lo entiende igualmente Pellettieri, cuando señala que:

El receptor del teatro de los setenta y ochenta (1976-1983) no era el mismo que había asistido al teatro en los primeros años del setenta, radicalizado políticamente, que pretendía comprender los avatares del “itinerario de la liberación nacional”, sino que formaba parte de una audiencia espantada ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara.¹²⁵

Sin embargo, no todos los medios gráficos colaboraron de la misma manera en difundir a *Teatro Abierto*. El ejemplo paradigmático es la primera conferencia de prensa celebrada por Osvaldo Dragún y alrededor de 150 artistas en el Teatro del Picadero el 13 de mayo de 1981. Al comienzo de mi investigación recuerdo haberme sorprendido con este evento pues me parecía inconsistente –conociendo los importantes restricciones sobre la prensa escrita- que los artistas celebraran una conferencia de prensa con los principales periódicos nacionales, a excepción de los canales de televisión y la radio.

Sucede que salvo *La Nación* –periódico conservador por excelencia- aunque dentro de la sección de cultura, el resto de los periódicos que dieron lugar en sus páginas a difundir las actividades de *Teatro Abierto* eran de menor circulación. Por su parte, la audaz revista *Humor* (una de las pocas que no fueron clausuradas pese a que su

¹²⁵ (Pellettieri, 2001: 76).

amplia circulación en el país era a causa de que se mofaba del gobierno militar) promovió desde el comienzo al grupo, realizó la crítica de las obras e incluso ventiló en su momento algunas de las diferencias que opusieron a los artistas una vez terminado el primer ciclo. Como bien lo entendía Dragún los medios gráficos estaban llamados a *formar parte de Teatro Abierto*, no como algo externo, sino más bien como un intermediario en la comunicación entre los artistas y el público. En una entrevista realizada casi al finalizar el ciclo a Cossa, Somigliana y Dragún, éste último retoma su idea de *movimiento teatral* que expresara en otra entrevista en 1979, pero en este caso para ilustrar que *Teatro Abierto* comprendía unas redes de cooperación extensas que excede a la de los propios artistas:

Precisamente ¿qué es lo que aporta fundamentalmente Teatro Abierto? Fueron o son doscientas personas dando el ejemplo de reagrupamiento en un momento determinado que incita el asilamiento. Nosotros nos propusimos un reagrupamiento que contagie: se reagrupa al público que de ese modo se convierte en cómplice nuestro, se reagrupa a la prensa, nos apoyan no ya frente a un hecho al cual se debe criticar, sino como parte del hecho en sí.¹²⁶

2. 3. Teatro Abierto 1981: Por la existencia y vitalidad del teatro argentino.

Entre julio y diciembre de 1980 el estado naciente se despliega y extingue para dar paso a la institucionalización de Teatro Abierto. Esto sucede como resultado del proceso simultáneo de elaborar una historia sobre el pasado –sobre el auge y decadencia del *teatro argentino*- y, de elegir un camino para transformarlo -movilización y cooperación de los artistas-. Señala Alberoni que en el estado naciente los individuos experimentan

¹²⁶ (“Cossa, Somigliana y Dragún abordan el fenómeno “Teatro Abierto” y el problema cultural argentino. Como los actos de poder, la censura es contagiosa”, *Radiolandia 2000*, 24 septiembre 1981).

de forma desconcertante por un lado, el poder de ser libres (ya que se destruyen o suprimen las prohibiciones cotidianas) y, por otro lado, el deber de elegir lo que es justo o bueno.¹²⁷ Significa que los artistas en última instancia no hacen sólo lo que quieren sino que además lo que deben y, esto se experimenta como una necesidad o un deber. Así es como cobra sentido la frase acuñada por Dragún al definir a *Teatro Abierto* como una *categoría estética de la necesidad*. Pero ¿qué necesidad? La necesidad de probar –y probarse- la existencia y vitalidad del *teatro argentino*.

Una característica fundamental del estado naciente es una experiencia igualitaria o comunitaria en que los miembros ponen en común sus experiencias y recursos de modo que “el que contribuye aporta todo lo que puede, y el que toma de esos recursos se autolimita”. Además, esta experiencia comunitaria implica –de acuerdo con Max Weber- cierta antieconomicidad, en el sentido de un rechazo a la economía ordinaria del teatro. En realidad, en el estado naciente lo que opera es una reelaboración de las necesidades del grupo -lo que es esencial y lo que es secundario- que invierte hasta cierto punto el sistema utilitario de valores vigente en la vida económica cotidiana. Es así como se entiende que los veintiún dramaturgos y directores se autoconvocaron por cuestiones de afinidad laboral o amistad y, no directamente en relación con los títulos y honores que consagra el mercado. Con el mismo criterio se diseñó un método de selección de artistas para determinar quienes trabajarían en conjunto. A cada dramaturgo se le permitió seleccionar a tres directores con los que preferiría trabajar y, la vez, a cada director se le permitió seleccionar a tres dramaturgos de su preferencia. A partir de los cruces o coincidencias surgieron las veintiuna parejas de autores y directores, quienes desde entonces comenzaron a trabajar de forma conjunta en la escritura.

¹²⁷ El eje del deseo y del deber en el estado naciente es vivido como algo objetivo, como una necesidad, y esto, a veces, corresponde a sentirse como accionado, más que como actor.

Resulta importante señalar que la creación artística se desarrolló en el marco de unas convenciones bien precisas y delimitadas: el dramaturgo producía el texto dramático y, posteriormente, el director construía junto con los actores el texto espectacular o su montaje. Es decir, se trató de una experiencia comunista enmarcada en una estricta división del trabajo teatral: los dramaturgos escribieron sin seguir ningún patrón establecido de escritura y, a la vez, sin cuestionar las convenciones del teatro de arte para las cuales el texto dramático tiene una importancia central (el texto se traduce directamente en el escenario). Osvaldo Dragún ilumina cabalmente este punto cuando señala que la elaboración de las obras se desarrolló en una *anarquía creativa*, que fue posible a causa de que todos los artistas compartían ciertas convenciones básicas:

Había que escribir las obras. [...] Y se decidió que cada autor trabajase en absoluta libertad. [...] Sin dirigentes. Sin jefes. Creo que ninguno de nosotros olvidará la anarquía creativa que se dio en esas primeras reuniones [...] Algunos se reunían a contar una idea. Y todos opinaban. Alguno leía su primera página. Y todos opinaban. Algunos traían su obra terminada. Y todos sugerían correcciones. Fue un seminario de 21 autores y 21 directores.¹²⁸

Dijimos que el estado naciente involucra también un componente antieconómico que en el caso de Teatro Abierto significa la renuncia de los artistas a percibir algún ingreso monetario, -frente a los jugosos salarios que ofrecía la televisión o el teatro comercial-, así como, la búsqueda de horarios alternativos para los ensayos y para el

¹²⁸ (Dragún, 1997: 4).

estreno de las obras. Aunque pueda parecer insignificante, para los artistas ofrecer teatro en un horario inusualmente temprano –a las 18 horas- reforzaba sus creencias de que era posible y necesario cambiar algunas convenciones del teatro de Buenos Aires.

Por su parte, el escalofriante deterioro económico del país creó una oportunidad que potenció el componente antieconómico o carismático del grupo. Además de las periódicas devaluaciones, el comienzo de la década del ochenta estuvo marcado por una especulación financiera sin precedentes, cuyos rasgos más visibles fueron la quiebra de un número importante de empresas, el crecimiento vertiginoso del endeudamiento externo y la emigración de enormes sumas de dinero fuera del país. En otras palabras, el grupo refuerza su poder carismático –también llamado ético- mediante el contraste que significa distanciarse de una sociedad, según señala el director Alberto Ure, preocupada por el dinero.

La entrada era muy barata, nadie lucraba, y eso, en una comunidad condenada a pensar todo el tiempo en dinero, es un sacrificio casi religioso. Había un paréntesis en la especulación, en la violencia inflacionaria, y eso era sin duda un alivio. Circulaba otra cosa. Nos juntábamos para hacerlo y mostrábamos que podía organizarse algo que no fuera un recurso para sobrevivir o una estafa [...].¹²⁹

Entre la conferencia que promueve las actividades del grupo y el día en que se inaugura el ciclo *Teatro Abierto* 1981 -el 28 de julio de 1980- llega a su fin el proceso de historización, en el sentido, que los artistas elaboran una interpretación sobre el campo teatral que se reproduce desde entonces casi sin transformaciones. Precisamente, el estreno de las obras se enmarcó en un discurso de inauguración -escrito por Carlos

¹²⁹ (Ure, “El doble juego de público y actores. Balance al caer el telón”, *Clarín* 15 octubre 1981).

Somigliana- donde quedaron reflexivamente articulados los elementos principales que entretujan la historia de *Teatro Abierto* y, que pueden en realidad sintetizarse en dos grandes factores. Como se observa en lo que sigue la emergencia de *Teatro Abierto* se relaciona por un lado, con los mecanismos de censura, las prohibiciones sobre los artistas, y ciertas prácticas y discursos denegatorios de un teatro nacional y, por el otro, con cierta rigidez del mercado de teatro de arte a causa de un limitado control de los artistas sobre su producción teatral, cierta des-estructuración de las relaciones de cooperación entre los artistas, y una transformación del público homogéneo y masivo de teatro.

¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.¹³⁰

Como puede inferirse del primer factor la constitución de *Teatro Abierto* se relaciona estrechamente con las constricciones impuestas por el último gobierno militar, pero no como se ha sostenido en la literatura, en el sentido que se concibe al grupo como una *reacción* o forma de resistencia al gobierno militar. Es decir, como si el grupo significara una acción colectiva con propósitos políticos. En realidad, es mi

¹³⁰ El texto es de Carlos Somigliana, escritor y protagonista del pequeño círculo de cinco a diez dramaturgos y, en menor proporción directores, y actores que dieron forma a *Teatro Abierto*.

convicción que los artistas se asociaron inicialmente para desafiar lo que éstos entienden como una concepción reduccionista de la cultura nacional –formulada por el gobierno militar-, que los excluye. Entonces, los artistas entran colectivamente en una lucha por definir *lo nacional, el estilo de vida argentino, la identidad argentina, etc.*, todas ellas expresiones de la época. Lo que está en juego para los artistas, y es uno de los principales factores que explica la organización, es el cuestionamiento de *la cultura argentina* tal como la construyó el gobierno militar. Es en este sentido que, interpreto la propuesta de Graham-Jones de concebir la organización de los artistas como un ejercicio de *contra-vigilancia* de las medidas de censura y control del gobierno militar.¹³¹ No obstante, considero importante matizar su concepto de *vigilancia* (I also seek, in the case of Teatro Abierto, to include the concept of “vigil,” suggesting a wakeful awareness, alert and openly responsive to activities that the military regime and its supporters might have preferred to have kept hidden) no sólo porque los artistas ocupaban una posición desigual, asimétrica y, de limitada influencia en la opinión pública, sino además, porque pese a que se ha sostenido que *los artistas se organizaron contra un enemigo en común*, tengo la impresión que la generalización entre los artistas de una cosmovisión de oposición al gobierno militar, se desarrolla algo más tarde, en particular, con la quema del *Teatro del Picadero*.

Respecto al segundo factor que explica la organización de Teatro Abierto, es la rigidez del mercado. Los artistas creían que el deterioro económico impactó en los sectores medios, principales espectadores de este teatro. Entendían que habían perdido

¹³¹ “The use of vigilant/vigilante has a twofold purpose: First of all, it inverts the roles contained in the title to Giella’s 1991 study of Tatro Abierto 1981, which foregrounded the repressive vigilance of the military junta but failed to acknowledge Teatro Abierto’s own active role achieved through counter-vigilance; and secondly [...] I wish to expand the concept of watching [de Diana Taylor] to include “seeing” in two senses, witnessing and understanding. I also seek, in the case of Teatro Abierto, to include the concept of “vigil,” suggesting a wakeful awareness, alert and openly responsive to activities that the military regime and its supporters might have preferred to have kept hidden.” (Graham-Jones, 2000: 212).

masividad y que la cooperación duradera de los artistas haría posible iniciar el cambio que en realidad es un llamado desesperado de dirigirse al público, de despertarlo, porque se espera que el público “salve al teatro de autor”.

Es probable que la historia de *Teatro Abierto* hubiera sido relativamente distinta, sino fuera que luego de terminada la primera semana de estrenos un incendio, atribuido a un comando militar, destruyera el *Teatro del Picadero*. El incendio expandió enérgicamente formas de solidaridad desde personalidades del campo cultural y de la política hasta los medios de comunicación nacional y extranjeros. Para dar cause a este crecimiento se celebró al día siguiente -el 7 de agosto de 1981- un conferencia de prensa a la que asistieron Ernesto Sábato, Pérez Esquivel -premio Nobel de la Paz-, el pintor Carlos Alonso, y artistas del cine, plásticos, etc., así como un telegrama de apoyo de Jorge Luis Borges. Gran parte de los periódicos –en sus secciones de cultura- y las revistas de Buenos Aires dedicaron una importante nota sobre el incendio y, en algunas de ellas, se sugiere oblicuamente al gobierno militar como responsable del mismo.

En la conferencia de prensa, Osvaldo Dragún acompañado por Roberto Cossa y los actores Jorge Rivera López, Luis Brandoni –presidente y secretario general de la *Asociación Argentina de Actores*- y Pepe Soriano, sometieron a la asamblea de miembros acompañados de un importante número de artistas, periodistas y políticos, la continuidad del grupo:

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

todo, la presencia de la generosidad y el desinterés puesto al servicio de un país entero, en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación. Esa generosidad y ese desinterés transforman el hecho estético que nos propusimos al principio, en una información ética de la que nos sentimos orgullosos.¹³²

A diferencia de otros teatros incendiados durante el gobierno militar, el incendio forjó -posiblemente a causa de una coyuntura política distinta- un rechazo generalizado en los periódicos y revistas de Buenos Aires y, en consecuencia, una expansión de los lazos de solidaridad con el grupo.¹³³ Por un lado, jóvenes artistas, público de teatro y gente en general se organizaron con el propósito de recaudar fondos para reconstruir la parte de vestuario y de escenografía que se quemó. Por su parte, ciento veinte pintores donaron sus cuadros cuya venta auxilió el reinicio del ciclo. Finalmente, diecisiete directores de los teatros más importantes ofrecieron sus salas para continuar con el ciclo de *Teatro Abierto*. En una semana todo estaba listo para continuar con los espectáculos, pero ahora habían llegado a uno de los teatros comerciales más importantes de la calle Corrientes, *El Tabarís*, que duplicaba el número de localidades del anterior teatro.

La quema del *Picadero* transformó el posicionamiento relativo del grupo dentro del campo teatral de Buenos Aires y, esto impactó a su vez sobre las reglas y normas del grupo. *Teatro Abierto* agrupaba a un importante número de artistas no propiamente marginales (recordemos que más de la mitad de los artistas eran profesionales renombrados del *teatro de arte*, categoría creada para distinguir a éstos artistas de los que trabajan en el teatro comercial), que a su vez provenían de una variedad de grupos y

¹³² (Trastoy, 2001: 106).

¹³³ Además de la adhesiones de personalidades de las letras y de la política por diversos medios hicieron llegar su apoyo a Teatro Abierto las siguientes instituciones: el Instituto Internacional del Teatro (filial argentina), la Asociación Argentina de Actores, la Sociedad Argentina de Escritores, la Asociación de Trabajadores de Prensa, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, la Asamblea Permanente de Derechos Humanos, el Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino, los Bailarines y Profesores de Danza y la Federación Internacional de Actores. ("Reconstruirán el teatro incendiado", *Clarín*, 8 de agosto 1981).

cooperativas de trabajo. No obstante, se puede afirmar que hasta el final del ciclo -el 21 de septiembre-, el grupo no experimentó importantes transformaciones puesto que gran parte de las energías estaban puestas a reproducir de lunes a domingo tres espectáculos por noche, los siete días de la semana.¹³⁴

Las convenciones del trabajo teatral, hicieron posible en parte, la construcción del grupo en el sentido que compartían un conjunto de normas básicas sobre *cómo hacer las cosas* o sobre cuál era la contribución de cada artista al trabajo artístico. De hecho el grupo es un resultado entre convención –reglas y recursos disponibles- e innovación. Es decir, se innova en construir una estructura para montar los espectáculos organizada por un liderazgo que se fue expandiendo -para incluir actores y directores-, aunque con la idea de que no se establecieran como autoridades, mientras a la vez, se aceptaron casi en bloque ciertas convenciones estético-ideológicas y de división del trabajo. El prólogo que acompaña la compilación de las obras enfatiza este aspecto:

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

Algunas de las convenciones que articularon la cooperación entre los artistas refieren a una división consensuada sobre el trabajo artístico. Por un lado, está la figura

¹³⁴ Salvo Roberto Cossa, quien montó dos espectáculos que en realidad eran reestrenos del año pasado, el resto de los dramaturgos no montó obras fuera de Teatro Abierto. Si no hubiera existido Teatro Abierto los espectáculos de autor argentino hubieran caído a menos de la mitad respecto de 1980, que ya era un año en decrecimiento.

central del autor como creador indiscutible del texto dramático y de éste último con un estatus principal, libreto que contiene el espectáculo. Por otro lado, está el director que es el *gran señor de la escena*, que dirige a los actores y lleva a cabo una puesta tradicional más o menos ortodoxa del texto dramático-guión. La totalidad de los recursos puestos en juego, tanto en el proceso de creación del personaje como en el de la representación se encaminan a la identificación actor-personaje y a la creación en el espectador de estar observando una realidad semejante a la cotidiana.

Ciertas convenciones estético-ideológicas compartidas contribuyeron de igual manera en la colaboración de los artistas. El realismo reflexivo resultó ser un género que se adaptó fácilmente a una ideología teatral que entendía al teatro como compromiso, es decir que cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política. El teatro era una herramienta de transmisión, una opinión sobre el mundo para modificar la realidad, para comprometerse políticamente. De ahí que el género realista les servía para promover o *educar al hombre*, detestaban la diversión y privilegiaban la comunicación sobre la expresión. Además, buena parte de las obras fueron escritas con miras a sostener una tesis realista que hacía posible una recepción *cómplice* del público que mediante la mirada oblicua del guiño participaba de una crítica indirecta y ambigua de las circunstancias inmediatas y contemporáneas del país.

Al final del ciclo, las actividades del grupo cobran una renovada presencia en la prensa escrita, no sólo a causa del éxito en términos del público -25.000 espectadores en dos meses-, sino además, porque la actividad teatral se redujo cada vez más hasta contar con la mitad de espectáculos respecto del año anterior.¹³⁵ Además el grupo encontró

¹³⁵ En términos relativos un espectáculo con asistencia de 25.000 espectadores en dos meses era un verdadero éxito de público. A los fines comparativos, considérese que Osvaldo Dragún y los otros dramaturgos se convencieron de concretar *Teatro Abierto* sobre la base de observar el comportamiento del mercado teatral el año anterior. En particular, la asistencia de público a unos espectáculos de autores locales y otros, como *Boda Blanca*. Una obra montada en el *Teatro el Picadero* que tuvo más de 50.000

legitimación en una de las instituciones más importantes como es el Premio Molière. El ciclo recibió una mención especial y el mejor actor a la obra *Gris de ausencia*. Finalmente, la hipótesis del problema coyuntural de los espectáculos encontró adeptos en otros ámbitos como la danza -partiendo de una idea similar se organizó una muestra -*Danza Abierta*- que representaba las obras de 65 coreógrafos y quinientos bailarines-, el cine se propuso filmar películas de medimetroraje con una temática nacional -*Cine Abierto*- y ámbitos como la música -*Música siempre*- y la poesía.

Los protagonistas de Teatro Abierto experimentaron un fuerte impulso del público y de la prensa escrita para continuar con un segundo ciclo. En la última representación se repitió una atmósfera de fiesta y de euforia. Las preparaciones para el siguiente ciclo comenzaron rápidamente. Antes de terminar 1981 se había decidido en diferentes asambleas crear una estructura organizativa que concretara el objetivo de mostrar la vitalidad del teatro nacional con una muestra mayor de artistas -debido a que éstos mismos hicieron llegar sus demandas de participación al grupo-.

2. 4. Teatro Abierto 1982: Por la vitalidad del teatro nacional.

Para cumplir con este objetivo se construyó una organización relativamente monumental -en comparación con el año anterior- y, que interesantemente reproduce las divisiones del trabajo que mencioné anteriormente. En primer lugar, el grupo asume

espectadores en un año. El cálculo era el siguiente: buenos y variados espectáculos + una sala chica= atracción del público de teatro remante. “Después de varios años notamos un crecimiento, una movilización interna que no se detuvo, sostengo, porque tal vez mucha gente de teatro se resistió a irse. Esa movilización interna, luego de aquella temporada del ‘80 [...] nos estaba señalando la importancia de la transformarla en externa; es decir, provocarla en el público como una forma de inyectar la vitalidad que nosotros teníamos”. (Dragún, “El país como telón de fondo”, *El Porteño*, pp. 49, septiembre 1982).

la figura jurídica de *asociación civil sin fin de lucro* y, en consecuencia, éste adopta una estructura burocrática estandarizada. Es decir, con un presidente -Osvaldo Dragún-, un secretario -Juan Roldan- y un tesorero -Víctor Watnik-, acompañados por un número importante de vocales titulares y vocales suplentes, junto con un órgano de fiscalización. En total, se estableció una comisión directiva -elegida en asamblea- de nada menos que 26 artistas que incluye representantes de los cuatro tipos de artistas: dramaturgos, directores, actores y técnicos. A fines de diciembre de 1981, se dio a conocer en una conferencia de prensa la nueva organización, así como, las actividades en la que se podía participar.

En segundo lugar, se decidió por mayoría que la herramienta idónea para ampliar la participación de los dramaturgos de todo el país sería mediante un concurso de obras, más específicamente, mediante dos concursos de obras con diferentes jurados. El primero, denominado *concurso de obras para autores* estuvo, a cargo de un jurado de 9 artistas, principalmente actores y directores. Intencionalmente se pensó que no habría dramaturgos de forma que todos pudieran participar, aunque también algunos reconocieron que era una forma de evitar que algún dramaturgo reconociera el estilo de escribir de un colega. El segundo concurso, conocido como *de teatro experimental*, estaba igualmente integrado por un jurado de 9 artistas, liderado por el renombrado Francisco Javier -director del grupo de *Los Volatineros*-. La importante trayectoria artística de los jurados era uno de los elementos clave que servirían al propósito de producir una apertura a la participación de otros artistas aunque filtrada, controlada, matizada por cierto celo profesional. Entonces, uno de los primeros dilemas del grupo fue producir una apertura controlada por los propios *criterios de profesionalidad* de quienes tenían a su cargo la tarea de selección de las obras. En una entrevista a cuatro

artistas días antes de la inauguración, un periodista interroga a Gastón Breyer –miembro del jurado del concurso de obras- sobre el crecimiento cuantitativo del grupo:

¿El crecimiento sirvió para mejorar este aspecto [calidad de las obras]?

Es imprescindible que se eleve el nivel [...]; Teatro Abierto se abre, pero cuida que esa apertura no sea negativa. Se trata de que todos los integrantes sean verdaderos profesionales.¹³⁶

Con respecto al propósito de establecer dos concursos de obras, los protagonistas en general no ofrecieron precisiones, ni siquiera en la propia conferencia de prensa de diciembre de 1981. Se desconoce si la división generó algún tipo de polémica y es, no obstante, probable que ésta prosperó en tanto se entendía que el segundo concurso era otra herramienta más de apertura.¹³⁷ Es decir, en el primer concurso autores consagrados e inéditos competirían en pie de igualdad, mientras que mediante el segundo concurso competirían todos los que asumieran el riesgo de una buscar nuevos lenguajes teatrales.

Se trata de la novedad más importante que TA ofrecerá este año a sus seguidores, prueba palpable de que la intención es seguir evolucionando y permitir que el público acceda a la totalidad del universo escénico de nuestro país.¹³⁸

Sin embargo, al final del ciclo hubo algunos intentos de discusión sobre qué esperaba la Comisión directiva con ambas formas de creación teatral. Sobretudo porque

¹³⁶. Entrevistas realizadas a Gastón Breyer (director, escenógrafo), Ricardo Halac (dramaturgo) Onofre Lovero (actor) y Francisco Javier (director). (“Comienza Teatro Abierto ‘82, una experiencia en desarrollo”, *La Nación*, 5 octubre 1982).

¹³⁷ No es accidental que en la primera edición de la revista *Teatro Abierto* se ofrezca un trabajo de Gastón Breyer y Nereida Bar (vestuarista) cuyo propósito fue definir conceptualmente el teatro experimental.

¹³⁸ (“Señores, ¿cómo será Teatro Abierto ‘82?”, *Clarín*, 22 julio 1982).

la prensa escrita, que cubrió significativamente las *obras de autor* –principalmente los espectáculos con grandes figuras- e ignoró completamente las obras experimentales, fue la principal en establecer la opinión de que *Teatro Abierto* había fallado en sus objetivos. En realidad, críticos teatrales de los tres principales periódicos de Buenos Aires se esforzaron por enfatizar lo que ellos entendían como una contradicción intolerable, a saber, que las obras de autores importantes como Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Eduardo Pavlovsky o Aída Bortnik –que habían participado el año anterior- no fueran seleccionadas por el jurado y, a la vez, que se hubieran seleccionado una voluminosa cantidad de obras *malas*. Además, la indiferencia de estos periódicos para las catorce obras experimentales fue contundente en términos de construir la opinión de que la forma en que se instrumentó la apertura del grupo había fallado.¹³⁹

Continuando con el tema del crecimiento, resulta importante señalar que aunque algunos de los artistas se desempeñaron en más de una tarea, lo cierto es a los más de cuarenta artistas mencionados deben sumársele los artistas a cargo de otras actividades como prensa (6), escenografías y vestuario (28), luz y sonido (9), jefes de taller (9), jefes de día (19), además, de los 28 artistas encargadas de la *Revista Teatro Abierto*. Pero esto no era todo. A fines de 1981 se abrió un registro de inscripción de actores, directores, músicos y escenógrafos que quisieran participar. Cuando se cerraron los registros en 1982 se habían inscripto 1500 actores y directores, y alrededor de 400 colaboradores artísticos y técnicos.

¹³⁹ A modo de ejemplo considérese la crítica elaborada por el periódico *La Nación* luego de tres semanas de iniciado el segundo ciclo: “Si el primer propósito de Teatro Abierto fue mostrar la vitalidad y la existencia del teatro argentino [...] desde la platea, se observaron más errores y pasos en falso que aciertos. La vitalidad en todo caso no debería surgir enfrentada a la calidad. [...] La institucionalización del movimiento [...] lo perjudicó. El jurado [...] compuesto por experimentados hombres de teatro eligió algunas piezas [...] que ni siquiera presentan una estructura teatral adecuada. [...] ¿Cómo el jurado aprobó proyectos inconsistentes? [...] (“La experiencia de Teatro Abierto y la vitalidad de nuestra escena”, *La Nación*, 29 octubre 1982).

[...]Teatro Abierto sufrió lo mismo [que el teatro independiente] era muy difícil decirle a la gente “vos no estás” porque querían estar. En mi obra “El tío loco” con doce personajes [nos reímos] podrían haber sido seis. Se duplicaba todo, si había un viejo entonces se ponían dos viejos... cosa de que haya más gente.¹⁴⁰

La presentación de obras a los dos concursos fue otra gran sorpresa pues la expectativa más optimista era de 200 obras, pero cuando se cerró -en marzo de 1982- el plazo para la presentación de obras los jurados se encontraron con que tenían que seleccionar 412 piezas teatrales y 75 proyectos experimentales. Entre marzo y junio se leyeron, preseleccionaron y escogieron 48 obras (34 y 14). El número en sí mismo es enorme si se piensa que éste representa aproximadamente el número de obras que se producían en promedio por año en la ciudad de Buenos Aires desde el golpe militar de 1976. Efectivamente como señala el renombrado actor Luis Brandoni, en lo que sigue, las demandas de participación de los artistas nuevos que deseaban incorporarse presionó fuertemente a que sus líderes adoptaran una política de máxima inclusión bajo la creencia de que podrían costear todas las producciones -sin recurrir a los medianos y pequeños empresarios de teatro- con la condición de que el público se comportara del mismo modo que 1981.

Ese aluvión de obras que recibió la comisión de Teatro Abierto '82 la hizo pensar seriamente en ampliar el ciclo a dos teatros en lugar de uno [...] Así fue como se contrató al Teatro Margarita Xirgu para el horario vespertino de Teatro Abierto y el horario de la noche para el ciclo experimental y el teatro Odeón para las seis y media de la tarde. Más allá del juicio que merezca el ciclo en general, la gente de Teatro Abierto ha demostrado [...] una

¹⁴⁰ Entrevista al dramaturgo Roberto Cossa, Buenos Aires 2004.

capacidad organizativa como ninguna empresa productora de espectáculos del mundo.¹⁴¹

El crecimiento de todo también suponía que estaría acompañado de un crecimiento en el público. La organización de gente en general a través de los *Círculos de amigos de Teatro Abierto* pero fundamentalmente los ingresos de las entradas del año pasado, más el dinero de la venta de 16.000 libros en la *Feria del Libro*, los alentó a contratar a estos dos teatros que juntos sumaban 1.600 localidades. Sin embargo, las salas comenzaron a vaciarse visiblemente después de la segunda semana y, no obstante, el segundo ciclo logró duplicar el número respecto del año anterior -50.000 espectadores -. Los artistas esperaban alcanzar los 100.000 espectadores ya que la entrada seguía siendo reducida, unos 30.000 pesos.

Se construyeron en los periódicos una serie de explicaciones sobre el aparente fallo del público.¹⁴² La primera fue que como la crítica teatral de los periódicos había sido relativamente mixta o negativa, entonces se asumió que el público, al igual que la crítica, no le gustaban los espectáculos. El segundo argumento fue el económico. Ninguno de los teatros estaba trabajando en Buenos Aires a sala llena y por lo tanto, no se podía esperar que TA lo hiciera. El tercero fue un argumento político. La guerra de Malvinas hacía cuatro meses que había terminado, esto alejó al público de la calle y, además, perdida la guerra aparecieron más opciones de hablar de la dictadura, el cine comenzó a reverdecer y el teatro tuvo que salir a competir por un público en retroceso. El cuarto argumento fue artístico-teatral qué era lo que se estaba ofreciendo y hasta qué

¹⁴¹ (Torres Cabanillas, “Democracia y Teatro Abierto. Reportaje a Luis Brandoni”, *Nuevo País*, pp.8, 15 noviembre 1982).

¹⁴² (“Menos espectadores, menos espectáculos”, *Clarín*, 25 de noviembre 1982).

punto el teatro de autor estaba aburriendo mientras que el teatro experimental no pudo nunca mostrar profesionalismo.

El primer hecho que produce un quiebre en la unidad del grupo se produce como resultado de la caída en el número de espectadores. Resulta interesante que ninguno de los artistas entrevistados recuerde con precisión cómo se instrumentó la decisión -tomada en asamblea- de cancelar los espectáculos con poco público y de continuar con solo 16 espectáculos en un solo teatro -Margarita Xirgu-, hasta el final del ciclo -15 de diciembre-.

Se resolvió que hubiera una comisión, me parece, después de esa asamblea... dramática. Porque uno de los problemas fundamentales [*enfatisa*] era económico, digamos, no se podía sostener con obras que no iba la gente porque eran malas. En el primero [*ciclo 1981*] las obras tenían un nivel parejo, te diría. En el segundo [*ciclo 1982*] había obras flojas, había brillantes y habían un pelotón intermedio.¹⁴³

Esto se tradujo en el *salida* de artistas recientemente incorporados por los concursos sumados a los que no pudiendo participar con sus obras -porque no fueron seleccionados- se alejaron definitivamente del grupo. El cierre del ciclo no estuvo acompañado por grandes notas en los principales periódicos, debido en parte al hecho que la actividad política volvía a constituirse en uno de los principales temas cotidianos. El interés en *Teatro Abierto* queda desplazado de alguna que otra columna de opinión o de la primera página de la sección de cultura a la parte exclusiva de crítica teatral durante el mes de octubre. Salvo en algunas revistas como *El Porteño* o *Búsqueda* la figura de Osvaldo Dragún o Roberto Cossa casi desaparece.

¹⁴³ (Entrevista al director Rubens Correa, Buenos Aires 2004).

Un importante endeudamiento fue el resultado de la inasistencia del público y para solventarlo se re-lanzó el ciclo –en algunos medios de prensa bajo el nombre de *ciclo de apoyo a Teatro Abierto*- con la esperanza de que en cuatro semanas más se pudieran cubrir los gastos. Los espectáculos continuaron todos los días de la semana y, es posible que el orden y la combinación de las obras presentadas durante la semana estén relacionados con la mayor asistencia del público. Por un lado, de lunes a viernes se representaron dos obras: una de dramaturgo inédito y otra de un dramaturgo renombrado. Además, al menos una de estas dos obras tuvo un importante éxito de público y de la crítica teatral de forma tal de reforzar la segunda obra que pudo no tener tanto éxito. No sin sorpresas los dramaturgos renombrados que acompañaban en la cartelera a otros no tan conocidos eran Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana y otros dos dramaturgos que habían participado el año anterior pero que ganaron peso durante este año, Eugenio Griffiero y Carlos Pais. Como hemos de ver más adelante, esta reorganización del ciclo en sus cuatro últimas semanas influirá decisivamente en la organización del tercer ciclo, en 1983. Por otro lado, se observa que los espectáculos experimentales contrario a la crítica fulminante del periódico *La Nación* se representaron los fines de semana cuando es mayor la asistencia del público.

Se desconoce si la asistencia del público mejoró durante las últimas cuatro semanas, pero en todo caso no fue suficiente para saldar una deuda importante generada con el *Teatro Odeón*. Cierta aura de frustración, pesimismo y fracaso envolvió el final del ciclo que no pudo disiparse a pesar de algunos reconocimientos como el Molière - para el director y uno de los actores de la obra *Principe Azul*¹⁴⁴ y la invitación de ésta y

¹⁴⁴ La entrevista a los artistas premiados giró en torno a dos temas principales: las condiciones materiales o económicas del teatro de Buenos Aires y el problema de la censura y las prohibiciones sobre el teatro. A este respecto, Omar Grasso, director y activo colaborador en los dos ciclos señaló: “Es una pena que estos

tres obras más al célebre VI Festival de Caracas en 1983. Algo de esa frustración se acrecentó con la publicación de una crítica en la conocida *Revista Humor* donde un igualmente conocido Pachó O'Donnell expuso una crítica poderosa sobre el grupo. La primera crítica que formula el dramaturgo a la comisión directiva de *Teatro Abierto* refiere a uno de las principales tensiones sobre las que éste se construye, a saber, el rechazo a una estructura comercial-empresarial. Es decir, el hecho que al final del ciclo 1981 unas cuantas obras fueran explotadas comercialmente -hasta fin de año y luego durante la temporada de verano- bajo el título *siguen las mejores obras de Teatro Abierto*, significó para algunos miembros que se había roto uno de los principales valores del grupo. (Esta crítica fue de tanto peso que en los proyectos del siguiente ciclo, se estableció que la comisión directiva se haría cargo de la explotación comercial de las obras de 1982). Sucede entonces que para algunos artistas lo comercial significaba una verdadera frontera absoluta en el sentido de que nadie podía obtener ningún rédito económico y, esto terminó por imponerse para los siguientes ciclos. Como se puede inferir el rechazo al rédito económico se tradujo en una importante constricción para los artistas sobre todo porque muy pocos pudieron estrenar fuera del ciclo en 1981, mientras que el segundo ciclo fue aún más restrictivo. Al final del segundo ciclo, fue cada vez más evidente y conflictivo el dilema ético-profesional entorno al cual se había construido Teatro Abierto, los artistas solo podían aspirar a difundir su producción en unas circunstancias económicas cada año más deterioradas.¹⁴⁵

esfuerzos (Teatro Abierto y otros) se hagan a pulmón, porque trabajar gratis por un ideal enaltece pero es dramático. [...] Que Teatro Abierto 82 tenga déficit es inadmisibile y todo por haber tenido el idealismo de producir y estrenar nada menos que 50 espectáculos [...] Pasó que sobrevaloramos nuestras fuerzas en la pasión por ayudar a crecer. Nos creímos más poderosos de lo que éramos. La crisis económica del país impidió la masiva concurrencia del público. Tuvimos déficit, no recaudamos lo que gastamos. Es doloroso que, para que tanta gente pueda expresarse, T. A. deba surgir de la iniciativa privada. ("El teatro argentino analizado por cuatro ganadores", *Clarín*, pp.5, 9 de diciembre 1982).

¹⁴⁵ A este respecto considérese la reflexión de Osvaldo Dragún cuando se le solicita que exprese los aspectos negativos de Teatro Abierto hasta el momento: "Los hechos negativos están un poco dentro de la mecánica de Teatro Abierto. Todos nosotros trabajamos en este movimiento gratis, en una época que es

La segunda crítica que formula el dramaturgo en la revista refiere al eje convención vs. experimentación. Desde el primer ciclo fue evidente la crítica de algunos dramaturgos a la falta de lo que llaman frecuentemente de *riesgo artístico*. Es decir, mientras del ciclo 1981 la muestra representativa buscaba mostrar lo ya conocido, se esperaba que el segundo ciclo fuera un verdadero desafío artístico. La prensa sobretodo y algunos artistas esperaban que ahora los artistas dieran lo mejor porque era una competencia libre. A tal punto era la libertad que se creó la categoría de experimental. Lo que O'Donnell denuncia es una preferencia estética del jurado por el naturalismo-realismo y una exclusión del vanguardismo. En realidad es una crítica que quiere apuntar a los problemas de una apertura filtrada y controlada por los jurados, que todos se encargaron de denostar como la causa del fracaso del ciclo.

La obligación de un consagrado es, en Teatro Abierto, arriesgarse, ir aún más allá de lo alcanzado por cada uno en lo artístico o en lo ideológico. La reiteración se parece mucho a la burla o la cobardía. Y alimenta los infundios de que la muestra se ido convirtiendo en una “vidriera” para que algunos se exhiban complacientemente...¹⁴⁶

Es también un llamado a expandir el grupo sin tanto control, porque los criterios profesionales habían fracasado. Esta propuesta del dramaturgo no va a encontrar asidero y significará su *salida*.

Antes que finalizara 1982 una asamblea de *miembros activos* decide la transformación de la organización de Teatro Abierto. A pesar de la propuesta de algunos artistas de no realizar el ciclo a causa de que era un año electoral con un nivel de

muy difícil sostenerse económicamente. Y, como el tiempo que le dedicamos es muy poco, no hay un proceso de maduración adecuado [...] (“Habla Osvaldo Dragún: En un país de rígidos, una colectividad de ilusos”, *Búsqueda*, pp. 82, 22 de agosto 1983).

¹⁴⁶ (O'Donnell, “Teatro Abierto... ¿sí o no?”, *Humor 95*, pp. 52, diciembre 1982).

politización elevado que estimuló para que algunos artistas se alejaran por cuestiones partidarias, la asamblea decidió el diseño de una estructura que significara un *retorno a las fuentes* del grupo. La dirección de *Teatro Abierto* había sido acusada en varias oportunidades de tener una inclinación política marcada, acusación que sus dirigentes nunca sometieron a consideración quizá por temor a que en el debate se disolvieran los lazos de solidaridad entre los artistas. En algún sentido, *Teatro Abierto* se había convertido en una organización de *convergencia*, muy similar a la *Multipartidaria*, es decir, la alianza partidaria diseñada para negociar con los militares una salida electoral al gobierno militar. Sin embargo, el primero debía maniobrar la continuidad de la alianza en un momento donde las luchas partidarias han de separar y enfrentar cada vez más a los artistas –todo 1983 es un año muy conflictivo en términos políticos y partidarios porque se estaban tomando decisiones fundamentales sobre cómo enfrentar el reciente pasado militar.

2. 5. Teatro Abierto 1983: Por un teatro popular sin censura.

Teatro Abierto 1983 abre en los periódicos y revistas casi de la misma forma que lo hiciera en 1981, es decir, con un importante número de notas y entrevistas. Quizá no se haya insistido suficientemente en que la *Guerra de Malvinas* no sólo cambió posiblemente el estado de ánimo del público, sino que además, desplazó a *Teatro Abierto* de los principales periódicos limitándolo a la crítica teatral casi exclusivamente. Como se pudo observar con el primer ciclo, mucho de su éxito estuvo relacionado con el *apoyo cómplice* de éstos medios, por contrapartida, el interés de los periódicos en

producir la crítica teatral de las obras tuvo una parte importante en construir la evaluación desfavorable del segundo ciclo. A este respecto, es bastante notorio que algunos periodistas -que realizan de forma vitalicia la crítica teatral de los grandes periódicos- simplemente elaboraron una crítica demoleadora de las obras porque éstas no se ajustaban a cierta concepción de *teatro de calidad*; que en algunos aspectos parece ser una reificación del trabajo y de los artistas legitimados por las instituciones del teatro. Es decir, se observa una tendencia que “las mejores obras” para la prensa fueron aquellas en las que algunos de los artistas eran renombrados. Por tanto, los críticos teatrales se limitaron en parte a ratificar la legitimación de otras instituciones del campo teatral.

Es por esto que los líderes de *Teatro Abierto* parecen representados en la prensa –hasta mediados de 1983- relativamente “a la defensiva”, es decir, señalando que hubo diferentes tipos de logros aunque no necesariamente todos ellos hayan contribuido a mostrar la vitalidad del teatro argentino.¹⁴⁷ Resulta interesante señalar que una suerte de “olvido acomplejado” les impidió a los artistas recuperar en sus reflexiones algunos aspectos de los trabajos experimentales y, sin embargo, una nueva concepción de lo experimental terminaría por definir las características del tercer ciclo. Es decir, en las asambleas de 1983 se fue imponiendo la idea del trabajo colectivo que se había querido llevar promover mediante el segundo concurso. Osvaldo Dragún lideró la propuesta de que las formas de producción teatral hasta entonces ensayadas se habían agotado.

¹⁴⁷ En una entrevista realizada a Osvaldo Dragún próximo al inicio del tercer ciclo el dramaturgo sostuvo: “Creo que se magnificó esa sensación. Estoy de acuerdo en que resultó pretencioso hacer 48 espectáculos de primer nivel. Fue desmesurado, es cierto pero permitió la aparición de nuevos autores protegidos por el plafond de público que tiene T.A.” (Mazas, “El autor vive presionado”. “Levantamos el telón sobre Teatro Abierto’83”, *Clarín*, pp. 1-2, 10 de julio 1983).

Yo me volqué en forma decidida al cambio estructural de Teatro Abierto. Me parecía –lo sigo creyendo- que la experiencia no debe repetirse si no quiere desaparecer. La renovación debe transitar diversos caminos: la creación colectiva, la utilización de otros elementos: danza, música, útiles; la rotación en barrios, la utilización de grandes espacios como canchas de fútbol. [...] Yo ya tengo tomada mi decisión: el año que viene no voy a escribir una obra de teatro breve para T.A. Si el esquema no cambia colaboraré desde afuera [...]¹⁴⁸

El esquema de trabajo adoptado fue producir mejores espectáculos sobre la base del trabajo en colaboración entre dramaturgos y directores y, posteriormente entre directores, actores y técnicos. Con miras a incrementar las probabilidades de lograr mejores resultados se confeccionó una lista de dramaturgos y de directores *en formación* que se incorporarían a siete grupos de trabajo integrados por otros tantos dramaturgos y directores de renombre. Resulta importante mencionar que los *artistas en formación* seleccionados fueron aquellos que tenían una incipiente pero prometedora carrera laureada por algún premio o reconocimiento teatral o, bien artistas que participaron del ciclo 1982 y que recibieron la mejor crítica teatral. Es decir, los líderes de Teatro Abierto seguían convencidos de la importancia de lograr un intercambio generacional y, sin embargo, la promoción de nuevos artistas resultaba incompatible con una crítica teatral punzante y con un público menos permisivo.

Cada uno de los siete grupos de trabajo –cuatro directores y cuatro dramaturgos- era responsable de producir un espectáculo a representar por noche, en un solo teatro. Cada grupo trabajó de diferente manera, por un lado, está el caso del Grupo III con la obra *El viento se los llevó*, que siguió la idea del trabajo colectivo al pie de la letra. Es decir, el texto dramático es el resultado de la escritura y reescritura de todos los artistas, un gran texto, que aparece fraccionado por cuestiones de derechos de autor, pero que

¹⁴⁸ (Anitua, “Teatro Abierto pero no tanto”, *Búsqueda* 18, pp. 89, 18 de noviembre 1982).

incorpora muchos de los elementos de dirección –también conjunta- que lo hacen posible como un solo espectáculo. Por otro lado, está el caso del Grupo II con una pluralidad de obras, tantas como dramaturgos hubo en el grupo, que se presentaron separadas y dirigidas por un director por obra.

Sin embargo, este diseño no era satisfactorio para algunos artistas que experimentaban cierto conflicto pues buscaban algo más *popular* en Teatro Abierto y, que interpretaban esta idea de los *mejores artistas de teatro* como una restricción que generaba la exclusión de muchos artistas que no necesariamente encajaban en los criterios de profesionalismo que sobre todo la crítica teatral se había encargado de señalar como una falencia. En otras palabras, la división que se generó en 1982 bajo la forma de dos concursos de obras -la tensión entre profesionales vs. amateurs, entre creatividad vs. repetición, etc.- reaparece nuevamente pero en esta oportunidad se la encauza de forma distinta. Se resolvió, por un lado, que los espectáculos incorporarían el máximo posible de actores en términos de cantidad y renombre (de forma tal de no dañar el potencial participativo de Teatro Abierto), de forma que esta presión de participación no se tradujera en un incremento en la cantidad de espectáculos a producir.¹⁴⁹ Por otro lado, y como una manera de materializar cierto imaginario -de algunos artistas- sobre la misión popular del teatro se creó un espectáculo de murgas que daría inicio al tercer ciclo. Es decir, las convicciones de los artistas formados en los

¹⁴⁹ Es importante señalar que la apertura de *Teatro Abierto* en 1982 se tradujo en una presión constante de los actores- cuyos niveles de desempleo eran cada año muy elevados- al grupo. Es decir, muchos actores entendieron que los espectáculos de *Teatro Abierto* debían constituir la solución al problema de desempleo. En este sentido, en el segundo ciclo no sólo se inscribieron más de mil actores en las listas establecidas por el grupo, sino que además, algunos actores escribieron sus primeras obras contribuyendo al “boom” de 412 obras presentadas para el segundo ciclo de *Teatro Abierto*. A este respecto Jesús Berenguer, actor recientemente dramaturgo señala: “De las treinta y tres obras seleccionadas en el concurso de autores ocho –el veinticinco por ciento- fueron escritas por actores que, en gran parte, intentaban por primera vez el oficio de dramaturgos: [...] Creo que este alto porcentaje de actores-autores [...] se debe a que la mayoría de los actores están sin trabajo.” (“Cuando la creatividad escénica encuentra cauce para expresarse”, *Acción* 16-31, pp.19, octubre 1982). Esta misma presión se experimentó durante el tercer ciclo con mayor intensidad a causa del menor número de espectáculos. Esto se vio reflejado en algunos espectáculos como *Inventario*, que llegó a tener el insólito número de 80 actores en escena.

teatros independientes daban cuenta de una tensión clasista irresoluble, su público provenía de la clase media y, sin embargo, su ambición era llegar a un mítico sector popular. Esta tensión clasista se canalizó con el espectáculo de murga-protesta, cuyo propósito era recrear el clima de fiesta que tuvo el primer ciclo, en un contexto histórico político favorable puesto que era cada vez más inminente el inicio de la transición democrática. Finalmente, se reeditó la actividad denominada *Espacio Abierto*. Se trata de un breve espectáculo a cargo de un artista renombrado o una personalidad de los medios de comunicación, realizado un día de la semana y, generalmente comienzo de las obras. El propósito de este mini-espectáculo era llenar el vacío temporal que significó la no representación de la obra número veintiuna en el primer ciclo. Durante el segundo ciclo, se volvió a instrumentar pero esta vez con la idea de sumar artistas, es decir, acercar personalidades importantes durante las representaciones de forma que aumentara el atractivo de los espectáculos. En el tercer ciclo, el propósito fue igualmente aumentar la atracción de los espectadores pero en igual medida reforzar los lazos de solidaridad de algunos artistas renombrados que no pudieron participar por diversas razones.¹⁵⁰

El espectáculo que inaugura el tercer ciclo, denominado como *marcha contra la censura*, da cuenta de un calculado trabajo de historización de Teatro Abierto porque combina una rica variedad de elementos culturales. Veamos. Al modo de las protestas políticas, la marcha comienza en el Picadero –origen de Teatro Abierto-, recorre toda la Av. Corrientes –donde están los grandes teatros- y se dirige al sur de la ciudad, a San

¹⁵⁰ En alguna de las asambleas al final del ciclo 1982 hubo una propuesta de no hacer *Teatro Abierto 1983* por múltiples motivos. Entre ellos, el tremendo impacto que tenía la reorganización política-partidaria de la sociedad argentina en la politización de los artistas y, como esto significaba un alejamiento voluntario o involuntario de los mismos. En una entrevista Osvaldo Dragún menciona por primera vez cómo el contexto histórico electoral pudo haber afectado la realización del tercer ciclo: “Hay gente que estuvo y ahora no está, como Pacho O’Donnell o Ricardo Monti o Gorostiza, que sentía que este era el año político y no debía hacerse Teatro Abierto. Muchos de nosotros no queríamos hacerlo, pero la asamblea insistió y decidió que se debía proseguir.” (Catena, “Habla Osvaldo Dragún: En un país de rígidos, una colectividad de ilusos”, *Búsqueda*, pp. 83, 22 de agosto 1983).

Telmo –sede de las nuevas salas de teatros- se detiene en el Teatro Margarita Xirgu – donde se han sucedido los dos últimos ciclos- y termina en el anfiteatro de Parque Lezama.

La marcha combina ciertos elementos de las manifestaciones políticas como son las pancartas –que decían *Teatro Abierto '83 por un teatro popular sin censura-*, los tradicionales cánticos, esta vez instrumentados por las distintas murgas y, por otro lado, los elementos propios del carnaval –más de mil artistas y estudiantes de arte disfrazados-, el público que marcha, baila y canta al compás de las murgas. Al frente del público, camina un muñeco de papel de tres metros llamado la *Censurona* y, algo más atrás se ubica un actor que guía al público con una antorcha encendida en el Picadero. La marcha llega hasta el anfiteatro cuando comienza la noche y, con una presencia de 10.000 personas se quema la *Censurona* al ritmo de la conocida consigna: “se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar”.

Como bien señala Edith Pross este espectáculo de inauguración capitalizó provechosamente el clima pre-eleccionario, a punto tal de hacer coincidir el final del tercer ciclo con el final de la dictadura militar (el 9 de diciembre de 1983 asume como presidente constitucional Raúl Alfonsín).¹⁵¹ Otro de los aspectos más visiblemente influidos por el clima político fue la determinación de que los siete grupos trabajarían sobre un tema único, los últimos seis años de gobierno militar. Entre los motivos por los que se estableció un tema los artistas mencionaron, por un lado, la reaparición del fantasma de la *Guerra de Malvinas*. Es decir, algunos artistas temían que la enorme preocupación en lo político-partidario debilitara el poder de comunicación *Teatro*

¹⁵¹ Entre los planes de hacer coincidir el final del gobierno militar con el final del tercer ciclo de Teatro Abierto, residía el propósito de algunos artistas de que éste no volviera a reeditarse. Entre ellos, Ovaldo Dragún estaba convencido de que los artistas estaban listos para emprender la *gran reconstrucción nacional y cultural* en la que el grupo ya no era más necesario.

Abierto con el público. Temían quedar desplazados en el espectro de intereses del público argentino -como algunos suponían había sucedido en 1982-. Por otro lado, y no menos importante, algunos artistas como Osvaldo Dragún estaban convencidos de que uno de los propósitos de realizar el tercer ciclo de *Teatro Abierto* era ofrecer al público algunas reflexiones, interpretaciones o perspectivas sobre qué había sucedido durante la dictadura militar:

[*Periodista*]: ¿Creés que Teatro Abierto se incorporará legítimamente a la época política del país?

[*Dragún*]: Por supuesto. El tema general se refiere a los últimos siete años y será, sin duda, una suerte de resumen final del teatro argentino sobre el Proceso. [...] No debemos perder de vista el hecho que la situación que vivimos fue límite y es obligatorio sacar conclusiones. Como Nación estamos al borde de la desaparición.¹⁵²

En lo que respecta a la crítica teatral, resulta interesante que durante los estrenos una misma obra podía recibir elogios en un periódico y comentarios demoleedores en otro periódico y, sin embargo, al terminar los estrenos, algo antes de finalizar el ciclo, los mismos periódicos contribuyeron a construir la opinión –que era común entre los artistas- de que el tercer ciclo había sido el mejor en términos de las obras representadas. Precisamente, ya desde el segundo ciclo es notorio observar que las obras calificadas como “malas” eran aquellas que confundían al espectador con su *simbolismo críptico, múltiple y ambiguo*, mientras que en la crítica del tercer ciclo es común leer que los espectáculos habían confundido al espectador mediante el *amontonamiento de temas y entrecruzamiento de historias en una sola obra*. Aunque no es posible

¹⁵² (Masas, “El autor vive presionado. Levantamos el telón sobre Teatro Abierto ‘83”, *Clarín*, pp. 2, 10 de julio 1983).

detenerme en este punto, resulta importante enfatizar que desde el punto de vista de los críticos, la producción de *Teatro Abierto* no coincidía plenamente con el horizonte de expectativas del público -una identificación del espectador con lo que se le ofrece en escena- como sostiene en varias oportunidades Pellettieri. Por su parte, los artistas tampoco estuvieron conformes con la reacción del público en este tercer ciclo, de alguna manera se evitó mencionar la cantidad de espectadores que asistieron, de modo que se reelaboraron los objetivos grupales alcanzados a la luz de los beneficios experimentados por los artistas en su propio trabajo creativo. Asimismo, en varias entrevistas realizadas al final del ciclo, los líderes de *Teatro Abierto* se esforzaron en desarmar el argumento de los críticos teatrales sobre un aparente problema de comunicación entre el teatro argentino y los espectadores. Resulta interesante que esta opinión era incluso compartida por el investigador del teatro y, entonces Presidente de la *Asociación de Críticos Teatrales*, Luís Ordaz. En su perspectiva el teatro argentino y, en particular en *Teatro Abierto*, continuaban constreñidos por las restricciones del gobierno militar siendo que hacía tiempo la producción cultural gozaba de una mayor libertad de expresión de la que no da cuenta el teatro:

Entiendo que a lo largo de estos últimos años los autores argentinos trabajaron muy autocensurados ¿Podían escribir con la claridad que el teatro necesita? El teatro moderno siempre despoja, siempre presenta cosas. Pero la censura fue cubriendo ese despojamiento, al punto tal de que el público no llegaba a entender, en muchos casos, qué es lo que esa obra o ese autor intentaba decirle. [...] en esta nueva etapa los autores deben tratar de lograr un teatro popular para ganar público. Pero el modo de hacerlo no será “retorciendo” la realidad y lo que quieren decir hasta transformarlo en algo incomprensible.¹⁵³

¹⁵³ (“Teatro’83: Balance discutido. Un examen del teatro durante el “Proceso” bajo la lupa de especialistas”, *Crónica*, pp. 5, 31 de diciembre 1983).

2. 6. Teatro Abierto 1984: *Teatro Abierto opina sobre la libertad.*

La búsqueda y la construcción de un lenguaje o comunicación con los espectadores fue uno de los objetivos más importantes que se propuso alcanzar el grupo durante el tercer ciclo. Entre el final del tercer ciclo y comienzos del cuarto, la preocupación de los artistas por construir este lenguaje se relacionará estrechamente con un nuevo desafío que debe enfrentar el grupo a causa de la caída del gobierno militar y la transición democrática. A saber, para establecer una comunicación con el público era imperativo reflexionar sobre las constricciones supervivientes de la dictadura militar. En otras palabras, algunos artistas de *Teatro Abierto* comenzaron a creer que algo de cierto debía haber en la opinión de algunos críticos de teatro, pues conforme se fue materializando el cambio de un gobierno militar a uno democrático, la esperanza de una explosión de libertad creativa en las artes y en la producción cultural parecía cada vez más una quimera. A este respecto, considérese la siguiente entrevista realizada a los principales miembros en diciembre de 1983. En particular, la respuesta del renombrado director Omar Grasso sobre el porvenir de *Teatro Abierto*:

[*Periodista*]: ¿Cómo ven el futuro de Teatro Abierto? [...]

Grasso: [...] Uno de los grandes temas que nos planteamos en estos días es qué han hecho adentro de nosotros mismos estos diez años de fascismo, cómo han cambiado nuestras vidas, relaciones, nuestra manera de vivir. ¿Podremos volver a ser lo que fuimos? ¿Podremos volver a tener la misma capacidad creadora?¹⁵⁴

¹⁵⁴ Raquel Angel. “Teatro Abierto en la picota: Lo que hicimos es lo que somos”, *Argumento*, 10 diciembre 1983, pp. 28-9.

En otras palabras, los artistas estaban convencidos que de alguna manera había que aprovechar el próximo ciclo para reflexionar sobre lo que interpretaban como un inexplicable achatamiento y postración de la producción cultural en Buenos Aires y, en consecuencia, sobre cual sería el rol que podría desempeñar Teatro Abierto. Se desconoce si el inicio de los trabajos del cuarto ciclo estuvo acompañado por una reorganización de la comisión directiva. En las entrevistas que he realizado los artistas señalaron que no hubo cambios importantes con respecto al año anterior. De esto se puede inferir que *Teatro Abierto* pasó a constituir un grupo algo más reducido, posiblemente de 50 artistas trabajando para el mismo.

En una primera instancia, los artistas trabajaron en torno a la idea de un congreso interno donde se invitaría a participar no solo a los artistas en general, sino además, a sociólogos, ensayistas, críticos, etc. En realidad este congreso tenía al menos dos principales propósitos, por un lado, evaluar los aciertos y errores del grupo, así como, reflexionar sobre las tendencias del mercado cultural de la ciudad, que para muchos artistas era indescifrable. Por otro lado, y no menos importante, el congreso sería una forma de arribar a un consenso sobre los objetivos de *Teatro Abierto '84*, puesto que no había acuerdo sobre los mismos. Sin embargo, el congreso nunca prosperó porque como ha de suceder con otras actividades este año, un número importante de artistas habían desertado del grupo por múltiple motivos.

Sé que fue muy difícil, que ahí peleamos por hacerlo y terminó decidiéndose que no se hacía. Algunos de los que habían sido [pausa, piensa] movilizadores de Teatro Abierto militaban en el radicalismo, algunos habían vuelto al campo político [...] y ahí hubo muchas divergencias, discusiones sobre lo que tenía que ser [...]¹⁵⁵

¹⁵⁵ (Entrevista a Rubens Correa, Buenos Aires 2004).

La política-partidaria significó un marco variado de conflictos pero también de posibilidades para los artistas de *Teatro Abierto*. Conflictos porque desde entonces éstos se identificaban como radicales o peronistas, todo lo cual tornaba dificultoso mantener una autoridad grupal sin tintes partidarios y, además porque algunas figuras muy visibles de *Teatro Abierto* pasaron a ocupar importantes posiciones con el nuevo gobierno constitucional (los ejemplos más notables son los del dramaturgo Carlos Gorostiza, el renombrado actor Luis Brandoni, el conocido director Osvaldo Bonet y el polémico dramaturgo Pacho O'Donnell, entre otros, -Secretario de Cultura de la Nación, asesor del presidente, director del Teatro Nacional Cervantes y secretario de cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, respectivamente). Por otro lado, es innegable que, aunque la incertidumbre pesaba fuertemente sobre algunos artistas sobre cómo se produciría la transición política democrática, se estaba viviendo un clima político de fiesta en parte porque los artistas podían volver a ser protagonistas y asumir cargos o responsabilidades con la esperanza de producir ese cambio. Precisamente, el predominio de lo político-partidario abrió un espacio importante de oportunidades y recursos. Así fue como a mediados de noviembre de 1983 y bajo el auspicio de *Teatro Abierto*, se celebró en el *Margarita Xirgu*, un debate donde Gorostiza leyó un documento -confecionado por los partidos que componían la *Multipartidaria*- que tenía por objetivo orientar un programa de política cultural durante la transición democrática. En lo que hace a la actividad teatral, resulta interesante mencionar que desde sus comienzos *Teatro Abierto* pregonó la necesidad de regular la actividad teatral a nivel nacional mediante una *Ley de Teatro*, que en sus distintas versiones, tenía por propósito desahogar impositivamente la actividad teatral que de acuerdo con los artistas era la causa principal del conflicto entre los artistas y los empresarios-capitalista o los

productores de los espectáculos. Efectivamente, algunos artistas trabajaron activamente para conseguir la creación de un *Instituto del Teatro*, cuyo objetivo es diseñar una política teatral nacional, aunque habrá que esperar casi quince años para que estos esfuerzos logren materializarse.

En lo que hace a la producción teatral privada y oficial, la crítica teatral señala que los actores y los directores encontraron importantes estímulos para estrenar, sobre todo se observa un mayor interés de los últimos en obras de autores locales. Sin embargo, estas condiciones relativamente favorables no lo fueron para los dramaturgos locales, salvo los cuatro o cinco más renombrados de *Teatro Abierto*. Remarcablemente, ninguno de los *dramaturgos en formación* del tercer ciclo estrenará obra alguna en 1984. Ante estas circunstancias, un grupo de artistas entendió que *Teatro Abierto* debía convertirse en un grupo de producción de espectáculos de autores locales e incluso comerciales. Esta propuesta era una forma de reconocer que el grupo había fracasado en transformar algunas de las condiciones objetivas de producción teatral y, no obstante, no logró consenso en las asambleas.

Por su parte el proyecto sobre el congreso interno fracasó a los pocos meses y, con ello, se elevaron a la comisión directiva otros proyectos que estuvieron momentáneamente eclipsados por el primero. Resurgió como era de esperar, una línea de discusión liderado por Manuel Callau —el mismo que proyectó y materializó el espectáculo de las murgas que dio inicio al tercer ciclo— quien proponía que *Teatro Abierto* debía realizar un viraje hacia el teatro popular. Es decir, cambiar los materiales y las condiciones de producción social del teatro. Esto lógicamente chocaba con un importante número de artistas, liderado por Roberto Cossa, quien entendía que los criterios profesionales del teatro de arte eran antagónicos al teatro barrial o callejero. En otras palabras, en la perspectiva de Cossa la propuesta de Callau era *desnaturalizar* una

estructura de teatro profesional e injertarla en el desarrollo de grupos barriales de teatro. Como veremos más adelante la empresa de Callau era mucho más compleja y problemática que el simple rechazo de un grupo de viejos dramaturgos defensores del estatus de su profesión.

A causa de los desacuerdos, el cuarto ciclo ha de ser uno de los más complejos en términos de consensuar actividades que conformen a los artistas. El primer proyecto aprobado por la asamblea -que aparentemente responde a los intereses y preocupaciones de los artistas consagrados- fue un espectáculo denominado *Teatro Abierto opina sobre la libertad*. En una conferencia de prensa ya bastante avanzado el año, Osvaldo Dragún precisa los objetivos:

Sentimos que no hay focos de movilización en el ambiente cultural [...] En base a estas circunstancias nos planteamos la necesidad de proseguir con Teatro Abierto; en este caso con un tema que hace a la libertad ¿Qué es? ¿Cómo se estimula? Planteamos la libertad como un hecho totalizador.¹⁵⁶

Se solicitó nuevamente a 21 dramaturgos que escribieran sobre el tema un máximo de tres páginas, que luego serían compaginadas y arregladas en un único espectáculo que se realizaría una vez por semana, durante un mes en Buenos Aires y el segundo mes en Provincia de Buenos Aires. Por primera vez, parecía que se iba a cumplir un antiguo objetivo de producir el ciclo fuera de la ciudad de Buenos Aires. Como ya se perfilara en el tercer ciclo los dramaturgos convocados provenían del ciclo anterior. A pesar de que los autores escribieron las obras -que podían ser canciones, monólogos, etc.,- y que estaba programado abrir el ciclo en Córdoba, dentro del marco

¹⁵⁶ (“Nuevas propuestas de Teatro Abierto”, *La Voz*, pp.20, 17 agosto 1983).

del *I Festival de Teatro Latinoamericano*, no se pudo concretar este espectáculo. En las entrevistas los artistas mencionan frecuentemente la dificultad de continuar trabajando gratuitamente cuando la adhesión del público era menos fuerte a causa de la liberalización total de los medios de comunicación. Efectivamente, como los artistas confirmarían con tristeza algo más tarde, *Teatro Abierto* había perdido para siempre su *poder de convergencia* –como Dragún lo denominaba– sobre buena parte de los profesionales renombrados.¹⁵⁷

En esa misma conferencia de prensa de agosto de 1984 se dio igualmente a conocer dos proyectos que se llevaron a cabo exitosamente. El primero coincidía con las preocupaciones de los dramaturgos consagrados de promover nuevos escritores y, no sin sorpresas, estuvo coordinado desde la comisión directiva por Roberto Cossa. Se trata de unos cinco *Seminarios para autores y realizadores escénicos en formación*, abiertos para quienes no hubieran participado en ningún ciclo. De estos seminarios se esperaba nuevamente que saliera un número importante de artistas en formación y, para ello, se dispuso que estarían dirigidos por grupos de dos dramaturgos con máximo de diez integrantes.¹⁵⁸ Después de varios meses de trabajo de taller no todas las obras se representaron sino que seleccionaron tan solo 10, las cuales pasaron a constituir el programa del quinto ciclo, *Teatro Abierto '85 Nuevos autores, nuevos directores*.

¹⁵⁷ Como regla general las conferencias de prensa o los lanzamientos de los distintos ciclos de Teatro Abierto han servido para promocionar los espectáculos, en especial, una parte importante de la promoción residía en mostrar los voluminosos listados de artistas que participaban de los mismos. Una indicación de cierto achicamiento se puede observar en la conferencia mencionada donde el número máximo de artistas mencionados que participan de alguna tarea son quince dramaturgos. Es posible no obstante que el número de artistas sea menor a causa del momento relativamente temprano en que se encontraban los proyectos –todavía no se habían designados los directores y los actores que siempre aumentan significativamente el número total de participantes– y, que antes que un lanzamiento como los anteriores cumpliera el propósito de llenar el vacío en la prensa escrita.

¹⁵⁸ Inicialmente iban a participar diez dramaturgos en total. Luego quienes dirigían los seminarios quedaron agrupados del siguiente modo: Roberto Cossa y Mauricio Kartún, Osvaldo Dragún y Eduardo Rovner, Roberto Perinelli y Máximo Soto, Carlos Somigliana y Carlos Pais.

El segundo proyecto, el tercero si consideramos el fallido congreso, es lo que antes llamamos la búsqueda de un teatro popular. Partiendo de la idea que el teatro nacional solo *expresa a la clase media*, y como contrapartida, que los artistas están alejados del pueblo, se concluye la necesidad de producir una dramaturgia obrera o popular. Para ello se formaron unos equipos de trabajo integrados por artistas profesionales y en formación cuyos ámbitos de trabajo serían las fábricas, los centros populares o los sindicatos; coordinados desde la comisión directiva por el célebre director del teatro independiente –*Nuevo Teatro*–, Pedro Asquini. El director no había participado en ninguno de los ciclos anteriores de *Teatro Abierto* y, no obstante, se puede inferir que su participación se debió a su importante trayectoria en producir una dramaturgia popular independiente. En el léxico de la época, lo popular se construye como oposición a clase media, intelectualismo, elite, etc. y, esto en términos teatrales significa que el trabajador o el obrero pasan de su rol como espectador a asumir un papel protagónico, como personaje que cambia la acción dramática y que debate proyectos de cambio. En realidad, la dramaturgia popular no puede definirse porque no es un concepto, sino más bien, es una postura ideológico-estética que es única para cada artista –y cambiante– según quien la exponga sea Asquini, o Augusto Boal con el *Teatro del Oprimido*, el teatro antropológico de Victor Turner y Richard Schechner, entre otros.

Queremos crear equipos de trabajo que empiecen a hacer toda una experiencia de investigación, de laboratorio, a la cual se incorporen sociólogos, cortometrajistas que vayan filmando la experiencia. La idea no es que vayan allí a hacer teatro [*a las fábricas*, etc.], a representar obras, ni siquiera a crear grupos de aficionados entre ellos, ése es un trabajo paralelo

que los que quieran podrán hacerlo. La idea es que vayan a buscar el personaje en el lugar donde está viviendo, donde está trabajando.¹⁵⁹

Con un criterio bastante ambiguo de lo que pudiesen constituir los materiales de esta nueva dramaturgia, se conformaron diez grupos interdisciplinarios -integrados por artistas y algunos investigadores- alrededor de las siguientes ejes o temas de investigación: “racismo y clase obrera”; “casas tomadas y conventillos de Buenos Aires”, “los chicos de la calle”, “combatientes de Malvinas”, “el mogólico y su entorno”, “el trabajador a los 40 años o más”, y “la mujer en la clase obrera”, “los vendedores ambulantes” y “los jóvenes adolescentes marginados social, intelectual y artísticamente”.¹⁶⁰ Resulta interesante que este proyecto es una novedosa reelaboración de la tendencia que emergiera en 1982, es decir, de creación experimental de los espectáculos. Sin embargo, en cada ciclo la delimitación sobre lo que se iba experimentar estuvo marcada por los diferentes intereses de los artistas. En el segundo ciclo, la experimentación se concentró en el área del teatro corporal, de la danza-teatro, así como de la estructura dramática. En el tercer ciclo, la experimentación operó en la construcción del texto y de la puesta en escena. Finalmente, en este último ciclo la experimentación comprende el propósito mismo de para qué se hace teatro.

Como era relativamente de esperar –a causa del tiempo que esta clase de trabajos insume- solo los artistas agrupados en el Taller Cultural Paco Urondo llegaron a estrenar –luego de nueve meses de trabajo- la obra *Comunicado N°* dentro del marco de *Otro Teatro* del ciclo *Teatro Abierto '85*.

¹⁵⁹ (Giella, 1984: 119-20).

¹⁶⁰ Los temas eran indicativos, es decir, fueron cambiando con el correr de los meses, algunos simplemente desaparecieron porque probablemente no se pudo constituir un grupo de trabajo en torno al mismo, mientras otros emergieron ya avanzado el año. (Mazas, “Estrenos y un Teatrzo en Teatro Abierto '85”, *Clarín*, pp. 2-3, 27 de julio 1985).

La obra formó parte de los espectáculos de *Teatro Abierto '85*, se representó inicialmente en la sede del *Sindicato Gráfico Argentino*, y, desde septiembre lo hizo en el importante *Teatro Presidente Alvear* y, simultáneamente los miércoles en el *Auditorio Subterráneos de Buenos Aires*. A pesar de la dispersión de las representaciones es probable que el público del ciclo haya aprovechado la oportunidad de ver este espectáculo no convencional.

2. 7. Teatro Abierto 1985: En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la liberación latinoamericana.

Si la presencia de los líderes de *Teatro Abierto* en los principales periódicos durante 1984 fue insignificante, con el correr de 1985 se observa un incremento en el número de notas y, sin embargo, éstas nunca llegarían a los niveles de los tres primeros ciclos. En esas notas sobre todo a Osvaldo Dragún, éste consolidando la opinión de que el año anterior había sido un *año de reflexión* o de *pausa* reflexiva, opinión que pretendía de alguna forma justificar la ausencia de espectáculos. Sin embargo, he mostrado que 1984 estuvo en realidad colmado de diferentes actividades tendientes a construir un consenso mayoritario sobre las actividades a realizar. En este sentido, habría que descartar la idea de la *pausa* que la literatura de algún modo también reprodujo, y concebir el año anterior como un momento de reconstrucción de la solidaridad del grupo.¹⁶¹

El primer revés a la capacidad de convergencia del grupo fue –como ya indicáramos- la cancelación del espectáculo *Teatro opina sobre la libertad*. El silencio o los problemas de memoria de los artistas entrevistados sobre este evento son

¹⁶¹ A este respecto, resulta iluminadora una expresión de Osvaldo Dragún a mediados del cuarto ciclo: “Pasamos por un momento de gran desorientación, ya que la pregunta fundamental que podemos hacernos es: ¿Qué rol juega la cultura y, por ende Teatro Abierto?” (Mazas, “Teatro Abierto '84?”, *Clarín*, pp. 3, 15 de agosto 1984).

remarcables. A pesar de que la comisión directiva disponía de buena parte de los escritos -de 3 páginas- no se contó con la participación de los directores y actores necesarios para llevarlo a cabo. Es muy probable que uno de los factores que llevaron a la cancelación sea, como sostiene el dramaturgo Eduardo Rovner, que los profesionales renombrados y algo menos conocidos no estaban dispuestos a trabajar nuevamente sin percibir remuneración alguna. En otras palabras, conjeturo que la comisión directiva tomó una decisión radical o realizaba este espectáculo con un número artistas profesionales o no lo realizaba. Lo remarcable es que no pudieron concitar el apoyo de los artistas tratándose de un espectáculo que requería unos esfuerzos menores –ya que se hubiera representado los lunes- en comparación con los ciclos anteriores.

Teatro abierto siempre había sido muchísimo esfuerzo, muchísimo [enfátiza] No es algo que se hacía tranquilo, que se ganaba algo de dinero. Todos esos proyectos quijotescos tienen una duración. Podrás decir “me voy a dedicar dos años, tres años a esto que no me da un mango pero que a mi me realiza”, pero diez años no vas a aguantar. [...] es verdad que el trabajo estaba justificado porque había un enemigo claro a quien oponerse. Dejó de haber un enemigo claro y la importancia del trabajo empezó a relativizarse. [...] En ese entonces [1984] pensábamos al final ¡ya lo hicimos! ¡ya está!¹⁶²

Por su parte, para el dramaturgo Mauricio Kartún -encargado de construir la historia oficial de Teatro Abierto en sus últimos años y, por ende, de sostener convincentemente que en 1984 los artistas realizaron una pausa para reflexionar- la cancelación del espectáculo radicó en mayor medida en la incapacidad de compromiso ético-profesional de los directores.

¹⁶² (Entrevista a Eduardo Rovner, Buenos Aires 2004).

Eran pequeñas piezas -sketches-, en realidad que, unidos, conformaban un espectáculo más extenso y multitudinario, que planeábamos representar [...] en un estadio o galpón acondicionado al efecto-. Las piezas se terminaron en el plazo previsto, con un proceso de trabajo rico y rendidor: nos reuníamos semanalmente los autores -con la asistencia de algunos directores- y leíamos los borradores que eran debatidos por el grupo. El debate animó tanto a la reflexión que empezamos a descubrir que eso era lo que estábamos necesitando. A la hora del montaje los entusiasmos estaban divididos. A la mayoría de los directores -a quienes ahora correspondía el esfuerzo mayor- les resultaba engorroso conciliar la puesta con sus compromisos profesionales. Dudaban de su estética. Tantas dudas pedían a gritos continuar con el debate interno y así se hizo.¹⁶³

En cualquier caso, la cancelación de este espectáculo sobre la libertad pareciera haber influido tal de forma que el ciclo de *Teatro Abierto '85* carece de una idea rectora o que organice los espectáculos como sucedió en el segundo o el tercer ciclo. Es decir, como veremos en lo que sigue, el orden diacrónico de los espectáculos y su dispersión espacial -varios teatros, calles, plazas, etc.- no contribuyen a crear una unidad artística, sino más bien, cierto debilitamiento de los esfuerzos con la consiguiente pérdida de visibilidad del grupo.

En abril de 1985 se celebra una nueva conferencia de prensa a cargo de Osvaldo Dragún, así como de los respectivos coordinadores de los proyectos. A mediados de agosto se da inicio al ciclo *Otro Teatro* con una única obra presentada. Se desconoce si el día del estreno hubo algún mensaje de la comisión directiva y sobre la asistencia del público. Por su parte, la escasa crítica teatral fue demoledora en señalar la dificultad de algunos artistas que queriendo trabajar temas recientes caen en un teatro panfletario o de denuncia.

¹⁶³ (Kartún, 1997: 10).

El segundo espectáculo -en términos diacrónicos- que se presentó bajo el marco de *Teatro Abierto '85*, fue el resultado de una inmensa actividad a cargo de Manuel Callau que comienza a fines de 1984 y, no obstante, se consolida como proyecto a partir del siguiente año. Se trata del *Teatrzo: en defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana*. Se trata de una maratón de cuarenta y ocho horas de teatro barrial, de algunas ciudades y países de América Latina. El propósito de la maratón es que sucediera en todos los espacios posibles, en particular las calles, plazas, clubes, trenes, etc. Todo lo que rodeaba a este proyecto era de tal ambición que el *Quinto Bloque Latinoamericano de Artistas* declaró el comienzo de la maratón -21 de septiembre- el Día del Teatro Latinoamericano. Dentro del marco del *Teatrzo* se celebró de este día en la sede de Teatro Abierto. Las embajadas de los países que participaban del *Teatrzo* estuvieron representadas en la celebración mediante sus respectivos enviados.

Se llamó a participar no solo a los artistas profesionales sino además a los no profesionales: actores, directores, escenógrafos, músicos, coros, elencos barriales, comparsas y murgas, titiriteros, bailarines, mimos, etc. La actividad principal consistió en establecer mesas de trabajo cuya función era relevar los posibles participantes y el tipo de espectáculo a realizar en los dos jornadas de teatro en los más de veinte barrios de la Capital Federal, en seis ciudades de Provincia de Buenos Aires, en las cuatro capitales de provincia, así como las conexiones con los artistas de Paraguay, Costa Rica, Venezuela, Colombia y Uruguay.

Diferentes medios de prensa escrita cubrieron los espectáculos y la crítica teatral de los grandes periódicos fue negativa mientras que la de las revistas fue positiva. Lo cierto es que dadas las dimensiones del espectáculo y el marcado desinterés de algunos críticos por espectáculos no profesionales, fue muy poco lo que éstos pudieron

observar. La variedad de espacios aprovechados y de expresiones fue extensa: salas de teatro donde se representaron obras relativamente conocidas, el patio de una escuela donde una actriz renombrada recitó poesía, o la sala de un banco donde cantó un coro, la representación de una obra en el último vagón del subte que transita las estaciones de Alem a Federico Lacroze, entre otros. El final del espectáculo debía coincidir con un intercambio y reflexión entre todos los participantes de los distintos barrios y ciudades sobre lo realizado. Se desconoce si esto efectivamente ocurrió y, no obstante, se puede conjeturar con base en mis entrevistas que hacia el final del *Teatrzo* Manuel Callau perdió buena parte del apoyo que le había dado la comisión directiva para llevar adelante su proyecto. De alguna manera Roberto Cossa, Eduardo Rovner y Rubens Correa coinciden en señalar que Callau presionó tanto a la comisión directiva que llevó adelante el *Teatrzo* con un mínimo de apoyo de ésta. Aparentemente, Callau continuó con otro proyecto -aunque de características similares al anterior-. Se trató del *Teatrzo en los barrios* a realizarse el siguiente año. Mientras tanto el resto de los artistas de Teatro Abierto ya habían dado por concluido.

El último espectáculo con el que se cierra para los dramaturgos *Teatro Abierto* es el ciclo *Nuevos autores, nuevos directores*. Las diez obras seleccionadas de un número total de cincuenta –realizadas en los talleres autorales- se representaron en la Fundart (Fundación para el desarrollo del arte), de un teatro reconstruido por Eduardo Rovner y el empresario Miguel Rottemberg. El ciclo tuvo un comienzo prometedor en términos de la crítica teatral y de la asistencia de público. Sin embargo, se desconoce la asistencia del público en los dos meses que se prolongaron las representaciones y la prensa no volvió a considerar en sus notas el final del ciclo.

Reflexiones finales.

El pequeño núcleo inicial de dramaturgos, directores y actores formuló en junio de 1981 un *contrato colectivo* que puede resumirse mediante la expresión: *¡mostrad la vitalidad del teatro argentino!* Este compromiso profesional, refrendado posteriormente por unos doscientos artistas que montaron los veintiún espectáculos, es igualmente resultado de una pluralidad de factores socio-históricos que caracterizaron a esta novedosa organización, interesada en asegurar la continuidad del teatro profesional de autor local. Los principales factores son los siguientes:

- La creencia o percepción de que el campo teatral de la ciudad experimentaba una reorganización desfavorable, para el avance del *autor local* y la continuidad de la modernización del teatro argentino, fue decisiva en agregar la cooperación de diferentes artistas (dramaturgos, directores, actores, técnicos, etc.) y, en orientar los esfuerzos hacia la modificación de algunas de las condiciones desfavorables de la producción teatral de la época. Es decir, la invención de la solidaridad se enraíza en compartir una similar frustración, la creencia en una crisis de la actividad teatral, perceptible en acontecimientos como la disolución de los teatros independientes, la creciente movilidad de los actores y directores, el bloqueo del gobierno militar del acceso de los autores locales a los teatros oficiales, el *adelgazamiento* de los espacios públicos donde se reproduce el *valor* del teatro local (revistas, medios de comunicación, agencias, etc.), el miedo, el aislamiento y los obstáculos al trabajo en colaboración, el empobrecimiento de la producción teatral (limitada experimentación, ingresos reducidos, costos elevados, montajes descarnados, etc.).

- La percepción de que el gobierno militar experimentaba desde 1980 un importante punto de inflexión en su política de disciplinamiento de la sociedad, ha sido central para que los artistas imaginaran que era *socialmente posible* organizar una muestra sobre la *vitalidad del teatro argentino*. Dicha inflexión se pudo constatar en al menos tres eventos, en primer lugar, en el descenso en los asesinatos y las desapariciones y, en el incremento de unos mensajes dirigidos a la población sobre el final de la *guerra sucia*. En segundo lugar, en la pérdida de cohesión en la dirección del gobierno militar, a causa del primer cambio en la presidencia, luego de cinco años de ejercicio relativamente indiscutido, a cargo de Jorge Videla (1976-1981). Finalmente, el deterioro acelerado de la economía constituye una evidencia crecientemente incuestionable de que el gobierno militar no cumpliría con los objetivos con los que éste había justificado el golpe de Estado.

- La emergencia de *Teatro Abierto* sucede en una estructura de oportunidades políticas cerrada, autoritaria y excluyente que redujo significativamente el espectro de prácticas de participación política y de expresión artística. La vigilancia azarosa, no centralizada, sobre el teatro que ejerce el gobierno militar, es lo suficientemente presente y amenazante para influenciar la elaboración y montaje de las obras, desplazar a los artistas de ciertas posiciones de autoridad o prestigio, trasladarlos al mercado en busca de una actividad privada rentable, perseguirlos hasta forzar su exilio o salir de gira al exterior, reducir las dimensiones del mercado de autor local, entre otras posibles. Por su parte, los artistas desarrollaron, a lo largo de décadas, unos modos de relacionarse con las formas estatales de censura, principalmente, de autocensurar la escritura y el montaje de sus espectáculos y, de negociar, menos frecuentemente, las prohibiciones y las clausuras.

- La supresión de la cátedra de *Teatro Argentino* del nuevo plan de estudio de la Carrera de Actor, del *Conservatorio de Arte Dramático* (principal institución educativa estatal de Buenos Aires), con el argumento de que el *teatro argentino no existía*, es un evento que despierta cierto rechazo del pequeño núcleo de dramaturgos y los estimula a idear una forma de resistencia. La supresión de la enseñanza de la dramaturgia nacional es una oportunidad relativamente escasa, aprovechada por los artistas, para formular una demanda pública a las autoridades militares que habían intervenido la institución y generar cierto consenso entre algunos artistas. Aunque la demanda resultó infructuosa, contribuyó a que estos artistas interpretaran el silencioso arrinconamiento o invisibilización en el que estaban forzados a permanecer desde hacía casi cinco años (lejos de los medios de comunicación y de los teatros oficiales), como una circunstancia inaceptable. Finalmente, al socializar los miedos y dimensionar las consecuencias negativas de las listas negras, las clausuras de los teatros, las amenazas, etc., los artistas interpretaron su participación en una acción colectiva como un momento de *máxima vitalidad*, en tanto se despreocupan de su muerte personal y, respecto de los espectáculos de muerte que montaba el gobierno militar.

- Desde mediados de la década del setenta, muchos dramaturgos y directores experimentan una escasa asistencia del público a sus espectáculos. Cierta idealización del pasado y, la no consideración de algunos factores estructurales como el crecimiento de la televisión, los cambios en los gustos del público, entre otros, los convenció de que era posible revertir dicha tendencia y recuperar al *público perdido*. Con base en observar algunos espectáculos profesionales de 1980, concluyeron que la fórmula del éxito de los espectáculos consistiría en ofrecer espectáculos de *calidad* (artistas profesionales renombrados), en una sala relativamente pequeña y, mediante una entrada muy accesible que estimule la asistencia del público, al mayor número de espectáculos.

- Los periódicos y las revistas de la ciudad desempeñaron un papel muy importante en construir una imagen poderosa de los líderes de *Teatro Abierto*, en términos de profesionalismo, compromiso con el teatro y, sobre todo, sin vinculaciones político-partidarias, que favoreció la asistencia del público.

- Cierta conjunto de *convenciones* sobre la división del trabajo artístico (qué es un texto dramático, cuál es rol del dramaturgo o del director, qué es la actuación, cómo se monta un espectáculo, etc.) influenciaron la elaboración y el montaje de los espectáculos e hicieron posible una rápida colaboración entre los artistas. Puesto que el propósito era mostrar una forma de trabajo, los artistas no *invertieron* sus esfuerzos en resignificar dichas convenciones, desarrollar nuevas escuelas o crear nuevos géneros dramáticos. Sin embargo, innovaron temporariamente sobre ciertas reglas del mercado teatral como son, la suspensión de las distinciones de ingresos y de consagración de los artistas de modo que todos trabajaran gratuitamente, la modificación de los horarios tradicionales de los ensayos y estrenos con el propósito de que más artistas pudieran participar, la expansión los días de la semana para ver teatro, la reducción del precio de la entrada, entre las más importantes.

- La politización del campo intelectual y cultural que impulsaron los distintos sectores de la izquierda y del peronismo durante la década del sesenta, aunque desarticulado por el gobierno militar, constituye una experiencia biográfica común a muchos de los artistas que adhieren a *Teatro Abierto*. Precisamente, es respecto a la despolitización causada por el gobierno militar que éstos se posicionan en el campo teatral. Por un lado, exigiendo la continuidad de una forma de trabajo profesional que restablezca la autonomía del campo teatral en el mediano plazo y, por otro lado, recuperando algunos aspectos del ideario de los sesenta sobre el compromiso del artista con la realidad socio-política del país. Esta aparente contradicción la búsqueda de la autonomía del campo y

el compromiso político no es tal. Por el contrario, es lo que define a los líderes de *Teatro Abierto* siguiendo a Bourdieu en *intelectuales*. Es decir, la *consagración* o el renombre de los artistas fue la investidura que dio les legitimidad para conseguir sus objetivos políticos. Con base en ésta autoridad profesional, como *artistas consagrados*, les fue posible desplegar unas luchas por la autonomía del campo teatral, objetivo en torno al cual se construyó *Teatro Abierto*, que era asimismo una forma de resistir a las redefiniciones de la cultura nacional operadas por el gobierno militar.

Con base en la reconstrucción del contrato celebrado entre los artistas (*charge*) y el conjuntos de factores socio-económicos (*brief*) sostengo que la intención probable de *Teatro Abierto* en 1981 es: en primer lugar, modificar algunas de las reglas del mercado que regulaban la división del trabajo artístico con miras a promover el crecimiento del *teatro de autor* (estrechando los lazos entre escritores-directores-actores y sus recursos, así como, expandiendo las audiencias), con el propósito último de revertir cierto debilitamiento de la *creencia en el valor* del teatro argentino. En segundo lugar, los artistas resisten una doble exclusión producida directa e indirectamente por el gobierno militar: de las posiciones de autoridad y prestigio que fueron desplazados, así como, de la competencia simbólica para reelaborar *la* cultura nacional, los imaginarios de nación, la identidad nacional, etc., sobre la que el gobierno ejercía un monopolio casi absoluto. Finalmente, los artistas desafiaron, no sólo, las medidas de censura del gobierno militar -las listas negras, clausuras de teatros, amenazas y exilio-, sino además, sus propios miedos, el silencio y aislamiento a los que estaban confinados.

La posición que ocupa *Teatro Abierto* en el campo teatral se transforma en los meses siguientes al montaje de los espectáculos, por un lado, debido a que su constitución

coincide con el debilitamiento de la alianza de los sectores sociales que apoyaban el gobierno autoritario y, por otro lado, porque adquiere (a causa de la visibilidad que produce la quema del Picadero) cierto carácter heroico o ejemplar para otros ámbitos de la producción cultural. Pero la liberalización del régimen político en 1982 crea en realidad mayores tensiones y expectativas pues el gobierno militar administra una apertura de unos espacios públicos limitados de expresión, liderados principalmente por los partidos políticos, mientras las prácticas de censura e intervención de la producción cultural subsisten. De modo que, la asistencia masiva del público a los espectáculos del año anterior despierta en muchos “artistas sin trabajo” una desmesurada expectativa de participación en tanto perciben a *Teatro Abierto* como uno de los pocos espacios públicos de expresión. Efectivamente, la cooperación entre los artistas creó ciertas condiciones de libertad y creatividad que favorecieron el montaje de un total de espectáculos casi similar al total que se producían en la ciudad en un año. Sin embargo, la capacidad para enfrentar los costos de los montajes estaba lejos de las posibilidades económicas de los artistas. Paradójicamente, el segundo ciclo de espectáculos amortiguó el hecho que la producción teatral de la ciudad cayera fuertemente ese año.

La preponderancia de lo partidario en 1983 transforma la posición de resistencia de *Teatro Abierto* en una posición de izquierda relativamente atípica, ya que, por un lado, se distancia sensiblemente de las disputas partidarias (los artistas comprometidos con algún partido abandonan la organización) y, por otro lado, de las luchas y demandas de las organizaciones peronistas, de izquierda y de derechos humanos. Si en 1981 *Teatro Abierto* se caracterizaba por resistir las exclusiones del gobierno militar y del mercado teatral, en su tercer año la organización vincula nuevamente a un número reducido de artistas, quienes con base en una estricta definición del trabajo profesional, persisten en colaborar, pues entienden que el liderazgo de los partidos políticos y la

transición democrática no ha de producir los cambios que éstos demandan. Los artistas aspiran a modificar algunas reglas del mercado teatral, favorables al desarrollo del teatro de autor local, así como, a participar en el debate sobre la reconstrucción de la cultura nacional. En la perspectiva de los artistas, la realización de ambos propósitos requiere de cierta institucionalización del Estado en la actividad teatral y, en la promoción cultural en general. Sin embargo, una de los mayores desafíos de la transición democrática es cómo construir *una* cultura nacional, después de haber experimentado la penetración de la censura, las prohibiciones, los asesinatos y persecuciones, la exclusión política y social de los sectores populares, entre otros factores. Finalmente, *Teatro Abierto* adquiere una posición dominante en el campo teatral, al establecer una definición legítima del trabajo teatral profesional que pretende recomponer los lazos intelectuales de la producción dramática con los sectores populares. Lo *popular* es una toma de posición estético-ideológica mediante la cual los artistas definen las fronteras del campo teatral, las defienden y, controlan la entrada de los artistas *recién llegados*, cuya numerosa presencia en este período, cuestiona las jerarquías y las convenciones del teatro de autor.

Los artistas que prolongaron su solidaridad con *Teatro Abierto* durante el cuarto ciclo les preocupaban las constricciones del gobierno militar que perduraban sobre la producción artística, de modo que al objetivo permanente de promover la formación de nuevos dramaturgos, se añadió el objetivo de reflexionar sobre cómo establecer una comunicación con el público en el nuevo contexto democrático, así como, debatir, lo que interpretaban, como una parálisis de la producción cultural. La continuidad de *Teatro Abierto* es indicativa de una importante ambición e ingenuidad de sus líderes. Ambición, en tanto se proponían crear un espacio de debate sobre la libertad de expresión, los cambios en las preferencias del público y sobre la heterogeneidad de la

oferta cultural. Ingenuidad, porque creían que los espectáculos podían sintetizar, poner fin o concluir aspectos sobre los siete años de gobierno militar, mientras subestimaron fenómenos como el teatro callejero o el denominado *teatro de parodia y cuestionamiento*, que se distanciaban sensiblemente de las convenciones y del institucionalismo de *Teatro Abierto*. Se ha criticado a TA de no producir un nuevo *lenguaje teatral*, es decir, de haber albergado a distintos profesionales sin un propósito creativo. Dicha crítica no tiene asidero en tanto uno de los propósitos principales de la cooperación artística fue defender un método de hacer teatro, un quehacer teatral. Así, se comprende que una parte significativa de las energías destinadas en los dos últimos años, además de la formación de autores, fue la de reflexionar sobre una posible política cultural de la transición democrática. Finalmente, la experiencia del *Teatrzo* es indicativa para los líderes que, contrario a lo que ellos pensaban, existía una importante actividad teatral que no estaba dispuesta a subordinarse a las jerarquías, reglas y convenciones del teatro del autor local. Si algo caracteriza a este voluminoso y heterogéneo número de artistas recién llegados es el *desinterés* en lo que era importante, valioso o necesario para los consagrados. El desinterés en el artista-intelectual es posiblemente la primera posición que produce efectos de cambio en el campo teatral y literario de la transición democrática.

Capítulo 3. *Teatro Abierto* (1981-1985). Desmontando el mito de la armonía y la unidad nacional.

La estructura del capítulo se organiza en un análisis de las sesenta y cinco obras elaboradas para los cuatro ciclos de *Teatro Abierto*: las veintiuna obras escritas en 1981, las veintitrés obras (de las treinta y cuatro escritas) en 1982, las doce obras (de las veinte escritas) en 1983 y, nueve (de las diez escritas) en 1985. A excepción de las obras escritas para el primer ciclo, que fueron publicadas antes de finalizar el año, las obras de los siguientes ciclos quedarán relegadas o perdidas para siempre, pese a que uno de los objetivos manifiestos era conservar un registro del teatro argentino de ése entonces.²⁸⁰

El estudio de las obras conserva la división de los cuatro ciclos de teatro y se centra en las obras escritas (y disponibles) en cada uno de los ciclos, para posteriormente, compararlas con el propósito de establecer diferentes tendencias en las estrategias lingüísticas y escénicas empleadas. Asimismo, se privilegió un análisis de conjunto de las obras, con particular interés en cuatro elementos comunes a las obras de un ciclo. Es decir, por un lado, me interesa resaltar no sólo lo que éstas comunican mediante los diálogos y las acciones, sino además, lo que éstas silencian, borran o prescinden y, por otro lado, concentro mi atención en aquellos elementos pre-construidos o supuestos de las obras, en tanto constituyen *un segundo discurso* al diálogo teatral, así como, los diálogos y acciones secundarias pues, aunque periféricos a la línea central de argumentación, cumplen funciones de igual importancia en el texto dramático, generalmente, reforzando o cuestionando las acciones principales.

²⁸⁰ Aunque se llegó a publicar un segundo libro con menos de un tercio de las obras del segundo ciclo, *Teatro Abierto 1982* compilado por Nora Mazziotti, llama la atención que en éste se privilegió una selección basada en dramaturgos reconocidos, así como, dramaturgos noveles que tuvieron cierto éxito de público. Por su parte, las obras que fueron levantadas a mitad del ciclo por cuestiones presupuestarias y poca asistencia del público no se publicaron. Por último, pese al compromiso de los artistas de registrar las obras en la *Sociedad Argentina de Autores*, luego de seleccionadas, se pudo comprobar que casi un tercio de las obras de cada ciclo no fueron registradas.

El estudio de las obras en el contexto de su escritura-montaje resultó de utilidad en tanto, permitió resaltar algunas importantes diferencias que el análisis de las obras individuales tiene dificultades en captar. En primer lugar, se pudo observar la producción dramática de *Teatro Abierto* desde una perspectiva temporal anual que, aunque breve, detecta importantes cambios en términos de las estrategias de representación, el empleo de ciertas herramientas de comunicación, la mayor o menor importancia de las medidas de censura, la participación de nuevos artistas, la persistencia de ciertas convenciones teatrales, etc. En segundo lugar, al privilegiar el contexto inmediato de escritura-montaje de las obras, se accede con mayor precisión al ritmo propio de la creación artística. Es decir, los años de la transición democrática fueron muy intensos en eventos político-sociales y, sin embargo, he observado que el campo teatral se rige por sus propias preocupaciones y convenciones, con lo cual, resulta importante matizar la influencia que atribuyen algunas investigaciones, a lo político sobre lo artístico. Asimismo, los artistas elaboran gran parte de sus obras al interior de un género teatral o de unas convenciones, con lo cual la producción teatral es más repetitiva de lo que se supone. Finalmente, el análisis de las obras por ciclo de teatro resulta de utilidad en términos comparativos con otros campos de producción como el literario y el cinematográfico. Estas comparaciones aumentaron la riqueza analítica de mi investigación, en tanto me permitieron detectar las similitudes o diferencias sobre lo que se representa, borra o silencia en diferentes espectáculos, novelas, etc. del mismo período.

3. 1. Teatro Abierto 81. Sumisión y rebelión contra el imperio de la fuerza.

He señalado en el capítulo anterior que las veintiuna obras escritas para el primer ciclo, analizadas en detalle en la presente sección, se desarrollaron en el marco de unas convenciones bien precisas y delimitadas, que atribuyen al dramaturgo la elaboración de una pieza breve, estructurada con firmeza por las acotaciones escénicas y, al director junto a los actores, la elaboración escénica o su montaje.

Una característica sobresaliente de las obras del primer ciclo es que, pese a la importante diversidad de temáticas, personajes, períodos históricos, enfoques, etc., coinciden sorprendentemente en elaborar una similar *situación dramática*. Mediante este término me refiero, siguiendo a Patrice Pavis,

[A] conjunto de datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de enunciación, en el teatro el sentido de una escena depende de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación. Describir la situación de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a “congelar” el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción.²⁸¹

Pues bien, tanto las obras que abordan una reinterpretación histórica del pasado, como aquellas, que se interesan por representar algunas escenas de la vida cotidiana en el presente, coinciden en elaborar los diálogos y las acciones de los personajes en tanto

²⁸¹ “La situación puede ser reconstituida a partir de las acotaciones, de las acotaciones espaciotemporales, de la mímica, y la expresión corporal de los actores, de la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes y, de modo más general, de toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, pp. 425.

constreñidos por una *fuerza* que se impone como un devenir hasta cierto punto irreversible –representada de diversas maneras como locura, deshumanización, enajenación, envilecimiento, etc.

En su original análisis de las obras del ciclo 1981, Miguel Giella sostiene que las obras comparten la preocupación de representar, desde enfoques distintos, *los estados alienados* en que se encuentran los personajes, a causa de no poder construir y realizarse en una identidad individual y/o ciudadana. En palabras del autor, *en su conjunto constituyen un abanico de dramatizaciones de vivencias históricas o actuales o de resultados que expresan estados alienados por falta de una conciencia en la que se reconozcan y desde la que se puedan realizar como personas y ciudadanos*²⁸².

El término alienación resulta problemático a los propósitos del estudio de las obras, por un lado, porque reduce la polivalencia de las representaciones y, por otro lado, porque emplea una definición de sentido común de alienación, en tanto enajenación o extrañamiento, que luego reelabora, como pérdida o privación de la identidad colectiva y nacional. En mi análisis y, adelantándome en mi exposición, no observo que las obras privilegien una representación de la destrucción de los lazos nacionales o de ciertos referentes colectivos. En mi perspectiva, las estrategias lingüísticas y escénicas de las obras sugieren, aluden o esbozan algunas representaciones fragmentarias, oblicuas, paródicas, ridiculizadas de aspectos que refieren efectivamente a la vida sociopolítica de la década del setenta. Pero en general, las obras tienden a privilegiar la representación de una fuerza multifacética y relativamente indeterminada que opera sobre el comportamiento de los personajes, de

²⁸² “[E]l denominador común que las aglutina es el de la alienación que sufren los dramatis personae, la privación de la identidad del individuo dentro de su propio grupo y el llamado a la libertad de la persona humana aislada y colectivamente. [...] [E]l núcleo dramático que nutre todas y cada una de las obras es el problema de la alienación individual y/o colectiva de un pueblo, el argentino, desviado del propio desarrollo que le correspondería como país adulto en un concierto de naciones libres”. Miguel Giella, *Teatro Abierto. Teatro argentino bajo vigilancia*, pp. 285-290.

modo que el curso y el desarrollo de las acciones suceden en un *vacío de significados*. Esto contribuye a representar los personajes como incoherentes, irracionales, patéticos, ridículos y, es ahí mismo, donde radica una parte de la capacidad crítica de las obras. Como veremos el empleo de la *parodia* es otra herramienta crítica muy importante. De modo que, además del hecho de que algunas obras trabajan, lo que Giella denomina, *la privación de la identidad del individuo dentro de su grupo*, mi observación es que las obras entablaron además una relación comunicativa pedagógica específica con los espectadores: las temáticas, el estilo realista de abordarlas, crearon una fuerte empatía en éstos, mientras que ciertas herramientas (principalmente, la indeterminación y la parodia) permitieron que éstos pudieran tomar cierta distancia e interpretar los significados de las obras. Finalmente, no se ha enfatizado lo suficiente que el montaje de las obras (lo que el autor quiso comunicar) fue posiblemente tan importante como el hecho que éste sucedió durante un gobierno militar que inevitablemente resignificó los espectáculos. Es decir, el hecho que algunas obras (pocas) abordaron ciertos aspectos del autoritarismo (y nunca directamente), no necesariamente es más significativo desde el punto de vista de los espectadores, que el contexto autoritario de interpretación.

En *Mi Obelisco y yo* de Osvaldo Dragún, diversos personajes históricos (Colón, indio, inmigrantes, etc.) y ficcionales transitan, se aproximan, al monumento, buscando y huyendo de algo indeterminado. El personaje, denominado irónicamente, *El que nos cuida*, se ocupa de montar guardia, mientras convence a uno de los transeúntes, un joven provinciano, sobre la importancia de cuidar del monumento.²⁸³ Una intensa luz

²⁸³ El Obelisco es un monumento ubicado en la Avenida 9 de Julio, considerada la principal avenida de la ciudad, construido para celebrar el cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad. Tiene cuatro caras y, en cada una lleva una inscripción conmemorativa de cuatro períodos históricos centrales a la conformación del estado-nación argentino. En la primera cara, la inscripción refiere a la primera fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza en 1536. En la segunda inscripción se menciona la refundación de la ciudad por Juan de Garay en 1580. En la tercera cara, se conmemora el izamiento por primera vez de la bandera nacional en 1812. Finalmente, la cuarta inscripción refiere a la ley nacional que establece la creación de la Capital Federal en 1853.

blanca se proyecta desde arriba, sobre el obelisco, trazando un estrecho espacio de luminosidad, que ocupan el cuidador y el provinciano, mientras gran parte del escenario permanece en una profunda oscuridad, desde donde provienen generalmente los otros personajes. Como se observa a continuación, el diálogo entre el cuidador y el joven refuerzan los significados expresados mediante la luz.

El que nos cuida: (*Le señala el Obelisco*) ¡Esta es la ciudad! Eso somos. ¿A dónde pensaban ir?

El: No sé... (*Mira a lo lejos*) Allá, creo...

El que nos cuida: ¿De veras, señor? Aquí, está la luz. Allá, la oscuridad. ¿No le hace pensar en nada?

El: ¿En qué?

El que nos cuida: No sé... Por ejemplo: si nosotros estamos en la luz, ¿no querrá decir que estamos donde corresponde? ¡Digo yo! ¡Es mi opinión, claro! ¡No quiero obligarlo a pensar como yo! (*Se arrodilla*) Recemos por ellos, señor.

El: ¿Por quiénes, señor?

El que nos cuida: Por los que están ALLA, señor.

El: ¿Por qué, señor?

El que nos cuida: Están en la oscuridad. ¿Le parece poco, señor?²⁸⁴

Concuero con Giella que pese a la complejidad y abstracción de la obra, ésta se organizaría en torno a una oposición o dicotomía principal: aquella que enfrenta el Obelisco, en tanto representación de la ciudad, su luz intensa y estrecha, con respecto a todo lo que ésta no ilumina, abarca, incluye. En esa estrecha frontera delimitada por el monumento nacional prosperan el ser nacional, la esencia, lo verdadero, en definitiva, la

²⁸⁴ Osvaldo Dragún, “Mi Obelisco y yo”, *Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos*, pp. 63-79.

vida, respecto de lo falso, de lo aparente, porque crece en la oscuridad y, es por tanto, incierto, sospechoso, peligroso. Tal representación dicotómica se refuerza mediante diálogos como el siguiente.

El que nos cuida: [...] Yo se lo advertí. No hay que meterse con los que vienen de ALLA. [...]

El: (Jadeando) Era... una Madre...

El que nos cuida: Madres. Padres. Hijos. Pájaros. Nunca se sabe, señor. Lo único seguro es el Obelisco.

En consecuencia, las acciones de los personajes se desarrollan como un movimiento infatigable desde la oscuridad hacia la luz, en un esfuerzo que, aunque guiado por el propósito de alcanzar *el ser* o *la esencia*, que encarna el obelisco, resulta frustrado. No obstante, al final, la obra invierte los significados asociados a la luz, en tanto promotora de vida y, los reescribe en términos de una fuerza que irradia muerte. Precisamente, conforme los personajes permanecen bajo la luz, experimentan un envejecimiento prematuro, una repentina ceguera o bien la muerte.

Consideremos a continuación, *Desconcierto* de Diana Raznovich. Mediante la herramienta del monólogo²⁸⁵, la obra construye el personaje de la pianista, Irene della Porta, quien ofrece cada noche un espectáculo musical, en el que ejecuta en silencio la *Patética* de Beethoven, para una audiencia que asiste y permanece en la sala aún cuando la pianista no produce música alguna. Las didascalias resumen con singular precisión las acciones principales que organizan la obra.

²⁸⁵ Sobre el monólogo como herramienta de comunicación he desarrollado una detallada discusión en el estudio de las obras de *Teatroxlaidentidad* al que recomiendo su consulta.

En la escena vacía un piano. Después de una pausa una mujer vestida de largo con un traje rojo muy entallado y enmarcado en joyas saluda al público y se dispone a tocar. Arremete con furiosa vehemencia. El piano no suena. El silencio embarga la sala. Es el silencio del no sonido. El inesperado silencio de un piano vehementemente pulsado por ella. Silencio que por unos instantes parece querer derrotar o disimular o encubrir con su vehemente ejecución. Como si ella y el público aún sabiendo que Beethoven no suena, fueran capaces de construir "ese otro concierto" misteriosamente pactado, inexistente. Después de la pausa creada por la pianista tocando en silencio, ella se levanta inesperadamente del teclado y visiblemente disgustada se dirige al público.²⁸⁶

Como se desprende de las acotaciones escénicas, Irene ha establecido un pacto inaudito e irreversible con su público: la artista se humilla y resigna a no ejecutar el piano, a cambio de cierto éxito y confort que le garantiza su público y, éste último participa cada noche del concierto en el que la artista expone su cuerpo desnudo, verdadero instrumento, y, sus confesiones personales a la audiencia. De acuerdo con Diana Taylor, la obra establece un paralelismo entre el público que asiste al espectáculo de Irene y, el público concreto de sala donde se representa *Desconcierto*, con el propósito de cuestionar el *silencio* de la audiencia, puesto que aparentemente el silencio (del espectador ficcional, así como, del que se encuentra físicamente en el *Picadero*) es el que fuerza, el que reproduce cada noche el espectáculo de humillación de Irene.²⁸⁷

²⁸⁶ Diana Raznovich, "Desconcierto", *Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos*, pp. 317-22.

²⁸⁷ "The original meaning of theatre [...] has become perverted –the audience can no longer see, or recognize, the atrocity of which they are a part. Their sense of perception, whether visual or auditory, has been assaulted. Thus, the show functions as a metaphor of *percepticide*, the assassin of insight and perception that results in the spectator's diminished capacity for recognition and understanding, their inability to differentiate, their loss of memory. But the spectators do not recognize themselves in the scenario (which seemingly eludes them as the sound eludes Irene) is taking place somewhere else. Yet this silencing and displacement were precisely what the *proceso* was all about. Diana Taylor *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, pp. 245.

No obstante, las obras de este primer ciclo han omitido elementos importantes sobre la *situación de enunciación* de modo que las motivaciones y el sentido de las acciones de los personajes permanece en una importante indeterminación. En un texto dramático, siguiendo a Ubersfeld, se observa una doble situación de comunicación, por un lado, están las *condiciones de enunciación escénicas* en la que los emisores son el dramaturgo y los intermediarios de la representación (directores, actores, escenógrafos, etc.) y, por otro lado, las *condiciones de enunciación imaginarias* o representadas construida por los personajes.²⁸⁸ En nuestro análisis de *Desconcierto* el investigador ignora, en última instancia, si Irene es verdaderamente una pianista o una prostituta que pretende tocar el piano como parte de su espectáculo, una paciente de un psiquiátrico, o una detenida en un campo de concentración, entre otras posibles. Es decir, su cuerpo constituye la principal atracción, aunque lo expone de forma violenta, casi patética, despojándolo por momentos de todo erotismo, por otro lado, el público fija su mirada y deseos en ella, pero ésta les devuelve una imagen de dolor y patetismo.²⁸⁹

En mi perspectiva, esto constituye un hallazgo importante que ha pasado desapercibido en los abundantes estudios de los textos dramáticos del primer ciclo de *Teatro Abierto*. Es decir, pese al importante desarrollo de las acotaciones escénicas, propias del *teatro de autor*, se observan muchos aspectos de los personajes y de la situación dramática que no aparecen ni siquiera bosquejados. Por cierto, que dicha

²⁸⁸ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 176-77.

²⁸⁹ Llama la atención que el personaje de Irene de la obra de Raznovich, se relaciona intertextualmente con el personaje de Emma de *El campo* (1967) de Griselda Gambaro. En esta obra, “[...] el escenario es el de un campo de concentración [...] los tres personajes principales son –el verdugo Franco, la víctima Emma, y el desconocido Martín, también futura víctima-. A la supuesta pianista, Emma, se le impide tocar el piano cuando el instrumento no suena en un concierto dirigido y saboteado personalmente por Franco y colectivamente por el público de presos y guardias. A través del drama, la crueldad psicológica de Franco hacia Emma y los desafíos agresivos de los cuales es víctima Martín, se disfrazan de una cortesía y bondad en que palabras, acciones y gestos se contradicen”. Evelyn Garfield, “Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro”, *Latin American Theatre Review*, pp. 96.

indeterminación cobra unos significados concretos al momento de la puesta en escena y, no obstante, subsiste un nivel de indeterminación que no desaparece por completo.

3. 1. 1. Inconsistencias, contradicciones y fisuras de la historia nacional.

En mi estudio de las expresiones y acciones secundarias de las obras de este primer ciclo corroboro la hipótesis, elaborada en otras investigaciones, sobre la importancia del empleo de la *parodia* (en algunas de las obras) como herramienta *crítica* y *pedagógica*.²⁹⁰ En mi análisis encontré que las obras elaboraban ciertos diálogos o acciones que contendían con otros diálogos o acciones, con el propósito de sugerir incoherencias, contrastes, vacíos o lagunas, etc., al lector. Por ejemplo, el decorado y los objetos montados en el escenario se emplean, a veces, para cuestionar la seriedad de las acciones, la vulgaridad de los grandes proyectos, etc., mientras en otras obras, los diálogos de los personajes secundarios desarticulan los principales aspectos de una situación dramática mostrando otras posibilidades, otras interpretaciones. Se puede afirmar, por tanto, que los contrastes y discrepancias a nivel secundario operan siguiendo una definición relativamente estándar de parodia.

La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, dos niveles que están separados por una distancia crítica teñida

²⁹⁰ En las entrevistas de la temprana década del ochenta era frecuente observar que algunos artistas, como Griselda Gambaro, definían su trabajo durante la dictadura militar como una reelaboración *de la parodia*. Esta categoría me resultaba difícil de entender (al igual que *teatro popular*, *teatro de arte*, etc.) pues, no era del todo claro si por parodia los artistas se referían a un tipo de espectáculo, a una técnica teatral, o bien una cosmovisión común a ciertos artistas. Abandoné rápidamente todo intento por incorporarla a mi investigación. Es mediante mi análisis de las obras, sobre todo las del segundo y tercer ciclo, que observo que independientemente del significado que le dieron los artistas, la parodia fue una herramienta de comunicación (una convención) característica de los dramaturgos que pertenecían a la *Generación del 55* (que ingresaron al campo -en promedio- en este año).

de ironía. [...] Cita el original para deformarlo; apela constantemente al esfuerzo de reconstitución por parte del lector o del espectador. [...] no es únicamente una técnica cómica. Instaura un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye un metadiscurso crítico sobre la obra original. A veces, por el contrario, reescribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra imitada [...] La parodia se aplica a un estilo, a un tono, a un personaje, a un género o, simplemente, a situaciones dramáticas.²⁹¹

La cortina de abalorios de Ricardo Monti es posiblemente uno de los textos dramáticos del ciclo que más trabaja la parodia como estrategia comunicativa. El *texto parodiado* es la historia del *proyecto civilizatorio* de los primeros gobiernos republicanos, independientes de España, durante el siglo XIX. Se centra en tres personajes principales: Pezuela, la máxima autoridad de Buenos Aires, empeñado en el exterminio y desplazamiento de los indígenas que ocupan las tierras próximas a la urbe; Mamá, la amante del primero, una prostituta francesa y, Popham, el comerciante británico, quien se apropia de las tierras y, de algunas ventajosas concesiones económicas a causa de ganarle al primero a los naipes.²⁹² Una de las herramientas de mayor importancia, a nivel secundario, empleada para parodiar la historia que concebía el comercio con Inglaterra como el camino hacia la prosperidad (ya que despertaría a los recursos del país de su letargo), es la *metáfora de la carne*.

En el comienzo de la obra Pezuela, ingresa al prostíbulo de su amante ensangrentado, luego de *carnear indios*, para apropiarse de sus tierras. Posteriormente,

²⁹¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 328-29.

²⁹² Conuerdo con Taylor, que los personajes del posible gobernador de Buenos Aires y el británico representan más bien una condensación de elementos históricos y ficcionales sobre la honestidad y patriotismo de los gobiernos locales y los intereses imperialistas de los personajes británicos, que una representación fidedigna de personajes históricos. "The "real" conflict of the play, it seems, is between Popham, a British magnate based perhaps on Sir Home Popham, who led the 1806 British invasion of Buenos Aires, and Pezuela who probably represents General Joaquín de la Pezuela, a Spanish general who, during the independence wars, tried to strike a deal with the Uruguayan federalists against Buenos Aires. [...] though my guess is that the play [...] is alluding to ongoing colonization in a general manner". Diana Taylor, *Disappearing Acts*, pp. 241.

Pezuela le vende carne de vacas al británico, además de tierras fiscales, a cambio de contraer nuevos empréstitos para construir los ferrocarriles, los frigoríficos y, las instalaciones portuarias necesarias para transportar la carne hacia Inglaterra. Sin embargo, Popham convence a Pezuela que para avanzar contra la *barbarie* no es suficiente vender carne, sino más bien, entablar un nuevo trato comercial. En la perspectiva del británico, el verdadero obstáculo del gobierno para materializar el progreso es un problema *moral*, a saber, los criollos al igual que las vacas son carne perecedera, que necesita dotarse de *humanidad* para que prosperen y produzcan.

Popham: Señor Pezuela [...] Vender no es lo importante; lo importante es qué se vende. [...] Y usted, mi amigo, ¿qué vende? Carne. Burda carne efímera, corruptible. [...] En fin, pedazos de lo muerto y lo podrido. (*Solemne*) Yo le vendo duración, aquello que la humanidad orgullosa ha arrancado al tiempo. ¿Y usted qué vende? Instintos, fuerza ciega, elementalidad destructible. Yo vendo civilización, y usted naturaleza, barbarie. Y bien, señor Pezuela, elija: civilización o barbarie.

Mama: Civilización, querido, delo por hecho...

Popham: Créame, señor Pezuela, con el tiempo llegaremos al intercambio ideal: carne por espíritu.

Pezuela: (*Risita*) Señor Popham, ¿quién necesita ese producto?

Popham: Usted no, amigo mío, ya que tiene el poder. Pero vea esto... (*Señala al Mozo*) ¿Qué es esto? (*El Mozo lo mira*) Un mono... Una pobre bestia imprevisible. Es preciso dotarlo de moralidad. [...] Se lo voy a probar. (*Se dirige hacia el baúl y comienza a sacar una serie indiscernible y horrible de instrumentos médicos*). Para inocular en este sujeto el sentido del deber... sacrificio y productividad... mansedumbre... disciplina... [...] en fin, todas las galas que adornan a un trabajador honorable... [...] Señores; la psicología experimental ha realizado hallazgos sorprendentes: el condicionamiento. Las respuestas del cuerpo a distintos estímulos han sido minuciosamente clasificadas.

[...] Si yo, señores, me acerco al sujeto de experimentación con este alfiler de gancho inglés y si yo, señores, pincho... (*Pincha y como inmediata*

respuesta recibe un colosal mamporro del Mozo que lo proyecta a unos cuantos metros de distancia. [...]).

[...] Popham: (*Incorporándose con ayuda de Mamá*) No, no, está bien, perdonen. La psicología experimental todavía está en pañales... Hay respuestas no clasificadas... Ha sido una anomalía, muy fácil de corregir... (*Saca una pistola*) [...] (*Suena un disparo. Mamá y Pezuela corren en ayuda de Popham. Hay una lucha [...] Mamá encuentra el bisturí, lo levanta con ambas manos por encima de su cabeza y lo asesta de un golpe en el pecho del mozo. [...]*)

Como se infiere del texto, el *Mozo*, representación del *criollo*, quien sirve, en silencio, bebidas a los locales y extranjeros, mientras éstos elaboran el proyecto de nación-exportadora, es sometido a un experimento que fracasa, a causa de lo cual es asesinado. La forma sanguinaria y violenta con que los tres matan al *Mozo*, similar a un animal, cuestiona y resignifica el término *civilización*, en el sentido, que no es lo salvaje de los *otros* (indios, criollo) lo que impide la realización del progreso, sino más bien, las ambiciones desmedidas de los gobernantes, primero, desposeyendo a los indígenas de sus tierras y luego, disciplinando a la nueva clase trabajadora contra su voluntad, base la nueva división internacional del trabajo.²⁹³

En *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, tres jóvenes amigos, Osvaldo de cuarenta años, Gerardo de veinte años y, Ana de treinta, embarazada de uno de ellos,

²⁹³ El personaje de la prostituta francesa es igualmente central en la elaboración de la metáfora de la carne, según señala correctamente Taylor. Su cuerpo, es empleado por Pezuela, para ejemplificar la multiplicación de vacas en sus tierras, como una forma de atraer el interés y el deseo del británico en el comercio de carne. No obstante, el hecho que la autora se concentra en demostrar la obra del dramaturgo como misógina, le hace perder de vista que el personaje del criollo, no solo es asesinado varias veces en la obra por motivos banales, sino además, que es la prostituta quien asesta el bisturí con violencia en el pecho del *Mozo*. Es decir, la obra explora reflexivamente las desigualdades económicas, de clase social y de género entre los personajes, de modo que, los dominantes no siempre ocupan esta posición. Así, la prostituta podrá ocupar una posición inferior respecto de Pezuela o Popham y, no obstante, ocupa una superior respecto del *Mozo*. "Monti's representation of the female body [...] encourages the audience to see woman as anything *but* human beings with their own political and economic struggles. This play is not "about" female exploitation. [...] Rather, Monti further exploits women by further degrading them and stripping them of any last shred of humanity: Mamá is a whore/animal/scenario –the site of deviance, the commodity for economic exchange". Diana Taylor, *Disappearing Acts*, pp., 242.

hacen un picnic en un campo en las afueras de la ciudad. Con la llegada de la noche, el campo se transforma y, sin que ellos lo perciban, los fantasmas de tres mujeres los observan. Las mujeres son caracterizadas por sus diferentes edades, además de que visten ropas sucias, desaliñadas, cubiertas de polvo, de otras épocas históricas.

En la soledad del campo, los amigos reflexionan sobre los distintos proyectos que comenzaron juntos y luego se frustraron, sobre la falta de esperanzas de empezar de nuevo y, la ilusión de viajar hacia otro país donde los sueños puedan realizarse. En particular, los planes y elucubraciones giran en torno al futuro hijo de Ana, sobre cuál de ellos acompañará a Ana a esta lejana tierra prometida, esta utopía, de la que solo Osvaldo cree conocer remotamente.²⁹⁴ Expresiones como *vivir sin soñar*, *nacer muerto* y *morir*, bosquejan la tensión experimentada por los personajes de permanecer en el país y, expresiones como *vivir*, *soñar*, *seremos distintos*, *vitales*, *capaces*, entre otras, expresan la esperanza de exiliarse. No obstante, el hecho que Ana amenaza en varias oportunidades acabar con el conflicto, asesinando a su futuro hijo, desencadena la intervención de las viejas, que al igual que un *coro griego*²⁹⁵, se interponen en el mundo de los vivos para demandarles justicia. Entendida ésta como la necesidad de permanecer en el país, en esta *tierra castigada*, donde los hijos de estas mujeres-fantasmas fueron asesinados y, los vivos, como Ana, no quieren tener hijos.

²⁹⁴ Mientras en mi interpretación la imagen de la *tierra prometida* alude al problema del exilio, para Giella, refiere a un problema universal, de destierro del ser humano. “La obra se escenifica paródicamente en el mito bíblico de la “tierra prometida”. Numerosa marcas textuales así lo confirman, como la existencia sentida de una promesa, la manzana bíblica, el mito de Abel, el de la mujer de Lot, tierra donde mana leche y miel, etc.” pp. 175.

²⁹⁵ “Desde la época griega, el coro es un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitantes que toman la palabra, colectivamente para comentar la acción a la cual están diversamente integrados. En su forma más general el coro está compuesto de fuerzas (actantes) no individualizadas y a menudo, abstractas, que representan intereses morales o políticos superiores [...] Para que el espectador real se reconozca en el “espectador idealizado” del coro, es absolutamente necesario que los valores transmitidos por este último sean los suyos y que aquél pueda identificarse totalmente con ellos. Así pues, el coro solo tiene posibilidades de ser aceptado por el público si éste forma parte de una masa soldada por un culto, una creencia o una ideología”, Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 96-8.

Las viejas: ¡Un hijo es un hijo! ¡Un hijo tiene que nacer! ¡Hay que hacer justicia! ¡Alguna vez tiene que haber justicia!

Ana: ¿Qué quieren?

Las viejas: Figliola... ¡St! Todo. Y nada.

Ana: ¡Déjenme!

Vieja I: Tenés que vivir.

Vieja II: Para hacerlo nacer... ¿oís?

[...] Vieja II: Yo estoy esperando un hijo.

Vieja I: Esperando hijos. Esperando. Esperando. [...] Vuelvo, vieja, me dijo. Espéreme.

Vieja II: Yo estoy esperando. Entuavía.

Gerardo: (*A Vieja III*) ¿Su hijo murió aquí? ¿En la batalla? [...]

Vieja I: Creemos que sí. Aunque también puede ser que no. Esperamos. Por este camino se fueron. Por acá tienen que volver. [...]

[...] Oswaldo: Sin embargo, mi vieja no era de aquí.

VIEJA III: Anche no siamo d'altre parte... Vicine... lontane...

Oswaldo: ¡Mi vieja no nació aquí!

Vieja II: ¿Pero murió aquí?

Oswaldo: ¿Por qué me lo pregunta?

Vieja I: Tu tierra es tu tumba.

Vieja II: ¿Murió aquí? ¿Igual que Assunta, que Eleonora, que yo?

Oswaldo: ¡Qué me quieren decir con eso!

Vieja I: Hay miles de viejas que vagan por los campos, hablando tantos idiomas...

Oswaldo: ¡No me importa!

Vieja III: Mile. Dieci mile. Cento mile.

Vieja II: Todas con las mismas preguntas.

Por tanto, las mujeres formulan una demanda de justicia a los jóvenes, que implica interrumpir el dominio de la muerte, el olvido de los asesinatos. Cuando éstos descubren que se encuentran sobre un osario o cementerio improvisado y, que las mujeres deambulan por el campo, desde hace mucho tiempo, esperando a sus hijos, renuncian efectivamente a la ilusión de una *tierra prometida* a cambio de un proyecto en esta *tierra castigada* de resistir mediante el acto más trivial de permitir el nacimiento del hijo, así como, buscar en el pasado, la historia que se ha olvidado o, simplemente, que no se ha escrito sobre esos muertos, es decir, hacerles justicia al arrancarlos del olvido.²⁹⁶

He mostrado que los contrastes y discrepancias en términos de diálogos y acciones a nivel secundario se asocian con un probable uso de la parodia, que tiene por propósito, entre otros, producir cierto distanciamiento crítico en el espectador-lector respecto del desenvolvimiento de los eventos principales del texto dramático. Asimismo, en algunos casos, como en las obras que hemos analizado, a este distanciamiento a menudo le acompaña cierto propósito pedagógico de estimular una reflexión posiblemente cuestionadora de la historia y, de ciertas interpretaciones aceptadas como verdaderas simplemente a causa de su repetición. Como veremos al final de esta sección, el presente hallazgo me permite abordar el interrogante sobre cómo los artistas establecieron una relación comunicativa con los espectadores en un

²⁹⁶ Resulta interesante que para Giella, las *tres extrañas viejas* “cumplen la función de acentuar la futilidad de las ilusiones del grupo joven. [...] su presencia parece testimonial, para marcar drásticamente el fracaso de toda esperanza de una "tierra prometida"”. En mi perspectiva, en cambio, las viejas muestran que la historia sobre sus hijos asesinados se relaciona estrechamente con el futuro del hijo de Ana, en el sentido, que a los jóvenes corresponde la realización de un nuevo proyecto, el de quedarse en el país, criar al hijo e, investigar qué les sucedió a los cuerpos que están enterrados en el osario. Tengo la impresión que no es exactamente que las mujeres-fantasmas señalen la inutilidad de la esperanza en la *tierra prometida*, sino más bien, que ellas plantean un camino alternativo al exilio, en el que la vida y la justicia debe tener preeminencia sobre la muerte y el olvido. Miguel Giella, *Teatro Abierto. Teatro argentino bajo vigilancia*, pp. 173.

período en el que el gobierno militar ejercía una vigilancia azarosa, amenazante y selectiva sobre el campo teatral y, en qué sentido, las obras probablemente formularon una crítica a éste último.

3. 1. 2. Mundos domésticos o familiares cerrados, espacios privados aislados.

Los supuestos sobre los que se construye una obra son de capital importancia, a punto tal, que constituyen, en términos de Ubersfeld, *un segundo discurso* al diálogo teatral, que se elabora con base en una gran cantidad de elementos pre-construidos.²⁹⁷ Algunos de estos elementos son convenciones propias del campo teatral. Por ejemplo, cierta preferencia en representar mundos domésticos cerrados, en iluminar algunos aspectos opresivos de las relaciones familiares, etc. Mientras que otros, son parte de los materiales culturales disponibles a cualquier individuo que haya sido socializado en la sociedad argentina de los años setenta. Por ejemplo, la campaña auspiciada por el gobierno militar conocido como *los argentinos somos derechos y humanos* de 1977, que reacciona y desmiente los informes internacionales sobre violaciones a los derechos humanos, movilizó a distintos sectores conservadores en apoyo del gobierno, mientras un número importante de argentinos permaneció indiferente o en un desacuerdo pasivo

²⁹⁷ “The presupposed is part of that whole package of information available not only to the speaker, but also to the receiver of a given dialogue –available to the spectator-receiver as well. [...] However, in the theatre one can always violate the most “obvious” presupposeds. [...] In Ionesco’s *La Cantatrice chauve*, the famous line, “when the door bell rings, it’s because there’s no one there”, turns a factual and logical presupposed upside down. [...] much of the effort of contemporary dramatic writing consists in not saying enough. This involves heroes who are blocked as far as language is concerned, who are paralysed when it comes [...] to spoken exchange [...] It is a tragic situation when the addressee refuses to give the speaker the information he is passionately requesting. [...] In other cases, it is the spectator who fails to receive enough information, or who receives information he or she cannot properly interpret. [...] Dialogue in contemporary theatre often engages in presenting an enigma to the spectator [...] The spectator becomes a frustrated addressee. But we should never forget that this puzzle and this frustration are very much a part of the spectator’s status of receiver, and the pleasure taken in that role”. Anne Ubersfeld, *Reading Theatre III Theatrical Dialogue*, pp. 74-83.

y, no obstante, el evento histórico forma parte de la experiencia socio-biográfica del argentino promedio.²⁹⁸

Verbal art forms use a mixture of conventions which are part of the culture, independent of the art medium itself, and conventions of the art so well known that they are also part of the culture every well-socialized person knows. [...] Conventions known to all well-socialized members of a society make possible some of the most basic and important forms of cooperation characteristic of an art world. Most important, they allow people who have little or no formal acquaintance with or training in the art to participate as audience members –to listen to music, read books, attend films or plays, and get something from them.²⁹⁹

En general, las obras del primer ciclo pueden ser clasificadas en dos grupos: por un lado, la mayoría de textos dramáticos que trabajan con un mínimo de supuestos y prescindien de referentes históricos o sociales y, por otro lado, una pequeña proporción, que reelabora en abundancia ciertas convenciones socio-culturales de los años setenta. *For Export* de Patricio Esteve, ejemplifica en buena medida este último grupo de obras, en tanto reelabora un momento histórico específico, entre 1977 y 1978, denominado *Plata Dulce*, a causa de que el dólar barato estimuló un importante aumento en el consumo de ciertos sectores sociales, de productos importados.³⁰⁰ Mediante un collage de expresiones idiomáticas y costumbres de la época, el texto imagina aquel habitante

²⁹⁸ “In direct retaliation to the use of spectacle by the Madres de Plaza de Mayo, who pinned photographs of the “disappeared” to their bodies, the military urged and coerced women (many of them government workers) to wear signs punning on human rights. These female bodies announced that “Argentines are human and right”. Diana Taylor, *Disappearing Acts*, pp. 78.

²⁹⁹ Howard Becker, *Art Worlds*, pp. 44-46.

³⁰⁰ Numerosas notas periodísticas hacen eco en sus páginas del marcado consumo de bienes importados. En un artículo titulado “La fiebre de lo importado” se mencionan los productos de preferencia “esponjas de Taiwán, camisetas de Hong Kong, rompenueces dinamarqueses, chisperos alemanes o infladores neumáticos belgas. Los argentinos se enfrentan a una nueva moda: el boom de los productos importados. [...] El furor de los argentinos: comprar de todo siempre y cuando sea importado”. *Gente*, 15 de noviembre 1979. Por su parte, en el periódico *La Opinión* se afirma “[...] alrededor de 120.000 argentinos viajaron al exterior, lo cual significa una erogación de unos 220 millones de dólares en un mes”, 4 de febrero 1979.

de la ciudad, o *porteño*, que pudo disfrutar sus vacaciones en el exterior, comprar con fruición productos importados, consumir igualmente la programación de la televisión estatal, articulado con el énfasis en ciertos atributos negativos de los personajes como son sus creencias racistas, machistas, de superioridad, además, de una actitud hacia lo extranjero relativamente violenta o agresiva. Es decir, la obra construye los personajes de Chola y Cacho en torno al deseo de consumo del primero, y la agresividad machista, la xenofobia e intolerancia del segundo, como los productos humanos que el país exportaba, beneficiados por las políticas monetaristas del gobierno militar, mientras al país afluyó un voluminoso número de productos importados.³⁰¹

[...] se escucha el comienzo de la marcha del Mundial. [...] Aparecen Cacho con un televisor en la mano, una valija en la otra y un pasacassette colgando del cuello y Chola con otra valija, un secador de pelo y una silla portátil.

Cacho: ¡Menos mal que me traje este cassette! Esto te hace acordar a la patria... y te da fuerzas en medio de todo esto... ¡Pero!... ¿dónde vinimos a parar? ¿A la selva de Tarzán? [...] Esto está más vacío que *financiera falluta**³⁰² ... [...]

Chola: Y yo qué sé... La cuñada de Felipe dijo que era lindo y barato... Y como comprar, algunas cosas compramos... y por la tercera parte de lo que cuesta en el barrio.

Cacho: ¡Bah! Buena basura debe ser... Pero la señora quería nuevas emociones... [...]

[...] Chola: ¡No seas *guarango**!

³⁰¹ Esta época fue igualmente capturada por la película *Plata Dulce* de Fernando Ayala y Juan Jusid, de 1982. En particular, la película se centra en el comportamiento de dos pequeños empresarios, constructores de muebles, quienes al no poder competir con los muebles importados, el primero, cierra la fábrica para establecer una compañía financiera, mientras el segundo, resiste el cierre, con la esperanza de sobrevivir, pese a la caída de las ventas. No obstante, el tiempo de bonanza, para el primer empresario, termina con prontitud, pues los dueños del capital abandonan el país y éste queda como principal responsable ante los ahorristas.

³⁰² Los significados de las principales expresiones idiomáticas son: *financiera falluta* (se refiere a las compañías de préstamos de dinero que proliferaron en este período y, posteriormente entraron en quiebra llevándose el dinero de los ahorristas); *guarango* (mal educado, grosero); *pelotudeces* (tonterías, estupideces); *estaño* (dinero); *mina* (mujer); *laburar* (trabajar) y, *liberada* (mujer independiente).

Cacho: ¡Soy como soy y ni vos ni nadie me va a cambiar! ¡Soy derecho y humano!*³⁰³ [...]

[...] Cacho: Vos estás caliente con ese negro piojoso, ¡que quién sabe qué ideas raras te quiere infiltrar, ideas que no tienen nada que ver con nuestra forma de vida!...*

Chola: ¿Y qué forma de vida tenemos, a ver?

Cacho: Andá, andá que te reviento... si seguís diciendo *pelotudeces**... [...]

[...] Cacho: ¿Y qué querés? *Si estos son hijos del rigor**... Tanto hablar, tanto hablar de uno y al fin de cuentas somos los mejores del mundo... Frente a estos monos, que no conocen siquiera lo que es un estaño... ¡Haceme el favor!

Chola: Yo tampoco sé lo que es un *estaño**...

Cacho: Pero vos sos *mina**... y no tenés por qué conocerlo. ¿O la querés *laburar** de *liberada**?

El 16 de octubre de Elio Gallipoli ilustra el grupo de obras que trabajaron con una importante indeterminación en la construcción de los personajes, así como, de la situación espacio-temporal en el que suceden las acciones. El cuerpo del texto dramático se construye con base en la reelaboración paródica de dos convenciones culturales. Primero, elabora una historia mediante los personajes bíblicos de Abel y Caín, aunque reelaborada paródicamente, es decir, Abel es el hermano con problemas, su esposa lo ha abandonado, mientras Caín es el hermano amoroso y conciliador. Posteriormente, retoma el tradicional conflicto entre los hermanos, lo desplaza y lo reescribe como un conflicto que se origina en los *pecados* de la madre. Es probable que esta reelaboración se relacione con cierto propósito de retomar una opinión elaborada en

³⁰³ Las expresiones que recuperan el discurso del gobierno militar son: *¡Soy derecho y humano!*, *¡qué ideas raras te quiere infiltrar, ideas que no tienen nada que ver con nuestra forma de vida!* (Frase que alude a otra expresión empleada por el gobierno militar –*el estilo de vida argentino*– con el propósito de clasificar, diferenciar y excluir lo que éste consideraba como no-argentino) y, la frase *si estos son hijos del rigor*, para referirse a los *negros*, habitantes del país en el que están de vacaciones, que por ser *negros*, necesitan mano dura.

tiempos del gobierno militar que responsabilizaba a los padres de las *malas acciones* de los hijos.³⁰⁴ Como se observa a continuación, las expresiones de la vida cotidiana y el humor de los diálogos, colaboran en una *situación dramática* marcadamente sarcástica y absurda, uno de cuyos efectos es, concordando con Giella, *hace aflorar una sonora carcajada de tomárselo todo a broma*.

Madre: La culpa es mía. Seguro que hay una sombra en mi pasado que toma venganza en mi pobre hijo. Alguna mentira no confesada. Algún deseo oculto que yo habré tratado de satisfacer sin darme cuenta, paseando en los atardeceres de verano por el monte de los nogales. ¡Ah! ¿Cómo adivinarlo? Si no he ejercitado el recuerdo y cada día ha venido a este jardín silvestre para borrar el anterior. Seguramente habré visto algo que no debía mirar por alguna ventana del caserón, o algo por el estilo. Un detalle. Seguramente, se trata de algo mínimo... Pero es mejor que empiece por lo más evidente... Esposo mío, perdón, perdón... Porque es seguro que los males de los hijos son por los pecados de los padres... Ergo... Soy pecadora.

[...] Caín: ¡Cagamos! Ahora mamá se va a conectar con la culpa.³⁰⁵

El sarcasmo y el absurdo se prolongan hasta el final de la obra, cuando el personaje de la madre expía sus pecados y, en consecuencia, el orden familiar se restablece. En la perspectiva de Giella, el personaje de Abel desempeña, fuera de escena, un papel similar al de la madre, en el sentido, de que al vagar por las calles de la ciudad en búsqueda de respuestas al abandono de su esposa, éste experimenta una unión

³⁰⁴ En la interpretación de Giella el personaje de la madre y el problema del pecado son parte de una reelaboración del mito bíblico. Es decir, el autor no destaca una conexión referencial entre el discurso militar que culpabilizaba a los padres y esta reelaboración del mito bíblico que se centra en los pecados de la madre. “[...] madre protectora inicialmente, madre pecadora en el proceso dramático y, finalmente, madre inocente y aglutinante de una familia. Su proceso de transformación ocupa un papel fundamental en el desarrollo de la acción y en la desmitificación del mito. [...] Fiel a su formulación tradicional quiere asumir la culpabilidad de la desgracia de Abel por algún pecado original que ella ignora. Tras una conversación telefónica con su antiguo maestro al que había hecho objeto de una broma infantil se siente liberada y puede exclamar “[...] ahora podemos esperar tranquilas. Mi hijo, no tendrá más dolor.” Miguel Giella, *Teatro Abierto. Teatro argentino bajo vigilancia*, pp. 126.

³⁰⁵ Miguel Giella, *Teatro Abierto 1981. 21 Estrenos Argentinos*, pp. 110-11.

mística con los pasajeros de un autobús, que lo reconcilia con su esposa. No obstante, la importante ambigüedad e indeterminación de las acciones, principalmente de Abel y, en menor medida, las de la madre, abre varias posibles interpretaciones.³⁰⁶

Como se ha mostrado, las obras de *Teatro Abierto '81* han trabajado, algunas con mayor énfasis, ciertas convenciones culturales disponibles al espectador promedio de la década del setenta. Resulta remarcable que los *mundos imaginarios* que se elaboran con más frecuencia en las obras, no son ni el mundo de la política ni en el mundo social en un gobierno militar, por el contrario, se trata de unos mundos domésticos-familiares cerrados (por ejemplo, *Gris de ausencia*, *Papá querido*, *El que me toca es un chanco*, *El acompañamiento*, etc.) o bien espacios privados aislados (*Decir sí*, *Cositas mías*, *Criatura*, *Desconcierto*, etc.) y, las pocas obras que elaboran espacios públicos (*Mi obelisco y yo*, *Lejana tierra prometida*, etc.) las características espacio-temporales son lo suficientemente ambiguas para distanciarlos de ciertos espacios referenciales. Existe cierto consenso en la literatura que los mundos domésticos de algunas éstas obras, se han elaborado con base en ciertos atributos que podrían asociarse con un imaginario de *clase media*.³⁰⁷ Este punto será retomado al final de esta sección.

³⁰⁶ Para Giella la elección del título de la obra, *El 16 de octubre*, se relaciona con el personaje de Abel, en el sentido que éste encarna una reelaboración de la historia del surgimiento del peronismo. “[...] el 16 de octubre (1945) es la víspera en la que se congregaron en la Plaza de Mayo un amplio sector de la ciudadanía para exigir a las autoridades la libertad del entonces coronel Juan D. Perón [...] La acción dramática nos permite deducir que la salida de Abel en busca del colectivo [transporte] aconteció al anochecer y que el encuentro en el río fue ya amaneciendo el día 17. Por consiguiente, deducimos que la unión de la familia se produjo el 17 de octubre, el día precisamente que en Argentina tuvo lugar un importante fenómeno social”. *Teatro Abierto. Teatro argentino bajo vigilancia*, pp. 131.

³⁰⁷ Para Osvaldo Pellettieri, las obras de *Teatro Abierto* reflejan cierta cosmovisión crítica de la clase media argentina, en particular, su responsabilidad en haber coqueteado con los militares y golpeado la puerta de los cuarteles cuando ésta lo consideró necesario a sus intereses. En mi perspectiva, solo algunas obras del primer ciclo privilegian ciertos aspectos clasistas de las relaciones familiares y de poder. en general, considero que las obras elaboran una crítica ambigua donde pareciera que se apunta más a iluminar negativamente ciertos comportamientos sociales, antes que, señalar a dicho comportamiento como perteneciente a un sector social determinado. No resulta desacertado señalar, que esta cosmovisión de los artistas no difiere significativamente del discurso del gobierno militar, en el sentido, que ambos

3. 1. 3. Irracionalidad y sinsentido, aspectos centrales del mundo de la vida.

No siempre es sencillo determinar qué es lo que está deliberadamente ausente en un texto dramático, pues no hay nada que obligue a los artistas a escribir de un modo determinado. Sin embargo, existen maneras culturalmente válidas de interpretar una historia, quedando a discreción del artista el reproducir o innovar sobre tales convenciones. Decíamos al comienzo de esta sección que buena parte de las obras enfatizaban la importancia de una *fuerza*, relativamente irreversible, que influenciaba el desarrollo de las acciones de los personajes. Observamos también que dicha fuerza era más bien aludida en las obras, antes que representada, es decir, elaborada frecuentemente como interna al comportamiento de los personajes -expresada como locura, envejecimiento, envilecimiento, violencia, etc.- e involucra un importante trabajo de éstos para rebelarse o doblegarse a la misma.

En lo que sigue, muestro cómo las obras *Teatro Abierto '81* elaboran los motivos y el desarrollo de las acciones de los personajes en un *vacío de significados*, o si se prefiere, cómo las obras silencian los posibles significados de tales acciones. Asimismo, señalo que la elaboración de esta fuerza que *actúa* sobre los personajes sumado al vacío en el que se desarrollan las acciones, contribuyen en conjunto, en una representación insensata, irracional e inesperada del comportamiento de los mismos.³⁰⁸

observan transformaciones negativas en la sociedad, aunque atribuidos a diferentes factores, respecto de los cuales toman una distancia crítica.

³⁰⁸ Mis hallazgos de las obras del primer ciclo coinciden relativamente con los de Pellettieri. Es decir, aunque el autor emplea una terminología distinta, coincidimos en que tanto la fuerza que *actúa* los personajes, así como, el vacío de significados de las acciones, son algunas de las herramientas o convenciones disponibles a los artistas, cuyo propósito, entre otros, “es intensificar lo patético y ridículo [del personaje. Este último,] está prácticamente aislado, desdoblado, en crisis, y asume el papel de personaje desenmascarante. Como ya se ha señalado, tanto los encuentros personales como sus parodias

Una de las obras que ilustra con mayor hondura este punto es *Gris de ausencia* de Roberto Cossa. Tres generaciones de ítalo-argentinos se reúnen brevemente en un restaurante de comida argentina, en Roma, propiedad de la familia: el abuelo italiano que emigró joven a la Argentina, sus dos hijos varones (uno italiano y el otro argentino) y, dos nietos (ambos argentinos, pero viven en Londres y Madrid). El énfasis de la obra está puesto en mostrar los múltiples desarraigos de la familia y, en consecuencia, la imposibilidad de comunicación entre los miembros, no sólo como resultado de la confusión de hablar diferentes idiomas, sino además, a causa del quiebre en la historia y la vida familiar. El personaje del abuelo desempeña un lugar central en el texto dramático, en tanto es el relator y testigo del exilio que impulsó a su familia a regresar a Italia. Sin embargo, éste solo puede comunicarse, en un difícil *cocoliche*³⁰⁹, con su hijo argentino, *Chilo*, con quien comparte paradójicamente su desarraigo, así como, los recuerdos del barrio de *La Boca*, en Buenos Aires. La comunicación con sus nietos, que viven fuera de Italia, se ha perdido, a causa de que éstos últimos no pueden recordar (a causa de su breve edad en ese entonces) sus vidas en Buenos Aires. Por tanto, pese a que el *Abuelo* es el único miembro de la familia que puede recordar el pasado –y develar de este modo al espectador las causas que los llevaron a abandonar la Argentina-, sus recuerdos terminan por decepcionar al lector-espectador pues se presentan desordenados, borrosos, tergiversados, en definitiva, *grises* a causa del tiempo. A continuación, se transcribe el final de la obra, confirmación incómoda y desalentadora de lo que parecía previsible al comienzo de la misma, ya que el *Abuelo*

son intensos y de ellos resulta el convencimiento y el autoconocimiento del personaje. Mediante el autoconocimiento, en algunos casos, el protagonista, hasta ese momento presa de su pequeñez, traspasa esa frontera y se encamina a su rehabilitación emocional y existencial”. Osvaldo Pellettieri, “Realismo reflexivo de intertexto moderno”, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, pp. 129.

³⁰⁹ El cocoliche es una jerga del español hablada por los inmigrantes italianos (mezcla de español e italiano) que vivían en la ciudad de Buenos Aires, quienes entre 1880 y 1930 representaban el 40% de la población de la ciudad.

confunde *Buenos Aires* con *Roma*, el barrio de *La Boca* con el barrio de *Trastevere*, *Benito Mussolini* con *Juan Perón*, etc.

ABUELO: Cucá osté, don Pacual. Spada e triunfo. Termenamo el partido e dopo no vamo a piazza Venechia, ¿eh? Agarramo por Almirante Brown... cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute baco lo árbole. Cuando era cóvene, sempre iba al Parque Lezama. Con el mío babbo e lamía mamma. . . Mi hermano Anyelito... Tuto íbamo al Parque Lezama... El Duche salía al balcón. . . la piazza yena de quente. E el queneral hablaba e no diceva: "Des-camisato... del trabaco a casa e de casa al trabaco". E eya era rubia e cóvena. E no diceva: "Cuídenlo al queneral". E dopo el Duche preguntaba: "¿Qué volete? ¿Pane o canune? E nosotros le gritábamo: "Leña, queneral, leña queneral". *Toca acordes de "Canzoneta "*) Ma... dopo me tomé el barco. E el barco se movía e el mío hermano Anyelito mi diceva: "A la Aryentina vamo a fare plata... mucha plata... E dopo volvemo a Italia". (Ríe) Así diceva mi hermano Anyelito, que Dio lo tenga en la Santa Gloria. Una tarde de sol se cayó del andamio. (*Toca y canturrea*) "Canzoneta gri de ausencia, cruel malón de pena vieca escondida en la sombra de mi alcohol... Soñe Tarento, con chien regreso..." ¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pacual? ¿Cuándo vamo a volver a Italia? *Apagón*.³¹⁰

En principio se podría pensar que solo es cuestión de invertir el discurso del *Abuelo* y, de este modo, lo que éste afirma para Italia atribuírselo a la Argentina; por ejemplo, que el *Duche* es en realidad *Juan Perón* y que la rubia joven es *Eva Duarte*. No obstante, resultaría un camino interpretativo desacertado pues, precisamente el autor ha borrado o, más bien, no ha articulado en el cuerpo de la obra, los referentes o significados mediante los cuales se podría ordenar la memoria biográfica del *Abuelo*. Este vacío de significados, casi completo, si no es a causa del personaje de *Chilo*, es el resultado de que los otros miembros de la familia no comparten el pasado del *Abuelo*. Por tanto, la fuerza que impulsó el exilio de la familia queda oscurecida, mientras el

personaje del *Abuelo* crece patetismo conforme repite en soledad, frases desarticuladas, desordenadas de una memoria individual, familiar e histórica que se ha perdido.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza es una de la pocas obras elaboradas en este ciclo, en que la elaboración de esta fuerza que *actúa* sobre los personajes, junto al vacío en el que se desarrollan las acciones, producen una representación irracional del comportamiento del personaje principal y, no obstante, superadora de la opresión que significa dicha fuerza. *Tuco*, un operario de fábrica, renuncia a su familia y trabajo para cumplir su sueño de cantar tangos. Se prepara para su debut triunfal, entrenando su voz con un disco de Carlos Gardel, mientras espera que arribe el acompañamiento de músicos, encerrado en un cuarto aislado de la casa (con un gran cuchillo). La ausencia de ciertos elementos biográficos e históricos sobre el personaje principal, despiertan inevitablemente en el lector-espectador cierta incertidumbre sobre el posible enloquecimiento del trabajador. El personaje del amigo *de toda la vida* de *Tuco*, *Sebastián*, es decisivo para prolongar la intriga de la obra y, así, adentrarse en la aparente locura de *Tuco*: de abandonar su trabajo y descuidar su familia, de carecer posiblemente de talento y de que nunca tendrá chances de debutar. Sin embargo, Sebastián se persuade de que su amigo necesita en realidad de alguien que lo acompañe en su proyecto y, pese a no saber tocar la guitarra, simula tocarla, mientras *Tuco* canta un tango. La ambigüedad del texto dificulta una respuesta relativamente conclusiva sobre las acciones de los personajes ¿Es *Tuco* un artista en potencia o es un trabajador frustrado que delira con cantar como Gardel? ¿Qué inclina a Sebastián a creer en el proyecto de su amigo? No obstante, las respuestas no importan tanto como estimular un interrogante en el espectador a través de enfatizar lo ridículo y patético de los personajes. Es precisamente éste uno de los efectos más poderosos de esbozar las

acciones en un vacío de significados, pues demanda del espectador su participación en determinar los significados de la obra.³¹¹

3. 1. 4. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción dramática de Teatro Abierto '81.

Sostuve en la introducción que mediante la reconstrucción de los objetivos, conflictos y realizaciones de *Teatro Abierto*, se está en condiciones de explicar qué relaciones sociales han hecho posible la formación de esta solidaridad, cuáles son los propósitos de la acción colectiva, así como, las constricciones y posibilidades que han operado en la elaboración de las obras. Este complejo proceso de examinar objetos de distintas características se ha denominado en la literatura como reconstrucción de las *intenciones probables de los artistas*. En esta sección se espera recuperar sintéticamente las múltiples relaciones entre la acción colectiva y la producción dramática.

1. El *charge* o contrato que posibilita la cooperación entre los artistas, sin lugar a dudas es uno de los factores que influenciaron decisivamente la elaboración de las obras y el montaje de los espectáculos. Como se ha señalado en la crítica teatral de la época, el tiempo limitado para la elaboración-montaje de las obras, significó que el objetivo de mostrar la *vitalidad del teatro*, no fue propiamente un llamado a experimentar nuevas

³¹¹ Esta es precisamente una de las obras que más ha intrigado a los investigadores. En la perspectiva de Giella “El punto de arranque de Tuco es la carencia de un acompañamiento musical [...] La vivencia obsesiva de esa esperanza lo condiciona a aceptar otro acompañamiento, pero en este caso, totalmente contrario, irreal, ridículo, alienado. [...] Tuco irá ganando hacia su opinión poco a poco a Sebastián. Todo el proceso de transformación de Sebastián oscila en una lucha de convencer a Tuco o dejarse arrastrar por la locura de éste. [...] Tuco y Sebastián ya enajenados y privados de audiencia, solos y encerrados, producen una exhibición paródica”. Miguel Giella, *Teatro Abierto. Teatro argentino bajo vigilancia*, pp. 153-55.

herramientas de expresión, sino más bien, a mostrar una forma relativamente establecida de hacer teatro. No obstante, la construcción de una nueva forma de solidaridad o el contrato mediante el cual los artistas se obligan a cooperar implica, innovar sobre algunas reglas del mercado que regulan la división del trabajo y la cooperación artística, de modo que se crean nuevas reglas que no son las frecuentes del mercado teatral (trabajo voluntario, renuncia temporaria a las regalías, elencos con artistas renombrados, suspensión relativa de las grandes estrellas individuales, colaboración estrecha dramaturgo-director, etc.) Aunque en algunas investigaciones se ha interpretado la formación de *Teatro Abierto* como resultado de la acción exclusiva de unos dramaturgos consagrados, interpretación con la que no concuerdo, no es menos interesante señalar que los escritores revertieron su relativa dependencia de la cooperación de los directores, actores, escenógrafos y empresarios, al cohesionar sus intereses diversos y conflictivos, en torno a la producción de unos espectáculos cuyo *valor* es que son espectáculos de teatro *argentino*. Sucede que en esta época la creencia, en algo denominado, teatro argentino derivaba su *valor* de forma casi exclusiva de textos dramáticos locales.

2. De la estructura de oportunidades políticas, las variadas formas de censura estimularon unas prácticas específicas de resistencia y negociación, según los gobiernos fueran constitucionales o autoritarios. Distintas capas de prohibiciones que se fueron decantando de forma irregular y no sistemática sobre el trabajo artístico, a punto tal que la escritura de las obras estuvo constreñida por cierta *autocensura*, practicada de forma variada según los artistas, así como, por temor a medidas directas e indirectas de censura –como efectivamente se concretó con el incendio del *Teatro del Picadero*-. Sin embargo, no hay que olvidar que la solidaridad entre los artistas generó, a la vez, un marco de libertad para la escritura-montaje que difícilmente pudiera haber disfrutado un

artista en solitario. Cada artista escribió de acuerdo con su experiencia profesional – listas negras, prohibiciones, etc.- y, su percepción del alcance de las medidas de censura, en un marco de libertad grupal más amplio que el de los pequeños teatros, donde hasta entonces estaban reclusos. Por último, con respecto a la pregunta sobre las *marcas* de la censura y autocensura en la elaboración de las obras, mi interpretación es que el estudio comparativo de las obras de los siguientes ciclos indica que a partir del segundo ciclo, las obras abandonan ciertas estrategias comunicativas como la indeterminación y el vacío de significados en torno a las acciones de los personajes. Lo cual se puede atribuir a cierta experiencia de los artistas de una incipiente y relativa libertad de expresión. De todos modos, esta comparación resulta algo sesgada puesto que los artistas que participaron del segundo ciclo de teatro son marcadamente distintos a los del primero. Una comparación más factible se puede realizar entre las obras del primer y tercer ciclo, ya que aproximadamente un cincuenta por ciento de los artistas participó en ambos ciclos. Se observa, sin lugar a dudas, que las obras se caracterizan por el empleo de estrategias comunicativas directas, el desarrollo de argumentos relativamente cerrados y, de unas condiciones de enunciación menos ambiguas.

Por otro lado, es igualmente cierto que algunas de las estrategias de las obras del primer ciclo se relacionan estrechamente con ciertas convenciones del teatro de la década del setenta. Por ejemplo, he señalado que las obras reelaboran desde diferentes enfoques y estilos el esquema del personaje oprimido por una fuerza, que se expresa como un conflicto personal interno, que solo algunas veces alcanza a sobreponerse a la misma. Sin embargo, el abundante empleo del *personaje degradado* tiene una relación insignificante con el hecho que estas obras fueran elaboradas durante la dictadura militar. En la perspectiva de Pellettieri, este tipo de personaje refiere a una forma relativamente estandarizada de elaborar una tesis realista “que fluctúa entre la semántica

del cuestionamiento a los mandatos sociales y la realidad existencial del pequeño burgués que reconoce este hecho e intensifica su disconformidad”.³¹² En otras palabras, el esquema del personaje oprimido es una herramienta de comunicación que contribuye a elaborar una situación dramática cuyos elementos distintivos son: el énfasis en cierto determinismo social, la derrota del antihéroe, la decadencia del mundo familiar, el *sueño autónomo desvinculado de la realidad*, próximo a la locura o enajenación, entre otros.

3. Las cosmovisiones de los artistas. Las creencias de los artistas resultaron igual de influyentes que las convenciones teatrales, en la elaboración de las obras. Las entrevistas realizadas a los dramaturgos durante los primeros años de la década del ochenta, corroboran sus creencias sobre el *sinsentido* que caracterizaba en términos ontológicos a *la realidad* argentina de finales de la década del setenta, o bien, creencias sobre la realidad en tanto dislocada o *deformada* (en la que las cosas dejan de regirse por una relación transparente de causa-efecto), cuyas causas atribuían a la inestabilidad socio-política del país. Algunas de estas creencias fueron reelaboradas en las obras, en particular se hace evidente, en aquellas como *Mi Obelisco y yo* o *La cortina de abalorios*, en tanto procuran construir una historia, que al mismo tiempo, el texto desarma, mediante estrategias como una mirada de los eventos oblicua, diagonal, fragmentaria, que cuestiona la posibilidad de elaborar una unidad argumental, en consecuencia, que difícilmente hace posible articular esa mirada en algo similar a un relato histórico.

Las creencias de los artistas sobre la relación entre el teatro y la sociedad argentina, no solo influenciaron decisivamente la elaboración de la obras, sino que además, se materializaron en la construcción de una ideología más o menos explícita

³¹² Osvaldo Pellettieri, “Realismo reflexivo de intertexto moderno”, *Historia*, pp. 129.

sobre cómo y para qué hacer teatro argentino. Con respecto a cómo hacer teatro, recuérdese mi sorpresa al descubrir el abundante empleo de la *parodia* como herramienta de trabajo *crítica* para reflexionar sobre la historia, las costumbres locales, ciertos símbolos nacionales, los discursos políticos, etc. No fue hasta descubrir esta herramienta que comprendí la insistencia de las investigaciones en sostener que las obras del primer ciclo, formularon una crítica al *contexto autoritario*, o entraron en *antagonismo con la dictadura militar*. Pues al estudiar las obras más celebradas por la crítica teatral y el público (por ejemplo, *Gris de ausencia*, *El acompañamiento* y *Decir sí*) observaba como característica común a las mismas, la construcción de una situación dramática *debilitada* discursivamente por alusiones, relaciones indirectas, etc., sin percatarme que mediante este subtexto parodiante, éstas articulaban una comunicación crítica con el espectador. No obstante, difiero relativamente de estos estudios en que considero que las obras apuntaron a iluminar y cuestionar ciertas dimensiones autoritarias de la vida cotidiana, antes que a formular una crítica al gobierno militar.

Con respecto a las creencias de los artistas sobre el propósito de hacer teatro, considero que las obras se concibieron con frecuencia, como un medio que debía hacer reflexionar al espectador y transformarlo. Esta preocupación, que no es exclusiva del teatro, sino también, de la producción literaria del mismo período,³¹³ cobrará mayor importancia en los siguientes ciclos, en particular, al abordar los imaginarios de nación, como una herramienta de reflexión sobre el presente.

³¹³ “La historia, por ejemplo, fue una forma de pensar el presente y hablar sobre él. Nos habituamos a dar rodeos, a alargar el camino recorriendo el siglo XIX. La historia fue una de las maneras que pensamos la política: una historia donde los intelectuales del pasado eran figuras anteriores de un destino que nos seguía involucrando, metáforas para pensar nuestros errores y repasar nuestros proyectos”. Beatriz Sarlo, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, pp. 105.

5. El espectador implícito o imaginario. En el capítulo anterior, señalé la convicción de algunos artistas sobre la crisis del teatro independiente, así como, su ineficacia para controlar la reorganización del campo teatral, uno de cuyos efectos negativos más notables era el achicamiento del público de teatro desde mediados de la década del setenta. Igualmente, remarqué que uno de los objetivos de la formación de *Teatro Abierto* fue atraer y recuperar los espectadores, que las sucesivas devaluaciones monetarias habían coyunturalmente alejado de las salas. Dicho objetivo influyó notablemente la elaboración de las obras, no solo en términos de trabajar temáticas locales, con personajes populares al espectador y desde una *estética realista* (que en la perspectiva de algunos artistas debía comunicar antes que entretener), sino además, porque frente al amplio y enmarañado control militar de los medios de comunicación, los artistas se arrojaron la responsabilidad de elaborar una interpretación alternativa a *la realidad* que se ofrecía en estos medios.³¹⁴ En consecuencia, sostengo que algunas de las obras fueron escritas, dependiendo de las experiencias de los artistas, con base en una concepción amplia del espectador implícito o imaginario con el que deseaban entablar una comunicación.³¹⁵ Por su parte, Pellettieri sostiene que el espectador implícito es el proveniente de la *clase media argentina* (es decir, “profesores, maestros

³¹⁴ Es difícil determinar cuán generalizada pudo ser la creencia entre los líderes y seguidores de *Teatro Abierto* en su competencia para elaborar una interpretación distinta de la realidad del país. No obstante, las investigaciones concuerdan en que no solo los artistas creían en su competencia, sino además, que sus obras se elaboraron con ese propósito. Recordemos que para Giella los artistas de *Teatro Abierto* asumieron un compromiso serio con su pueblo, a saber, el de ocupar como una vanguardia el vacío ético-político que realizó el gobierno militar. En mi opinión, aún cuando es probable que los artistas creyeran en su competencia, he mostrado la necesidad de abandonar ciertos razonamientos unidimensionales y lineales, en el sentido, que concibo a las obras como unos textos complejos, en los que he detectado las marcas de una variedad de factores.

³¹⁵ Afirmo que solo algunas obras fueron elaboradas con base en un espectador imaginario, pues en mis entrevistas aproximadamente la mitad de los dramaturgos reconoció haberlo hecho, mientras la otra mitad prefirió descartar el término por su ambigüedad. No obstante, considero que una reconstrucción de las expectativas de los artistas respecto del público debería ser producto de una investigación y, no, de una afirmación de sentido común. En particular, porque el término parece haber perdido utilidad incluso a principio de la década del ochenta cuando comenzaba a ser visible que estaba operando una reconfiguración novedosa de los públicos urbanos en América Latina. (Pienso fundamentalmente en el interés académico (inicialmente antropológico) en la construcción de un nuevo objeto de estudio centrado en las ciudades, en los consumos culturales urbanos de Néstor de García Canclini, el *Grupo de Trabajo sobre Políticas Culturales* de CLACSO, etc.)

empleados- "amateurs" y progresistas de todo tipo que veían al teatro desde su visión racionalizada de la modernidad y del cambio mundial, cuestionadores a la vez del poder de la dictadura [...]”³¹⁶ y, que además, los dramaturgos pertenecen, en igual medida, a dicho sector social. En otras palabras, para el autor los dramaturgos establecieron una relación comunicacional clasista-crítica, en el sentido, que las obras elaboraron temáticas, enfoques, personajes, etc., que eran de interés de la clase media y, a la vez, demandaban de ésta un cambio de conciencia. La principal dificultad con esta hipótesis es que trabaja con una concepción de clase media, ideológica, ahistórica y, no conflictiva. Ideológica, porque supone que los artistas comparten similares valores con el público; ahistórica, porque entiende que las obras trabajan con imaginarios de clase media claramente distinguibles y, no conflictiva, porque asume cierta transparencia en la comunicación artística en la que las obras formulan una crítica y el público las comprende y comparte. Tengo la impresión que no siendo posible corroborar la extracción social del público del primer ciclo, es muy probable que la cuantiosa asistencia de público convenciera al autor de postular una coincidencia de clase, controvertida, entre artistas y espectadores.

Si consideramos –con las necesarias reservas- el sondeo realizado por el periódico *Clarín* al público que asistió a los espectáculos, se observa que éstos coincidieron en al menos tres principales motivaciones³¹⁷. En primer lugar, los espectadores manifestaron haber asistido a causa de que *Teatro Abierto* representaba una oportunidad casi única de ver *buen teatro*. Es decir, el público entrevistado

³¹⁶ Osvaldo Pelletieri, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. V, pp. 97.

³¹⁷ Dicha encuesta debe considerarse con cautela no tanto por el número limitado de personas entrevistadas (14 en total), sino más bien, por las importantes restricciones en términos de censura que regían sobre este periódico. Pese a que se trata de una transcripción literal de las entrevistas, llama la atención de que ninguno de los entrevistados haya mencionado las obras, el tipo de espectáculos, las temáticas, los personajes, los mensajes, etc. Por el contrario, los entrevistados prefirieron mencionar los buenos actores, los renombrados directores y autores que integraban Teatro Abierto ‘81. María Esther Gillio, “Diversas razones de un reencuentro” en “Balance al caer el telón”, *Clarín*, 15 de octubre 1981.

coincidió en que su asistencia se debió a cierta expectativa sobre la calidad de los espectáculos: *Teatro Abierto es la demostración de que lo que falla en general es el teatro, y no el público*. En segundo lugar, los entrevistados expresaron sentirse *reflejados, emocionados, identificados* con los espectáculos: *Nada puede tocarnos más hondo que lo que tiene que ver con nosotros*. Finalmente, y no menos importante, los entrevistados mencionaron la solidaridad entre los artistas (en términos numéricos, así como, por estar integrado por los *mejores artistas del teatro nacional*) como un motivo igualmente importante que estimuló una gran asistencia: *Me parece que todo este éxito [...] es la expresión de las ganas que tiene la gente de participar en alguna tarea común*. Por tanto, esta breve consideración del sondeo me inclina a revisar la hipótesis de un teatro y público imaginario de clase media, a causa de que es posible imaginar una amplia variedad de factores relacionados con la asistencia del público (por ejemplo, el precio bajo de las entradas, el importante número de artistas renombrados, la quema *del Picadero*, la variedad de espectáculos por día, la caída en la oferta cinematográfica, la asistencia a un evento colectivo, las temáticas locales, la renuncia al dinero, la solidaridad del campo artístico, etc.)

3. 2. Teatro Abierto 1982. Historizando las “exclusiones” en el imaginario de nación.³¹⁸

Una de las características sobresalientes de las obras escritas para el segundo ciclo - recordemos que estas duplican en número las escritas en el ciclo anterior-, es cierta

³¹⁸ Esta sección se elaboró con base al estudio de 23 de las 34 obras seleccionadas en el *Concurso de autores* del segundo ciclo, debido a que las once obras faltantes no fueron registradas en *Argentores*. Sorprende esta pérdida de las obras porque si bien es cierto que aproximadamente un diez por ciento de los autores no volvió a escribir, una de las condiciones de participación del concurso era el registro obligatorio de las obras en *Argentores*. Incluso la obra escrita para este ciclo, *Al vencedor* de Osvaldo Dragun no fue registrada ni publicada hasta el presente.

articulación entre los *mundos interiores* representados principalmente mediante ambientes domésticos y familiares y, los sectores sociales a los que estos mundos probablemente pertenecen. En otras palabras, si las relaciones familiares han sido, como señala Jean Graham-Jones, una de las metáforas más comunes en las obras de teatro argentino durante los primeros años de la dictadura militar y posteriormente³¹⁹, observamos en la obras de 1982 un importante esfuerzo por historizar el devenir social de ciertos sectores sociales. En particular, una importante proporción de las obras representan los ambientes familiares de ciertos sectores excluidos y olvidados por la historia nacional, como son los trabajadores agrícolas (*orilleros*), los trabajadores ocasionales que habitan entre el campo y la ciudad, los obreros, los cuentapropistas, entre otros. El interés de los dramaturgos en historizar algunos aspectos de las exclusiones sociales operadas en el pasado reciente, era una forma de abordar el mismo problema en el presente, pues era conocido, en particular, en algunos medios de comunicación que desde el comienzo de la década del setenta un creciente número de individuos pertenecientes a sectores urbanos y rurales estaban experimentando un marcado desplazamiento y empobrecimiento económico-social.³²⁰ Es igualmente posible, que el jurado del concurso (compuesto por actores y directores) sesgara relativamente la selección de las obras (tan solo un 10% de las escritas para el ciclo), a causa de la exigencia de los propios artistas de ofrecer un teatro de actualidad.

³¹⁹ “Staging the family became an even more pertinent theatrical strategy in late 1970s Argentina under a military government that included in its national Project the goal of preserving the family, portrayed as one of the cornerstones of “Western and Christian civilization”. During the dictatorship’s early years, and well after, family dynamics functioned as metaphor for multiple power relations. Paternalism was taken to authoritarian extremes as the offspring’s’ immaturity symbolized the nation’s arrested infantilism. The enclosed space of the house or apartment effectively represented the country under dictatorship, and the family home, with its many psychological and emotional connotations, became an institution created to constrain the human body and soul”. Jean Graham-Jones, *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*, pp. 28.

³²⁰ Resulta importante recordar que una de las características del *Estado Burocrático Argentino* de acuerdo con Guillermo O’Donnell, es la construcción de un sistema de exclusión política de un sector popular antes activado, así como, de exclusión económica y social mediante la destrucción o captura de los recursos (organizaciones de clase y movimientos políticos) que sustentaban dicha activación. Guillermo O’Donnell, *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, pp.75.

En el *Malevaje extrañado* de Oscar Quiroga, el personaje mítico del *malevo* (creado principalmente por las letras de tango, según las cuales habitaba en los suburbios de las ciudades de principios de siglo pasado) se construye como enfrentado al crecimiento y expansión de la ciudad. Específicamente, se lo representa habitando a horcajadas entre la ciudad y el campo. En este sentido, se enfatizan aspectos del personaje como es el desarraigo e inadaptación al mundo del *trabajo de la ciudad*, mientras, se atenúa cierta concepción tradicional de éste como malhechor, pendenciero o malviviente. Se trata de un personaje des-ubicado respecto de un medio social que se ha transformado y en el que este parece no tener cabida. Los comportamientos y las creencias del malevo aparentan al lector-espectador, vetustos, sandios, candorosos, todo lo cual contribuyen a crear cierta idea de éste como una *víctima del progreso*.

Una historia que cuentan de Antonio Planchart está ambientada a comienzos de siglo pasado como la obra anterior, aunque ésta última se propone narrar desde una perspectiva más bien histórica que ficcional, el devenir de otros individuos igualmente desplazados, conocidos en la historia social como los *orilleros*. Se trata de la población rural que converge a las orillas de la ciudad de Buenos Aires a causa de su expulsión de las labores agrícolas (producto del agotamiento del modelo agro-exportador de 1930). La historia que se narra es la del desplazamiento económico y social de los agricultores hacia las orillas de la ciudad y, cumple el propósito pedagógico de mostrar al lector-espectador la estrecha relación entre el empobrecimiento campesino y la cristalización de un aparato político clientelar, liderado por caudillos locales.

Finalmente, en *Reíte Carlitos* de Carlos Antón la imagen principal que se enfatiza en buena parte del cuerpo de la obra es la de un círculo vicioso de marginación de unos obreros. Como en una verdadera clase de historia social, primero se representa el cierre de la fábrica donde trabajaban los obreros y su expulsión como desempleados.

Posteriormente, se representa el desalojo de uno de los obreros a causa de la construcción de una autopista. Los diálogos y las acciones señalan cierta tendencia social irreversible –no sin cierta resistencia- hacia el *achicamiento* o el desplazamiento económico y social de los obreros.

Carlitos: [...] Y dale con eso del progreso... ¿El progreso de quien? [...] estoy podrido que me rajen de todos lados. Me rajaron del laburo y ahora me quieren rajarse del cotorro. No me la banco más. No me van a rajarse... [...]

[...] Pero vos junaste bien como está quedando el rioba... Surcado de baldíos. Puras ruinas. Y todo ¿para qué? Para construir una autopista...

[...] Nos bancamos cada cosa... Hemos tenido que aprender a achicarnos, a liquidar algunos sueños y quedarnos con las realidades... Cruelas realidades de mierda. [...]

Agustín: [...] Con la fábrica pasó lo mismo; Escribimos con letras bien grandes por todos lados... “Fábrica metalúrgica tomada por los obreros”. Y la gente nos dio la mano que pudo...

Carlitos: Después nos rajaron a todos. Pero quién nos quita lo bailado [...]

Agustín: Perdí cuidado, nomás Carlitos.... Que algún día ese baile nos va a salir bien que mierda... En la fábrica con los compañeros resistimos todo lo que pudimos. ¿Qué más podíamos hacer contra la milicada armada hasta los dientes? [...]

Las tres obras consideradas coinciden en ilustrar aquellos elementos de la nación que fueron relegados u olvidados por la historia. Es decir, el interés en los malevos, orilleros y obreros denota cierta interpretación histórica que enfatiza la exclusión (y no la inclusión) como forma de construir el orden social en Argentina. En la historia de los orilleros, no se ofrecen precisiones sobre la expulsión de los trabajadores agrícolas a los cinturones de pobreza que rodean la ciudad. No obstante, la obra destaca la recurrencia del empobrecimiento de diferentes sectores sociales como una forma de relación

política histórica, un modo de dominación política de los pobres, que no se canaliza a través de las instituciones, sino de figuras políticas tan antiguas como los caudillos. Aunque las tres obras retomaron el trillado tema del *progreso*, solo en el *Malevaje* se emplea con el propósito de representar a los excluidos como víctimas. En las otras, es el mito cuestionado. En *Reite Carlitos*, la fuerza del progreso, impulsada por el gobierno militar –simbolizada en la construcción de una autopista–, se contrasta con el cierre de la fábrica metalúrgica –símbolo de la industria nacional– y el desalojo del obrero de su habitación. Era evidente al lector-espectador de la época que las medidas de política económica del gobierno militar eran contrarias a una concepción de progreso en el que estuvieran incluidos los sectores obreros y populares. De modo que la obra concluye con el previsible desalojo del personaje, dejando al espectador como testigo de algunas de las transformaciones que estaba experimentando la sociedad argentina a causa de una inusitada apertura de la economía hacia el exterior y el cierre masivo de fábricas de productos nacionales.³²¹

Las obras de *Teatro Abierto '82* no solo tienen un propósito de revisión histórica, se observa igualmente un conjunto de obras cuya característica en común es trabajar desde diferentes perspectivas la representación del miedo o del temor como una forma de parálisis, aquiescencia y sumisión al orden autoritario. En *Bar La costumbre* de Carlos Pais, el miedo es motor de las acciones (miradas, manejo del cuerpo; de las manos; etc.), así como, la materia que nutre los diálogos. El aspecto más trabajado en el cuerpo de la obra es el miedo a la propia muerte y, cómo ésta experiencia desencadena en los personajes *amenazados* una gradual aceptación, familiaridad o acostumbramiento

³²¹ De acuerdo con Jorge Schvarzer (1983) entre 1975 y 1982 unos 400.000 obreros industriales perdieron sus trabajos.

con lo inaceptable, de tomar *las cosas como son* mientras aún se conserva la vida. Uno de los argumentos de la obra es que el temor a perder la vida es una de las causas principales que lleva a los individuos a aceptar la arbitrariedad del poder, el horror, etc. Dicho de otro modo, el miedo desataría cierto mecanismo psicológico normalizante del sinsentido, de la arbitrariedad, de la irracionalidad y del horror.

Ernesto: No sé qué hacer. Esto no puede ser verdad.

El viejo: Lo es, sin embargo. Lo que pasa es que...

Ernesto: ¿Qué?

El viejo: Hasta que no le pasa a uno...

Ernesto: (Terminando la frase) Cuesta creerlo...

[...] Ernesto: ¿Por qué todo esto? ¿por qué? [...] ¿Qué le pasó a Elena? [...] ¿Qué le hicieron?

El viejo: No mucho. No hace falta. Solo...

Ernesto: ¿Solo qué?

El viejo: Solo mostrarle... ver. Con eso, casi siempre, es suficiente. [...] El miedo. Lo que le puede pasar a uno. Mostrar. Eso es mucho. Ejemplos.

Ernesto: ¿Para qué?

El viejo: Para que el miedo empiece. [...] Y una vez que empezó es incontenible. Ya está.

Ernesto: Yo no tengo miedo. ¡Quiero irme de aquí!

El viejo: ¡Váyase!

[...] Ernesto: No puedo. No me dejan. Estamos encerrados...

[...] La vieja: (Casi en un grito) ¡Abríle esa puerta! ¡Abríle esa puerta!

[...] El viejo: (Va hacia la puerta y la abre con toda facilidad) ¡Ya está! [...] Siempre estuvo abierta y ellos lo saben. Solo que también saben...

Ernesto: ¿Qué?

El viejo: Que ya es tarde para que se vaya.

En *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó, dos son las imágenes que la obra privilegia por excelencia. El silenciamiento de la ciudad de Buenos Aires (representado mediante la oscuridad y la falta de ruidos, de movimientos, de voces, etc.) y, la acción de un personaje obeso que cuenta dinero. Los habitantes de la ciudad se han sometido a un silencio -a causa de un miedo generalizado inexplicable- y a un orden social basado en la producción de dinero, cuya consecuencia, es la muerte y el ocultamiento de la muerte de sus habitantes.

Finalmente, *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini enfatiza unas ideas similares a la obra anterior, aunque en el contexto de una familia extensa. La vida familiar se ha transformado en una pesada red de obligaciones, prohibiciones y temores -simbolizado por una bufanda gigante que anuda a cada miembro en una relación de dependencia- de modo que ninguno de sus miembros vive con cierta libertad o independencia.

Las tres obras abordan de distintos modos el miedo como mecanismo de subordinación y aceptación de una dominación autoritaria. *Bar La costumbre* privilegia la relación entre el miedo y la mirada, o bien, la ceguera que se autoinflige (metafóricamente) uno de los personajes, como una forma de sobrevivir al miedo de mirar cosas que le resultan insoportables. De acuerdo con Diana Taylor (1997), el hecho que el gobierno militar ejerció una vigilancia de las miradas de los ciudadanos, obligándolos a *mirar para otro lado* e ignorar los espectáculos de terror que éste montaba en el espacio público, contribuyó a la destrucción de la cohesión de la sociedad argentina. Mediante la interrupción de la *mutualidad y la reciprocidad de la mirada*,

que permiten a las personas identificarse con otros, creó un amplio espacio social donde el mirar no estaba autorizado. De modo que la forma más común que disponían los ciudadanos para evitar una situación de riesgo, es escaparse de las *miradas peligrosas*, es decir, no ser atrapados viendo algo que no se debe o no ser vistos pretendiendo no ver. Las tres obras coinciden en representar el sometimiento gradual de los personajes a un poder absoluto sobre la vida, un poder de muerte, y, como ésta relación se ha transformado en parte de la vida cotidiana. Finalmente, las dos últimas obras elaboran cierta rebelión de los personajes contra el tremendo peso del orden social construido por el gobierno militar—representado mediante el silencio—. El silencio de la ciudad es simulacro de *armonía* o de unidad familiar que ha terminado por quitarle sentido a la vida.

3. 2. 1. Empobrecimiento, sordidez, miedo y la irreversibilidad del curso de la vida individual.

Las obras escritas en este segundo ciclo de Teatro Abierto resultan considerablemente particulares en lo que respecta a los diálogos y acciones secundarias. En primer lugar, resulta interesante que buena parte de las acotaciones sobre el decorado o la ambientación sugieren un importante despojamiento que, por un lado, obedece a cuestiones estéticas³²² y, por otro lado, refiere una intención de los dramaturgos de representar espacios caracterizados por cierto empobrecimiento, hacinamiento, sordidez y envilecimiento.

³²² Comparativamente las obras del segundo ciclo gozaron de un montaje más generoso en términos de decorados, utilería, vestuario, etc., a causa del éxito económico en términos de la asistencia del público y la venta del libro que compila las 21 obras. En este sentido, se podría afirmar que la producción de escenarios relativamente despojados obedece más bien a una preferencia de los directores que a una carencia de recursos.

En segundo lugar, las obras de este segundo ciclo trabajan con una menor ambigüedad e indeterminación, por el contrario, se podría sostener que hay una marcada preferencia de los dramaturgos a trabajar con materiales provenientes de la vida cotidiana contemporánea de un argentino promedio: a saber, cierto empobrecimiento en el estándar de vida, el hambre como preocupación de los sectores medios y obreros, cierta irreversibilidad en el curso de la vida individual y social, y la familia o la *patria* como sacrificio del bienestar personal. Asimismo, las obras se caracterizan por articular de un modo más explícito las relaciones entre los elementos (discursivos, simbólicos, etc.), principales y los secundarios y, en consecuencia, se trata de obras con una mayor transparencia argumental que privilegian la comunicación verbal -de ideas o tesis- antes que la visual o auditiva.

En el *Tío Loco* de Roberto Cossa, el hambre es la imagen secundaria que refuerza la idea principal de esta obra, a saber el empobrecimiento de los sectores populares condenados a una forma de muerte social lenta o inmovilidad social. El decorado contribuye en igual medida a representar la rigidez de la miseria en la que vive dicha familia extensa suburbana (compuesta por tres generaciones que cocinan, comen y duermen en una misma habitación). La visita del tío, rompe el equilibrio de la miseria y desencadena -a causa de su alegría- en la familia un ansia desenfrenada por comer, reír, embriagarse, cantar y hacer el amor. El hambre ha matado poco a poco el gozo de vivir, el deseo sexual y la posibilidad de pensar en un futuro.

En *Hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza, se cuestiona como en ninguna otra obra la *ilusión* de los sectores obreros de alcanzar cierto bienestar. Por contrapartida, la pobreza se elabora como una condición social que puede experimentarse con cierta *dignidad*. El bombero voluntario de un pueblo y su mujer encarnan como en razonamiento dialéctico unas posturas contrapuestas: el primero, ha

encontrado en su trabajo como bombero una forma de dignidad que transforma en insignificante la pobreza en la que vive, mientras que su mujer se aferra a la ilusión de que sus privaciones algún día desaparecerán. No obstante, y a diferencia de la dialéctica, la mujer experimenta una profunda transformación en sus valoraciones -se libera de su ilusión de bienestar- mediante cierta reelaboración del sentido social de su pobreza.

Cayetano: Me ascienden. En mérito a las heridas recibidas

Libertad: ¿Y eso que quiere decir? [...] (Extrañada) ¿Entonces ahora te van a pagar?

Cayetano: No, qué me van a pagar. ¿Somos voluntarios o no somos voluntarios? Pero voy a tener más responsabilidades.

Libertad: (no puede creer) ¿Quiere decir que... que además de no cobrar... ahora... (Entra en histeria otra vez) ¡Uyuyuy, Dios mío; uyuyuyuyuy...! (Empieza a dar vueltas desesperadas por ahí. Cayetano la persigue tratando de hacerle entender)

Cayetano: Pero Liber... Es un honor, ¿te das cuenta? ¿Te das cuenta del honor que representa que yo...

Libertad: (fuerte, interrumpiendo, desesperada) ¡No aguanto más! ¡No-aguan-to-más! ¿Entendés? ¡Ya estoy cansada de esta vida miserable! ¡Ahora tengo que trabajar por tu culpa! [...] Te creés que es fácil conseguir plata honradamente, como están las cosas ahora? Y aquí ni cerveza, hay. Ni cerveza podemos comprar. [...] ¿A vos te parece que ésta es manera de vivir? [...]

(Libertad no aguanta más y empieza a sollozar suavemente sentada en el banco. Es notoria la diferencia de este suave y profundo sollozo de ahora con el llanto nervioso de antes. Cayetano se sorprende.) [...] (Libertad cae de rodillas junto a las piernas de Cayetano y las abraza mientras llora y habla)

Libertad: Perdoname, por favor. Perdoname.

Finalmente, en *Viejas fotos* de Néstor Sabatini, la comida, o mejor dicho, la ausencia de la misma, marca el tiempo de las acciones cotidianas de una pareja de clase media: el desayuno a la mañana, el almuerzo al mediodía, etc. Sin embargo, cada vez que la pareja se dispone a comer sobreviene un momento de silencio y un apagón, que sirve posiblemente al propósito de construir la apariencia de que han comido -a diferencia de las obras que representan a los sectores obreros donde la falta de comida es evidente-. Sin embargo, los personajes reelaboran el hambre no ya como escasez o necesidad, sino todo lo contrario, como una elección, un propósito o una decisión de *estar en forma, de hacer régimen, de estar espléndidos*. La comparación entre esta obra y *Hay que apagar el fuego* es más que evidente e inevitable en términos de que construyen una marcada interpretación clasista, coherente y complementaria, a saber; mientras a los sectores populares les es posible reelaborar cierta dignidad de la pobreza, para los sectores medios la dignidad es una cuestión de apariencias o de imagen.

El hambre, las privaciones, etc., son entonces una poderosa imagen secundaria que refuerza las ideas principales de algunas de las obras, en particular, aquellas que enfatizan la caída, el estancamiento o el deterioro de ciertos sectores sociales. El hambre es una metáfora bastante próxima a las representaciones del miedo -en algunas obras aparecen juntas-, porque alude a la supervivencia humana, a la fragilidad de la vida en relación con algo que la amenaza. No obstante, el *Tío Loco* es la única obra de las consideradas en esta sección que bosqueja la inmovilidad social un contexto histórico-social reciente, al punto tal que, las tres generaciones sirven como una herramienta visual sugestiva para ilustrar una micro historia social-familiar de algo más de cincuenta años de inclusión: primero, de los inmigrantes europeos, luego de los sectores populares y, recientemente, de exclusión de los sectores populares.

Antes de finalizar, resulta importante mencionar un segundo grupo de ideas o imágenes secundarias que, en muchas obras de este segundo ciclo, se desarrollan estrechamente articuladas con la metáfora del hambre y de la privación. Son las obras que apuntan a nivel secundario a una representación del curso de la vida individual y social como irreversible. *La casita de los viejos* de Mauricio Kartún, sugiere esta representación mediante una reelaboración del mítico y añorado regreso del hijo a la casa de los padres, aunque en la forma de una pesadilla o de una maldición. Es decir, el hijo no puede cambiar el curso de los eventos que lo llevan a visitar –a diferentes edades- una casa paterna habitada por vivos y muertos. Sucede que la muerte no produce la interrupción de la vida, por el contrario, el pasado se re-actualiza constantemente y, las relaciones entre padres e hijos se repiten, resistiendo el paso del tiempo. De forma tal que, cada visita del hijo termina del mismo modo (el padre–muerto lo encierra a éste en el baño) y recomienza con una nueva visita del mismo –a otra edad-. Al igual que una prisión, el baño está sobrepoblado por el hijo a diferentes edades (a los veinte años, a los cuarenta, etc.) quien resignadamente acepta su castigo e ingresa al mismo.

Rubén: (Incómodo) Volví... (Sonríe forzado [...])

Padre: ¿Ah sí...? ¿Y a qué viniste?

Rubén: (Gritando) ¡No sé! ¡No lo puedo evitar! ¡Vuelvo... vuelvo siempre vuelvo! (Se escuchan ayes y golpes que provienen del baño. Todos miran a la puerta, que permanece cerrada y asegurada con una gran tranca de madera)

Madre: ¡Che, che, che... Nada de gritos aquí, ¿eh?... ¡Mirá lo que conseguiste...! (Por los ruidos el baño) Se ponen nerviosos, empiezan a golpear... [...]

Rubén: [...] ¡Me quiero ir! (Más fuerte) ¡Me quiero ir! (aumentan los lamentos en el baño. Grita) ¡Quiero salir!

Padre: (Gritando más fuerte aún) ¡Se acabó! ¡He dicho al baño y es al baño! [...] ¡Pero de ahí no se mueven hasta que no cambien...! ¡Aunque se mueran ahí adentro...! ¡Aunque rompan todo el baño! ¡Aunque sean tantos que se pisoteen entre ellos! [...] ¿Te acordás la primera vez? ¡Tenías ocho años; le ensuciaste la pollera a tía Pirucha... [...] ¡todavía estás ahí dentro! [...] ¡Y cuando te llevaste cinco a marzo! ¡Y cuando fumaste! ¡Todos están ahí!

Finalmente, en *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto, se contrastan cierta “teoría” sobre la delincuencia y la función resocializadora de la cárcel con la realidad social del “delincuente común”. Dicho contraste sugiere que las leyes que protegen la propiedad privada borraron en su origen el hecho que la propiedad fue alguna vez adquirida mediante robo. En este sentido, el ladrón es una reminiscencia sobre el origen espurio de la propiedad y, por tanto, una víctima que no puede escapar del círculo que se reinicia en el robo y termina en la cárcel.

Sin lugar a dudas, el estudio de los elementos secundarios refuerza -al punto de la saturación- la idea e imagen principal de varias obras que enfatizan un importante desplazamiento socioeconómico de ciertos sectores sociales hacia los márgenes de la sociedad. *Hay que apagar el fuego* y *Viejas fotos* privilegian una representación centrada en la inconsistencia de estatus de los personajes, a causa de su desplazamiento relativamente reciente. El *Tío Loco*, en cambio, privilegia la inmovilidad social y, la resultante miseria, como un proceso de larga data (posiblemente hasta dos generaciones). La experiencia del hambre ha penetrado en ambos sectores sociales y, sin embargo, sus procesamientos son diferentes. Para el bombero es una cuestión de romper

con el espejismo y asumir la caída social con dignidad, mientras que, para la pareja es una cuestión de mantener el estatus pese a la caída social.

Por su parte, resulta interesante que las obras estudiadas en esta sección construyen de diversas formas cierta concepción determinista y cíclica del paso del tiempo, a excepción de *Hay que apagar el fuego*, donde todavía es posible cierta agencia. Sin embargo, la repetitividad de la historia no es a causa de que los acontecimientos estén sometidos a leyes naturales de carácter causal y mecánico, sino más bien, de las ilusiones o mitos a los que los personajes se aferran. La ilusión de bienestar en los sectores empobrecidos produce una degradación moral sin salida, el ladrón vuelve a prisión a causa de estar cegado por una vida que no puede alcanzar, el hijo vuelve a la casa paterna con la ilusión de ser reconocido como un hombre realizado, triunfante. Como en un juego de espejos deformantes las ilusiones conducen a los personajes a reproducir un camino que solo los lleva al fracaso, a la decepción.

3. 2. 2. Explorando algunos aspectos de la *patria financiera* y el discurso nacionalista.

Una de las características distintivas de las obras del segundo ciclo es que muchos de los elementos que construyen la *situación dramática* de la obra se articulan en una comunicación menos oblicua, hasta cierto punto algo más transparente. Sucede que las obras de 1981 cultivaron la ambigüedad como recurso artístico, como herramienta para interpelar al espectador y, en menor medida, como forma de sortear la censura. Por su parte, las obras de 1982 enfrentaron menos restricciones cuando su propósito pedagógico era establecer ciertas relaciones entre la cultura argentina y el pasado

relativamente reciente. Precisamente, una de las constantes críticas realizadas por los distintos periódicos a este segundo ciclo era que se habían producido demasiadas *obras de denuncia* o panfletarias. En la perspectiva de los críticos de teatro, los escritores se preocuparon excesivamente en reflexionar sobre *la realidad del país* y, descuidaron el construir un *lenguaje teatral* que expresara tales preocupaciones. En realidad, los críticos no hicieron otra cosa que explicitar sus propios criterios clasificatorios de lo que constituía *buen teatro*, es decir, obras que planteaban cierta distancia con la realidad histórica -que evitaban todo mimetismo-, con una estructura argumental para un espectador *inteligente*, que se privilegiaban un estilo absurdo o grotesco, pero antes que nada, que eran representadas por actores reconocidos y, sobre todo, por un director consagrado. Aunque parezca tautológico, la crítica periodística desempeñó en este aspecto un rol reproductivo, en el sentido, de consagrar a los consagrados. Esta impresión se sostiene con base en observar el voluminoso cuerpo de la crítica periodística del segundo ciclo. Resulta remarcable que los directores y los actores siempre recibieron críticas positivas, aún en obras calificadas como pobres, mientras el “fallo” de una obra se lo consideró responsabilidad exclusiva del dramaturgo. Recordemos que a diferencia del primer ciclo, el segundo tuvo una mayoritaria participación de nuevos dramaturgos cuyos espectáculos fueron montados por artistas reconocidos y consagrados.

Uno de los mundos imaginarios que con mayor frecuencia las obras privilegiaron es sin lugar a dudas el de la *patria financiera*. La expresión resume un momento histórico y simbólico específico, cuando la especulación financiera, la inflación, las devaluaciones y las salidas de capital habían socavado la capacidad de las instituciones del mercado de regular los comportamientos y evitar el colapso, cuyo icono más recordado es la crisis de la deuda externa. Generalmente las obras se

concentran en representar o bien el deterioro cotidiano de la economía doméstica, o bien, como en *Varón V* de Elio Gallipoli la transformación del orden social basado en las reglas efímeras del mundo de las finanzas. Más precisamente, el dinero (proveniente de la especulación financiera) ha creado un nuevo orden: el dominio arbitrario de los hombres de finanzas acompañados por una corte de prostitutas.

El segundo mundo imaginario que las obras reelaboran con frecuencia es el que se construye a partir de algunos fragmentos del discurso nacionalista militar. *El examen cívico* de Franco Franchi, recrea el examen de ingreso -posiblemente a la universidad- de un joven, que se transforma en un interrogatorio diseñado por el examinador para determinar el nivel de *contagio* de los jóvenes aspirantes respecto de *ideas peligrosas* a las aceptadas por la institución. En el párrafo que se transcribe a continuación el examinador guía al estudiante a través de los argumentos (que pretenden pasar como) filosóficos a fin de que el último descubra la incuestionable legitimidad del gobierno militar, a causa de que éste se organiza bajo principios naturales (como el agua o el aire) o metafísicos.

Examinador: [...] Nos complace que no se entiendan muchas cosas, para ocuparnos nosotros de hacerlas comprender en su significado correcto. [...] debemos comenzar por dirigir nuestro razonamiento a los principios básicos y al origen mismo de los hechos. [...] Por ejemplo: ¿cuáles son los elementos naturales?

Joven: [...] según los griegos. (Lentamente) La tierra. El aire. El agua. Y...

Examinador: (Imperativo) ¡Y nada más! ¡No hay otros! [...] Estos elementos, es cierto, establecen los fundamentos de la vida y [...] de la organización de la existencia del hombre. [...]

[...] Examinador: Allí tiene usted, entonces, en acción, al polígono elemental, la más simple y conveniente de las figuras geométricas. ¿Qué es...?

[...] Joven: ¡El triángulo!

Examinador: ¡Bien! Tierra, agua, aire. Tres lados, tres vértices, tres ángulos y una figura perfecta. Todo debe erigirse sobre esa sólida construcción, que hasta tiene connotaciones teológicas. [...] A partir de allí debemos ser cautelosos en la administración de conceptos tales como libertad, orden, república... ¿Considera que ésta debe ser necesariamente representativa?

Joven: En nuestras actuales condiciones de población, sí, señor. [...]

Examinador: [...] Sea prudente, no malogre mis esfuerzos por encauzar su examen. [...] la república debe ser representativa de... ¿De qué?

Joven: (Inseguro, pero lógico) Pues... Del pueblo.

Examinador: (Severo) ¡Modere su lenguaje!

El estudiante reprueba finalmente su examen porque se niega a ser encausado y, como resultado, el examinador lo asesina.

3. 2. 3. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción dramática de Teatro Abierto '82.

La apertura de *Teatro Abierto* a los dramaturgos del país produjo una interesante paradoja, a saber, una menor variedad de perspectivas, de estilos, de estéticas, etc., en la construcción de una problemática que sorprende por ser común a un número importante de dramaturgos. Es decir, los dramaturgos coincidieron en representar: el empobrecimiento de ciertos sectores sociales, el miedo como la parálisis de la sociedad y como adhesión a un orden social arbitrario y mortífero y, finalmente, el curso de la vida social como irreversible.

Efectivamente, el segundo ciclo produce una dramaturgia distinta a la de los dramaturgos consagrados de 1981 y, ello obedece a diferentes factores. Por un lado, es conocido que un veinticinco por ciento de los dramaturgos que presentaron obras en este segundo ciclo “eran actores que intentaban por primera vez el oficio de dramaturgos” a causa de estar en su gran mayoría desempleados.³²³ Por otro lado, un porcentaje importante de dramaturgos provenían de la Provincia de Buenos Aires o de otras provincias –que la capital siempre se nutre-, lo que significa que éstos poseían una mayor variedad de experiencias y trayectorias profesionales respecto de los artistas del año anterior. Finalmente, cierto deterioro en la vida cotidiana a causa de la importante crisis económica y financiera debió influenciar en la elaboración de las obras³²⁴ –más allá de los sesgos producidos por la selección del jurado- ya que éstas captaron algunos aspectos de lo que después los historiadores sociales denominarían como el colapso de la *matriz estado-céntrica* –que ocurrió efectivamente entre 1981-1982- y con éste, la marginación de importantes sectores medios y populares urbanos y rurales.³²⁵

El jurado del *concurso de autores* produjo efectivamente cierto sesgo que puede resultar de importancia mencionar en lo que hace a la selección de las obras. Una de las principales preocupaciones de los dirigentes de *Teatro Abierto* era atraer a un público masivo mediante obras que se comprometieran con la realidad social del espectador. Sin

³²³ Pedro Espinosa “Cuando la creatividad escénica encuentra cauce para expresarse”, entrevista al actor-autor Jesús Berenguer, *Acción*, 16 al 31 de octubre 1982, pp. 19.

³²⁴ La fortaleza de una acción colectiva, a veces, deriva del enfrentarse, oponerse, distanciarse de un determinado valor, comportamiento, etc., general en una sociedad en momento determinado. En este sentido, es importante recordar que *Teatro Abierto* se construyó y constriñó a producir un teatro que desestimó algunos de los componentes económicos principales de la actividad teatral, en una sociedad preocupada por la especulación financiera y la inflación.

³²⁵ “El rasgo dominante de la matriz social previa a la que [...] defino como matriz estado-céntrica [...] fue la incorporación de las masas a las distintas arenas sociales y la integración. Bajo la superficie turbulenta, e incluso cruenta, de la inestabilidad de la política y las imperfecciones y los permanentes desequilibrios de la economía, una y otra esfera funcionaron integrativamente. Es decir, la gran mayoría e los argentinos y de las argentinas se incorporaron material y simbólicamente a arenas colectivas que tuvieron como ingredientes sustantivos algún modo de regulación estatal y el predominio de grados significativos de consenso. Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia (1955-1996). La transición del estado al mercado en la Argentina*, pp. 96.

embargo, es bastante probable que existieran tantas concepciones sobre el espectador que asistía a *Teatro Abierto* como el número de miembros del jurado, (recuérdese además la escasez de tiempo) con lo cual es imposible hablar de un proceso consciente de selección entre los integrantes de las comisiones de lectura.

Lo que sucedió con el concurso experimental merece consideración aparte sobre todo porque una serie de factores se combinaron en empequeñecer su importancia. En las entrevistas realizadas en los primeros meses de 1982, los miembros más visibilizados -por el periodismo y las revistas- describieron el concurso experimental como la *innovación más importante* del segundo ciclo. Tal innovación se sostenía en la creencia de los líderes de *Teatro Abierto* de que la ciudad Buenos Aires contaba con una importante actividad teatral experimental. Efectivamente, las obras experimentales mejor recepcionadas por el público – y que permanecieron en el ciclo hasta el final- fueron aquellas cuyos artistas habían conformado grupos de trabajo constituidos tiempo antes del concurso. No obstante, se tiene la impresión de que bajo la categoría de *teatro experimental* se englobaron en *Teatro Abierto '82* un número diverso de expresiones que estaban todavía en proceso de construirse como géneros (teatro-danza) o como nuevas expresiones artísticas (circo, mimo, etc.) con un público específico y una crítica teatral especializada. En este sentido, hipotetizo que la crítica periodística no pudo apreciar o apoyar estos espectáculos (y, en algunos casos, resulta interesante observar la indiferencia con que ciertos críticos desestimaron la asistencia a los mismos), en parte, porque éstos no estaban *entrenados* en algunas de las convenciones de este arte y, fue así como algunos crearon la opinión de que los espectáculos experimentales fracasaron en establecer una comunicación con los espectadores. Esta hipótesis -que requiere más investigación- se sostiene en la observación de que poco tiempo después, más de la mitad de los artistas que presentaron sus obras en este segundo ciclo, lograron establecer

su trabajo como una expresión artística legítima dentro del campo teatral de la ciudad de Buenos Aires.³²⁶

Con respecto a la asistencia del público mi hipótesis es que los artistas exageraron un poco la evaluación global del segundo ciclo, en parte a causa de la volatilidad de los cambios, principalmente, económicos que se sucedieron. Sería más exacto sostener que hasta fines de octubre la asistencia del público estaba cumpliendo con la expectativa de los organizadores de trabajar la semana completa con las dos salas a pleno³²⁷. No obstante, a partir de noviembre se experimentó un importante descenso que se traducirá en el reordenamiento del ciclo: 16 obras en la sala Margarita Xirgu.³²⁸ Con todo, el segundo ciclo duplicó la asistencia del público en un momento de caída general de asistencia del público a los espectáculos de la ciudad de Buenos Aires. En otras palabras, *Teatro Abierto '82* atrajo a 50.000 espectadores en un importante momento de inflexión para los principales espectáculos ofrecidos en cine y en teatro.³²⁹ Es mi convicción, en este sentido, que uno de los principales factores que condicionó la

³²⁶ Si tuviese que destacar uno de los factores en común que presentaron las obras del concurso experimental diría que fue el trabajo artístico sobre el cuerpo, redescubierto en el teatro desde la década del sesenta. Mediante este trabajo, señala Pavis, el lenguaje corporal del actor se libera del imperio textual o psicológico, se busca un “nuevo lenguaje físico basado en los signos y no ya en las palabras [...] una búsqueda de signos que no estén calcados del lenguaje y que, por el contrario, encuentr[an] una dimensión figurativa”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, pp. 107.

³²⁷ De acuerdo con algunas revistas los organizadores esperaban 100.000 espectadores para el segundo ciclo.

³²⁸ “La repercusión del público fue óptima, ya que si bien no se produjo –como el año pasado– una intensa venta anticipada de abonos, todas las funciones de las dos primeras semanas se hicieron a salas llenas y en un marco de palpitante entusiasmo: hubo aplausos fuertes hasta para espectáculos débiles”. Rómulo Berruti, “Balance de Teatro Abierto '82. Muchas obras y pocos hallazgos”, *Clarín*, 24 octubre 1982.

³²⁹ Casi todos los balances de fin de año mencionan la caída en el número global de espectadores y, no obstante, sorprende una columna del diario *Clarín* dedicada específicamente al problema. “La reducción de público y de recaudaciones provocaría el cierre de numerosas salas cinematográficas de esta Capital, el conurbano y el interior. [...] Los espectadores han disminuido también drásticamente, sumando ahora el setenta por ciento de la década del setenta. En el ámbito teatral la situación es igualmente preocupante para penuria de actores y empresarios. De este modo, el mundo del espectáculo reproduce [...] los rasgos más típicos de la vida nacional en la actualidad, como es la destrucción de la riqueza material y espiritual, la merma de posibilidades económicas y artísticas. [...] Pero sin duda que el factor determinante de la merma de concurrencia a los espectáculos es la disminución del ingreso de los espectadores. En la actualidad el precio el precio de las entradas cinematográficas es casi una tercera parte superior, en términos reales, al existente en 1975, mientras que los ingresos medios de los asalariados son aproximadamente la mitad. “Menos espectadores, menos espectáculos”, *Clarín*, 25 noviembre 1982.

reducción del número de espectáculos es el de haber alcanzado un horizonte máximo de espectadores potenciales.

Hipotetizo, que al final del primer ciclo, en 1981, los artistas de *Teatro Abierto* habían establecido una forma legítima de hacer teatro.³³⁰ Es decir, *un mundo de arte* en términos de Becker: una con audiencia *entrenada* que demanda ciertos productos artísticos, una cultura artístico profesional compartida y, unas agencias de consagración. Sin embargo, involucraba un mundo de arte no en expansión como imaginaban muchos artistas, sino más bien, confinado a un público y un espacio teatral estrecho, en un campo teatral cuyas reglas habían producido una mayor fragmentación de grupos de artistas, una nueva división del trabajo artístico (por ejemplo, el artista todo en uno: actor, director, escritor, empresario). En cierto sentido, la intervención del gobierno militar en la producción artística generó cierta opacidad en los comportamientos, de modo que algunos artistas esperaban que una vez que desapareciera la dictadura, los comportamientos de los empresarios, el público, los dueños de salas, etc., volverían a cierta normalidad.

Con respecto a la reacción del público, la prensa corrobora que éste participó de un similar fervor que en 1981 y, que para pesadumbre de los críticos, aplaudió todos los espectáculos. En cualquier caso, no se dispone de suficiente evidencia para confirmar algunas de las hipótesis que formularon algunos artistas sobre el “fallo” del ciclo, a saber, que el ciclo ofreció al espectador una excesiva proporción de espectáculos

³³⁰ “Concluido el Ciclo Teatro Abierto [...] el realismo se volvió hegemónico y generó no sólo textos y puestas sino también un modo específico de aproximarse a los hechos escénicos. Si bien Teatro Abierto comenzó a declinar en sus ediciones posteriores a la caída del gobierno de facto, éste fenómeno siguió vivo no sólo en los modos de “hacer” teatro, sino también en los modos de “entenderlo”. La recepción va a reconocer un conjunto de procedimientos “legítimos” –en especial una serie de artificios provenientes del sainete y del absurdo-, una función legítima –probar una tesis realista- y un predominio de la idea de que el teatro debía ser vehículo de una “verdad”. Estos hechos limitaban notablemente la capacidad de la crítica para aproximarse a cualquier texto o puesta cuyo verosímil no se aproximase a los parámetros del verosímil realista. Ana Lusnich y Martín Rodríguez, “Recepción del teatro de arte (1983-1998)”, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. V, pp. 403.

naturalistas-realistas o, que los espectáculos experimentales carecían de rigor profesional o, que las obras quedaron desactualizadas frente al impacto social de la guerra de Malvinas y el llamado a elecciones presidenciales.

El marco en el que se representaron las obras del segundo ciclo (octubre) fue de una mayor sensación de libertad de expresión en comparación con el momento en que éstas fueron escritas (enero-marzo). El público asistió a los espectáculos con la esperanza de que el gobierno militar estaba llegando a su fin. Precisamente, el dramaturgo Pacho O'Donnell elaboró la opinión de que el público que asistió al segundo ciclo había experimentado una profunda transformación en su sensibilidad, razón por la cual los espectáculos no pudieron causar el mismo tremendo impacto que causó el año anterior: “obras que al año pasado hubieran sobrecogido de terror al público, este año sonaban como oportunistas panfletarismos”. La hipótesis de O'Donnell, aunque en principio factible, requiere de cierta precisión pues puede llevarnos al error de concebir cierta experiencia de mayor libertad de expresión como algo lineal, mecánico, transparente y en bloque. Por un lado, es cierto que era más frecuente observar en los periódicos de 1982 críticas a determinadas políticas del gobierno militar (pero siempre mediante expresiones ambiguas) y, por otro lado, se experimentaban nuevos avances en términos de censura, como es la prohibición de septiembre del mismo año del uso del término *desaparecido* en los medios de comunicación. Es decir, la producción cultural continuaba bajo un aparato militar que tutelaba relativamente los medios de expresión (ya que éste no tenía el aparato para filtrar todo). De lo contrario, no se explica por qué las diferentes críticas realizadas a la obra *Oficial 1º* de Carlos Somigliana hayan coincidido en silenciar el aspecto más sobresaliente de la misma: los cadáveres que salen de los cajones, estanterías y

archiveros de la oficina de un oficial que desempeña en un tribunal de justicia.³³¹ En este sentido, habría que matizar la hipótesis del desajuste de las obras del segundo ciclo a las expectativas del público, ya que a excepción de unas cuantas obras cinematográficas, no eran tan frecuente encontrar ciertas temáticas y perspectivas en otros ámbitos.

Sin embargo, un clima de derrotismo va a influenciar decisivamente la organización y la producción del ciclo siguiente. Para los artistas uno de los grandes desafíos va a ser producir teatro con una creciente sensación de libertad expresión fue así como surgió la necesidad de fijar los últimos años de la dictadura. Como una forma de obligarse a reflexionar sobre el pasado influenciando el presente.

3.3. Teatro Abierto 1983. Historizando la inestabilidad política y el saqueo del país.

Efectivamente, la consigna de trabajar los últimos años de la dictadura militar estimuló a los artistas a producir una perspectiva lo más abarcadora posible sobre los últimos años del gobierno militar. Esta demanda se tradujo en construir unos espectáculos con una simbología densa, con muchas acciones paralelas desempeñadas por numerosos personajes -porque era cuantioso lo que se quería expresar- se buscaba, como lo sostuvo en una oportunidad Osvaldo Dragún, realizar *un resumen final del teatro argentino sobre el Proceso*³³². En este sentido, las artistas se asumieron la responsabilidad de

³³¹ A este respecto obsérvese el importante rodeo que elabora el crítico para evitar mencionar los cadáveres. “A Carlos Somigliana en cambio le ha bastado media hora para profundizar en materia psicológica, social y judicial. Su pieza es, por una parte, un retrato fidelísimo de un prototipo de funcionario prepotente, resentido, y peligrosísimo, nada frecuente en Tribunales. Pero el autor ha ido más allá, y junto a la sátira feroz a los hombres ha involucrado todo un sistema, recursos elocuentes, coronados por una secuencia final coreográfica de estremecedora eficacia. “Una obra espléndida que dura apenas media hora”, *La Nación*, octubre 1982.

³³² Luís Mazas, “El autor vive presionado” (entrevista a Osvaldo Dragún) en “Levantamos el telón sobre Teatro Abierto ‘83, *Clarín*, 10 de julio 1983.

producir unos espectáculos epítome de la historia política mediata del país. En principio los siete grupos de artistas -compuestos por dramaturgos y directores consagrados (4 en total), así como, dramaturgos y directores nuevos (4 en total)- que habían trabajado colectivamente de diversas formas, montaron sus espectáculos en torno a un título que unificaba el trabajo colectivo para cada día de la semana: los lunes *Hoy se comen al flaco*, *Concierto de aniversario* y *Nada más triste que un payaso muerto*, los mates, etc. Esto significó, entre otras cosas, que las obras redundaran en la repetición de ciertas imágenes, ideas, o convenciones del teatro, en particular, una interpretación histórica algo simplista sobre el pasado argentino relativamente lejano, que se sintetiza en la dicotomía: *gobiernos nacionales vende patria* y pueblo esquilado por los malos gobernantes.

Hoy se comen al flaco de Osvaldo Dragún³³³, construye y entreteje dos historias que se desarrollan paralelas, por un lado, la que se representa en la arena del circo criollo, la del célebre gaucho Moreira y, por otro lado, la del flaco cantor que junto a su guitarra introduce las historias que se representan en la arena del circo. Moreira, encarnado en una estatua, es testigo de la historia que relata el *saqueo* o la venta de las “riquezas nacionales” entre algunos gobiernos locales y los ingleses, mientras que el flaco acompaña con su guitarra la historia del hambre del pueblo, corolario de la historia del saqueo. La principal atracción del espectáculo no es la historia de Moreira, sino el comerse literalmente al flaco al final de la función. El público se impacienta ante la posibilidad de ser engañado y se devora al flaco, pero al no encontrar satisfacción en él, terminan por morderse unos a otros hasta morir.

³³³ “Hoy se comen al flaco” es un obra escrita por Osvaldo Dragún que fue presentada (el primer día de estreno del ciclo) como parte del espectáculo de los lunes, junto con otras dos obras individuales (“Concierto de aniversario” de Eduardo Rovner y “Nada más triste que un payaso muerto” de Roberto Perinelli) denominado “Los festejos”.

Flaco: (Canta) Cuando la guardia se cambia
Se cambia la situación.
Eso es fácil de entender.
El indio en gaucho se cambia.
Eso es civilización.
La Pampa se vuelve estancia.
Eso es pura tradición.
Las ciudades se levantan
sobre el desierto de ayer
y eso es urbanización. [...]

Coro: ¡El hambre es cosa pura,
debemos serle fieles!
¡Hijos de raza dura
finos como alfileres!
¡Y Moreira desde el mármol con orgullo
empuña su guitarra independiente
para cantar sobre todo el continente
al Hambre Inmortal del tercer mundo!

*Inventario*³³⁴ la obra colectiva de Carlos Somigliana, Hebe Serebrinsky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez reelabora una idea similar, con la diferencia que ya no se trata del saqueo de las riquezas del país, sino de sus propios habitantes: de sus vidas, de sus propiedades, de sus sueños, esperanzas, recuerdos, de sus hijos, etc. Para comunicar esta idea la obra introduce -en las didascalias- los personajes, iluminándolos en una postura estática y, a la vez, jerárquica de forma que el espectador aprenda o perciba las relaciones de mando y obediencia que estructuran las acciones de los personajes. Como se observa en lo que sigue, las didascalias elaboran una pirámide de poder peculiar. En el extremo superior los *padres de la patria*, cuelgan de la pared en unos cuadros. Luego aparecen, *Hombre Uno*, vestido de civil, secundado por *Hombre Dos y Tres*, miembros de la Junta Militar. Posteriormente, se observa a los tres hombres

³³⁴ A diferencia del espectáculo del lunes, “Inventario” se montó como un único espectáculo a partir de la articulación de cuatro diferentes obras. De acuerdo con la introducción de la obra los artistas prefirieron “fusionar esos materiales, no como una mezcla arbitraria, sino una especie de fresco “boschiano”, resignando climas o colores, para obtener una totalidad orgánica. Desafortunadamente, la redacción de la obra quedó incompleta con lo cual no se pudo estudiar la totalidad de la misma.

de traje, cuyo accionar recuerda a los llamados Grupos de tareas³³⁵ y, finalmente, antes de llegar a la base donde se encuentra el pueblo, observamos al Rematador y su ayudante.

Se ilumina un sector elevado y central del escenario, sobre cuya pared posterior se destacan los cuadros del General San Martín, del Almirante Brown y Manuel Belgrano, de tamaño natural. Delante, posando, sobre amplia mesa de conferencias, está el Hombre Uno, impecablemente vestido de civil, declamando en el típico estilo oratorio militar. A su lado, están Hombre Dos y Hombre Tres, también de civil. Detrás hay tres tipos trajeados (Números, Gori y Fierros). Cerca de ellos se encuentran el Rematador y su Acólito. Abajo compacta masa de gente los rodea en distintas actitudes (aprobación, rechazo, etc.)

Inventario, es una de las pocas obras donde los personajes con atributos inconfundiblemente militares aparecen en el mismo espacio físico del escenario junto a los otros personajes. Sin embargo, una luz sobre el personaje indica que sus acciones se desenvuelven en otro tiempo/espacio. Pese a que se encuentra vestido de civil, los discursos que el *Hombre I* dicta a su secretaria, lo hacen fácilmente identificable con la Junta Militar. Sus palabras altisonantes (*dejamos una comunidad organizada, próspera, feliz*) contrastan con las acciones de los *tres tipos trajeados*, quienes desvalijan, violan, asesinan, entierran cadáveres, etc. El personaje del Rematador, último eslabón en la cadena de mando, oferta al mejor postor todo aquello que, robado en primer lugar a los ciudadanos, puede extraerse algún valor económico.

³³⁵ Los grupos de tareas estaban conformados por miembros de las Fuerzas Armadas y de los cuerpos de seguridad del Estado, que tenían por función el secuestro, tortura y eventualmente, el asesinato y desaparición de personas, así como, la gestión de los distintos centros clandestinos de detención. Además, desposeían a las víctimas apropiándose tanto de sus bienes muebles como inmuebles.

Rematador: ¡Caballeros, nos queda poco tiempo! Ya casi ni luz nos queda! ¡Hay que apurar el expediente! (Señalando a Pablo y el Abuelo) Estos dos personajitos van sin cargo alguno para el que adquiera este magnífico galpón. [...] Les recuerdo que los intereses de los préstamos de la refinanciación de la hipoteca, son renovables! [...] ¡Que las ejecuciones de las prendas están frenadas! ¡Que todos los embargos preventivos son conversables! ¡A ver quién ofrece mil! ¡Parece mentira, caramba! ¡El Viejo Granero del Mundo a precio de pichincha y nadie levanta un dedo! [...]

La segunda de las ideas o imágenes que las obras del tercer ciclo enfatizan refiere a la destrucción de la confianza social, en el sentido acuñado por Eric Uslaner, a saber, el conjunto de juicios morales que inclinan a “los individuos a pensar que la mayor parte de la población es digna de confianza”.³³⁶ Es decir, algunas obras privilegian cómo algunos individuos contribuyeron a socavar la confianza en los “otros” de modo que esto redundó en la desaparición de un número importante de personas.

De a uno de Aída Bortnik centra su mirada en el ámbito familiar y, en particular, en las actitudes de sus miembros hacia ciertas personas cercanas a la familia que van desapareciendo. La mesa familiar, lugar de la vida privada, es a la vez un calabozo donde los conocidos son empujados o se caen, a causa del olvido, indiferencia de la familia. El espectador puede escuchar los gritos y las quejas que provienen debajo de la mesa, mientras que en la superficie nada perturba el desarrollo de la vida doméstica. Más aún, las acciones cotidianas se repiten sin interrupción, intermitentemente, salvo por el hecho notable al lector-espectador, que con la desaparición de las personas cercanas a la familia, sobreviene a los miembros de la familia cierto olvido, como si éstas nunca hubieran existido.

³³⁶ Uslaner, Eric M. 2000. “Trust, Democracy and Governance”, ponencia presentada en la mesa sobre “Asociaciones voluntarias y capital social”, ECPR Joint Sessions, Copenhagen.

[...] Héctor: Yo digo que hay que comprarle uno de esos aparatos [al Abuelo] para oír [...]

Daniel: El señor dice que hay que comprar.... Pero como el señor se va a vivir a Europa, quién es el idiota que tiene que comprar...?

Héctor: ¿Me voy de turista, yo?

Daniel: Mirá, a mí no me cuentes cómo te vas, porque yo de tus cosas no quiero saber nada!!!

Héctor: ¿De mis cosas? ¿Lo oís, Julia? No son mis cosas... son las cosas de todo el mundo. [...]

([Daniel] Levantándose, le ha quitado el banco en el que estaba sentado, de un solo y sorprendente tirón, Héctor desconcertado, cae al suelo e instantáneamente Daniel le da un puntapié que lo desliza debajo de la mesa).

Rita: Ustedes los conocían a mis hijos... ustedes los conocían bien...

Daniel: Rita, yo no sabía ni la cara que tenían esos chicos... Aquí entraban y salían jóvenes a cualquier hora, esto ya no parecía una casa. [...]

Julia: Me voy a ofender si no me probás el pastel, Rita.

Rita: ¿Vos creés que una madre puede quedarse callada?

Julia: ¿Qué tiene que ver Gaby? Claudio no era amigo... Pablo era demasiado chico. Cuando uno se pasa la mañana cocinando, lo menos que puede esperar es que prueben un pedacito... [...] (Ha ido subiendo el tono hasta el grito, mientras empuja a Rita, que no se resiste, hacia debajo de la mesa. Acomoda el mantel, prolijamente [...])

Las obras tercer del ciclo de Teatro Abierto se caracterizan por elaborar una interpretación histórica -más o menos desarrollada- que anuda los malos gobiernos locales, quienes mediante el engaño (y la construcción de ciertos mitos nacionales como el conocido *Granero del Mundo*) han producido el empobrecimiento de los gobernados. Resulta importante señalar que la tesis del saqueo expuesta en *Hoy se*

comen al flaco, corresponde a cierta cosmovisión que traspasa las fronteras del teatro, por ejemplo, ha sido prolífica en la producción literaria, además, de franquear diferentes generaciones de escritores. Por su parte, la “tesis de la expoliación del pueblo” expuesta en *Inventario*, es tanto una reelaboración de la “tesis del saqueo” como, una representación novedosa del gobierno militar en tanto ya no se privilegia simbolizarlo desde el temor o el horror que causa a los ciudadanos, sino, desde los delitos económicos cometidos contra los mismos. Finalmente, *De a uno* enfatiza la desaparición de personas como una responsabilidad, no ya del gobierno militar, sino de algunos argentinos. La obra no da rodeos en argumentar que el comportamiento miope de los individuos resultó en términos sociales o agregados en ocultar la desaparición de muchos ciudadanos.

3. 3. 1. Negando la insoportable realidad y algunos “chivos expiatorios”

Una de las ideas secundarias que se repiten con mayor frecuencia en las obras del tercer ciclo es cierta cobardía o temor de enfrentar y romper con una ilusión que lo único que ha producido es una espera inútil en la vida de los personajes y, que le ha quitado cierto sentido a la vida. La cobardía que domina la vida de los personajes se construye de varias maneras, a veces, se representa como una búsqueda irrefrenable de cierto bienestar individual o familiar, como si éste fuera el simple resultado de cierto voluntarismo. Este es el aspecto que privilegia uno de los tres monólogos que constituyen el espectáculo *Yo estoy bien* de Jorge Goldemberg.

La acción involucra principalmente a una mujer sentada frente a un espejo, blanqueándose la cara -como en el teatro-, salvo que la acción concluye con la cara

pintada de blanco. De hecho, el monólogo es el que construye el significado de la acción de blanquearse como una forma de auto-supresión del personaje que solo se comprende al final del mismo. En pocas líneas, el personaje define su situación de habla: su bienestar ya no depende de nadie más que de su voluntad y, en consecuencia, aún cuando existe “algo afuera” que no se condice con su estado emocional, ésta ha decidido ignorar lo exterior y tomarse *el trabajo de estar bien*. No es a causa de una potencial locura o estupidez que trabaja en su bienestar, sino más bien, a causa de cierta cobardía de aceptar que se puede estar mal cuando las cosas no están bien.

Yo estoy bien. No, no, un momento: no es que yo sea una idiota. Yo sé que está todo ahí... Esperándome... (Risita) Que esté todo lo que quiera. Que se quede ahí. Y yo aquí. Porque yo estoy bien. Y estoy bien porque me tomo el trabajo de estar bien. Por eso me revienta la gente que anda quejándose... No, no me revienta, A mí no me revienta nada. Yo solo digo –no opino-digo: si la gente se tomara el trabajo de estar bien... estaría bien. [...]

[...] Yo no leo el diario, no escucho los noticieros, no tiro monedas en las fuentes... [...] Yo digo, nada más. Por ejemplo: cuando me preguntan: “¿dónde iremos a parar?”. Yo contesto que yo ya paré. Todos creen que es un chiste. Que lo crean. Pero yo, paré.

Tenemos así un personaje, que se auto-construye en un ente aislado que se auto-alimenta (porque lo que éste no dice es que “la realidad exterior” es insoportable). Para ello, ha negado primero la existencia de una realidad fuera de sí misma y, luego ha renunciado a influir sobre esa realidad exterior. En definitiva, el personaje transpone su parlamento en el límite del absurdo, al señalar que es cuestión de negar “algo que existe” – por ejemplo, su sufrimiento- para que éste simplemente desaparezca -no sufrirá más-.

El pino de papá de Julio Mauricio, se centra en el repentino “despertar” de tres hermanas que acercándose a los cincuenta años son compelidas a reevaluar las creencias, valores, e ideales paternos en torno a las cuales construyeron sus proyectos personales. A nivel secundario observamos que una actitud de indiferencia hacia la vida en general -*mirar para otro lado, tragar saliva*-, o de construir sus vidas sobre la base de la ignorar a los demás, es el saldo de las enseñanzas del padre. En otras palabras, el pino que el padre plantó para sus hijas como recuerdo, simboliza veinte años más tarde la ilusión o la herencia con la que éstas deben enfrentarse. Sin embargo, pese a negar e ignorar lo que le pasaba a “otros”, no han podido impedir la transformación de sus propias vidas: el exilio de sus hijos, la desaparición de los vecinos, los asesinatos, la desolación del barrio, etc.

Elvira: [...] ¡Y ahí está..., se están haciendo las cosas más inmundas y asesinas y nadie siente vergüenza. Esos señores que leen discursos por la TV con el escudo de la Patria a las espaldas y no se les cae la cara de vergüenza. Así que ahora me río de mí misma... ja ja ja. ¿Ayer me emborraché? ¡No me da vergüenza! [...]

... Pero ahora me he puesto a pensar en toda esa gente asesinada y ¡claro! ya no puedo sentir la indiferencia de otros tiempos ¿eh?, cuando nos decíamos... ¡ay, cuando terminará esto! [...] La cosa es que ya nada me puede salir por la otra oreja.

(Alicia se toma las mejillas, se moviliza, suelta una risita patética:)

Alicia: Están ocurriendo cosas que me dejan helada.

Elvira: Sí, hermanita, no estábamos preparadas para el desastre.

Con frecuencia las obras tercer ciclo sugieren a nivel secundario, acciones cuyo propósito es producir cierto encarnizamiento con la debilidad de algunos personajes, o bien cierta victimización morbosa y gozosa del sufrimiento ajeno. *Concierto de*

aniversario de Eduardo Rovner ilumina precisamente el proceso escalonado de disfrute morboso de cuatro viejos impostores (que se hacen pasar por músicos) a causa de provocar dolor o sufrimiento en otras personas. Una de las principales víctimas, resulta ser la esposa (y el hijo) de uno de los músicos-impostores, quien para expresar la agonía de su enfermedad emplea una campana que, en vez de encender los corazones de éstos de compasión – con fuerza similar a la pasión que sienten por la música de Beethoven- por el contrario, despierta en ellos una profunda crueldad, aversión, odio. La campana es uno de los elementos secundarios que contribuye a forjar una tensión irritante entre la *grandeza* de la música, que exalta a los viejos, expresión máxima de la humanidad y, la inhumanidad de estos impostores que despojan violentamente a la mujer de su campana.

[...] Al poco tiempo entra Zulema, esposa de Anselmo. Zulema está realmente mal. Con camisón, despeinada, es casi un espectro [...]

Zulema (algo más fuerte): ¡Me duele mucho el pecho, Anselmo! Tengo un dolor que me parece que voy a explotar y no tengo más calmantes... Nuestro hijo fue a comprar pero se demora mucho y no aguanto... ¿Dónde están los tuyos?

Anselmo: ¿Justo ahora? ¿En medio del ensayo? (Siguen tocando.)

Zulema (creciendo): ¿Se reúnen a ensayar todos los días y yo no puedo interrumpir diez segundos por un calmante?

[...] Anselmo: ¡No molestes más! (La aleja con el arco.)

[...] Ignacio: ¡Sáquenla! (Saca el disco.)

Esteban: ¡Se acabó! ¡Fuera de aquí!

Zulema: ¡No, no! (Pedro y Esteban se la llevan.)

[...] Ignacio: (Suena la campanita) ¡No puede ser! ¡Esta bruja no tiene límites! (A Pedro) Sacále esa maldita campanita. (Sale Pedro) [...]

[...] (Se oye un grito de Zulema. Todos miran hacia la puerta hasta que entra Pedro con la mano ensangrentada)

Pedro: No quería dármela...

Finalmente, en *Nada más triste que un payaso muerto* de Roberto Perinelli, lo que aparenta ser la celebración de un cumpleaños infantil (guirnaldas, globos, contratación de un payaso, etc.), resulta un subterfugio para una extraña conmemoración. La reactualización ceremonial de uno de los momentos más difíciles en la carrera de un Coronel, a saber, atrapar y torturar hasta la muerte a su payaso favorito: el payaso Plin Plin³³⁷. En esta celebración luctuosa, un payaso contratado sirve como chivo expiatorio para que el Coronel reviva, cada detalle del pasado, el momento doloroso y, a la vez, enaltecedor, triste pero gozoso, intenso pero reconfortante, de torturar y asesinar al payaso *traidor*.

Los custodios y Charly reducen el payaso. Luego lo arrastran hasta plantarlo delante del coronel.

Coronel: ¿De dónde me traen a este grandísimo hijo de puta? [...] Me dijeron que te encontraron en un aguantadero de la provincia, rodeado de (consulta a Charly, sólo con la mirada) [...] ¿Y vos qué hacías entre esa gente, Plin Plin? [...] ¿Sabés que a nosotros esta gente no nos gusta nada? Los combatimos, Plin Plin. [...] Los reventamos también, ¿sabés Plin Plin?

[...] De pronto Esteban [el payaso contratado] hace un intento desesperado por escapar. Sus captores reaccionan con violencia.

[...] Coronel: ¡Llévatelo, Charly! Máquina, mucha máquina con ese hijo de puta! ¡Toda la máquina que haga falta! [...]

Charly y los custodios responden a la orden: arrastran al payaso hasta un rincón. Ahí se detienen, a la espera. [...] Esteban cae al suelo,

³³⁷ Plin Plin no es en realidad un payaso del mundo de los espectáculos infantiles sino una creación imaginaria elaborada en una canción infantil.

semidesvanecido y parten corriendo, detrás del Coronel. [...] El payaso comienza a recuperarse, se sienta en el suelo.

Mamá O.: [...] puede ir a cambiarse. Luego le pagamos. [...] Este me había caído simpático. No sé por qué, no tenía nada diferente.

Elena: Parecía un buen payaso.

Mamá O.: Seguro que sí, tenía buenos antecedentes...

Interrumpe un grito de terror y dolor, que llega desde adentro de la casa.

Pese a que se trata de la única obra que trabaja explícitamente la tortura, el objeto de la tortura, el payaso, causa en el lector-espectador una sensación de incomodidad, que bordea lo ridículo. Es posible que al espectador no le resulte risible la imagen de torturar a un payaso a causa de la excesiva violencia que ejercen sobre éste los custodios del Coronel. Lo ridículo radica en la posibilidad de que ni siquiera un payaso de una canción infantil pudo pasar por inocente bajo la mirada moralista militar. Aunque el dramaturgo corre el riesgo de que el espectador se ría y, con ello se rompa el efecto dramático buscado, el personaje del payaso Plin-Plin sirve en realidad como un disfraz en un doble sentido, por un lado, porque oculta al payaso contratado y, por otro lado, porque lo atrapa en el discurso de la *subversión*. El Coronel, alentado por sus familiares³³⁸, decide continuar con el juego (pese a reconocer que él mismo vio morir a Plin-Plin en una mesa de tortura), ordenando a sus custodios torturar al payaso hasta que éste confiese. De modo que, la elección del payaso dentro de otro payaso, aunque riesgosa, evita identificar socialmente a la víctima salvo por el hecho que es inocente.

Las obras de Teatro Abierto' 83 desarrollan a nivel secundario cierta experiencia de distanciamiento e indiferencia de los personajes a una realidad exterior, como una

³³⁸ La indeterminación del contexto de enunciación permite la posibilidad de que el Coronel, sea en parte, víctima de su familia, que como regalo de cumpleaños le ofrece torturar el payaso. Esto se puede observar en el importante cuidado que ponen éstos en el maquillaje del payaso de modo que se parezca lo más posible a Plin-Plin.

forma de sobrevivencia. En varias obras es común observar esta experiencia en términos de una resistencia pasiva, expresada en frases como: *las cosas ya van a mejorar*. Aparentemente, los personajes, como es el caso de las hermanas de *El pino de papá*, se encuentran desarmados frente a un gobierno militar -simbolizado en la figura del padre-, que gozó durante largo tiempo, a causa del miedo, cobardía, respeto, etc., de cierta incuestionabilidad. Para la hermana más grande cierto cuestionamiento incipiente se abre paso al interrogar al padre sobre el significado de las personas asesinadas. Como respuesta ésta recibe una frase, que resuena a otra frase frecuente durante el gobierno militar: *Tendrán que morir todas las personas que sea necesario*. En algún sentido, el despertar tardío de las hermanas se representa como una hipótesis del despertar remiso de la sociedad argentina.

Por otro lado, en las últimas obras consideradas observamos que desde la ilegitimidad del poder aparece asociada secundariamente con el sufrimiento de otros. En ambos casos se causa dolor a un “otro” que resulta insignificante a la luz de la grandeza de una misión superior. Resulta remarcable descubrir que las últimas tres de las cuatro obras aquí analizadas construyen el sufrimiento de “otros” asociado con esta misión superior: combatir traidores, matar cuantos sean necesarios, o luchar por la libertad. *Concierto de aniversario* ilustra con singular precisión este punto, cuando los impostores interpretan la música de Beethoven luchando, *combatiendo por la libertad, por la paz y la alegría*. La articulación de los términos combate (sinónimo de guerra) y libertad, sugieren una visión de la libertad como objetivo de una guerra, como un objetivo superior o en torno al cual, cualquier planteamiento sobre cómo alcanzarla (muertos, sufrimiento, etc.), es insignificante³³⁹.

³³⁹ “Rovner ha relatado la génesis de la obra [...] La idea inicial es la de un grupo de intelectuales fanáticos de los conceptos de amor, justicia, libertad, etcétera, los únicos que pueden salvar a la

3. 3. 2. Malos gobernantes, arbitrariedad y despojamiento de los gobernados.

Hemos señalado anteriormente que las obras de Teatro Abierto '83 se elaboraron en torno a una demanda, formulada por los propios artistas, de trabajar con los materiales de la historia política argentina. Resulta interesante que frente a esta preocupación histórica, los autores hayan preferido trabajar (aproximadamente con los últimos cien años de la historia política) desde un marco interpretativo que confunde y desarma los tradicionales períodos históricos con el propósito de mostrar cierta continuidad y recurrencia en su desarrollo. *Los derrocamientos*, por ejemplo, es una obra inicialmente ambientada en la década del cuarenta en la que ciertos elementos del léxico o de la vestimenta refieren al lector-espectador a un tiempo presente. Esta concepción de la historia, en realidad abreva en una cosmovisión común en algunos artistas (registradas en las entrevistas de la época) de que tanto los gobiernos civiles como los militares, por diferentes razones, eran responsables del mal gobierno del país. Así, es frecuente observar en las obras la construcción de dos mundos imaginarios, distinguibles y, a la vez, articulados. Por un lado, el mundo de los malos gobernantes que mediante una retórica patriótica vacía expolían al pueblo y, por otro lado, el mundo de los gobernados, que sufren el despojo y la arbitrariedad del poder. En general, las obras privilegian el desarrollo en profundidad de uno de estos mundos imaginarios, mientras el segundo, aparece bosquejado o no se representa del todo.

Según pasan las botas de Rodolfo Paganini es una alegoría, aunque ambientada en el medioevo, que reconstruye algunos aspectos comunes a los gobiernos militares

Humanidad. Discuten una campaña para revalorizarlos y deciden eliminar al que se oponga a ellos. Este tema no logra concretarse y pronto surge la imagen de cuatro viejitos fanáticos de Beethoven que para ellos simboliza la libertad, la paz, la alegría” (Arancibia y Mirkin, 1992: 176).

que se sucedieron desde 1930. Regina -la patria- ha sido desposada nuevamente mediante la fuerza, por Cuervalán -el militar de turno- mientras el fantasma de Pepé (Félix Uriburu, primer gobernante militar) ha reaparecido en su rescate. El fantasma de Uriburu cansado de vagar a causa de la sucesión de tantos gobiernos militares ha vuelto con el propósito de terminar con los casamientos forzados y, de este modo descansar para siempre.

Don Pepé: Quiero que levantéis la maldición, que desde el año de la treintena, pesa sobre mí. Es la quinta vez que me obligáis a deambular por las calles. Exijo que ella, pueda elegir libremente a su esposo.

Cuervalán: No es posible, elige mal y se enferma. Es muy cambiante... hizo “castillos en el aire” con un Coronel al que ascendió a general.

El mundo de los gobernantes se articula al de los gobernados a través de la expoliación, de modo que en la celebración de la boda no son los esposos los que aportan los bienes, sino que estos provienen del pueblo. Como se observa en lo que sigue, las acciones de gobierno consisten en despojar a los ciudadanos de sus propiedades, derechos e incluso la vida de sus hijos con el propósito de dar cumplimiento a un fin superior, que es la recuperación de la patria. El gobierno-matrimonio resulta entonces caracterizado como facineroso, arruinado, enfermo y sanguinario.

De Azadón: El Señor de Cuervalán [...] quiere que os haga conocer un comunicado. Teniendo en cuenta, Los últimos acontecimientos que son de público conocimiento, apela a todos los recursos económicos del pueblo, a fin de que el proceso de recuperación de su esposa se cumpla [...] ha decidido aplicar [...] las siguientes medidas: los habitantes deberán entregar

[...] una olla, [...] una muleta [...] un bebé no parecido a su padre [...] anteojos y bastón para ciegos [...] Los ciudadanos menores de dieciocho años [serán] arrojados por inútiles, desde la montaña griega.

Ahora vas a ver lo que te pasa de Oscar Viale reconstruye el mundo de los gobernados como un espacio caracterizado por el desorden, la confusión, el enfrentamiento y el abuso de poder. Una profunda redefinición social de las fronteras entre lo legal y lo ilegal, entre lo moral y lo inmoral, entre lo permitido y lo prohibido, etc., ha producido dicho desorden. En particular, la obra ilumina dos aspectos interrelacionados de este mundo, por un lado, la fragilidad del individuo (su vida, propiedades, etc.) y, por otro lado, el oportunismo de algunos lobos sueltos, quienes toman ventaja del miedo, pasividad, etc., de algunos ciudadanos. El orden de la vida social o familiar se ve amenazado por personajes rapaces como López, quien invade una casa donde habita un matrimonio. Mediante un imperceptible manejo verbal desune a la pareja, los seduce y atemoriza con el propósito de hacerlos dudar de sus identidades y posesiones y, los arroja a la calle con la amenaza de llevarlos a un tribunal.

Esposa: [...] Esas sábanas las compré yo misma, la frazada me la regaló mi tía Esther.

López: ¿Dónde, cuándo, en qué fecha, con qué motivo, en qué circunstancia?... ¿Puede traer a testificar a su tía?... Esas sábanas cuánto costaron, dónde fueron compradas, dónde está el recibo, cómo se llamaba el vendedor.

Esposa: No sé, pero...

López: Cuando se mudaron aquí, ¿quién hizo la mudanza, el portero es el mismo de entonces, podrá testificar a favor?

Marido: Creo que sí, no hay razón para que...

López: (Lo interrumpe) ¡Tiene que estar seguir, firme, no debe dudar! Ante cualquier juez serían acusados de culpables!

Esposa: ¿Culpables de qué?

López: ¡De usurpación de personalidad, apellido y rango! ¡De ocupación clandestina de vivienda; de usufructo indebido de bienes!... ¡De invasión, asalto, robo, prevaricato y depravación!... [...] ¡Si me llama el juez no voy a tener más remedio que contar todo lo que he visto, oído y olido! [...] ¡Sí, juro!... Terminemos de una vez por todas con esta caterva de bichos sensuales; tramposos y engañadores!... ¡Pero nada de cárcel! ¡La silla eléctrica! [...] ¡Basta de pecado! ¡Muerte a la inmoralidad!

El desorden que el gobierno militar había prometido reparar dio paso a un desorden basado en el miedo. La pareja abandona sus posesiones en la extraña situación de ser acusados de algunas de las transgresiones cometidas por López.

3. 3. 3. Interrogando la sociedad argentina como fuente de posibles respuestas al autoritarismo.

Las obras del tercer ciclo muestran una preocupación por iluminar el gobierno militar a la luz de una interpretación histórica de mayor alcance. En el prólogo *De a uno*, por ejemplo, una obra centrada en un ámbito doméstico familiar, observamos en una de las primeras didascalias, que la intención de la dramaturga fue representar *un domingo largo que se prolongó ocho años*. Sin embargo, éstas elaboraron una interpretación algo simplista en la que el mal gobierno del país (*vende-patria*), incluso de los gobernantes constitucionales, habría esquilado al pueblo de sus posesiones, derechos, dignidad, e incluso atentado contra la vida de muchos ciudadanos³⁴⁰. Resulta interesante que la representación de los gobernantes (principalmente militares) como bandidos hace que

³⁴⁰ Resulta interesante mencionar, que una reelaboración algo más sofisticada de esta interpretación de la historia sociopolítica en términos del *saqueo*, principalmente operado por último gobierno militar, goza actualmente de un importante consenso entre los académicos (Nun, 2008).

los asesinatos de los ciudadanos no se interpreten como algo extraordinario o inexplicable, sino más bien, como parte de las acciones de saqueo del pueblo: como son el robo, el engaño, la producción de sufrimiento en los demás, etc. Si bien los gobernantes militares son representados como facineroso, corrupto, atroz, incompetente, De todos es importante aclarar que las obras representan a los militares en una situación relativamente abstracta, elaborando grandes discursos, nunca en una relación lineal o directa con el robo, el asesinato o la desaparición de personas. Es decir, las acciones se desarrollan mediatizadas por un importante número de agentes, *los grupos de tareas*, que trabajaban en su nombre.

Tan solo una obra trabaja la victimización y la tortura. Entonces, resulta interesante que en éstas no existe, sin que esto signifique una falta o una carencia reprochable, una imagen de lo que hoy denominamos, el aparato militar de exterminio. En particular, porque los artistas conocían (como se infiere de varias entrevistas de la época) el informe de la *Comisión de Derechos Humanos* de la OEA (1980) sobre las prácticas ilegales de detención, tortura y desaparición de personas del gobierno militar. El denominado *Teatro del Proceso* (que no incluye a *Teatro Abierto*), parece corroborar el hecho que salvo unas memorables excepciones (como son *El señor Galíndez* (1973) y *El señor Laforgue* (1983) de Eduardo Pavlovsky, o bien, *Las paredes* (1966) o *El campo* (1968) de Griselda Gambaro), en general, las obras de *Teatro Abierto* no trabajan la tortura, la violencia y la desaparición de personas como parte de una política establecida para el control y desaparición de los opositores al gobierno militar.³⁴¹ Dicha

³⁴¹ Para la época *El señor Laforgue* es verdaderamente provocadora ya que aborda el doloroso problema de los “vuelos de la muerte” (los desaparecidos que eran arrojados drogados al océano), por su parte *El campo*, se adelantó históricamente a lo que serían los campos de detención ilegal durante el último gobierno militar.

imagen es posible que haya resultado más común a partir del *Juicio a las Juntas* en 1985.

3. 3. 4. Algunas condiciones socio-históricas que influenciaron la producción dramática de Teatro Abierto '83.

El tercer ciclo concretó el proyecto innovador de producir espectáculos mediante el trabajo colectivo entre dramaturgos y directores (experiencia novedosa para los autores locales aunque de una larga tradición entre ciertos artistas desde la década del sesenta). Sin embargo, no todos los artistas trabajaron en la misma dirección. Es decir, hubo en realidad más obras individuales que trabajos propiamente colectivos –ya sea en la escritura o ya sea en el montaje-. De todos modos esta forma de trabajo influyó significativamente en la elaboración de las obras, en el sentido, que los autores y directores consagrados transmitieron e imprimieron en éstas cierta forma legítima de hacer teatro. Recuérdese que el trabajo colectivo tenía además un segundo propósito – que siempre constituyó una preocupación de *Teatro Abierto*- la de formar a las jóvenes generaciones de dramaturgos y directores. Las marcas visibles de ésta influencia se hacen evidente en la repetición de ciertas imágenes, símbolos, expresiones, etc., a causa de un intenso trabajo de escritura y reescritura colectiva.³⁴² Por otro lado, la socialización entre los artistas consagrados y los artistas en formación posiblemente haya influenciado en la elaboración de una interpretación, algo simplista, del pasado argentino reciente. Interpretación que al anudar la historia de unos gobiernos *vende-*

³⁴² “Francisco Ananía [uno de los dramaturgos noveles] colaboró en una tarea de producción verdaderamente colectiva. Según cuenta, cada uno continuaba lo del otro, o lo reescribía y volvía de nuevo para una nueva elaboración sometida a discusión permanente. "Me sirvió de mucho esta manera de trabajar –asegura el joven autor- , porque yo tengo un ritmo de escritura más bien lento, y esto me obligaba a una dinámica muy fluida. Inclusive pensé que no iba a poder. Pero pude ver cómo producían los otros autores y eso me ayudó. Además en ningún momento se me exigió nada. Cossa, por ejemplo, me decía que hiciera lo que pudiera sin preocuparme. Finalmente, todo salió muy bien. Me enriqueció mucho la experiencia”". Rubén Ríos, “Dos de los autores más jóvenes de Teatro Abierto”, *Tiempo Argentino*, 14 noviembre 1983.

patria con una ciudadanía cobarde, pasiva o colaboracionista, construye la dictadura militar como un problema social y, no como un producto coyuntural.

Finalmente, es posible que las características de la transición democrática hayan influido de alguna manera en las obras. Tengo la impresión de que en el año 1983 -y durante los siguientes- la posibilidad latente de que los militares regresaran en cualquier momento pudo haber influenciado en los artistas cierta sensación de vulnerabilidad para evaluar lo sucedido durante el gobierno militar. A modo de ejemplo, recuérdese cómo el rumor de un pacto entre ciertos líderes peronistas y los principales militares en el gobierno, inclinó a muchos ciudadanos a votar por el *Partido Radical* de Raúl Alfonsín (que en otras circunstancias hubieran votado por un candidato peronista). De igual manera, es posible que el miedo del regreso militar explique en parte la falta de cierta audacia para trabajar desde *Teatro Abierto* los aspectos más controvertibles de la dictadura militar,

Un breve estudio de la producción cinematográfica de la época resulta de utilidad para a entender la aparente anomalía de las obras de 1983, en el sentido, que éstas construyen una interpretación sorprendentemente débil sobre el gobierno militar y su herencia de violaciones a los derechos humanos. La consideración del cine se justifica no solo en términos de que era, después del teatro, una de las pocas actividades artísticas que sobrevivía con enormes dificultades a las prácticas de censura del gobierno militar, sino además, porque tradicionalmente los artistas de Buenos Aires se habían desplazado del ámbito del teatro al cine y viceversa, con relativa facilidad. De hecho, la actividad teatral en tiempos del gobierno militar se benefició al recibir los artistas más renombrados, que no podían trabajar ni en la televisión o en el cine, a causa de las listas negras.

Entonces, si se examina la limitada pero creciente producción cinematográfica de 1983 (*El poder de la censura* de Emilio Vieyra, *La república perdida* de Miguel Pérez, *Malvinas historias de traiciones* de Jorge Denti y *No habrá más pena ni olvido* de Héctor Olivera), se observa cierta coincidencia de temáticas, enfoques o preocupaciones con las obras de *Teatro Abierto*. Más aun, considero que la escasa producción cinematográfica (que logró sortear las restricciones de la censura y financiarse de algún modo en la primera mitad de la década del ochenta) comparte con las obras de *Teatro Abierto* cierto interés en iluminar la sociedad argentina, en tanto objeto de reflexión, del que emergerían algunas respuestas sobre la dictadura militar. En otras palabras, filmes que impactaron en el imaginario de los argentinos como *Tiempo de revancha* -1981- o *Plata Dulce* -1982, presentan una similar preocupación que las obras de *Teatro Abierto*: develar, escudriñar, la sociedad que cimentaba al gobierno militar.³⁴³

Por su parte, las obras de *Teatro Abierto* trabajan desde el comienzo con temáticas o enfoques que el cine no se ocupará hasta bien avanzada la transición democrática (en 1985 se elabora por primera vez el problema de los menores apropiados -*La Historia Oficial*- y en 1986 se trabaja el problema de las torturas y desapariciones -*La noche de los lápices*-). Es precisamente, a partir de este momento que el enfoque histórico-interpretativo de la producción cinematográfica se concentrará en representar algunos aspectos del gobierno militar y, sin embargo, como veremos más adelante, esto no sucederá con las obras del último ciclo de *Teatro Abierto*. Entonces, el estudio de la producción cinematográfica nos ayuda a creer tentativamente que las obras de *Teatro Abierto*, manifiestan influencias de algunas convenciones culturales de la época que caracterizan al último gobierno militar como corrupto, vende patria, facineroso, asesino,

³⁴³ La investigación de Fernando Varea *El cine argentino durante la dictadura militar (1976-1983)* parece concordar con mi interpretación.

guiado por grandes ideales de orden que solo trajeron terror y miedo, entre otros. Sin embargo, la importante participación de los organismos de derechos humanos en la transición no significó un punto de inflexión en términos de una elaboración artística crítica de las violaciones del gobierno militar.

3. 4. *Teatro Abierto* 1985. La vida social hecha destino.

Los cinco talleres de dramaturgos y directores noveles se desarrollaron aproximadamente entre tres a cinco meses. Los principales miembros del grupo se encargaron de transmitir un hacer teatral y las obras resultantes (recordemos que solo diez obras fueron seleccionadas de un total aproximado de cincuenta) conformaron el espectáculo *Teatro Abierto '85 Nuevos autores, nuevos directores*. De acuerdo con Eduardo Rovner, los líderes decidieron al final del taller que el montaje de los espectáculos (de las cuales analizo nueve) sería de dimensiones modestas, ya que estaban ahora convencidos de que no podrían revertir colectivamente la tendencia del mercado teatral, de una caída persistente de la asistencia del público de teatro de autor local.

Por su parte, recordemos que el conjunto de espectáculos montados bajo el título *Nuevos autores, nuevos directores* constituyó un proyecto conservador –no en un sentido peyorativo– materializado por la línea *profesional* del grupo respecto del espectáculo *Otro Teatro* del que se esperaba una dramaturgia de *temática marginal* a cargo de los grupos experimentales interdisciplinarios. En otras palabras, las distintas propuestas de renovación de los miembros del grupo se materializaron en dos líneas de trabajo muy similares a las realizadas en 1982 y, en este sentido, algo excluyentes. Por

un lado, aquella que concibe la producción artística como resultado de una actividad intelectual pura y, por otro lado, aquella que la entiende como emergente de un medio social determinado (obreros, indígenas, chicos de la calle, etc.). Estas dos concepciones del trabajo artístico sin lugar a dudas influenciaron la elaboración de las obras. En el caso de las obras provenientes del taller de dramaturgos consagrados, éstas se caracterizaron por abordar temáticas universales, relativamente atemporales, así como, por estar despojadas de cierta referencialidad al difícil momento de la transición democrática. Por su parte, la obra *Comunicado N°* (la única que logró montarse de los grupos de investigación interdisciplinarios), reconstruye a partir de testimonios y registros históricos, el secuestro y cautiverio de un militante obrero. El contraste entre las primeras obras y ésta última, es llamativo. Una explicación posible es que dicho contraste no se deba tanto a que los artistas de los talleres fueron menos sensibles que los que trabajaron en los grupos interdisciplinarios, sino más bien, que los primeros privilegiaron una dramaturgia realista (a fin de posicionarse como autores locales en el campo teatral) antes que asumir el riesgo de transgredir las convenciones y, en consecuencia, que las obras fueran interpretadas como panfletarias.

Finalmente, el cuarto ciclo se propuso causar cierta movilización en un campo cultural que los artistas concebían como inexplicablemente estancado. Es decir, *abrir más y más espacios*, antes que producir, por ejemplo, el nuevo teatro argentino de la transición democrática.³⁴⁴

³⁴⁴ “Las ediciones anteriores tuvieron que hacerse en ámbitos tradicionales porque la situación lo exigía, pero ahora se puede –y se debe- salir a la calle. [...] Antes de Teatro Abierto y por las condiciones que conocemos, existía un público muy pasivo, que consumía y digería teatro. Lo que nosotros logramos –continúa Dragún- fue una hermosa complicidad entre público y espectáculo, especialmente visible en La Murga que inauguró la temporada ’83. [...] Pero hoy, [...] el público vuelve a pasivizarse. De lo que se trata, de parte nuestra, es de lograr que se convierta en algo tan vital, tan necesario como fue juntarse en el ’80 para soñar con algo que luego fue mucho más allá de lo que al principio se preveía. Daniel Molina, “Una fiesta en la calle”, *El porteño*, septiembre 1985, pp. 57.

Las principales ideas, imágenes y mundos imaginarios de las obras de este cuarto ciclo sorprenden porque reproducen las desarrolladas en otros ciclos, en particular, cierta construcción determinista del mundo imaginario de los personajes en términos del curso y desarrollo de la vida social de los mismos. Así, resulta llamativo que para elaborar esta idea, al menos tres obras elaboran el personaje de una prostituta, en particular, de las condiciones sociales que compelen a la prostitución y a la imposibilidad de cambiar de vida.

En *Último verso* de Carlos Bravi, de igual modo que en *El vuelo de las cimitarras* de Pedro Lipcovich, el énfasis se sitúa en la ambición de una prostituta y, su posterior frustración, de abandonar su trabajo así como el modo de vida que éste significa. En particular, *Último verso* privilegia y confronta los personajes de la prostituta y su cliente con miras a mostrar cómo la rigidez de las divisiones sociales constriñe las respectivas percepciones y esperanzas sobre lo socialmente posible. El sueño o la ilusión de la prostituta de alcanzar una vida distinta con la ayuda del cliente (durante la noche) se transforma, durante el día, en una inaceptable locura. Contrario a una representación tradicional de la prostituta en tanto envilecida, la obra iguala moralmente a los personajes mediante una inversión de la relación prostituta-cliente. Es decir, luego de que la prostituta acepta el hecho que no puede cambiar de vida le ofrece al cliente pagar por sus versos. La palabra verso no solo alude a la poesía que recita el cliente para conmover a la prostituta, sino además, al engaño al que éste recurre a fin de ganar sus favores. Sin embargo, el cliente rechaza venderle sus versos posiblemente a causa de que esto lo asemeja a la prostituta. El cliente huye de esa situación mientras la prostituta se compromete a deshacerse de la ilusión de mejorar su modo de vida.

Mario: (Hostigándola) Laburás en la calle ¿Sí o no?

Dora: (Conteniendo el llanto. Grita) ¡Sí, sí, sí! ¡Laburo en la calle! ¡Soy una puta! ¡Sí! ¡No necesito que me lo digas a cada rato!

Mario: ¿Y entonces? ¿A qué viene toda esta milonga? Vos laburás en la calle y sos una de esas. Yo vendo choripán en el hipódromo, soy del montón, me las rebusco como puedo y chau. ¿Qué tantas vueltas?

Dora: Sí... está bien... Yo quería ver... no sé... ver si se podía empezar de nuevo... Anoche, anoche... no sé... Anoche me pareció que...

Mario: ¡Y dale con anoche! ¿Con todos los tipos tenés este problema?

Dora: No, tampoco todos los tipos me tratan como me trataste vos... Todos los tipos no me llevan a comer... y me dicen versos [...]

Decíamos que varias obras de este último ciclo, caracterizan el desarrollo de la vida de los personajes en tanto constreñidos por cierto destino social. *Bailongo de gaucho y negro* de Américo Torchelli, es una de las pocas obras que enfatiza la posibilidad de reescribir la historia y, para ello recurre a la historia del popular gaucho *Juan Moreira*. Antes que detenerse en las conocidas injusticias cometidas por un Teniente Alcalde de la zona contra el gaucho (a causa de que éste último se casara con una mujer del que el teniente estaba enamorado), la obra sugiere cierta interpretación del personaje como el del primer perseguido en la historia argentina. En particular, señala la historia de Moreira, en términos de perseguidores y perseguidos, como una forma frecuente en la que se han estructurado los relatos históricos nacionales. Así, es como Moreira se rebela contra la historia y rechaza asesinar al *negro*, mientras es acosado por los policías, a cometer el asesinato, de modo que éstos últimos puedan hacer el trabajo de perseguirlo. Términos como negro, perseguido, entre otros, aluden sin lugar a dudas a la historia reciente del país, en particular, al uso excesivo y arbitrario que realizara el gobierno militar mediante los cuales se propuso justificar el exterminio de muchos individuos.

Gaicho: Sí, pero el gordo es un cabezón. Se aferra a la historia y todo eso. Con decirte que se emperra en que mate al negro. [...] La puta que los parió. Se las agarraron con el negro. Tiene que haber otra manera [...] Tiene que haber. [...] No quiero volver a matarlo al cuete. (Pausa) ¡Y bueno ahí está! ¡Que el gordo cambie la historia y listo!

Gordo José: No cambio nada. Esta parte no la cambio. Esta parte no. Hay que matar al negro [...] Para que la historia se cumpla el sargento debe salvar al gaicho perseguido y para ser perseguido por un causa justa el gaicho tiene que matar al negro [...] Y ahí está hay que matarlo. Todos lo saben.

[...] Gaicho: ¡Se acabó negro! ¡Aquí va un gaicho a matarte negro! (Grita esto último en el momento en que empuñando el facón lo tira hacia atrás en el gesto de dar el golpe. [...] el negro se queda quieto en una actitud de impasibilidad como sabiendo el resultado de la bravuconada. Levanta apenas una mano).

Negro: ¿Y por qué?

[...] Gordo José: [...] ¡Vamos guacho, no se deje melonear tan fácil! [...] ¡Es la historia! ¡Oyó bien! ¡La historia!

Negro: (Siempre muy tranquilo) Cuál historia, ¿la suya o la mía?

[...] Hablemos Martín. ¿No querías hablar? ([...] El se arrima al negro y juntos se apartan unos pasos del foco).

Gaicho: (Tira el facón al suelo) No lo mato. Oigan bien. No lo mato. Un gaicho no mata así con esas... No-lo-ma-to.

Al ritmo de un candombe el gaicho parece convencer al resto de los personajes a sumarse en un baile que simboliza cierta reescritura de la historia, mientras el Gordo se esfuerza en restablecer la historia en términos de perseguidores y perseguidos.

3. 4. 1. Inmovilidad social, especulación financiera y decadencia del *paraíso* obrero.

Una de las imágenes secundarias que se repite con cierta frecuencia en las obras del último ciclo es la de cierto deterioro económico y moral de la vida familiar. En *El viaje del ángel* de Francisco Bagalá, la muerte repentina del padre de familia ofrece a los deudos cierta oportunidad para la reflexión, que se expresa para sorpresa de éstos, en una crítica fulminante sobre el fracaso del padre. Un conjunto de imágenes secundarias que caracterizan el personaje del padre se superponen (borracho, mujeriego, estafador, jugador empedernido, vividor de sus hijos y mujeres) para apuntalar la idea principal de la obra, a saber, la inmovilidad y el descenso social de una familia y, como contrapartida, la ilusión del azar (lotería) como única posibilidad de torcer el destino social. Como hemos visto en casi todos los ciclos de teatro, la muerte del padre sinónimo de un orden que desaparece, constituye parte de un repertorio XX

Es decir, la muerte del padre significa para los personajes de la familia la última decepción por éste infringida, o en todo caso, la muerte definitiva de cualquier esperanza en él padre, marido o amante, que significa al mismo tiempo, asumir las consecuencias de la decepción paterna en sus propias vidas

Adolfo: ¡Papá era un tipo muy especial! Que se yo... era un... ¡chanta simpático!

Carlos: (Riendo) Sí... el viejo ¡era un fenómeno!

[...] Juana: Cuando venía a casa, me acuerdo... ¡cómo hinchaba! Chichoneaba con la sirvienta... [...]

Carlos: ¡Viejo tigre, carajo! Que atorrante... (Orgullosa y riendo)

Antonia: ¡Peor era en mi casa que quería chichonear conmigo!

Carlos: (Súbitamente serio) ¡Cómo! ¿Qué decís? [...] ¡Pero qué hijo de puta! [...]

[...] Adolfo: ¡Sí... papá estaba en todas! ¿Te acordás cómo me insistió para que estudiara? ¡Si no estudiás nunca vas a joder a nadie!

Carlos: ¿Y a mí con el kiosko? Yo me jubilo, Carlitos, seguí vos con el kiosko [...]

Zulema: ¡Cómo quería a los hijos, Dios mío! ¡Siempre pensando en ellos! ¡Vos por mí no te preocupés vieja, limpiá, planchá, hacé la comida, cuidá a los chicos... hacé lo que quieras... yo me voy al café y listo!

[...] Antonia: ¡Ma sí! ¡La verdad es la verdad, el viejo era una porquería!

Por su parte, *Salir del pozo* de Juan Carlos Vezzulla es una de las pocas obras donde el deterioro familiar se presenta relacionado a nivel secundario con cierta representación de la sociedad, sugiriendo que la situación familiar iluminada es en realidad una sinécdoque de la sociedad argentina. La obra ilumina algunos aspectos del *pozo* en el que se encuentra una familia (a causa del achicamiento o declinación del mundo fabril) en particular, aferrada a una “salvación económica” basada en el juego, en la especulación financiera, etc., (sugiriendo que ésta es en igual medida una “opción social”, en el sentido, que la sociedad está atravesada por similares comportamientos). A nivel secundario, la obra establece varios paralelismos que sirven para señalar algunas similitudes entre el comportamiento de la familia y el de la sociedad. Por ejemplo, para sugerir que la familia se ha corrompido en igual medida que la sociedad dominada por los financistas y especuladores, la obra privilegia la representación de la hija en tanto explotada por su propia familia, ya que a ésta corresponde satisfacer sexualmente y retener al viejo-adorador. Representación que se corresponde con una de la sociedad (avasallada por la especulación) que se autofagocita. Los aspectos secundariamente iluminados en la obra no pueden ser menos negativos, en el sentido que los hijos constituyen la materia de la que se alimenta y sostiene este pseudo proyecto salvacionista individual, que encuentra sus raíces en la sociedad. Respecto a “los hijos”,

la obra sugiere una relación fantástica, antes que explícita o directa, entre la capacidad del viejo de adivinar los números de la lotería y, el hecho que el proceso de adivinación involucra una interlocución con los muertos, en particular, los recuerdos de sus hijos asesinados. Aparentemente, los distintos personajes -incluidos los especuladores-, forman parte de un mismo cuadro de sobrevivencia frente al empobrecimiento de la sociedad, mientras que los hijos de éstos representan a las víctimas de un “sacrificio” necesario.

Marieta: Y ¿para quién es todo esto?, ¿todo este sacrificio, para quién es? Para vos. Y vos dele quejarte que no te sentís bien. No tenés perdón de Dios.

Laura: ¡Mamá!

Marieta: No seas pava. Pensá en tu futuro. Todo es tuyo. [...] Andá a atender al viejo que yo preparo los cigarrillos.

Laura: No. Va a querer de nuevo...

Marieta: ¿Y a vos que te preocupa? Si ya estás gruesa... Tenemos que atenderlo. ¿Qué querés, que salga a buscar a alguna y se lo lleve?

[...] Laura: ¿Qué más quieren de mí?

Raúl: (Entra vestido como un financista) ¡Qué país! Me han pedido garantías. Pero fijate que uno le va a ofrecer un negocio redondo y le piden garantías. [...] El capitalista sospecha, jugamos demasiada plata con él. [...] Están oliendo algo y ya me dijo que no coma solo.

Marieta: ¿Qué quiere decir eso?

Raúl: [...] Los del banco se comunicaron con los de la financiera que están en contacto con el capitalista, y como les extraña que [...] no compremos ni un dólar, ni un Bocón, ni Telefónica, ni YPF, se dieron cuenta que la guita viene toda del escolazo, entonces quieren su tajada y que los asociemos.

Resulta interesante que las obras estudiadas coincidan en construir una historia que parte de la figura del padre -muerto o “socialmente muerto”-, quizá con el propósito de

señalar el fin de la esperanza en un mundo social (el de la fábrica, el del trabajo autónomo) que no se puede realizar. La espera esperanzada de los hijos de un futuro abierto de posibilidades, de crecimiento, de felicidad, sucumbe frente al tardío despertar sobre el final de esa ilusión.

3. 4. 2. Mundos familiares cerrados, espacios opresivos.

Como señaláramos en otra oportunidad, las obras de este cuarto ciclo sorprenden, en el sentido que construyen como en 1981, mundos imaginarios internos, cerrados y con una limitada referencia al mundo social. A continuación pasamos a considerar dos obras relativamente opuestas en términos del mayor o menor desarrollo de nuevas y viejas convenciones culturales.

Té de tías de Cristina Escofet ejemplifica en buena medida aquel conjunto de obras propias de este último ciclo que privilegian la representación de mundos cerrados, de conflictos internos, escasamente relacionados con el mundo exterior. En particular, la obra ilumina algunos conflictos y desigualdades en una familia a causa de ocultar relativamente las relaciones incestuosas entre un tío y su sobrina. De modo que el más insignificante desacuerdo familiar termina en una frecuente discusión moral adventicia sobre el matrimonio, el control de la sexualidad y la distinción entre hijos legítimos e hijos naturales. Discusiones como las mencionadas sirven al propósito de exponer al lector-espectador el mundo doméstico que rodea a la familia, en particular, cómo los prejuicios de los miembros de la familia sobre el color de piel de la sobrina (su color reemplaza su nombre, *Negríta*) y su nacimiento extramatrimonial encubren la responsabilidad del tío de abusar sexualmente de su sobrina y, dejan a esta última, la

víctima, como la única responsable. Al resaltar del orden familiar, especialmente sus inconsistencias, la obra enfatiza su caracterización como un orden inequívocamente arbitrario y opresivo.

[...] Se abre la puerta del baño. Salen el tío Saturno y Negrita II, embarazada.

Saturno: Tío Saturno encontró a esta mocosita...

Negrita II: (Lloriqueando) Vos me dijiste...

Saturno: Vos me dijiste... que te iba a mostrar la moral, a terminar con tus malas costumbres. ¿A que no saben dónde tenía las manos esta mocosita? [...] Mm... Mm... Tenía sus manos ahí, bajo el monte de Venus. Y los deditos infantiles jugaban mientras ella entregaba su cara al pecado. ¡Dominus dédit... dominus absténit!

[...] (El Dr. Z aparta a Negrita II y comenzará la escena del aborto. La coloca sobre la mesa. Las tías operarán como instrumentistas. El Dr. Z sacará un embarazo de vendas que durará lo que la “misa” oficiada por Saturno. [...])

[...] Saturno: Quise saber entonces, adónde llegaría el deseo de esta pecadora y, simulando ser su cómplice, la tenté como la serpiente a Eva [...] Muerde, le dije, y poniéndola de rodillas, quise que hundiera su desfachatez en mi vergüenza. [...]

[...] ([...] han terminado de enrollar la venda. [...]) Las tías, el Dr. Z y Saturno se pasan la venda como una pelota).

3. 4. 3. Lo social y el interés histórico pierden relevancia.

Lo primero que surge al leer en conjunto las obras de este cuarto ciclo es cierto interrogante sobre cuáles pudieron ser los principales factores que influenciaron su elaboración, por ejemplo, las restricciones en materia de censura que todavía subsistían, el posible temor de los artistas a un posible retorno de los militares, las características

de la audiencias a las que posiblemente éstas se dirigirían, entre otros. Dicho interrogante no tiene otro propósito que elaborar una explicación factible, al hallazgo sorprendente que los dramaturgos borraron, a un punto casi exagerado, los materiales simbólicos, históricos, políticos, etc., relacionados no sólo con el último gobierno militar, sino además, con la transición democrática. Parte de esta sorpresa se debe a que el año 1984 estuvo marcado por la controvertida decisión presidencial de juzgar a los principales dirigentes del gobierno militar (en el sentido, de ser fuertemente resistida por el gobierno saliente, así como quienes todavía los apoyaban a éstos), conflicto que significó el conocido *Juicio a las Juntas* (22 de abril de 1985). Sorprende entonces que, sin pretender una transcripción lineal del momento político en la producción teatral, ésta última no reflejara de alguna manera cierta sensibilidad al problema del “legado” militar.

Habíamos observado en nuestro estudio de las obras del tercer ciclo (1983) el compromiso de los artistas de historizar los últimos años del gobierno militar, lo cual redundó en una representación “social” sobre el problema de la inestabilidad política argentina. En particular, las obras privilegiaron ciertos aspectos de la sociedad argentina que, en la perspectiva de los dramaturgos, se relacionaba estrechamente con la arbitrariedad y la violencia del gobierno militar. En las obras del cuarto ciclo se observa, por el contrario, cierta “evaporación” de lo social a causa de un enfoque intimista de las relaciones familiares, cierto énfasis en algunos problemas sentimentales y en un tiempo-espacio indeterminado.³⁴⁵ No obstante, en términos igualmente comparativos se observa

³⁴⁵ Resulta sorprendentemente que el estudio de Fernando Varea sobre la producción cinematográfica durante el último gobierno militar coincida con nuestra caracterización de la producción de Teatro Abierto, salvo por el hecho que las obras de teatro aquí consideradas fueron realizadas ya en tiempos del gobierno democrático: “Similar ensimismamiento y atmósfera de irrealidad presentaba *El fantástico mundo de María Montiel*, donde una nena [...] sale con su hermanito en busca de su padre viudo [...] encontrándose por el camino con personajes bondadosos y artificioamente poéticos. [...] Otras películas que sí giraban en torno a familias, situaciones y ámbitos concretos y cotidianos, se malograban por su pobreza artística y sus narraciones balbuceantes, con resoluciones moralistas [...] Si el tema en torno al

que las obras de los dos últimos ciclos (recordemos que las obras de 1984 fueron elaboradas por dramaturgos con una incipiente experiencia profesional), tienen en común que, en el escaso número de obras que representan alguna forma de violencia política, las acciones y los personajes aparecen despojados de atributos militares. Por contrapartida, las obras de 1983 y 1985 presentan cierta tendencia a construir los personajes como víctimas, más bien, de su propia ceguera, miseria, indiferencia, etc.

Por cierto, que no hay nada que obligue a los dramaturgos a escribir de un modo en particular. Por un lado, se podría argumentar que el hecho que los militares borrarían la frontera entre lo civil y lo militar, pudo haber influido en los dramaturgos de modo que al despojar a las obras de elementos simbólicos evidentemente militares, éstas ganaban en su capacidad crítica. Por ejemplo, representar una escena de secuestro sin caracterizar de forma particular a los personajes pudiera sugerir una dimensión mayor del problema, que limitarlo a un problema de inteligencia militar. Por otro lado, no resulta redundante enfatizar que el contexto de la incipiente transición democrática constituyó el marco denso de significados, que no necesitaban aparecer el texto.³⁴⁶ Sin embargo, quisiera insistir en el examen de este hallazgo mostrando a continuación que algunos dramaturgos estaban convencidos de cierta interpretación histórica que responsabilizaba a la sociedad, como al último gobierno militar, de la violencia política cometida contra los propios argentinos. Consideremos brevemente la única obra del ciclo, *Acadentro* de Luis Sáez, que se ocupa del secuestro

cual giraba *Comedia rota* era la esterilidad, puede decirse que el de *La parte del león* era la impotencia, mientras que los intentos de independencia en *El soltero*, *El divorcio está de moda* y *La rabona* eran castigados o encauzados: esas pocas muestras cinematográficas parecían expresar una falta de vida, de placer, de libertad, de *alegría*, como evidencia de una *seriedad* proveniente de un entorno angustiante". (Regrese en este momento a mi caracterización del primer y segundo ciclo de Teatro Abierto). *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, pp. 36-7.

³⁴⁶ Por supuesto que esta afirmación no desconoce la dramaturgia producida por los directores, entendiéndolo por esto cierta reescritura de la obra y, en este sentido, la posibilidad de construir los personajes con ciertos atributos que el público puede identificar con la época. Sin embargo, lo que se quiere aquí enfatizar es la elaboración de una dramaturgia que no se arriesga o interesa en reducir la indeterminación de los personajes.

“accidental” de un contador. Lo que más sorprende de esta obra es, por un lado, cierta caracterización negativa del secuestrado (preocupado por su dinero, en su bienestar material, así como cierta indiferencia o ceguera “voluntaria”) de modo que difícilmente el espectador pueda identificarse con el personaje-víctima. (En particular el uso de la venda para cuando no quiere ver). Por otro lado, sorprende porque el dramaturgo ha borrado el léxico militar, así como la racionalidad del secuestro, de modo que no se comprende bien el propósito del secuestro. Por momentos, las marcas de tortura en el cuerpo de otro secuestrado sugieren una interpretación inequívoca (la violencia sobre el cuerpo como proceso de construcción una cadena de información), mientras que en otros momentos, la relación secuestrador-secuestrado apunta a cierta catarsis del secuestrador de conjurar su desprecio de clase y a resarcir mediante el secuestro tal desigualdad entre ellos.

3. 4. 4. Algunas condiciones socio-históricas que influenciaron la producción dramática de *Teatro Abierto 1985*.

Para los artistas de la ciudad de Buenos Aires el año 1985 debía significar la materialización de un verdadero “despertar” reflejado en la producción artística. Efectivamente, desde el año anterior se había concretado la formación de un número importante de grupos teatrales cuya heterogeneidad artística y social, debate aún a los teatrólogos a la hora de clasificarlos: “teatro callejero”, “teatro barrial”, “teatro popular”, “teatro comunitario”, etc. De hecho, la actividad teatral basada en pequeños grupos de artistas había sido una de las características económicas más sobresaliente del teatro argentino de los últimos veinte años, aproximadamente desde la desaparición de los principales teatros independientes de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, a

mediados de la década del ochenta comenzaba a ser visible un cambio fundamental de paradigma estético, artístico y académico que redefine las formas hasta entonces tradicionales de hacer teatro, en particular, dicho cambio eclipsará la división del trabajo artístico en la que el autor y su palabra tenían un rol central en la construcción del espectáculo. Muchos de los grupos de teatro que surgen en este momento parten de una reformulación del trabajo del artista de teatro, por ejemplo, el actor ya no necesita del dramaturgo pues éste puede igualmente escribir –dramaturgia de actor- o puede trabajar sobre su cuerpo para elaborar un lenguaje no lingüístico, etc.

La percepción de los artistas de *Teatro Abierto*, en las entrevistas de la época, era que la producción teatral de la ciudad de Buenos Aires no hacía eco de la enorme libertad de expresión ganada en los dos últimos años y, que la actividad colectiva no era suficiente para producir ciertos cambios significativos ni en la economía del teatro ni a nivel de la estética teatral. A riesgo de simplificar demasiado las cosas y, apoyándome en el estudio exploratorio de Ian Watson y Susana Epstein³⁴⁷, hipotetizo que la liberalización del régimen político no significó necesariamente un momento de expansión de la producción teatral, aunque me permito corregir a las autoras al sostener que esta tendencia ocurre principalmente en el mercado del *teatro de arte*, es decir, el mercado de *Teatro Abierto*. En la investigación mencionada, Eduardo Rovner, uno de los dramaturgos entrevistados (miembro del *Teatro Abierto* tardío) interpreta los primeros años de la transición como un momento de desconcierto y parálisis, sobre todo por comparación con el importante crecimiento de la oferta teatral en la década de los noventa (numéricamente alcanzaría niveles a los de la década del setenta). Por el contrario, la transición democrática favoreció el desarrollo del incipiente “teatro callejero” o “comunitario”, cuyo florecimiento se relaciona estrechamente con la

³⁴⁷ Theatre after the Dictatorships: Developments in Chile and Argentina.

apropiación del espacio público del cual fueron despojados durante el gobierno militar. A excepción del estudio de André Carreira³⁴⁸, los investigadores ignoraron su importancia hasta que en los años noventa la influencia sobre el campo teatral de Buenos Aires era ineludible, en el sentido, que algunas de sus manifestaciones comenzaron a considerarse parte del “nuevo teatro” argentino. Por tanto, el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires en 1985 (y los años subsiguientes) se caracterizará por una expansión y fragmentación de un tipo particular de actividad teatral, mientras operaba una desaceleración y achicamiento del *teatro de arte*. En la perspectiva de los artistas de *Teatro Abierto* (y de algunos historiadores) “el” teatro estaba experimentando un fuerte estancamiento, en parte, porque las organizaciones de artistas que se formaron al final de la dictadura militar no tenían visibilidad a causa de haber experimentado un interesante desplazamiento geográfico del centro de la ciudad hacia los barrios. Recordemos que la elaboración de un teatro construido *desde* las problemáticas cotidianas de unos individuos en un espacio social delimitado (barrio, centro cultural, mutual, etc.) fue uno de los *núcleos de tensión* más importantes en la construcción de *Teatro Abierto*. Esta tendencia de producir un *teatro social*, refleja cierta cosmovisión artística muy en boga en la década del setenta, aunque ahora reelaborada a causa de la transición democrática debido a que era esencial para los artistas apoderarse del espacio público.³⁴⁹ En este sentido, espectáculos colectivos como el *Artistazo* realizado en Córdoba en septiembre de 1985 y, el *Teatrzo* organizado por *Teatro Abierto* igualmente en septiembre de este año, tenían como uno de sus principales propósitos

³⁴⁸ *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80. La pasión puesta en la calle*, Nueva Generación, 2003.

³⁴⁹ “Era un momento muy particular en el cual el país abría las puertas de los parques y las plazas. La gente salía y había una necesidad de hacer y mostrar. Era una fiesta ver que en cada parque había algo para ver y para nutrirse”. Testimonio de Pablo Shapira de Calidoscopio Teatro, extraído del video *Teatro Callejero: Arte sin techo*.

“mostrar” la vitalidad y diversidad de la actividad artística en las calles del “centro” de la ciudad (es decir, darle visibilidad a la actividad desarrollada en los barrios).

A este respecto resulta interesante el balance de temporada de 1986 de la revista *Gestos* a cargo de Pellettieri en tanto concibe el campo teatral de Buenos Aires con una actividad reducida, localizada en tan solo dos áreas de trabajo.³⁵⁰ Por un lado, el *Centro Cultural San Martín*, espacio único de la ciudad que tras largos años de trabajo ha construido “su público” con una importante variedad de espectáculos nacionales e internacionales y, por otro lado, pequeñas organizaciones de artistas como el *Centro Parakultural*,³⁵¹ *El Galpón del Sur*, *La Pestilería* y *El Teatro de la Gorra*. El autor evidentemente no incluye en su lista a grupos de teatro callejero porque su búsqueda está interesada en descubrir la “nueva vanguardia argentina” que en ese entonces, él esperaba encontrarla en espacios más propiamente teatrales.³⁵² Por cierto, que en ese entonces existían un número importante de grupos teatrales, algunos de ellos, agrupados en el *Movimiento de Teatro Popular* (Mo.Te.Po), creado al final de la dictadura militar (inspirado por los ideales del “*teatro antropológico*”³⁵³ de Eugenio Barba), cuyo

³⁵⁰ Osvaldo Pellettieri, “Apuntes sobre el teatro argentino en 1986”, *Gestos*, pp. 145-46.

³⁵¹ El *Centro Parakultural* comenzó como un sótano para ensayos de algunos artistas a mediados de 1980 y se transforma en un centro de cultural, a fines de los años ochenta, al concentrar la actividad teatral, musical y plástica de muchos artistas que habían comenzado sus actividades al final de la dictadura militar. El centro resulta de singular interés porque arroja luz sobre algunos aspectos sobre las condiciones objetivas de producción teatral a mediados de los años ochenta. En general, los espectáculos montados daban cuenta de dos principales diferencias con respecto a Teatro Abierto. Por un lado, involucraba espectáculos unipersonales o por “artistas integrales” es decir, que elaboraban sus espectáculos a espaldas de la división artística del trabajo, por otro lado, se trató de espectáculos que “desconfiaban de la palabra”, así surgió una nueva generación de artistas, que muchos de ellos terminaron como comediantes en la televisión. Habría que investigar el uso del humor de estos artistas, en parte como forma de rechazo al “teatro serio”. En la teatrología se ha tendido a interpretar el empleo del humor como un “falta” de profesionalismo o de inmadurez, desestimando la posibilidad de concebir el humor como una forma de expresión estética luego de la “seriedad” que impusiera la dictadura militar.

³⁵² “Es evidente que la vanguardia necesita un *caldo de cultivo*, un contexto de amplia libertad, de democracia que permita el debate en el plano de las ideas. [...] Tal vez como resultado de estos frescos aires democráticos, han aparecido en la ciudad en los últimos tiempos, nuevos espacios para el denominado *teatro de ruptura* y experimentación. Aunque se está todavía muy lejos de concretar una vanguardia, [...] hay] algunos indicios ciertos de la existencia de un incipiente y revulsivo movimiento”. Osvaldo Pellettieri, “Apuntes sobre el teatro argentino en 1986”, *Gestos*, 1987, pp. 145.

³⁵³ En 1979 Eugenio Barba crea el *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) teatro antropológico con el propósito de crear una red multicultural de investigadores y artistas de teatro, cuyo

propósito era articular los teatros barriales como una herramienta de transformación de la sociedad.

En este campo teatral fragmentado, diverso, con una recientemente adquirida libertad de expresión, constreñido económicamente, el montaje y la recepción del último ciclo *Nuevos autores, nuevos directores* fue significativo si se lo concibe como el último esfuerzo de producción colectiva de espectáculos de autor nacional. Efectivamente, a mediados de la década del ochenta se habían consolidado dos formas marcadas de la producción teatral, por un lado, el empresario capitalista, propietario de los principales teatros y cines de la calle Corrientes y, por otro lado, los artistas-productores de sus espectáculos, mayoritariamente sin salas de teatro propias, desplazándose, con muy variados niveles de organización, alrededor de la periferia de la ciudad. La interesante paradoja que se abre con el año 1985, es que la libertad de expresión ganada no resulta significativa para el teatro de autor nacional (aun cuando ahora pueden estrenar en el importante *Teatro San Martín*), quienes demandan del estado una política en materia de cultura ante la amenaza nuevamente de desaparecer del campo teatral. Por su parte, los teatros callejeros, aunque desestimados en su momento, comenzaron muy lentamente a construir un público y unas convenciones, que

propósito principal fue el estudio del *comportamiento escénico pre-expresivo*: “In an organized performance situation the performer's physical and mental presence is modelled according to principles which are different from those applied in daily life. This extra-daily use of the body-mind is what is called technique. The performer's different techniques can be conscious and codified or else unconscious but implicit in the use and repetition of a scenic practice. Transcultural analysis shows that it is possible to distinguish recurring principles in these techniques. The recurring principles, when applied to certain physiological factors - weight, balance, the position of the spinal column, the direction of the eyes in space - produce physical, pre-expressive tensions. These new tensions generate a different energy quality, they render the body theatrically "decided", "alive", "believable" and manifest the performer's "presence", or scenic bios, attracting the spectator's attention before any form of message is transmitted. This, of course, is a matter of a logical, and not chronological before. The pre-expressive layer constitutes the elementary level of organization in theatre. The various levels of organization are for the spectator and in the performance, inseparable and indistinguishable. They can only be separated by means of abstraction, in a situation of analytical research or during the technical work of composition done by the performer. The capacity to focus on the pre-expressive level makes possible the expansion of knowledge with immediate consequences both in the practical, professional, as well as in the historical and critical fields of work”. Tomado de <http://www.odinteatret.dk/>, 23 enero 2008.

no llegaron a competir con el “teatro de autor” pues éste estaba en franco retroceso. No obstante, los principales artistas de *Teatro Abierto* lograron re-posicionarse en el campo teatral no tanto a causa de una redefinición de sus reglas, sino más bien, a causa, llanamente, de la intervención del estado (y de la consagración académica). En este sentido, hipotetizo que el estado contribuyó parcialmente (y en un largo plazo) a “canonizar” ciertos artistas, algunos agrupados en *El teatro del Pueblo*. El temor de los artistas de que desapareciera el “autor nacional” resultará posteriormente infundado cuando en los noventa aparecen los “nuevos dramaturgos”, sin embargo, cuando esto sucede, se tratará de artistas formados en una división del trabajo artístico que demanda un “artista integral”: actor-director-guionista-productor. Aparentemente, se trataría de un proceso contrario a la especialización que ocurrió en la década del setenta en Buenos Aires, aunque no exactamente, sucede que el discurso académico-artístico del “performance” de los años ochenta transformó la mirada del objeto-teatro y, con ello, emerge lo que llamaré el *artista-investigador* y su objeto de estudio: la realización consciente, reflexiva del montaje de un espectáculo (que es en definitiva el montaje de una cultura). Por ejemplo, en este nuevo marco de trabajo artístico el actor abandona la idea de encarnar un personaje y, su trabajo actoral se concentra en hacer conscientes algunas de las convenciones teatrales y culturales sobre la que se construye su actuación. Así, el actor desplaza al dramaturgo o al director y, asume como su trabajo, la construcción de la acción en el escenario. Es decir, la escritura y la actuación forman parte del mismo proceso reflexivo de montaje.

Antes de finalizar estas conclusiones resulta relevante ampliar algo la mirada más allá del campo teatral de la ciudad de Buenos Aires. En el capítulo II sostuve que un factor estrechamente relacionado con la formación y continuidad de *Teatro Abierto* es cierta lucha de reposicionamiento de los artistas de teatro dentro de la producción

cultural nacional. Efectivamente, la intervención del gobierno militar y, el consiguiente desmantelamiento de muchos espacios de producción artística y académica, erigió unas fronteras rígidas e inoperantes entre cierta concepción ambigua de “cultura argentina” respecto de lo que no lo era. La transición democrática y, en particular, el importante imaginario creado por el partido *Unión Cívica Radical* respecto de construir unas estructuras encargadas de ocuparse de “la cultura argentina”, movilizó a muchos artistas en general y, de teatro en particular, en torno a cierta preocupación sobre el rol del teatro en la producción artística nacional. Sin embargo, la principal dificultad para el nuevo gobierno era determinar qué era “la” cultura argentina en la perspectiva de un partido político opuesto histórica y visceralmente al *Partido Justicialista* y a su construcción de “cultura popular”. Del mismo modo, la construcción de “la” cultura argentina debía diferenciarse de la elaborada por el gobierno militar y, para ello, el gobierno constitucional desplazó de los principales cargos directivos a quienes durante años se ocuparon de intervenir los medios de comunicación.

La producción televisiva de los primeros años de la transición democrática ilustra con singular eficacia que aquello que observamos en el campo teatral, a saber, que la liberalización del régimen político no significó necesariamente un importante crecimiento y diversificación de la producción local, como el sentido común nos podría hacer pensar. Así, si consideramos experimentalmente al medio televisivo como el más controlado por el gobierno militar y al campo teatral como el menos controlado, observamos, de acuerdo con el estudio periodístico de Jorge Nielsen (sobre los programas de televisión del período 1981-1985), cierta continuidad en la producción televisiva durante la transición democrática. Por ejemplo, gran parte de la programación de 1985 estaba integrada por programas de humor (no político) que se repetían año tras

año³⁵⁴, así como de algunas telenovelas que alcanzaban a cumplir en “el aire” el tiempo esperado. Por su parte, las producciones locales de diverso género no resistían más de dos meses en el aire, mientras que los programas *de denuncia* alcanzaban como máximo tres meses.³⁵⁵ Sucede que, entre otras cosas, el gobierno democrático prolongó su control político sobre los medios de comunicación, aunque sin aproximarse a los niveles restrictivos de censura durante el gobierno militar.³⁵⁶ Finalmente, esta breve descripción sobre la producción televisiva debiera servir al propósito de señalar que la transición democrática impuso un sistema mixto y complejo de apertura a la televisión (posiblemente similar al aplicado en otros medios de comunicación), de modo que su producción no significó una fuerte competencia para el campo teatral, por el contrario, llama la atención la importante diferencia de géneros y temáticas entre la oferta teatral y la de la televisión de la ciudad de Buenos Aires.

Reflexiones finales.

³⁵⁴ “Mucho humor por las pantallas: dieciséis programas, lo más destacado en rating la segunda temporada de *Las mil y una de Sapag* [...] *Hiperhumor*, y *Monumental Moria* [...] las tres creaciones que Alfredo Garrido puso en pantalla y Romay desarrolló (*Hiperhumor* arrancó en mayo 1984 con 5 puntos de rating y a mediados de este año bordeaba los 26 [...] *Calabromas* por el 13 con buen rating y Olmedo y su *No toca botón* por el 11 [...] Difícil hacer humor político en democracia, primera conclusión de la vuelta con su ciclo tradicional de Tato Bores. [...] A pesar de contar con importantes avisadores [...] el ciclo osciló [...] muy lejos de las fundadas expectativas ante el regreso con continuidad de un ícono del humorismo televisivo. [...] condiciones políticas poco propicias (la televisión estatal del radicalismo, no muy entusiasmada en ser satirizada o criticada) derivaron en un corto destierro televisivo, que se cortará en 1988 con *Tato Diet*. Jorge Nielsen, *La magia de la televisión argentina 1981-1985*, Vol. 4, pp. 177.

³⁵⁵ El trabajo de Nielsen patentiza la necesidad de concentrarse en investigar qué factores se relacionan estrechamente con la programación de los distintos canales de televisión durante la transición democrática (si efectivamente era el *rating* o más bien la dirección del canal que daba de “baja” los programas, si hubo un cambio importante en el consumo del público hacia los programas locales, etc.).

³⁵⁶ “La principal víctima fue ATC que cambiaba de órbita cada dos por tres en una sangría interminable de funcionarios e inestabilidad de pantalla y una repartija del resto de los canales similar a la que anteriormente habían hecho los militares (en vez de la Armada, el 13 le correspondió a la Coordinadora; en vez de a la Aeronáutica el 11 fue para los históricos de Moreau; el 9 que había sido del Ejército no tuvo más remedio que entregárselo a regañadientes a sus correligionarios Romay y Vnaoli y en ATC llevó al poder a una suerte de “multipartidaria radical”) Pablo Sirvén, entrevistado en Jorge Nielsen, *La magia de la televisión argentina 1981-1985*, Vol. 4, pp. 171.

El estudio de las obras del ciclo 1981 nos muestra una importante variedad de temáticas, enfoques y personajes empleados para construir una similar *situación dramática* (recordemos que la situación de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a “congelar” el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción) el de una “fuerza”, relativamente irreversible, que se impone sobre el desarrollo de acciones de los personajes. Dicha fuerza influye sobre el comportamiento de los personajes y se manifiesta como locura, envilecimiento, violencia, etc. Asimismo, encontramos que las acciones de los personajes se desarrollan en un vacío de significados, que contribuyen a representarlas en última instancia, como insensatas, irracionales, inesperadas. Finalmente, observamos que la reelaboración de algunos supuestos y convenciones teatrales y culturales de la época desempeñan un papel fundamental en comunicar el/los mensaje(s) de la obra, antes que lo que ésta enfatiza mediante la acción o la enunciación. Se trata entonces de un discurso oblicuo, plagado de indeterminaciones que sugiere, desliza, alude, etc.

Las obras de 1982 se caracterizan por un empleo abundante y, a la vez, novedoso de ciertas imágenes, metáforas, enfoques y personajes en la construcción de una situación dramática sorprendentemente homogénea: ciertos personajes históricos y/o ficcionales “populares” son desplazados a los márgenes de la sociedad o bien por fuerzas socio-económicas o bien, a causa del miedo indicando que éste produce la subordinación y “desaparición” de algunos individuos. El enfoque privilegiado por las obras desestima los agentes que causan tales transformaciones, los desplazamientos simplemente “suceden”, y se centra en quienes son desplazados. Las obras de este ciclo articulan con una mayor fuerza las ideas, imágenes, etc., principales y secundarias, aunque no al punto de construir una interpretación histórica causa-efecto. Se privilegia

de la misma manera una representación “impresionista” de cierto deterioro social (hambre, empobrecimiento, etc.), mientras se deja al espectador imaginar la(s) posible(s) causa(s). Finalmente, las obras insisten en cierta concepción determinista del cambio social, aunque con el propósito de señalar cierta repetición cíclica de la historia y de la necesidad de abandonar ciertos caminos probados ya equivocados.

En 1983 las obras elaboran una interpretación de la historia sociopolítica de la argentina, al menos de los últimos cien años. El relato histórico se construye desde una premisa sorprendentemente común entre las obras, a saber, los gobiernos militares (y en menor medida los constitucionales) han mal gobernado el país (*vende-patria*) y, en consecuencia han esquilado al pueblo de sus riquezas. Por primera vez, ciertos personajes son construidos con atributos indiscutiblemente militares y, sin embargo, sus acciones se representan mediatizadas por otros personajes. Las obras privilegiaron representar la arbitrariedad de los gobernantes militares como un problema de dimensiones sociales, antes que des-responsabilizar a éstos de sus acciones. Sucede que las obras dan cuenta de una preocupación mayor que las atraviesa, representar la inestabilidad política como resultado de los vaivenes de ciertos sectores de la sociedad.

Finalmente, las obras de 1985 reproducen en alguna medida las ideas, imágenes y mundos imaginarios desarrollados en ciclos anteriores. En particular, reelaboran desde unos ámbitos familiares cerrados cierta concepción determinista del cambio individual y social, es decir, los personajes aparecen constreñidos por un destino. Precisamente, lo propiamente social pierde significancia en las obras a cambio de un enfoque intimista de las relaciones familiares. A punto tal, que la arbitrariedad y la violencia, temáticas privilegiadas con frecuencia en este teatro, son reelaboradas en el ámbito doméstico como resultado de las miserias o ilusiones de los propios personajes. Por su parte, las obras construyen de forma matizada una línea demarcadora entre los oprimidos

(*sacrificados*) y los poderosos y, sin embargo, la heterogeneidad de los elementos que caracterizan a éstos últimos, produce una imagen endeble, deteriorada, transitoria de los mismos. Por tanto, las obras formulan en este ciclo una fuerte crítica de cierto imaginario de familia, principalmente, centrado en su autoridad y en su fracaso. La insistencia en trabajar las relaciones familiares se justifica probablemente a nivel político en tanto éstas fueron uno de los objetos privilegiados de la política del gobierno militar, así como, por motivos relacionados con algunas convenciones teatrales que consideran a los mundos doméstico-familiares como el material privilegiado del *teatro de autor*.

No obstante, sorprende la producción del último ciclo de *Teatro Abierto* en tanto abandona su anterior preocupación por reflexionar sobre el pasado para concentrarse en una caracterización del deterioro moral de las relaciones familiares y, en menor proporción de las relaciones humanas en general, en tanto *sinécdoque* de cierto deterioro de la sociedad argentina, de la pérdida de la confianza social necesaria que da sentido a la convivencia de unos con otros en una sociedad. No obstante, el estudio de Graham Jones sobre las obras de los primeros años de la transición democrática, confirma una tendencia relativamente similar en algunos espectáculos. Si en los ciclos anteriores se recurría al pasado remoto para reflexionar sobre el presente, con la transición, algunas obras se concentran en reflexionar sobre la relación individuo y sociedad, en particular, iluminando dos aspectos recurrentes: cierto conformismo de los personajes y la *cooptación de éstos en un orden social corrupto*. En otras palabras, la preocupación de las obras en representar unos mundos domésticos aislados es posible, de acuerdo con el autor, sea otra forma de interrogarse sobre el autoritarismo y la violencia como un problema que se enraíza en la sociedad argentina.

Capítulo 4. Emergencia y continuidad de *Teatro*laidentidad (2001-2005) en un nuevo drama social sobre el legado militar.

El capítulo se organiza de la siguiente manera. En primer lugar, esbozo las principales fuerzas que estructuran el campo teatral de la ciudad durante la transición democrática, posicionando a los artistas en dos sectores claramente diferenciables. Por un lado, una posición central ocupada por el *teatro de autor* y por algunos artistas de los teatros independientes o cooperativas de trabajo. Por otro lado, el universo heterogéneo de los artistas *recién llegados*. En particular, destaco el activismo del *Movimiento de Apoyo al Teatro* junto a la *Asociación Argentina de Actores*, en la medida que dichas acciones colectivas abrieron un interesante debate en los noventa sobre el *patrimonio cultural nacional* y, sobre la importancia de proteger el teatro nacional ante el decreciente presupuesto estatal destinado a la promoción cultural y marcado al empobrecimiento de la sociedad argentina.

Posteriormente, examino dos experiencias típicas de colaboración de la transición democrática, los artistas plásticos con *Madres de Plaza de Mayo* y los artistas de *teatro callejero* (1983-1989) con varias organizaciones de derechos humanos. Los espectáculos son singularmente relevantes porque resignifican las calles con los crímenes cometidos por el gobierno militar, así como, teatralizan las demandas sociales y de justicia. Estas formas de cooperación son antecedentes de la colaboración de Patricia Zangaro con *Abuelas de Plaza de Mayo*. A continuación, considero brevemente la dinámica del movimiento de derechos humanos, así como, de la coyuntura política de la transición democrática en la medida que arrojan luz sobre las formas particulares de colaboración entre artistas y militantes. El ejemplo paradigmático es el de *Abuelas*, en el sentido, que de estar casi exclusivamente orientadas a la búsqueda de justicia, deciden por medio de varios artistas

escenificar del problema de los hijos de los desaparecidos, primero en el teatro y, luego en diversos escenarios. En esta coyuntura, se desarrollaron las primeras formas de colaboración con los artistas de teatro, (el espectáculo *¿Vos sabés quien sos?* de Roberto Cossa-Beatriz Matar, en 1997 y, *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro-Daniel Fanego, en 2000), en el que los espectáculos se concibieron con el objetivo, que un público no sensibilizado, acceda y conozca el trabajo de *Abuelas*.

En la segunda parte del capítulo, me detengo en describir cómo se produce la colaboración de los artistas en la elaboración del espectáculo *A propósito de la duda* para *Abuelas*. Este espectáculo coincide con las actividades de conmemoración del vigésimo aniversario del golpe de Estado y, por tanto, con una expansión del drama social sobre el legado militar, que incluye un conjunto heterogéneo y extenso de montajes en escenarios como la televisión, el cine, la literatura, la música popular y el rock. La cantidad y el carácter novedoso de los emprendedores morales involucrados expande los límites del pasado (ya no referidos exclusivamente al gobierno militar) incorpora a la discusión temas conflictivos (militancia popular, la movilización juvenil y la guerrilla) cuestiona la legitimidad de ciertas representaciones (desaparecidos), así como, entabla una diálogo entre el presente y el pasado. Por último, examino la constitución de los artistas como un tipo específico de intelectual de comienzos de siglo. Éstos ya no son los *árbitros culturales* (Bauman, 1987) de la década del setenta y, no obstante, se identifican como *artistas-militantes* de algunas disputas sociales.

4. 1. Reconstrucción del campo teatral de la ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática (1983-2000).

El campo teatral de la ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática se organiza en torno a unas fuerzas que posicionan a los artistas en dos sectores claramente diferenciables. Por un lado, una posición central ocupada por el *teatro de autor* y por algunos artistas de los teatros independientes o cooperativas de trabajo, quienes adhieren a distintas organizaciones temporarias con miras a participar en la elaboración de la política cultural del nuevo estado democrático. Por otro lado, un universo heterogéneo de artistas en términos de sus trayectorias profesionales, cuyo factor en común es que participan de forma no coordinada, directa o indirectamente, de modo deliberado o inconsciente en una reelaboración o rechazo de las reglas y jerarquías establecidas por los distintos agentes del campo teatral (críticos, agencias de consagración, etc.). Resulta relevante mencionar algunas de las principales estrategias de definición de fronteras y jerarquías teatrales que permitieron a estos artistas ocupar dicha posición central en el campo teatral de la ciudad.

1. Recordemos que los principales protagonistas de *Teatro Abierto* lograron reposicionarse, durante la década del ochenta, en importantes cargos de dirección y planeación de las agencias del gobierno nacional (*Secretaría de Cultura de la Nación*, dirección del *Teatro Nacional Cervantes*, etc.) y de la ciudad de Buenos Aires (*Secretaría de Cultura*, etc.). Esta tendencia continuará en crecimiento durante la década siguiente (dirección de los principales establecimientos educativos oficiales, *Escuela Nacional de Arte Dramático* y, posteriormente, *Instituto Universitario Nacional del Arte*⁴³⁴, dirección de organizaciones sindicales (actores, autores, etc.), participación en agencias de consagración, etc.

⁴³⁴ Un aspecto que llama la atención de la reorganización de las instituciones estatales dedicadas a la educación artística, entre la década del ochenta y noventa, es la concentración de las distintas disciplinas (música, teatro, danza, etc.) en una dirección centralizada. Como veremos adelante, una similar tendencia se observa en la reorganización de los teatros oficiales. Es decir, quienes han liderado estos procesos de transformación

2. Una vez dispersos, los principales líderes *Teatro Abierto* reelaboraron su antigua convicción de estrechar, articular, las relaciones de cooperación entre dramaturgos, directores y actores, en una nueva forma de solidaridad, denominada *Teatro de la Campana* (1987), respecto de una división del trabajo artístico que hacía del autor sin conocimientos en dirección y actuación, una pieza de museo. La creación de la *Fundación Carlos Somigliana, para el estímulo del autor teatral*⁴³⁵, algo más tarde, en 1990, contribuirá a concretar otro de los antiguos objetivos formulados en tiempos de *Teatro Abierto*, a saber, promover el desarrollo profesional de los nuevos dramaturgos argentinos. Por cierto, que uno de los propósitos implícitos de esta estrategia es asegurar la reproducción de la categoría *teatro de autor* en el campo teatral. Efectivamente, la participación de un importante número de autores consagrados en sus diversas actividades de formación profesional (seminarios, talleres, concursos, puestas en escena y ediciones) es indicativa de que la organización logró la adhesión de un sector importante del *teatro de autor e independiente* de la ciudad de Buenos Aires.

legítiman la reelaboración de la producción artística con un nuevo estatus (en la producción de conocimientos en igualdad de condiciones que las ciencias sociales), con la concentración de recursos y competencias.

⁴³⁵ “Porque Somi se funda en un interrogante inaugural ¿Qué es ser hoy autor teatral? En mayor o menor medida todo autor contemporáneo se hace esa pregunta. Los más veteranos fuimos testigos y víctimas del cuestionamiento a un oficio que hasta la década de los sesenta formaba parte de la literatura y tenía un espacio protagónico en el escenario. En aquellos tiempos se produjeron cambios en el teatro. algunas búsquedas lícitas y otras experiencias surgidas al calor de las modas pasajeras destronaron al dramaturgo, que se sintió expulsado de la literatura y agarrado, apenas con la punta de los dedos, al arte teatral. Hoy por hoy las modas pasajeras siguieron viaje y empieza a despejarse el panorama. El dramaturgo se está reubicando, tanto en el teatro como en la literatura. [...] La Fundación Carlos Somigliana para el estímulo del autor teatral [...] Es un agrupamiento de dramaturgos que se proyecta en dos sentidos: hacia los colegas para investigar su propia problemática y hacia los más jóvenes para transmitirles aquello que hoy por hoy los veteranos estén en condiciones de aportar. [...] La Comisión Directiva de SOMI está integrada por Roberto Cossa (presidente), Mauricio Kartun (vicepresidente primero) Eduardo Rovner (vicepresidente segundo) Bernardo Carey (Secretario), Patricia Zangaro (Prosecretaria), Francisco Javier Ghiglini (tesorero) Adriana Genta (Protesorera), Osvaldo Dragún, Carlos Pais y Roberto Perinelli (vocales) y Walter Operto, Jorge Ricci, Alejandro Finzi y Hugo Saccoccia (representantes del interior). SOMI, Fundación Carlos Somigliana, Carta N° 1, noviembre 1991 en Marina Pianca, *Diógenes*, pp. 44.

3. La convicción de que los artistas de teatro tenían una responsabilidad en participar de la elaboración de la política cultural de la transición democrática, de modo que ésta reflejara el importante lugar que debía ocupar la actividad teatral en la producción cultural nacional, cohesionó a un número heterogéneo de artistas del *teatro de autor* y de teatros independientes, en torno a distintas asociaciones temporarias. Durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), el amplio y prometedor programa de reformas sobre la democratización de los medios de comunicación y de las agencias estatales encargadas del *manejo de la cultura* resultó, pese a importantes esfuerzos, en un simple recambio de autoridades militares a civiles. La ineficacia del gobierno para implementar, primero, *El Plan Nacional de Cultura* (1984) y, posteriormente, el *Programa Nacional de Democratización de la Cultura* (1986) contrasta, no obstante, con los importantes cargos políticos que ocuparon los artistas de *teatro de autor*, así como reconocidos intelectuales, en el gobierno.⁴³⁶ Sorprendentemente, durante el gobierno neoliberal de Carlos Menem (1989-1999), en particular, durante su segunda presidencia constitucional, suceden gran parte de las transformaciones de las instituciones estatales dedicadas a la promoción cultural. Es decir, si bien es cierto que algunas decisiones de política pública significaron medidas disfrazadas de privatización de la actividad cultural, otras implicaron, gracias a la acción colectiva de los artistas, medidas de mayor institucionalización del estado local y

⁴³⁶ En 1983, antes de ganar las elecciones internas, Alfonsín conforma junto a un número importante de artistas e intelectuales reconocidos el *Centro de Participación Política* y, lo que se dio en llamar el *Taller de cultura y medios de comunicación social* estuvo integrado por “Marcos Aguinis [escritor], Manuel Antin [cineasta, escritor], Hebe Clementi [historiadora], Carlos Gorostiza [dramaturgo], Luis Alberto Melograno Lacuna [educador], Pacho O’Donnel [dramaturgo], Luis Torres Agüero. Convocados por Jorge Roulet [profesor, funcionario UCR] y Luis Brandoni [actor] y coordinados por Luis Torres Agüero y Luis Gregorich [escritor, funcionario UCR]”. Arturo Chavolla, “La política cultural del gobierno de Alfonsín”. Otras fuentes mencionan además la participación de Mirta Artl [escritora, profesora], María Esther de Miguel [escritora], Santiago Kovadloff [filósofo, escritor], Osvaldo Bonet [director de teatro], Ricardo Wullicher [cineasta], Alfredo Iglesias [actor] y Aída Bortnik [dramaturga, guionista]. Para finalizar, préstese atención al hecho que los dramaturgos, actores y directores que participaron de este taller pertenecieron a *Teatro Abierto*.

nacional en la promoción de la actividad teatral. En particular, los actores nucleados en la *Asociación Argentina de Actores*⁴³⁷ y algunos dramaturgos, directores e investigadores organizados en el *Movimiento de Apoyo al Teatro* (MATE)⁴³⁸, liderado por Alejandra Boero (célebre actriz-directora del teatro independiente *Nuevo Teatro*), en 1995, fueron los dos principales grupos de presión, relativamente reconocidos por las agencias del estado (secretarías de cultura, teatros oficiales, agencias de financiamiento, etc.), que participaron de la promulgación y reglamentación de la disputada y demorada *Ley Nacional de Teatro* de 1997, y del *Instituto Nacional de Teatro*⁴³⁹, del mismo año. Pese a la heterogeneidad de artistas que participaron de este proceso considérese a continuación algunos fragmentos de la declaración de principios del MATE, prestando particular atención a sus objetivos, pues recuerdan algunos de los objetivos que se propusiera en su momento, *Teatro Abierto*.

[...] ¿Qué podemos hacer? El teatro por sí mismo no logrará revertir totalmente el panorama de una realidad que contiene problemas

⁴³⁷ La Asociación Argentina de Actores (AAA), fundada en 1919, es una organización sindical, profesional y mutual que reúne a los actores de todo el país. En varias oportunidades, principalmente durante gobiernos militares, la asociación se forjó una imagen combativa e intransigente contra el silencio impuesto por el gobierno sobre las desapariciones y asesinatos de artistas. En particular, los actores de teatro han ejercido un liderazgo destacable, incluso hasta la década del ochenta, en una institución cuyas bases están integradas mayoritariamente por actores de televisión, desde mediados de siglo pasado. Teodoro Klein, *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*.

⁴³⁸ Sus integrantes son Alejandra Boero, Roberto Cossa, Rubens Correa, María Esther Fernández, Jorge Grinbaum, Hector Oliboni, Carlos Pais, Jorge Sethson, Hugo Urquijo y Olga Cosentino. Tomado de “Historia” y “Declaración de principios”, página oficial de la asociación, <http://www.mate.net.ar>.

⁴³⁹ La idea de crear un *Instituto Nacional de Teatro* encargado de la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio argentino se materializa por primera vez en un anteproyecto elaborado por la *Asociación Argentina de Actores*, en ese entonces, liderada por el carismático Luis Rivera López, en 1974. Durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) hubo algunos intentos de re-trabajar el anteproyecto en el Congreso sin un resultado satisfactorio. Durante el gobierno de Menem se concreta la creación del *Instituto* (Ley 24.800/97) en el que se hace explícito el objetivo de que el estado promoverá los *autores nacionales* y los grupos locales que los monten. La acción política coordinada de algunos artistas consagrados de *Teatro Abierto* y que ocupaban posiciones claves en el gobierno democrático de Carlos Menem fue decisiva en la materialización del *Instituto*: Pacho O'Donnell, estaba a cargo de la *Secretaría de Cultura de la Nación*, Oscar Lito Cruz era *Director de Teatro de la Secretaría de Cultura de la Nación*, Jorge Grinbaum miembro del MATE (principal redactor de la ley) y Cesar Carducci de la *Federación Argentina de Trabajadores del Teatro* (FATTA).

estructurales, pero podemos lograr que algunas cosas mejoren. Por un lado, este Movimiento debe ser un lugar de resguardo ético desde donde se denuncien las actitudes de algunos funcionarios que tienen bajo su responsabilidad el funcionamiento de instituciones culturales. Y por otro, para su funcionamiento en lo estrictamente teatral, la acción puede proyectarse en tres sentidos: [...] 1) Hacia el interior del medio. [...] El teatro todo padece la crisis. Que todo el teatro salga a pelearla. Además, es importante crear un foro de discusión permanente donde investiguemos la responsabilidad que dentro de la crisis le cabe a lo que sucede (o no sucede) arriba del escenario. ¿Cuál es la relación actual de nuestros espectáculos con los espectadores? 2) Hacia afuera. Con estrategias que faciliten tanto el acercamiento de los espectadores a los teatros, como de los espectáculos a los barrios y otras ciudades. 3) Hacia el Estado. El Estado debe apoyar al teatro. [...] Y este apoyo debe tener como base, lógicamente, la inversión económica. Además, existen otras maneras de estímulo a la actividad teatral. Es necesario analizar también la relación de este Movimiento con los teatros oficiales y sus autoridades.

Finalmente, la *Asociación Argentina de Actores* y el *MATe* fueron igualmente activos en participar de la reorganización del teatro oficial e independiente de la ciudad de Buenos Aires, cuyo producto más logrado fue el establecimiento en 1999, del *Instituto para la Protección y Fomento de la actividad teatral no oficial de la ciudad de Buenos Aires (Proteatro)*.⁴⁴⁰ No obstante, las particulares circunstancias en las que fueron creadas estas instituciones, durante un gobierno nacional y local neoliberal que estrangulaba el financiamiento de las mismas⁴⁴¹, favoreció que el *MATe* se concentrara, además, en dos tipos de tareas: por un lado, difundir un discurso de *defensa de la cultura nacional* y, por otro lado, realizar actos políticos y solicitadas con el propósito de visibilizar los problemas

⁴⁴⁰ La principal actividad de *Proteatro* es financiar a grupos teatrales y el funcionamiento de salas en la ciudad.

⁴⁴¹ Como he señalado anteriormente, la tendencia principal en materia de reorganización de las instituciones estatales, durante la década del noventa, es la concentración. Los principales teatros nacionales y provinciales no fueron la excepción. En una primera etapa, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires recibe mediante transferencia la administración de los teatros *Presidente Alvear*, *de la Ribera*, *Regio* y *Sarmiento*. Posteriormente, bajo el liderazgo del célebre director Kive Staiff, los cuatro teatros se fusionaron junto con el *Teatro San Martín*, en lo que se denominará *Complejo Teatral de Buenos Aires*, en 2000, bajo la dirección administrativa y artística de Staiff.

presupuestarios, de contratación, etc., de los teatros oficiales. Dichas circunstancias, reactualizaron un antiguo debate, en espacios circunscriptos del campo teatral y en los principales periódicos, sobre el *patrimonio cultural*, la importancia de proteger el *teatro nacional*, etc., que parecían resonar a las marchitas discusiones en tiempos de la dictadura militar. No obstante, el activismo de los artistas de la década del noventa apunta a manifestar, concordando con Dubatti, cierta situación desventajosa en la que éstos se perciben respecto de otros espacios de producción cultural local y global. En particular, el achicamiento de los presupuestos estatales destinados a la promoción cultural y el empobrecimiento de amplios sectores sociales, posicionarían a los artistas en una situación desigual en su capacidad para comunicarse o influenciar la sociedad argentina, respecto del fácil acceso de la televisión, el internet, el cine, etc., a la población. No obstante, de acuerdo con el autor, la competencia con otros espacios de producción cultural no sería del todo desfavorable, puesto dentro la producción teatral, que siempre ha sido para audiencias minoritarias, la producción local continúa siendo la más importante del campo teatral de la ciudad.

La escena porteña no lucha contra un supuesto teatro de la globalización, que por el momento tiene escaso desarrollo en Buenos Aires, sino contra una *globalización cultural* que se impone por otros caminos: la televisión, la informática, la telecomunicación, la moda, [...] [No obstante,] el fenómeno más extendido en la capital argentina es el del "teatro de re-localización". Es en este último donde se instala el problema de volver a pensar una *identidad*, es decir, la pertenencia a una nación. [...] Los espectáculos de re-localización encierran en su imaginario y en su estética relatos que se proponen como aproximaciones a una definición de esa identidad.⁴⁴²

⁴⁴² Jorge Dubatti, "Buenos Aires: ¿Mc Donald o Macondo?", *Teatro Celcit*, pp. 29-30.

4. La transición democrática produjo una verdadera apertura a la participación de los artistas consagrados en la dirección y planificación de los dos principales teatros oficiales de la ciudad -el *General San Martín* y el *Nacional Cervantes*- y, en consecuencia, éstos imprimieron en las instituciones una forma legítima de hacer teatro, que coincide relativamente con algunas de las principales convenciones que se observan en los espectáculos de *Teatro Abierto*. No obstante, la gran paradoja de los años de gobierno democrático venideros es que mientras los artistas lograron una mayor autonomía, al dirigir y administrar las instituciones nacionales y locales de promoción de la actividad teatral, el desempeño de las mismas estuvo fuertemente marcado por un achicamiento presupuestario e inestabilidad relativa de los cargos directivos.⁴⁴³

Los factores mencionados contribuyeron, sin lugar a dudas, a establecer algunas de las fronteras y jerarquías teatrales que llevarán a los artistas del *teatro de autor* e independientes a ocupar una posición central en el campo teatral de la ciudad, durante la década del ochenta. En marcado contraste a éstos, se observa un universo heterogéneo de artistas, la mayoría integrado por *recién llegados al campo*, cuyo factor en común es que su trabajo artístico introduce una reelaboración, cuestionamiento o rechazo (directo o indirecto, de modo deliberado o inconsciente, de forma individual o grupal, etc.) de algunas de las reglas que constituyen el orden establecido del campo. En particular, el gran número de artistas recién llegados y sus innovaciones en materia de producción estimularon un

⁴⁴³ Mientras la dirección del *Teatro San Martín* depende del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, la dirección del *Teatro Nacional Cervantes* depende de la *Secretaría de Cultura de la Nación*. Durante la década del ochenta, este último teatro, fue administrado por algunos de los dramaturgos consagrados de *Teatro Abierto*. No obstante, al comenzar la década del noventa, durante la primera presidencia de Carlos Menem, el teatro experimentó enormes dificultades para realizar su programación anual, llegando en varias oportunidades a amenazarse con su cierre. Durante la gestión de Osvaldo Dragún (1996-1998), líder de *Teatro Abierto*, se concretó la *Ley de autarquía* de la institución (1997), y, no obstante, las dificultades económicas continuarán hasta finalizar la década.

cuestionamiento no intencional o dirigido de las obras y puestas en escena de lo que Pellettieri denomina, *teatro argentino moderno realista*, cuyas obras más representativas forman parte de los espectáculos de *Teatro Abierto*.

[...] la posición moderna realista incluye a la mayor parte del teatro porteño actual [...] esta tendencia mantiene la hegemonía en los gustos del público, en la crítica periodística y en parte de la investigación teatral. [...] Estos textos y puestas dramatizan la situación del argentino medio, dentro de un tiempo y de un espacio delimitado. Su acción dramática muestra al protagonista enfrentado a la calamidad de su vida diaria en la ciudad a fines de siglo. [...] La tesis realista ocupa un lugar importante en la construcción textual y a ella se adapta el desarrollo dramático. [...] denuncia el germen de la destrucción del individuo por parte del sector dominante de la sociedad injusta. Es lo que podríamos denominar el “teatro de la desilusión” porque muestra una sociedad que se ha formado un concepto limitado y feroz de la existencia.⁴⁴⁴

En esta investigación he observado que el ingreso de un número importante y heterogéneo de artistas, produjo unos efectos en las prácticas de los artistas (aunque posiblemente no tan duraderos para transformar las reglas del campo teatral), que resultan relevante estudiar pues arrojan luz sobre algunas formas de colaboración entre artistas y militantes que considero antecedentes en la formación de *Teatroxlaidentidad*. Es decir, a partir de 1984 sucede una prolífica actividad teatral (probablemente como no se experimentará nuevamente hasta la crisis político-institucional de 2001), en espacios no convencionales. Entre éstos, las calles y plazas de la ciudad fueron resignificadas como espacios de creación y comunicación con el público. Al habitar nuevamente estos espacios, los artistas callejeros (artistas plásticos, de teatro, murgueros, etc.) por un lado, revirtieron

⁴⁴⁴ Osvaldo Pellettieri, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. V, pp. 274.

el silencio, la muerte y el miedo con que estos espacios fueron penetrados por más de siete años y, por el otro, apostaron a la idea de que del trabajo en las calles emergería una dramaturgia *popular* compuesta de los fragmentos sociales dislocados por el gobierno militar, que contribuiría a una re-construcción nacional. A diferencia de los que sucede en el campo literario de la transición, en el que los nuevos escritores fueron criticados por su desinterés en *lo real*, como son la herencia de violaciones a los derechos humanos, el autoritarismo, entre otros, los artistas callejeros expresarán un fuerte interés en el pasado aunque tomando una fuerte distancia de los métodos realistas⁴⁴⁵.

4. 1.1. Artistas y activismo político durante la transición democrática (1983-2000).

La expresión *primavera democrática* acuñada por Marcelo Cavarozzi, para caracterizar los primeros tres años de gobierno del presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) resulta singularmente apropiada en el sentido que la apertura del régimen político fue experimentada por muchos argentinos como una celebración, a causa del restablecimiento del ejercicio de los derechos civiles, políticos y sociales, junto a una importante generalización de cierto imaginario colectivo sobre las posibilidades de revertir prodigiosamente el deterioro político y económico de los últimos años. Tal experiencia colectiva es, en parte, producto de una política presidencial de fuerte compromiso con el restablecimiento del orden institucional arrasado por el gobierno militar, que impactó en

⁴⁴⁵ “Los [escritores] más jóvenes [...] prefirieron casi mayoritariamente marcar la función del intelectual y el sentido de la literatura fuera de las exigencias de lo político-social, ubicándose muchas veces en la vereda del frente de lo que dieron en llamar el “espíritu sesentista” [...] Hacia mediados de la década del ochenta, varios escritores jóvenes agregaron a esta discusión la defensa de una “puesta al desnudo” de los recursos literarios mismos con el objeto de destruir por completo la ilusión de que el texto pueda ser “verdadero” [...] El punto extremo de tal fe estética fue reivindicar, con toda lógica, la inutilidad final de la literatura.” (Avellaneda, 1995: 36)

diversos sectores sociales, de acuerdo con Cavarozzi, a causa de una extensa utilización de manifestaciones callejeras, actos públicos, así como un intenso activismo partidario que penetró en electores anteriormente refractarios a las consignas de la *Unión Cívica Radical*.⁴⁴⁶

Efectivamente, el hecho que las calles de la ciudad de Buenos Aires sirvieran como uno de los principales escenarios de la campaña electoral que llevó a Raúl Alfonsín a la presidencia, así como una de las esferas públicas donde operó parte del debate público ciudadano de la transición, explica la apropiación que de las mismas realizaron las organizaciones de derechos humanos, los trabajadores sindicales y un importante número de artistas, entre los que sobresalen los artistas plásticos que colaboraron con *Madres de Plaza de Mayo* y los artistas del *teatro callejero*, algunos de los cuales, cooperaron con militantes de derechos humanos.

A continuación, destaco dos de las principales expresiones artísticas de la transición democrática, con el propósito de mostrar algunas de las formas usuales de cooperación entre artistas y militantes, así como, las representaciones de los *desaparecidos* (y en menor

⁴⁴⁶ “Si bien la condena al “Proceso” militar y la oposición a sus políticas económicas y represivas figuraron preponderantemente en los mensajes de los principales partidos políticos, se puso un énfasis paralelo en la temática de la construcción de un orden democrático como tarea central que se abriría a partir de las elecciones y el cambio de gobierno. El motor de este vuelco fue, sin duda, Raúl Alfonsín y una de sus consecuencias más significativas fue que la votación de octubre de 1983 no sólo fue un plebiscito contra el gobierno militar, sino también una elección entre dos candidatos y dos partidos. [...] Alfonsín articuló una doble ruptura con el pasado; esto le permitió postularse creíblemente como pivot de la transformación de algunos de los rasgos centrales de la política argentina. El primer quiebre fue hacia adentro de su propio partido, la UCR, [...] uno de los ingredientes de la transformación que el agrupamiento alfonsinistas, no accidentalmente denominado Renovación y Cambio, [...] fue el cuestionamiento exitoso de la imagen de partido perdedor. [...] el segundo quiebre que protagonizó Alfonsín [...] fue] disputar al peronismo un terreno que siempre le había cedido: el campo del pueblo, es decir, el de los sectores populares que habían apoyado consistentemente al peronismo desde 1945. [...] ni los peronistas, ni la mayoría de los analistas políticos percibieron que las consignas de Alfonsín, su democratismo y su apelación a construir un orden institucional tuvieron una enorme resonancia en una porción significativa de los sectores populares [entre otros]. Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia (1955-1996). La transición del estado al mercado en la Argentina*, pp. 100-02.

medida de sus hijos), pues mi hipótesis es que el espectáculo *A propósito por la duda*, que da inicio a *Teatroxlaidentidad*, recupera y reelabora dichas representaciones diez años más tarde.

De acuerdo con la literatura, *Madres de Plaza de Mayo* fue la única organización que se manifestó públicamente durante los años en que se produjeron el mayor número de secuestros, desapariciones y asesinatos (1977-1979) durante el último gobierno militar. No obstante y, de acuerdo con Roberto Cerisola, hasta la derrota del gobierno en la Guerra con Gran Bretaña, “la acción de las Madres contra el régimen militar [fue] defensiva, [en particular, concentrada en] la recuperación de una territorialidad social, [sintetizada] en la apropiación de la *Plaza de Mayo* [recién concretada] durante la *Tercera Marcha de la Resistencia* [en septiembre de 1983]. Es decir, apropiarse de la Plaza significaba para la organización una de las limitadas herramientas simbólicas disponibles para resignificar el espacio urbano, monopolizado por el gobierno militar, con una imagen-presencia incuestionable de los crímenes y las víctimas. De acuerdo con Cerisola, la apropiación de la Plaza resultó singularmente eficaz en la opinión pública nacional y, para los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, a causa de *El Siluetazo*, un proyecto que consistió en la confección de 30.000 siluetas de desaparecidos, iniciativa de tres artistas plásticos⁴⁴⁷, que fueron pegadas por un número heterogéneo de militantes en los principales edificios del centro, durante la *Tercera Marcha*.⁴⁴⁸ El propósito de las siluetas era representar la magnitud de los asesinatos y desapariciones mediante una imagen palpable de las víctimas

⁴⁴⁷ Los artistas son Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, y Guillermo Kexel.

⁴⁴⁸ Considero la *Tercera Marcha*, con la dictadura militar todavía en ejercicio, el momento de construcción de un *implicit social process*, por un lado, a causa de la formación de asociaciones y grupos que confrontan al gobierno militar en su discurso sobre una *guerra contra la subversión* (que desestimaría cualquier responsabilidad en los asesinatos y desapariciones) y, por el otro, a causa de los esfuerzos de estas asociaciones por coordinar una acción colectiva con base en el mayor número de entidades, afiliaciones políticas, profesiones, etc., en torno a un reclamo sobre los desaparecidos.

y de su cantidad. No obstante, el hecho que se trató de una convocatoria de participación abierta al público, se puede afirmar que la marcha-espectáculo fue en realidad, por un lado, producto de una negociación consciente y bien regulada entre las *Madres* y los artistas (sobre cómo representar a los desaparecidos y sus hijos) y, por otro lado, resultado del comportamiento espontáneo de los diversos militantes y participantes.⁴⁴⁹ Así, mientras las *Madres* insistieron en que el diseño de las siluetas debía ser anónimo (es decir, sin personificación y, sin leyendas político-partidarias) y, que éstas se pegarían verticalmente de modo que se evitara cualquier asociación con la muerte; los militantes, por su parte, infringieron en algunos casos, el anonimato de las siluetas y, en menos casos, éstas fueron impresas horizontalmente en el pavimento.⁴⁵⁰

Con respecto a estos montajes urbanos, María Inés Gonzáles Bombal señala acertadamente, que el empleo de estampas *reminiscentes* (siluetas, fotografías, carteles, máscaras, entre otras) de lo que estaba ausente (los desaparecidos), con el propósito de superponer, entretejer, articular la escena del acto político (presente) con la *a-tópica escena de la desaparición*, constituyeron las formas privilegiadas de expresión de *Madres*, incluso

⁴⁴⁹ La extensión temporal de la marcha (veinticuatro horas) hizo difícil cuantificar el número de participantes. No obstante, las cifras recolectadas por los periódicos son indicativas de la amplia convocatoria: “3.000 *La Razón*, 5.000 *La Nación*, 8.000 *La Prensa*, 10.000 *Clarín* y *Tiempo Argentino*, 15.000 *La Voz*”. Roberto Cerisola, “Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desaparecidos”, *Arte y Violencia*, pp. 280.

⁴⁵⁰ El anonimato de las siluetas se relaciona estrechamente con el proyecto de las Madres de construir un consenso en torno al mayor número posible de agrupaciones políticas sobre las violaciones a los derechos humanos y, puesto que la transición democrática estuvo fuertemente dominada por los partidos políticos, en tanto principal referente de los militantes, éstas entendieron que dicha cohesión se alcanzaría si los participantes renunciaban a individualizar las siluetas. Por otro lado, la demanda, aparentemente trivial, de que las siluetas figuraran pegadas verticalmente, refiere directamente a la consigna *-Aparición con vida* (desaparecidos)- que caracterizará a la organización desde 1980. De acuerdo con Gonzáles Bombal, la insistencia de *Madres* de que los desaparecidos sean devueltos con vida a sus familiares, no es ni una expresión de locura ni carece de lógica, sino por el contrario, expresa una resistencia a “aceptar sobreentender las elocuentes connotaciones del silencio y no “escuchar” luego las directas denotaciones de declaración de muerte que emitía el gobierno militar en sus sucesivos mensajes. Los principales afectados, los más activos militantes, éstos, éstos no admiten, éstos no escuchan, éstos impiden “enterrar el problema””. María Inés González Bombal, “Derechos humanos: La fuerza del acontecimiento” en Eliseo Verón (comp.), *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, pp. 145-166.

hasta el final de la década del ochenta. En igual medida, *Abuelas*, quienes en los primeros meses de la transición no se diferenciaban significativamente de las *Madres*, (éstas también vestían un pañuelo blanco en la cabeza, que simbolizaba los pañales de sus hijos, que las identificaba desde la creación de su organización), se caracterizará por portar durante las marchas, casi exclusivamente, las pancartas con las fotos de sus nietos.

Sin embargo, ni bien concluido el primer año de la transición, importantes discrepancias entre las organizaciones de derechos humanos en torno a cuál debía ser la responsabilidad de la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (creada por Raúl Alfonsín en 1984), propiciará una división irreversible, a partir del año siguiente. Así, las *Madres de Plaza de Mayo*, lideradas por Hebe de Bonafini, se opusieron a colaborar con la *Comisión*, pues entendían que ésta, antes que concentrarse en los responsables del Terrorismo de Estado, se ocupaba en detallar el horror experimentados por los detenidos y desaparecidos, a consecuencia de lo cual, se escinden. Por su parte, las madres que prefirieron colaborar con la *Comisión* se constituyeron en *Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora (LF)*, en 1986. Desde entonces, *Madres LF* se aproximará en la realización de sus objetivos hacia *Abuelas*, así como, las organizaciones de derechos humanos de más larga data en Argentina.

Al observar en conjunto las siguientes marchas-espectáculos de las *Madres*, por ejemplo, el *Siluetazo del obelisco*, en 1984 o *Los 450 jueves que devolvieron la dignidad*⁴⁵¹, en 1985, etc., se evidencia la posición político-simbólica de resistir la individualización de los desaparecidos, con el propósito de invertir la preocupación de la sociedad argentina hacia el castigo de los responsables de las desapariciones. Por cierto, que la tendencia en

⁴⁵¹ Marcha-espectáculo donde los participantes llevaban máscaras blancas en el rostro.

materia de reparación política apuntaba hacia una dirección contraria, sobre todo con la realización del *Juicio a los ex-comandantes* (1986) y, en este sentido, la posición de las *Madres* se tornará irreconciliable, no sólo con los distintos gobiernos constitucionales, sino además, con el resto de las organizaciones de derechos humanos.

Con la transición democrática proliferaron igualmente un importante número de asociaciones de artistas de *teatro callejero* que se relacionaron estrechamente con algunas manifestaciones político-sindicales y, en menor proporción, con las actividades de algunas organizaciones de derechos humanos. El ingreso al campo teatral de los artistas callejeros, apuntará a transformar algunas de las convenciones del teatro de Buenos Aires, en particular, al menos cuatro de ellas: en primer lugar, los artistas formularon una reelaboración del espacio público local o barrial como *locus* de creación y producción teatral. Interpreto que dicha reelaboración operaría en un doble sentido, por un lado, investigando y reelaborando las expresiones culturales locales desplazadas u olvidadas (circo criollo, murga, clown, música, danza, etc.) y, por otro lado, recuperando la historia cultural o la microhistoria del barrio. La reformulación del espacio teatral produce, asimismo, una redefinición de la frontera entre artistas y espectadores (en algunas versiones también puede significar una reelaboración entre actores y vecinos y, en otros, entre teatro y vida cotidiana), en el sentido, que demanda un espectador no-pasivo, sino más bien, competente en su propia cultura. En tercer lugar, los *teatristas* (término que refiere a una fusión reciente del trabajo artístico en el que éste escribe, actúa, dirige, coordina, financia, etc.) desarrollan un método de trabajo teatral, denominado *creación colectiva*⁴⁵²,

⁴⁵²«La Creación Colectiva apareció en la década del sesenta como un reflejo de los cambios políticos y sociales que vivía el continente y que se captaban en la vida cultural. Es un método teatral que se adaptó a las necesidades culturales de los países latinoamericanos. Surgió como un baluarte del patrimonio cultural multiétnico de América Latina [...] La creación Colectiva respondió al deseo de llegar a un público popular.

reelaborado en relación estrecha con las particulares condiciones de la transición democrática.⁴⁵³ Finalmente, los artistas callejeros intentaron redefinir *lo que estaba en juego* en el campo teatral de los ochenta, en el sentido, de favorecer una reconstrucción del teatro nacional (de sus temáticas, enfoques, símbolos, estéticas, etc.) que profundizara en el *valor de lo popular*. En mi perspectiva, estos artistas experimentaron lo que Jean Franco denomina una *nostalgia de lo popular*⁴⁵⁴ (experiencia que es posible observar igualmente en cierta producción literaria y cinematográfica de la época). Es decir, al interpretar la historia política del país a la luz de una preocupación por engendrar una reconstrucción de la nación, los artistas asumieron que los desplazados, marginados, silenciados, etc., correspondían con los sectores populares que la dictadura militar había excluido y desmovilizado. En otras palabras, una proporción importante de los artistas callejeros trabajaban en las calles porque estaban convencidos de que en éstas se encontraban los trabajadores, militantes, amas de casa, comerciantes, adolescentes, vecinos, etc., que constituían el *público popular*, del que se nutrían y al que se dirigían sus espectáculos.⁴⁵⁵ Es posible que esta búsqueda nostálgica de lo *popular* arroje algo de luz sobre la ineficacia de estos artistas para transformar las convenciones teatrales pues, por un lado, el término había

Este hecho obligó a la gente del teatro a representar obras que reflejaran los conflictos cotidianos, a nutrirse en las fuentes vivas de la cultura, el folklore, las creencias populares, y a recoger los hechos determinantes de cada país. [...] No es que la Creación Colectiva haya producido mejores obras, sino que ha enriquecido el espacio teatral con nuevos personajes, nuevas historias, nuevas situaciones, que antes estaban relegados del teatro por ser considerados ajenos al patrimonio cultural [...] La representación de obras con temas actuales y locales abrió el escenario cultural donde actores y espectadores entablan una comunicación generalmente polémica, cuyo objetivo primordial es alcanzar una autonomía cultural.” María M. de Velasco, “La creación colectiva y la colonización cultural en América Latina, *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispano*, pp. 75-91.

⁴⁵³ Esto no significa que los grupos de teatro callejero de la década del ochenta fueron los primeros o los únicos en reelaborar el método de la creación colectiva en la ciudad de Buenos Aires. Por el contrario, en la década del setenta se formaron grupos como *El Machete*, dirigido por el propio Augusto Boal (cuando estaba exiliado en Buenos Aires) o el *Octubre* Norman Briski, que desarrolló una interpretación original sobre el teatro popular de raigambre peronista, sobre la creación colectiva, sobre el actor-militante, etc.

⁴⁵⁴ Jean Franco, “La globalización y la crisis de lo popular”, *Nueva Sociedad*, pp. 1-14.

⁴⁵⁵ Conuerdo con Beatriz Trastoy, cuando señala que las investigaciones han malinterpretado el trabajo teatral en las calles con cierta marginalidad de los artistas.

dejado de corresponder ya en la década del ochenta con un grupo social estable (trabajadores, obreros, asalariados, etc.) y, por otro lado, los significados asociados a lo *popular* se mostraban opacos, inaccesibles e incomprensibles para abordar un fenómeno profundamente heterogéneo donde lo único que parece caracterizar a estos sectores, en particular, durante la década del noventa, es el constituir los sectores *menos favorecidos* de la sociedad.⁴⁵⁶ Una hipótesis que podría explorarse en otra oportunidad son las relaciones entre el empobrecimiento creciente de la sociedad, el agotamiento de la utopía popular y, la disolución de los numerosos grupos de teatro callejero de la ciudad de Buenos Aires, durante los noventa.

Con el fin de ilustrar lo sostenido, considérese a continuación algunos de los diez principios en torno a las cuales, los grupos de teatros callejeros de Buenos Aires se reorganizaron en torno al *Movimiento de Teatro Popular* (MO. TE. PO.)⁴⁵⁷, en 1989.

Que el Teatro Popular, además de entretener y divertir, debe ser un instrumento que ayude a reflexionar y testimoniar sobre la realidad y el modo en que la historia de nuestro pueblo se inscribe en ella. [...] debe

⁴⁵⁶ De acuerdo con Novaro, la construcción de lo popular, en Argentina, fue el resultado de una relación específica entre los individuos y el Estado peronista, de modo que al apoderarse los militares del aparato estatal no sólo desarticulaban el movimiento popular, sino que además, desmantelaban el estado como instancia de *reconocimiento de las identidades y derechos* de estos sectores. “[...] los sectores populares vivieron incorporados mayoritariamente a una cultura política que tenía por motivo central cohesionante y por actor principal al Estado. Respecto de esos sectores cumplía una triple función: les proporcionaba una identidad (una nacionalidad de la que eran sus principales protagonistas), regulaba su organización y actividades desde la temprana infancia hasta la vejez, y reconocía y satisfacía sus necesidades más diversas (educación, salud, vivienda, trabajo, esparcimiento, cultura, etc.)”. Marcos Novaro, “El liberalismo político y la cultura política popular”, *Nueva Sociedad*, pp. 117.

⁴⁵⁷ En 1986 los primeros grupos de teatro callejero se organizan en la *Red de Teatro Popular y Animación de Base* y, posteriormente, en el MO.TE.PO. Los grupos que integraron este movimiento fueron: Agrupación (sic) Humorística la tristeza, Compañía Teatral el Arco Iris Enojado, Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablolmundo, Cooperativa teatral Rayuela, Grupo de Teatro Catalinas Sur, Grupo de Teatro Encuentro, Grupo La Obra, Grupo Otra Historia, Grupo Teatral Dorrego, Grupo Teatro de La Libertad, Teatros Ambulantes Los Calandracas”, Héctor Alvarellos, *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006. De lo visto, vivido y realizado*, pp. 43.

contribuir a recuperar y reconstruir nuestra identidad nacional y latinoamericana, distorsionada por las culturas dominantes. [...] los artistas somos trabajadores [...] debemos acompañar todos los procesos que generan los pueblos en su lucha por recuperar su dignidad y el bienestar. [...] el Teatro Popular debe reflejar las diferentes expresiones de cada región, su historia, su realidad actual, sus mitos y leyendas, su lenguaje, sus personajes populares y sus costumbres. [...] debe generar espacios alternativos, no convencionales [...] como forma de acercar al artista a su comunidad. [...] la esencia de este movimiento es revalorizar los códigos populares en función de contenidos transformadores. [...] contribuir al proceso de educación popular mediante el rescate de la memoria colectiva. [...].⁴⁵⁸

Como puede observarse, lo popular es más bien un ideario, un proyecto extenso y ambiguo de reconstitución comunitaria. Emplea una terminología laxa y a la vez, cohesionante como *pueblo*, *identidad nacional*, *comunidad*, etc., que se opone a la distorsión creada por las *culturas dominantes* (aparentemente ha desaparecido el legado del gobierno militar). En definitiva, dicho ideario apunta a una reelaboración de una memoria local, colectiva, como medio de revisión de una historia y una cultura no-popular que se impone como dominante.⁴⁵⁹ Precisamente, Carreira señala en su investigación que, una característica común de los espectáculos callejeros es el cuestionamiento de la historia político-social de la argentina, así como, una abundante representación de cierta *violencia* militar operando sobre un tejido social popular constituido por historias urbanas, leyendas

⁴⁵⁸ Declaración de Principios Movimiento de Teatro Popular, 1989.

⁴⁵⁹ Resulta central mencionar que la organización de la *Red*, luego transformada en *MO.TE.PO.*, se relaciona estrechamente con la III Asamblea Mundial de Educación de Adultos realizada en Buenos Aires en 1985 y, organizada por el *Centro de Educación de Adultos de América Latina*. El *Centro* es una asociación de ONGs fundada en 1982 por Paulo Freire con el propósito de implementar ciertas acciones educativas con el propósito de emancipar a los pueblos de América Latina. En este sentido, la actividad teatral, si se desarrolla al servicio de los intereses de una comunidad puede servir como un instrumento emancipador, de ahí, el impulso para crear redes regionales, nacionales y, una red latinoamericana que favorezca los intercambios de las experiencias. El discurso de los derechos humanos es otro componente ideológico central del *Centro* en la medida que articula y resignifica lo étnico, lo nacional, lo comunitario, lo cultural, etc., en términos de unos derechos inalienables.

rurales, imágenes prohibidas, símbolos, etc., que sugiere la necesidad de recuperar un *nosotros* aplastado, suprimido, olvidado.

La vinculación temática con la experiencia del terrorismo de Estado fue una característica común a todos los grupos. La denuncia de la violencia emanada del poder militar estuvo presente en la casi totalidad de los espectáculos. Esta denuncia estuvo acompañada, en la mayoría de los casos, por la reflexión sobre la responsabilidad de la sociedad en la prevención de nuevos procesos dictatoriales. Eso se expresó en las numerosas obras que trataban el tema de la memoria histórica social.⁴⁶⁰

Con base en el limitado material disponible sobre la actividad de estos grupos, destaco dos modalidades frecuentes de cooperación entre los artistas de teatro callejero y los militantes de derechos humanos. La más frecuente, es la invitación de los artistas a participar de una manifestación, marcha, conmemoración etc., de algunas organizaciones mediante un espectáculo cuyo montaje venía realizándose desde hacía tiempo en las calles de la ciudad. El ejemplo paradigmático es el espectáculo *Juan Moreira*, del *Teatro de la Libertad*, por un lado, porque es grupo destacado por sus investigaciones sobre el circo criollo, su estética sobre el *teatro ceremonial*, cierta reelaboración histórica de personajes locales -los justicieros sociales- y la calidad de su producción y, por otro lado, a causa de que el espectáculo se representó durante un período inusual para un espectáculo callejero (desde 1984 hasta 1989), en distintos barrios de Buenos Aires, en numerosas ciudades de

⁴⁶⁰ La interpretación de Carreira sobre los espectáculos callejeros confirma la tendencia que detectáramos en las obras de *Teatro Abierto*, así como en la producción cinematográfica de la primera mitad de la década del ochenta, de privilegiar la reflexión sobre la dictadura militar como un problema de la sociedad y, a la cual corresponde, en última instancia, toda responsabilidad. André Carreira, “Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar”, *Latin American Theatre Review*, pp. 105.

provincia, en diferentes eventos artísticos (ferias, festivales, etc.) y, en manifestaciones políticas.

Juan Moreira [...] Fue trabajado a partir de una poética “tosca”, que garantizaría la comunicación con el espectador al aire libre, y con una disposición espacial de “escena central”, a la manera de los ritos. Se trató de un espectáculo de alusión política metaforizada, en el que el personaje de Eduardo Gutiérrez se transformaba en una reivindicación del “pueblo” perseguido durante la dictadura.⁴⁶¹

La opinión de Enrique Dacal, director del *Teatro de la Libertad*, sobre el espectáculo ilustra cómo cierta interpretación histórico-política de los espectáculos pudo converger con cierta cosmovisión de algunas organizaciones de derechos humanos que identificaban la *persecución* política de *lo popular* como una constante de la historia política argentina.

No hubo teatro, en cuanto vanguardia estética y reflejo dramático de un pueblo, se entiende, antes de la representación del Juan Moreira, arquetipo del desposeído perseguido por la injusticia. Las analogías que podían intuirse, con nuestro momento histórico eran cautivantes. El desposeído perseguido por la injusticia... tan latinoamericano, tan argentino, tan actual... tan teatral.

⁴⁶¹ Jorge Dubatti, “El teatro callejero” en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. V, pp. 292. La interpretación de Dubatti sobre la reelaboración del personaje de *Moreria* y la de Enrique Dacal director del grupo coincide con la de Héctor Alvarelos, integrante del grupo y figura central del teatro callejero en Buenos Aires hasta el presente. Éste último sostiene en su ensayo sobre el teatro callejero: “Fue mi debut en este espacio (la calle). Todos los domingos nos instalábamos [...] en pleno barrio de San Telmo con una versión de Juan Moreira de Francisco Enrique que tenía en su contenido fuerte (sic) analogías con nuestro pasado reciente (el terrorismo de estado). *Teatro Callejero en la argentina 1982-2006. De lo visto, vivido y realizado*, pp. 46.

La segunda forma, menos frecuente, de colaboración surge en torno a las potencialidades del trabajo callejero en actividades de difusión de salud, educación, infancia, juventud y, derechos humanos. En mi investigación he observado que algunas organizaciones como el *Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos* (MEHD), en menor proporción, la *Asamblea Permanente sobre Derechos Humanos* (APDH) y, algo más recientemente, el *Servicio Paz y Justicia* (SERPAJ) encontraron en el teatro callejero una herramienta para sus políticas de enseñanza y difusión de una cultura de derechos humanos, particularmente dirigida a los jóvenes. Resulta importante señalar que la colaboración tardía de los artistas de teatro con *Abuelas de Plaza de Mayo* o *Madres*, posiblemente se deba a que durante la década del ochenta las principales actividades de estas organizaciones se concentraron en protestar y demandar justicia, en este sentido, los montajes urbanos de los artistas plásticos posiblemente resultaron más propicios.⁴⁶² A partir de mediados de la década del noventa, primero *H.I.J.O.S* (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y posteriormente *Abuelas y Madres*, participarán junto a unos artistas de teatro, con trayectorias profesionales diversas, en el montaje de unos espectáculos cuyo propósito en común es expandir los escenarios del *drama social* e incorporar el mayor número posible de espectadores.

En los primeros años de la transición democrática el MEDH, entidad que agrupa a algunas iglesias cristianas desde 1976⁴⁶³, invita al *Grupo El Encuentro* (formado en 1981) a

⁴⁶² Por razones que merecen investigarse con mayor profundidad, los montajes urbanos de los artistas plásticos privilegiaron aspectos fragmentarios de los desaparecidos como el cuerpo (sin identificación), las manos, los rostros, etc., elaborando una forma de comunicación fundamentalmente visual que evidencia el desgarramiento, el despojo y, sin un intento de articular los cuerpos en un relato o una historia, de reconstituir un sentido de la fragmentario.

⁴⁶³ El MEDH está integrado por la Iglesia Evangélica Metodista Argentina, Iglesia Evangélica del Río de la Plata, Iglesia Evangélica de los Discípulos de Cristo, Iglesia Evangélica Valdense del Río de la Plata,

realizar algunos espectáculos que contribuyeran con su política de educación. De los espectáculos no se dispone de registros, a excepción de un video educativo titulado *El derecho desde lo popular*. Por su parte, el grupo *Puro Teatro* (formado en 1984) participó junto al MEHD de la creación colectiva de un espectáculo denominado *Derechos Humanos*, cuyo propósito era servir de herramienta para la enseñanza a jóvenes sobre la declaración universal de estos derechos. En estos años y, dentro de su política educativa, organizaciones como la APDH, asociación que nuclea desde 1975 a personalidades de la cultura, el derecho, la iglesia, la política y el trabajo, organizaron algunos concursos artísticos. En 1985 el espectáculo *Cuentos de los pueblos de un lugar* del Grupo *Calidoscopio* de Caludio Hochman fue premiado como espectáculo anti-racista. Mucho más recientemente, el SERPAJ que preside Adolfo Pérez Esquivel colabora con *La Runfla* de Héctor Alvarellos, dentro del programa de *Educación para la Paz y los Derechos Humanos*, en la creación de espectáculos de teatro callejero a cargo de jóvenes marginales.

Al comenzar la década del noventa, los grupos de teatro callejero se disuelven (a excepción de *Catalinas Sur*, *Los Calandracas*, *Diablolmundo* y *Grupo La Obra*, más tarde transformado en *La Runfla*), en parte, a causa de un importante desplazamiento y reposicionamiento de los artistas en los teatros comerciales y la televisión.⁴⁶⁴ Un segundo factor relacionado con el abandono de las calles, refiere a la caída estrepitosa del gobierno de Raúl Alfonsín a causa de su incapacidad para controlar un proceso inflacionario sin precedentes en el país, que desencadenó un profundo desencanto de los ciudadanos con las

Asociación La Iglesia de Dios, Iglesia Reformada Argentina, Iglesia Evangélica Luterana Unida, Diócesis de Quilmes, Viedma, Neuquén y Puerto Iguazú de la Iglesia Católica.

⁴⁶⁴ El teatro callejero en las provincias de Córdoba, Santa Fe, etc., se desarrolló paralelamente al de la ciudad de Buenos Aires y durante la década del noventa sus artistas reemplazaron al MO.TE.PO con la creación del *Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano* (EN.TE.PO.LA), asociación que coordinará las experiencias de los teatros callejeros del país, hasta la re-emergencia del teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires en 2000.

incipientes instituciones democráticas.⁴⁶⁵ No obstante, los artistas no fueron los únicos en experimentar cierta reubicación en un espacio público de dimensiones más estrechas, en igual medida las organizaciones de derechos humanos experimentaron cierta pérdida de dinamismo, visible a partir de 1987 y, que se prolongará hasta 1994. Sucede que para impedir el desarrollo del *Juicio a los ex-comandantes*, la segunda mitad de la década del ochenta estará signada por rumores sobre la inminencia de un golpe de Estado, así como, por levantamientos militares que presionarán al gobierno a terminar con las reparaciones judiciales. Así, el Congreso de la Nación sancionará la Ley de *Punto Final* mediante la cual se cierra la posibilidad de realizar juicios contra militares, personal de seguridad y de penitenciaría (diciembre, 1986) ya que establece un plazo de prescripción de la acción penal⁴⁶⁶ y, posteriormente, el presidente promulgará la *Ley De Obediencia Debida* (junio, 1987).⁴⁶⁷ Aunque en las marchas *contra* las leyes se observa un movimiento de derechos humanos numeroso y enérgico, lo cierto es que éste experimenta una profunda división entre un sector duro liderado por *Madres* y, uno moderado, integrado por una variedad de organizaciones cuyo liderazgo está a cargo de *Abuelas* y *Madres LF*. Este fraccionamiento

⁴⁶⁵ Resulta importante señalar el rápido desgaste que experimentó la dirigencia política en solo seis años de democracia. “En [...] las encuestas sobre evaluación y confianza respecto de las instituciones políticas realizadas entre 1983 y fines de la década: mientras en los primeros años los “políticos” y los partidos se diferenciaban favorablemente de otras instituciones, como las fuerzas armadas y los sindicatos, a partir de 1987 se hallan en una situación similar a la de éstos últimos (apenas concitan 15% de apoyo en los encuestados) [...].” Marcos Novaro, “El liberalismo político y la cultura política popular”, *Nueva Sociedad*, pp. 117.

⁴⁶⁶ “Contrario a las intenciones del presidente que buscó contener con esta política posibles represalias de las Fuerzas Armadas por el procesamiento a los miembros del gobierno militar, la sanción de la norma promovió una ola de citaciones y enjuiciamientos que agudizaron la situación. Al cumplirse el plazo dispuesto por el Punto Final, había 400 militares procesados. El conflicto desencadenó [un levantamiento armado] [...] que exigía la distinción entre quienes dieron las órdenes y quienes se limitaron a cumplirlas. El resultado fue la sanción [...] de la ley de Obediencia Debida”. Carolina Keve, *La génesis y el ocaso de la impunidad*, *Página 12*, 15 de junio 2005.

⁴⁶⁷ Mediante esta ley se impidió juzgar a los miembros de cuadros medios e inferiores militares, policiales, de seguridad y penitenciaría, puesto que la ley sostiene que cualquiera que haya recibido órdenes de sus superiores no es individualmente responsable aún cuando esto signifique su participación en la desaparición y tortura de personas. Debe mencionarse que la ley de Obediencia Debida dejaba expresamente formulado en su Art. 2 que quedaban excluidos los delitos relacionados con la sustracción y ocultamiento de menores.

se transformará, en un corto tiempo, en una relativa desmovilización, a causa de la política de *reconciliación nacional* de Carlos Menem (1989-1999) consistente en indultar a militares, civiles y guerrilleros, pese a las numerosas manifestaciones políticas en contra.⁴⁶⁸

Sorprendentemente, al carácter refractario del escenario político en lo que hace a las medidas de reparación, durante la década del noventa, corresponde una *expansión e institucionalización del drama social*, a causa del creciente número de productores que participan en la elaboración de historias, intervenciones, monumentos, muestras, crónicas, ensayos, etc., sobre el pasado militar reciente. En parte, a causa de un importante “boom” de la producción audiovisual, ordenada por el nuevo paradigma autobiográfico, o en términos de Betriz Sarlo, del *sujeto resucitado*.⁴⁶⁹ Es decir, la producción cinematográfica, documental y televisiva, reflejan un fuerte interés en reflexionar sobre el pasado, privilegiando materiales autobiográficos o testimonios, principalmente, de las víctimas de violaciones a los derechos humanos. Más aún, para Claudia Feld, el resurgimiento del legado militar en el espacio público estaría estrechamente relacionado con el importante peso que adquirieron la televisión y, cierto sector de la prensa, en la difusión masiva de ciertos materiales sobre el funcionamiento del aparato militar de disciplinamiento y desaparición, en el período 1995-1998.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Entre el 7 de octubre de [1989](#) y el 30 de diciembre de [1990](#) el presidente sancionó un total de diez decretos, que indultaban a militares, miembros de las juntas condenados en el [Juicio a las Juntas](#) de [1985](#), al procesado ministro de Economía [José Alfredo Martínez de Hoz](#), otros civiles y líderes de organizaciones [guerrilleras](#).

⁴⁶⁹ “El estructuralismo triunfante conquistó territorios desde la antropología hasta la lingüística, la teoría literaria y las ciencias sociales. Ese capítulo está escrito y lleva por título “la muerte del sujeto”. Cuando ese giro del pensamiento contemporáneo parecía completamente establecido, hace dos décadas, se produjo en el campo de los estudios de memoria y de memoria colectiva un movimiento de restauración de la primacía de los sujetos expulsados durante los años anteriores. Se abrió un nuevo capítulo, que podría llamarse, “el sujeto resucitado””. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, pp. 37.

⁴⁷⁰ Es posible que la televisación de la confesión, en 1995, del ex capitán Adolfo Scilingo sobre *los vuelos de la muerte*, sea el momento central a partir del cual la televisión se transformó en una poderosa herramienta de

Resta señalar que, mientras los actores colectivos más confrontativos permanecen en un estado de protesta activa, *Abuelas* adquiere un protagonismo central en el movimiento de derechos humanos, no solo porque para ellas la vía judicial nunca se cierra, sino además, porque activan y escenifican del problema de los hijos de los desaparecidos en escenarios diversos como la escuela pública (enseñanza de los derechos humanos), los campos de concentración (erigiendo monumentos o recordatorios), las agencias del estado (Secretaría de Derechos Humanos, *Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad*, etc.) algunos nuevos espacios de la ciudad (*Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*), etc.

Para finalizar con esta sección, resulta importante advertir al lector que mi hipótesis plantea una línea de investigación teórica significativamente distinta a la formulada por Patricia Sicouly en su tesis doctoral *Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*. Considero que resultará clarificador para el lector desarrollar brevemente la tesis de la autora a fin de mostrar por qué y en qué aspectos discrepo con su tesis.

En la introducción de su tesis doctoral, Sicouly sostiene:

Este movimiento [Teatroxlaidentidad] no debería ser considerado como un intento teatral aislado sino que es consistente con la evolución de otras expresiones del teatro social argentino. Para ello, como representativos de ese teatro social, me concentraré en los movimientos del Teatro Independiente y del Teatro Abierto, enfocándome en cuatro puntos de contacto que se pueden establecer entre estos movimientos y el TxI. En primer lugar, estableceré como punto de contacto la vinculación que tienen con las situaciones políticas. Al respecto, los tres movimientos teatrales se involucran con la situación sociopolítica prevaleciente en cada época, cuestionándola, criticándola e intentando que el teatro cumpla la función de

interpretación del pasado militar. Claudia Feld, "Memoria Colectiva y espacio audiovisual: Historia de las imágenes del Juicio a las ex Juntas Militares (1985-1998)", *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*.

contribuir a la concientización del público sobre la situación imperante, actuando, al mismo tiempo, como generador de cambios de esa realidad. En segundo lugar, los tres movimientos funcionaron como impulsores o revitalizadores de nuevas estéticas, ya sea a través de la ruptura con estéticas imperantes, como en el caso del Teatro Independiente, de la recuperación de las tendencias estéticas nacionales, como en el Teatro Abierto, o del aporte a la visión de la realidad utilizando una multiplicidad de estéticas, como en el caso de TxI. En tercer lugar, los tres movimientos incentivaron el surgimiento de nuevos dramaturgos, generando oportunidades y espacios para que puedan hacerse conocer.[...] El cuarto punto de contacto se refiere a que los movimientos teatrales permitieron la vinculación de diferentes generaciones de dramaturgos.⁴⁷¹

El principal punto de desacuerdo con la autora es su concepto clave de *teatro social argentino*. Entiendo que el uso del término *teatro social* tiene al menos dos propósitos en su investigación, con los que estoy de acuerdo. Por un lado, se propone construir teóricamente la actividad teatral como parte de la sociedad y, por otro lado, recupera a *Teatroxlaidentidad* como un objeto relevante para los estudios de teatro. Sin embargo, no es mediante la elaboración de un concepto como *teatro social* que esto se logra. A mi entender, una de las mayores dificultades en conceptualizar la relación entre la política y los espectáculos de teatro, la relación del artista con la sociedad, entre otros asuntos, radica en que se ha desestimado el estudio del objeto artístico tal como es experimentado por los artistas o productores. Es decir, frecuentemente se estudian los objetos artísticos con una limitada consideración de la intencionalidad del artista, así como, del conjunto de *operaciones de categorización, interpretación y juicio* (Heinich, 1998) que involucran la elaboración de una obra o espectáculo. A causa de esto las investigaciones se encuentran en un callejón sin salida. Es decir, hasta no hace poco se estudiaban las obras como textos relativamente autónomos de las condiciones objetivas/históricas de creación, y el principal

⁴⁷¹ Patricia Sicouly, *Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*, College Park, Maryland, University of Maryland, 2006, pp. 14.

interés académico consistía en capturar el orden interno del mundo constituido en la obra. No sin cierta soberbia el investigador era quien determinaba el propósito o comunicación de la misma. Sin embargo, las teorías sobre cómo los espectáculos establecen una comunicación con las audiencias, en qué sentido éstos producen unos mensajes políticos, han construido un arsenal de conceptos de poca utilidad, que requieren reconsiderar qué es lo que hace el artista cuando elabora un objeto cultural, su actividad reflexiva, sus creencias, valoraciones y construcciones. De lo contrario, el investigador se plantea un interrogante muy difícil de responder: ¿cuánto de la *situación política prevaleciente en un momento histórico* debería tener una obra o espectáculo para ser considerado un teatro social? Un método frecuente mediante el cual las investigaciones sortean el problema es, una vez concluido el análisis interno de la obra, se establecen otros mensajes con base en el contexto sociopolítico, lo que implica un método circular o tautológico de interrogar al objeto artístico.

En mi investigación me propuse determinar las especificidades históricas, sociales, así como, las especificidades artísticas de *Teatroxlaidentidad*. Al permitir que los propios protagonistas respondan a estas cuestiones, concluyo que los artistas se identifican y posicionan como un tipo específico de intelectual, marcadamente distinto al de la década del setenta, que denomino *artista-militante*, a causa de haber desarrollado una fuerte identificación y lealtad con el trabajo de *Abuelas*. Lo que se entiende por intelectual, es una construcción que se ha transformado históricamente, pero cuyo componente básico es una tensión entre la búsqueda de la autonomía del artista y su eficacia política. Es esta *bidimensionalidad* (Bourdieu), estar investido de una autoridad teatral y el comprometerse en una lucha política lo que caracteriza a los artistas de *Teatroxlaidentidad*. Tengo la

impresión que este concepto de artista-militante es algo más útil para abordar la actividad de los líderes, cuyas preocupaciones profesionales son inseparables de sus propósitos de transformar, resignificar o influenciar la sociedad argentina y, que esperan realizar mediante los espectáculos y la acción colectiva. Sin embargo, el trabajo intelectual ha cambiado significativamente desde *Teatro Abierto*, comenzando con los debates desde mediados de la década del ochenta y, en particular, con las arduas discusiones que entablara Bourdieu en los noventa sobre el extraordinario poder simbólico del periodismo y la televisión. En particular, el hecho que éstos últimos se han transformado en una tecnocracia de la comunicación que se *autoengulle*. Es decir, una tecnocracia que produce información y, a la vez, consume esa misma información de un modo circular que no admite críticas o disenso, en la medida que los productores de los campos artísticos y científicos han perdido autoridad e importancia. En esta *circulación circular* de la información que produce la televisión, los *teatristas* tienen una capacidad muy limitada de crítica e influencia simbólica. En este sentido, no es simple coincidencia que el activismo del *MATE* y la *Asociación de Actores*, en el mismo período, apuntara a revertir la posición desventajosa de la producción teatral respecto de los medios de comunicación y los medios electrónicos. Pero además el trabajo intelectual ha cambiado a causa de una infinidad de factores como son: las concepciones sobre relaciones entre arte y sociedad, la forma de experimentar lo político, las luchas al interior del campo teatral, la división del trabajo artístico, la relación de los artistas con el Estado, las concepciones de verdad, actuación, representación, entre otros.

Finalmente, quisiera mencionar que el concepto de teatro social es posible que asuma incorrectamente que los artistas tendrían una mayor influencia en los espectadores respecto

de otro objeto cultural, simplemente porque éstos producen un teatro social. He observado en algunas investigaciones cierta tendencia a confundir los objetivos y discursos de los líderes con la eficacia de los espectáculos. Esta confusión posiblemente se arraiga en el hecho que los propios artistas califican su accionar colectivo como un *hecho político* y, con ello, el investigador pudiera pensar que existe una relación de transparencia entre aquello que el grupo se propone (intencionalidad) y la influencia de los espectáculos en los espectadores. Esto es problemático porque se olvida que aunque las obras se elaboran con un propósito comunicativo éste no necesariamente se realiza, ya sea porque los artistas son incapaces de formular su objeto de acuerdo a sus intenciones o, ya sea porque el objeto no comunica las intenciones de éstos a causa de malentendidos, un montaje inapropiado, cierta transgresión en la representación del espectáculo que resulta intolerable para la audiencia (Wagner-Pacifi 1996), un mal desempeño de los actores, entre otros factores. El hecho de que en las sociedades actuales un espectáculo eficaz establece una conexión emocional efímera con las audiencias, presiona a los productores a una difícil decisión: mientras es necesaria la repetición de los espectáculos para reforzar ciertos mensajes (como sucede con las reediciones de los ciclos de teatro), es siempre probable que de repetirse una comunicación simbólica exitosa, deje de ser efectiva.

4. 2. *A propósito de la duda, homenaje al trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo.*

En las investigaciones sobre *Teatroxlaidentidad* se suele sostener que la formación de este heterogéneo grupo teatral se materializa a causa de la masiva asistencia del público a un único espectáculo elaborado por la dramaturga Patricia Zangaro (participante del taller de

Teatro Abierto' 85), titulado *A propósito de la duda*, junto a un actor, devenido director, Daniel Fanego y, gracias a la mediación de la actriz Valentina Bassi con *Abuelas de Plaza de Mayo*. En otras palabras, *Teatroxlaidentidad* es el resultado de prolongar cierta comunicación establecida con el público mediante el espectáculo *A propósito de la duda* que, programado inicialmente para representarlo durante cinco lunes (comenzando el 5 de junio del 2000 en el *Centro Cultural Rojas*) continuó hasta diciembre del mismo año en el *Centro Cultural Recoleta*. Sucede que en la perspectiva de los artistas la reacción del público era indicativa de una demanda y, en torno a la misma, decidieron organizarse.

Todo el año [*subraya*] todos los lunes era lo mismo, colas hasta la esquina, teatro lleno y una participación de la gente muy activa. Realmente era como un hecho político cada lunes. Un público, que no era el público de teatro, muchos jóvenes que normalmente no van al teatro y por supuesto el público de teatro que es muy acotado ¿no? Así como una cosa directa que se acercaran jóvenes a Abuelas que tengan duda sobre su identidad, etc. [*pensativa*] A nosotros de hecho nos sobrepasó porque estaba en la gente. Evidentemente esta necesidad que yo sentía en soledad era una necesidad social, era mía en tanto yo soy parte de la sociedad. Que tiene una necesidad de instalar esos temas, que tiene una necesidad de conocer su realidad, de reescribir la historia, de recuperar la memoria.⁴⁷²

Menos frecuentemente se considera en estas investigaciones que el espectáculo *A propósito de la duda* no constituye una producción aislada o singular de unos artistas de teatro deseos de promover las actividades y el discurso de *Abuelas de Plaza de Mayo*, sino que se concibió a éste como una herramienta de comunicación más, respecto de otras, como son los recitales de música, algunos documentales, ciertos programas de radio, de televisión, etc., que sustentan las distintas actividades de memorialización de la

⁴⁷² Entrevista con la dramaturga Patricia Zangaro, Buenos Aires, 23 de julio 2004.

organización. Asimismo, no se ha enfatizado lo suficiente que *A propósito...* es en realidad un segundo emprendimiento realizado por los artistas de teatro de la ciudad de Buenos Aires. Precisamente, en noviembre de 1997, Roberto Cossa junto a los reconocidos directores, Leonor Manso y Villanueva Cosse -los tres, artistas renombrados de *Teatro Abierto*- montan el espectáculo *¿Vos sabés quién sos?*, en el *Teatro Nacional Cervantes*.⁴⁷³ Como veremos en el capítulo siguiente resulta sorprendente que el título de la obra de Cossa coincida con el estribillo principal del coro de la obra de Patricia Zangaro.

Finalmente, es mi propósito señalar que el espectáculo *A propósito de la duda*, del mismo modo que el espectáculo de Roberto Cossa, forman parte de un conjunto heterogéneo y extenso de expresiones artísticas, que activan y escenifican, desde mediados de la década del noventa, un nuevo *drama social* sobre el pasado reciente militar, en escenarios como la televisión, el cine, la literatura (ensayos, biografías, testimonios, historias, etc.) la música popular, la producción cinematográfica y el rock. Denomino a este fenómeno fase de *escenificación del drama social*, a causa del crecimiento en el número de emprendedores morales que participan de la elaboración de historias, intervenciones urbanas, monumentos, documentales, muestras, crónicas, ensayos, etc.

A los fines de ilustrar este momento del *drama social* considérese tan solo la producción cinematográfica, documental y de ficción, sobre los hijos de los desaparecidos. Algunas de las más destacadas son: *Por esos ojos* (1997, Gonzalo Arijón y Virginia Martínez-Vargas), *Botín de guerra* (1999, David Blaustein), *1977, casa tomada* (1999,

⁴⁷³ Resulta llamativo que en la entrevista que realicé a Roberto Cossa, éste no menciona su obra montada en homenaje de las *Abuelas de Plaza de Mayo* en el *Teatro Cervantes*. Más desconcertante aún es el hecho que en su artículo sobre *Teatroxlaidentidad* titulado “El teatro militante” en el Suplemento Especial del periódico *Página 12*, tampoco menciona dicho homenaje que se pudiera interpretar como un antecedente de *A propósito de la duda*.

María Pilotti), *Papá Iván* (2000, María Inés Roqué), *Panzas* (2000, Laura Bondarevsky), *Los pasos perdidos* (2001, Manane Rodriguez), *Historias cotidianas* (2001, Andrés Habegger) *Hijos* (2002, Marco Bechis), *H.I.J.O.S el alma en dos* (2002, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), *Cautiva* (2002, Gastón Biraben), *Los rubios* (2003, Albertina Carri), *Nietos: identidad y memoria* (2004, Benjamín Ávila), *Identidad perdida* (2004, Nicolás Gil Lavedra) *Hijos del dolor, nietos de la esperanza* (Benjamín Ávila, 2004), entre otras. A estos puede agregársele los tres cortometrajes ganadores del concurso organizado por *Abuelas*, denominado *Cine por la Identidad*, en el 2003. Las obras son: *76/...* de Lucas Schiaroli, *El escrache* de Andrés Lizewski y *Lucía y las cosas, un film en nueve cuadros* de Paula Abramovich y Andrés Riva.

4.3. Estado naciente de *A propósito de la duda*.

La constitución de *Teatroxlaidentidad* es contemporánea a otras formas de colaboración entre artistas y militantes. Me interesa destacar, por un lado, la formación en 1998, del *Colectivo de Artistas Etcétera*, integrado por jóvenes plásticos, activistas, poetas, estudiantes, músicos y teatristas, que colaboran ocasionalmente en el montaje de intervenciones urbanas breves durante los *escraches* de la agrupación H.I.J.O.S. (de hijos de desaparecidos). Por otro lado, la agrupación de artistas de teatro, *Brazo Largo*, autoconvocados para realizar un homenaje a *Madres de Plaza de Mayo*, en 2001, bajo el liderazgo de Norman Briski (célebre director del grupo callejero *Octubre* de la década del setenta). Si algo caracteriza a estos grupos es una heterogeneidad profesional, así como, la convergencia de disciplinas artísticas en torno a la elaboración de unos proyectos o

intervenciones temporales para las respectivas asociaciones. Buena parte de sus esfuerzos se concentran en el desarrollo de proyectos artísticos de largo plazo, que se relacionan tangencialmente con las disputas en torno a la transformación de las reglas del campo teatral de la ciudad.

Al igual que sucediera durante la transición democrática, los profundos cambios que experimenta la sociedad argentina durante la década del noventa, en términos de pobreza, exclusión social, desempleo, achicamiento y deterioro de los servicios públicos, recortes salariales, además de un gradual deterioro de la legitimidad del gobierno de Fernando De La Rúa (1999-2001) parecen haber acelerado el desarrollo de un proceso de hibridación de las artes escénicas que se estaba gestando al menos desde los últimos veinte años, en la ciudad de Buenos Aires. A diferencia de la década del setenta, “el paisaje teatral no se define [...] por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos (Dubatti, 2008: 4). Es decir, la producción teatral de fin de siglo se rebela en contra de las categorías, clasificaciones, jerarquías y valoraciones hasta entonces vigentes en el campo teatral, privilegiando en cambio los aspectos efímeros, contaminados, mudables, intersticiales (entre-géneros, entre-culturas, entre-disciplinas artísticas, entre arte y vida, entre arte y política, entre-tiempos históricos, etc.) de la creación artística. Una de las consecuencias más evidentes al comenzar el nuevo siglo es que al perder importancia las discusiones en torno a qué teatro hacer, qué modelo hay que seguir, qué dramaturgos reelaborar o qué textos reescribir, la creación teatral sucede con base en una compleja *convivencia* de poéticas, de métodos, de visiones de mundo, de articulación de espacios no convencionales (fábricas, sótanos, escuelas), de diferentes profesiones artísticas, de

amateurs, de vecinos sin formación profesional, de individuos vinculados al ámbito laboral (obreros, piqueteros, etc.) o al espacio urbano, entre otros.

El panorama se ofrece inabarcable a los atribulados ojos del crítico: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, impro, “escena muda”, teatro de papel y teatro del relato, “escraches”, teatro dramático y postdramático, teatro “de estados”, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, sumados a la recuperación de modelos del pasado. Pero además la teatralidad derrama en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales); gana una teatralidad des-definida, la *liminalidad* entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión...

Desafortunadamente, esta novedosa experiencia de una mayor libertad de expresión y de creatividad profesional y ciudadana contrasta con una percepción general de los ciudadanos de que la sociedad experimentaba una profundización de las desigualdades y las exclusiones sociales, sumado a una desconfianza, pesimismo e incertidumbre sobre la competencia del gobierno en controlar una importante crisis económica y financiera. De modo que la hibridación de las artes escénicas sucede en paralelo con un proceso profundo de empobrecimiento de la sociedad argentina. Sin embargo, este proceso no se tradujo en un decrecimiento en el número o calidad de los espectáculos del teatro profesional de la ciudad. Es decir, el empobrecimiento de la década del noventa transformó las condiciones económicas de la producción teatral en una dirección poco esperada: a los circuitos de teatro off-Corrientes se le sumaron uno o dos circuitos más, rebosantes de salas pequeñas e independientes de teatro, así como, una llamativa cantidad de espectáculos. Esta aparente *vitalidad* del teatro independiente de la ciudad se debe (de acuerdo con una encuesta realizada a dramaturgos, directores y empresarios de teatro durante el período 2001-2003),

a cierto ajuste en la escala de la producción de los espectáculos, a unas dimensiones reducidas, de modo que aún en los períodos de recesión económica, la proporción de público que no asiste, tiene un impacto menor sobre los costos de producción. En otras palabras, el aparente carácter floreciente del teatro profesional se debe a que los artistas continuaron trabajando, sin cobrar salarios, mientras las pequeñas salas de teatro recibieron subsidios del *Instituto de Teatro* (pese a los recortes presupuestarios).⁴⁷⁴ Por cierto que, dados los magros ingresos de los teatristas en estos años, los subsidios a las salas tuvieron un efecto importante en favorecer a éstos tipos de artistas, es decir, con cierta experiencia de trabajo en común, antes que los artistas que suelen trabajar en las calles, plazas, clubes, centros culturales de la ciudad. Por último, quienes experimentaron un fuerte decrecimiento en la oferta a causa de los efectos de la estagnación, fueron los denominados grandes teatros comerciales.

La proliferación de nuevos espacios teatrales, en su mayoría salas pequeñas en zonas como Abasto, Palermo, Almagro, entre otros, fue creando un tipo de espectador, que numéricamente es menos importante que los espectadores del teatro de autor local y de los teatros independientes de los setentas, pero cuya lealtad es relativamente sólida, a causa de la significativa variedad de la oferta teatral, de modo que las crisis económicas parecen no desalentar su asistencia. Por el contrario, es posible que en estos años las sucesivas crisis

474 La debacle política y económica a partir de diciembre de 2001 en Argentina no logró opacar la productividad teatral cuya vitalidad provoca la reflexión y el comentario de los mismos teatristas que afirman que la creación parece funcionar como antídoto a la desesperación generalizada. Además hay un público que responde. [...] persiste la modalidad de “teatro a la gorra”, librada a la contribución voluntaria del espectador. [...] y en los espectáculos con entrada paga, casi siempre es necesario hacer reservas telefónicas varios días antes [...] los espacios teatrales tienden a proliferar en Buenos Aires, en su mayoría salas pequeñas en zonas como Abasto, Palermo, Almagro. [...] En general muchos espacios no-convencionales están siendo aprovechados para las actividades escénicas: bares, bibliotecas, museos. Pese a la pauperización de los recursos materiales disponibles para la actividad teatral, no sólo ésta ha seguido adelante sino que además se registran ciertas iniciativas para hacer del teatro una actividad con fines solidarios [...] hubo varios eventos teatrales, tanto de grupos independientes como de teatros oficiales, en los que el pago de la taquilla era [...] un alimento no perecedero. María S. Persino, “Buenos Aires, invierno 2002: El teatro que no cesa”, *Latin American Theatre Review*, pp. 117-20.

desalentaron a los espectadores del denominado *teatro global o importado*⁴⁷⁵ (a causa del descenso en el consumo) e indirectamente favorecieran al espectador de espectáculos locales.

El hecho que *Abuelas* reelabora su estrategia como organización de derechos humanos, de estar casi exclusivamente orientada a la búsqueda de justicia y, se propone establecer una comunicación con los hijos de desaparecidos, mediada por artistas, fue decisivo en el acercamiento de los militantes a los artistas de teatro. Primero mediante los recitales de música y luego con los teatristas, éstas se propusieron establecer una comunicación en la que el renombre o la fama de los artistas es la principal investidura que legitima dicha comunicación. De acuerdo con Valentina Bassi, -actriz coordinadora general de *A propósito de la duda-*, los artistas se desempeñarían como intermediarios en la comunicación con quienes deseaban acceder: los posibles hijos de desaparecidos.

A. Seoane: -¿De quién fue la idea de conciliar el teatro con esta búsqueda?

V. Bassi: Un día en un bar, Abel Madariaga [Secretario de Abuelas] y Mariana Pérez (una de las nietas que trabaja en la entidad) me comentaron que tenían ganas de que los actores se unieran a las Abuelas para ayudarlas. Nos confesaron que en realidad los jóvenes escuchaban más fácilmente lo que les decía un rockero o un actor que a estas señoras mayores. No es lo mismo que lo diga Estela Carlotto, que el líder de "Los Pericos". Hace dos años me comentaron que querían instalar el tema de la identidad en la sociedad argentina. Durante un tiempo no pude concretar nada, hasta que nos unimos Patricia Zangaro, como autora y Daniel Fanego, como director, para gestar un texto.

Por cierto, que este cambio de estrategia se relaciona, en parte, con el hecho evidente que los hijos de desaparecidos estaban alcanzando la adultez. Pero, ¿Cómo se entiende que

⁴⁷⁵ Es un término que se emplea para referirse a espectáculos que son taquilleros en todo el mundo como son la Bella y la Bestia, el Rey León, Los Miserables, etc.

una organización política como *Abuelas*, símbolo de la resistencia al gobierno militar y de una ineludible demanda de justicia en democracia, recurra al teatro para hacer efectivo su mensaje? He mencionado antes que el consenso obtenido durante el *Juicio a las Juntas Militares* en 1985 demostró ser relativamente frágil ni bien éste concluyó. La *Ley de Punto Final* del año siguiente vino a impedir que los familiares y las víctimas continuaran con los juicios, de modo que era evidente que el Estado argentino frustraba definitivamente el derecho de los ciudadanos a una investigación judicial imparcial y exhaustiva. Sin embargo, los decretos de indulto del presidente Carlos Menem (1989-1990) establecieron una situación ética y política ambigua respecto del pasado, pues habiéndose determinado los crímenes cometidos por los principales responsables del gobierno militar, su liberación mediante el argumento de que esto crearía *las condiciones para la reconciliación, el mutuo perdón y la unión nacional*, en realidad creó la opinión de que el Poder Ejecutivo podía deshacer a voluntad el proceso que los jueces todavía no había concluido.

Cuando se cumplieron casi dos décadas de transición democrática al final del gobierno de Menem, las principales instituciones (Congreso, tribunales, partidos políticos, etc.) no habían experimentado mejoras, mientras la participación de los ciudadanos, grupos de interés y organizaciones sociales, eran intencionalmente excluidas. En general, los ciudadanos se desempeñaban exclusivamente como votantes o *delegadores*, quienes al finalizar la elección volvían a constituirse en una audiencia pasiva. Aunque *Abuelas* no encontró obstáculos en continuar con los juicios por sustracción de menores con una relativa eficacia⁴⁷⁶, los avances se limitaban a los casos judiciales y en introducir una política de derechos humanos en las agencias del estado, mientras la ciudadanía permanecía

⁴⁷⁶ Los delitos de sustracción de menores fueron los únicos que no se extinguieron con la *Ley de Punto Final*.

indiferente. Por tanto, la activación y escenificación del problema de los hijos de los desaparecidos en diferentes escenarios era prioritario para éstas. Los teatristas que participaron del montaje de *A propósito...*, resignificaron en éstos años las relaciones con la sociedad, si bien ya no se identifican como los *árbitros culturales* (Bauman, 1987) de las principales disputas sociales, se consideran *mediadores* (Diéguez, 2007), *intérpretes* (Bauman, 1987) de lo que identifican como uno de los grandes problemas éticos de la sociedad argentina de la transición. De esto modo crearon una militancia en torno a una causa moral, que enfatiza la responsabilidad de la sociedad argentina en restituir los hijos de los desaparecidos a sus familias biológicas, en una época de fuerte ambigüedad ética, de pluralismo de reglas, de desconfianza en la política y en las instituciones.

Es posible que el hecho que el espectáculo del 2000 se transformara en una organización de artistas relativamente duradera a causa de la construcción de una red de solidaridad artística en torno a los objetivos de *Abuelas*. Es decir, tanto el espectáculo de 1997 como éste último se elaboraron para un montaje breve y, en ambos la asistencia del público fue importante. No obstante, la rápida adhesión de algunos actores renombrados de la televisión, del cine y del teatro, deseos de participar en la realización del espectáculo, fue decisiva para que los veintidós artistas involucrados en el montaje de *A propósito de la duda* (incluyendo la dramaturga, los actores, el director y los técnicos) se convencieran de que era factible continuar dicha cooperación en otra forma de colaboración artística.⁴⁷⁷ Los actores renombrados desempeñaron un papel importante en atraer a otros artistas, así como, a los espectadores, algo similar a lo que sucediera en *Teatro Abierto*. Aunque es cierto que

⁴⁷⁷ Durante los primeros meses se realizaron representaciones dobles los días lunes y hubo algunas representaciones fuera del ámbito tradicional de una sala de teatro, como fueron dos representaciones en la Plaza de Mayo y algunas en la Facultad de Arquitectura y Psicología de la ciudad de Córdoba.

la autoridad del actor es algo más compleja a fines de la década del noventa a causa del predominio de los medios de comunicación, es decir, éstos ejercitan una doble autoridad, la conferida por el campo teatral y por la televisión. La importante demanda de participación de los actores transformó al espectáculo en un hecho singular, en el sentido, que podían actuar hasta dos diferentes elencos y, de este modo, capturar el interés del público, a punto tal que a fines de octubre de 2000 habían participado más de setenta actores. A continuación Cristina Fridman, productora de teatro y actriz, narra cómo se decidió a formar parte como productora general del proto- *Teatroxlaidentidad*, a causa de haber asistido al montaje de *A propósito de la duda* y, cómo éste último sirvió como un factor de cohesión para los artistas que nunca habían colaborado entre sí con anterioridad.

C. Fridman: Yo fui a ver el espectáculo un día, soy amiga de Daniel Fanego y cuando vi el espectáculo Fanego me dice “tenemos que hacer algo” [...] fue muy conmovedor ver asistir a la gente joven a ver este tipo de espectáculos porque después de la época de la dictadura cuando viene la democracia, después de Alfonsín cuando viene el Menemismo acá hubo como un vaciamiento cultural muy grande, sumado a la dictadura militar, imagináte que... digamos eran muy pocos los grupos y las propuestas que podrían llegar a tener un contenido político-social importante... como para que la gente pudiera pensar [...] [...] el elenco de “A propósito de la duda” eran unas 40 personas, se me ocurre armar una lista de diez compañeros cada uno, de gente que nosotros sabemos que les puede llegar a interesar y empezamos a llamarlos para que vengan a ver el espectáculo y vieran qué es lo que pasaba, que trascendía el hecho teatral [...]. En un momento dado decidimos llamar diez compañeros cada uno, que entre todos los que éramos... eran como sesenta o setenta compañeros y se empezó a correr la bola [...] ⁴⁷⁸

Como todo espectáculo, pero en particular por ser un espectáculo elaborado para apoyar el trabajo de *Abuelas*, *A propósito de la duda* es el resultado de unas

⁴⁷⁸ Entrevista con Cristina Fridman, Buenos Aires, 8 de mayo 2006.

constricciones, relevantes de mencionar, así como, de algunas posibilidades provenientes del ámbito de la militancia de los derechos humanos. En mi entrevista con Patricia Zangaro, la dramaturga relata cómo unos meses antes de haber acordado con *Abuelas* la representación de una obra ya escrita, *Última Luna*, estrenada en Francia (1998) pero no en la Argentina, decidió escribir una obra nueva ya que la primera resultaba demasiado *ambigua* para ser representada en el marco de la lucha de una organización de derechos humanos.

P. Zangaro: tenía una obra que [...] se llama “Última Luna”. [...] Las Abuelas por supuesto la recibieron con los brazos abiertos y mostraron disposición para que hiciéramos algo en teatro [...]. Por esos días, en una de las marchas, sí claro, que fue el 24 de marzo [Aniversario del golpe militar] de pronto sentí que la obra no correspondía para la causa, porque podría prestarse a una lectura engañosa. [...] la obra es una abuela y su nieta. La abuela es una cautiva que escapa de los toldos y la nieta que fue separada de su abuela cuando vino el malón, siendo una niña, escapa de su padre, escapa de lo que es el ejército, la civilización porque quiere encontrarse con su abuela. Se encuentran estas dos mujeres en el desierto. [...] Pero si a esto vos lo ponés en un contexto tan específico como es el de las Abuelas, tendés a hacer analogías entre una cosa y la otra. El ejército pasaba a ser el ejército represor y el malón pasaba a ser la guerrilla revolucionaria. Entonces, dije “esto es la teoría de los dos demonios” que por cierto repudio. No era eso lo que yo quería decir.

[...] Nos fuimos a Abuelas, ellos la habían leído y no hacían esta lectura, pero por supuesto respetaron la decisión [...] Dijimos, bueno vamos a hacer algo igual. Las Abuelas me dieron un material que ellas tenían, que eran testimonios. Testimonios no sólo de Abuelas, de chicos que recuperaron su identidad, sino también había testimonios de algún represor, como el tal Talavera, testimonios gráficos de apropiadores. [...] yo me encerré primero a procesar todo eso, y después a intentar hacer una dramaturgia de la urgencia, porque teníamos ya una fecha y un lugar, y la propuesta era hacer un acto político. Así es como surgió *A propósito de la duda*. Una dramaturgia escénica de la urgencia.

Los cambios de contenido y formato realizados por la dramaturga recuerdan a Robin Wagner-Pacifici (1996) cuando señala que las memorias o interpretaciones del

pasado tienen una textura, es decir, están incorporadas (*embodied*) en formas u objetos culturales. Sin embargo, no existe un diálogo natural entre el contenido y la forma de tales interpretaciones. En el caso que nos ocupa, la dramaturga abandona la obra a causa de una parte de su contenido, porque considera que al elaborar la historia de la apropiación de los bebés y niños por el gobierno militar en el marco de *la Campaña del Desierto*⁴⁷⁹ crea demasiadas ambigüedades y contradicciones, que pueden poner en riesgo la comunicación con el espectador. En particular, le preocupa cualquier posible conexión entre la representación de los hijos de desaparecidos y el discurso conflictivo de los dos demonios⁴⁸⁰, así como, evitar otras asociaciones conflictivas como la guerrilla, la militancia, la política, etc. Los temores de la dramaturga son comprensibles, pues según observa Vezzetti (2002), el último gobierno militar celebró en 1979 el centenario de la *Campaña del Desierto* con el propósito explícito de igualar imaginariamente la eliminación de los *salvajes* con su política de exterminio de la subversión y, mediante esto legitimar su refundación del Estado Argentino⁴⁸¹. En su reemplazo, como veremos en detalle en el próximo capítulo, la dramaturga prefirió elaborar la historia de la apropiación de los bebés y niños en un marco histórico breve pero no ambiguo del pasado, en particular, que destaca la responsabilidad del gobierno militar.

⁴⁷⁹ Campaña militar de 1879 contra los pueblos mapuche, tehuelche y ranquel para obtener el control territorial de la Pampa y la Patagonia oriental.

⁴⁸⁰ La denominada teoría de los dos demonios equipara la violencia de la guerrilla a la de la represión ilegal y sólo cuestiona de ésta última el haberse excedido de los marcos legales.

⁴⁸¹ “[...] la celebración del centenario de la “Campana al Desierto”, en 1979, ofreció a la dictadura la oportunidad de exhibir las equivalencias (básicamente irreales) con las promesas de un nuevo recomienzo que también vendría a fundarse en la contundencia de las armas contra un enemigo irrecuperable. Esa igualación imaginaria de los salvajes aniquilados por las fuerzas del entonces coronel Roca con los subversivos que amenazaban la esencia de la Nación fundaba esa proyección épica de un nuevo origen que debía ser conquistado por la fuerza de las armas [...]” (Vezzetti, 2002: 58).

Pero además la dramaturga produce un cambio de formato en el sentido que reemplaza la ficción-histórica por un formato algo convencional para el espectador argentino, como es el testimonio, aunque ficcionalizado. Es decir, con base en materiales audiovisuales de testimonios de abuelas que buscan a sus nietos, apropiadores, militares, policías y jóvenes restituidos a sus familias biológicas, reelabora una ficción, que aproxima, articula, entreteje aquellas categorías dualistas que antiguamente separaban la producción artística de la sociedad.

Es decir, elabora un texto espectacular que no se avergüenza de contaminar lo estético con un compromiso ético explícito, que se propone una representación del *otro* (los hijos que están ausentes en el escenario) sin borrar la presencia del actor (quien no está oculto detrás de un personaje), que aprovecha el *convivio* (Dubatti, 2003) o la reunión de los espectadores y artistas, aunque sin apelar a las herramientas para crear una ilusión o entretener al espectador, que articula las continuidades entre la calle y el escenario, el habitante de la ciudad y el espectador y, que se define con cierto orgullo a partir de su carácter incompleto, imperfecto, limitado, etc., entre otras contaminaciones.

Una de las formas acuñadas por los propios protagonistas para caracterizar *A propósito...* fue denominarlo como un espectáculo *semi-montando*. Cuando interrogué a Daniel Fanego sobre el significado del término, fue evidente que éste no refería a una categoría estética, sino por el contrario, a las constricciones en materia de disponibilidad de tiempo de los artistas para ofrecer un espectáculo terminado. Precisamente, como veremos adelante, la urgencia (pues los artistas entendían que habían detectado una demanda del público que de no actuar a tiempo podía desaprovecharse) y la gratuidad de los espectáculos serán dos de las principales características de la producción teatral.

D. Fanego: Eso lo ensayamos en un mes porque no había más tiempo y por eso le pusimos semi-montado [*se ríe*] la gente me preguntaba ¿Qué es un semi-montado? algo que no terminó de montarse [*se ríe fuerte*] otra categoría no se me ocurre. Si a lo mejor los intelectuales dicen que semi-montado es como, qué sé yo, como *coito interruptus* dicho en latín suena mejor ¿no? [...] la verdad es que hemos tenido quince ensayos nunca con todo el elenco junto, ha sido un caos ma-ra-vi-llo-so [*enfatisa*] pero se estrena y... [...] mágicamente ante mis ojos no paramos de llenar el teatro durante un año. A fin de año reúno a los compañeros y les digo “bueno, las opciones son dos, bajamos acá o seguimos, de seguir a mí me gustaría convocar a un ciclo más grande, a ver quien se prende”.⁴⁸²

Finalmente, me gustaría detenerme brevemente en el montaje de *A propósito de la duda* y, la incorporación de algunas convenciones de la militancia política, en particular, el *escrache*. Ésta es una forma de ritual de memorialización y de protesta política elaborado por la primera agrupación de hijos de desaparecidos, *H.I.J.O.S.*, en 1995. De acuerdo con Hugo Vezzetti la práctica del *escrache*:

[...] se dirige a sacar del anonimato a un represor disimulado en la comunidad [...] [y se propone] como una operación sobre el saber y la memoria, ante todo de los vecinos, destinatarios y a menudo participantes de una intervención que buscaba señalar y corporizar la pervivencia del crimen contra la sociedad. Podría ser asimilada, entonces, a una ceremonia conmemorativa desplegada en el espacio de la ciudad (mezcla de tribunal, movilización política y “cencerrada popular”) una voluntad pública de “actualizar” el pasado que en parte viene a producir un saber social “en acto”.⁴⁸³

⁴⁸² En su estudio de la obra *A propósito de la duda*, Patricia Devesa la caracteriza, apoyándose en el trabajo de Jorge Dubatti, como una *obra abierta*, en el sentido, que el texto dramático señala algunas líneas directrices sin preocuparse por establecer una puesta en escena delimitada. “[...] el texto dramático apenas contiene algunas indicaciones de iluminación, sonido, desplazamiento, actitud de los personajes y carece de acotaciones espacio-temporales y de entrada y salida —exceptuando a los personajes negativos a los que sí se les marca salida—, por lo que están en escena todo momento”. Patricia Devesa, “A propósito de Patricia Zangaro” en Jorge Dubatti (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*, pp. 389.

⁴⁸³ En su definición del *escrache*, el autor señala una segunda dimensión que he dejado de lado porque no resulta sustancial para los propósitos de nuestra exposición. Hugo Vezzetti, “Activismos de la memoria: el *escrache*” en *Punto de Vista*, Vol. 62, pp. 7.

En el espectáculo, el escrache incorpora además aspectos híbridos de la *murga porteña*⁴⁸⁴ y, se lo emplea al final del espectáculo como un doble cierre, por un lado, del acontecimiento teatral al sacar a los espectadores fuera de la sala teatro, al ritmo de la murga-escrache y, por otro lado, como un pasaje entre la *ficción teatral* y las condiciones socio-históricas del espectador.⁴⁸⁵

4. 4. Aspectos principales del breve estado naciente de Teatrola identidad.

Conforme los artistas asistieron al espectáculo comprometieron su participación a una primera asamblea, el 13 de noviembre de 2000 en el *Teatro del Nudo*. Las conversaciones sobre qué realizar y cómo, continuaron hasta diciembre en *Entrecasa del Espectáculo*, un espacio cedido por el célebre empresario de las salas de mayor capacidad de la calle Corrientes, Miguel Rotemberg. De acuerdo con los protagonistas, las sucesivas reuniones aumentaban la incertidumbre y la desorientación sobre lo que iban a realizar, en parte, porque no disponían de un repertorio de prácticas acumuladas a causa de otras experiencias colectivas, salvo la de *Teatro Abierto*, de la cual recuperaron algunos aspectos principalmente organizativos. Sin embargo, el desorden propio del

⁴⁸⁴ “La murga porteña está desarrollada sobre la base de una estructura que las unifica en su forma. Esta estructura está compuesta por un desfile sobre una base rítmica a través de bombo con platillo, una glosa y canción de presentación (exhibición de baile también llamada matanza) la Crítica (canción contestataria de crítica al sistema gobernante, casi siempre con gran contenido humorístico), la Retirada (canción nostálgica de despedida) y desfile final. Si bien las letras son escritas por los murguistas las músicas normalmente son tomadas de canciones populares que poseen estribillos pegadizos”. Héctor Alvarellos, pp. 12.

⁴⁸⁵ No habiendo avanzado demasiado la teatrola en esta área, me apoyo en el estudio de Livigni, quien denomina “ficción teatral” a cierto tipo de efectos que se producen en el acontecimiento teatral en un espectador activamente predisposto y competente para centrar su atención auditiva y visual en el dispositivo espectacular y otorgar significaciones a su propia experiencia de percepción. En la “ficción teatral”, elementos del universo imaginario del texto dramático se presentan ante el espectador a través del dispositivo espectacular de modo tal, que *parecieran* encarnarse en la materia sensible que lo constituye configurando ante su percepción una nueva y única realidad, la “realidad de la ficción”. Cristina Livigni “La creación ficcional de actor como objeto ontológico. Una aproximación posible, *Dram@teatro revista digital*, <http://www.dramateatro.arts.ve>, 1999.

estado naciente no se prolongaría demasiado ya que las asambleas multitudinarias derivaron en la formación de la primera *comisión de dirección*⁴⁸⁶ encargada de tomar las decisiones que resultan dificultosas encarar en las asambleas (a causa de las variadas propuestas). Esto produjo el *exit* de varios artistas, en particular, se desconoce si los artistas más renombrados (que habían prometido su participación) se distanciaron o si en realidad éstos nunca participaron efectivamente.

Entre los aspectos organizativos recuperados de *Teatro Abierto*, los artistas se propusieron atraer la participación de los dramaturgos, directores y actores renombrados del teatro profesional de la ciudad. A éstos les correspondía elaborar unos espectáculos breves, de calidad, que se montarían en un total de tres espectáculos por noche, días los lunes (día de descanso de los actores). Lo cierto es que al momento del montaje de las obras se tornó evidente y relativamente controversial para el grupo la ausencia de los dramaturgos o directores renombrados. Los líderes ensayaron algunas explicaciones a la falta de participación de éstos, en general, se aceptó que los renombrados no estaban interesados en una propuesta abiertamente comprometida con el trabajo de *Abuelas*, o bien, que los organizadores no supieron atraer el interés de éstos. La preocupación por atraer la participación de estos artistas radica en que los líderes deseaban ocupar una posición importante en el campo teatral, legitimar su trabajo y atraer un público creciente. Pero en realidad, como lo expresa Javier Daulte⁴⁸⁷, por diversos motivos los

⁴⁸⁶ Los nombres de los integrantes varían considerablemente según el momento cronológico en que se realiza el recuento. La comisión de dirección a fines de noviembre de 2000 estaba integrada por Valentina Bassi, Flor Bendersky, Marta Betoldi, Eduardo Blanco, Joaquín Bonet, Susana Cart, Norberto Díaz, Daniel Dibiase, Camila Fanego, Daniel Fanego, Marcela Ferradás, Cristina Fridman, Claudio Gallardou, Clarisa Gantos, Diana Lamas, Eugenia Levin, Coni Marino, Martín Orecchio, Luis Rivera López. *Suplemento Especial Página 12*.

⁴⁸⁷ Javier Daulte es un dramaturgo, guionista y director de teatro muy renombrado de la ciudad de Buenos Aires, que comenzó a montar sus espectáculos en la década del noventa.

consagrados tenían mucho más que perder o arriesgar con este proyecto. Algunos de los riesgos que éste menciona son: el pasar por *ingenuos imberbes desactualizados*, *voluntaristas de nuestras frustraciones*, crear una obra comprometida que es una *reverenda mierda*, no aportar algo creativo al teatro, crear una obra para la *autocompasión y el homenaje*, sacrificar lo artístico en nombre de la *tentadora posibilidad* de representar a las víctimas, elaborar una obra en una coyuntura cambiante que convierta el drama en una comedia, etc.⁴⁸⁸. De modo que el heterogéneo número de teatristas, cineastas, actores, etc., que participaron del montaje posiblemente tenían en común el que estaban dispuestos a asumir algunos de los riesgos que señala el dramaturgo-director.

4. 5. Teatroxlaidentidad 2001: *Reactualizando el problema de los hijos de desaparecidos.*

Al publicarse la convocatoria para presentar los *proyectos teatrales de autogestión* surge por primera vez (diciembre 2000), el nombre que va identificar a un heterogéneo y formidable número de artistas, que de acuerdo con mis entrevistados, fue acuñado por *Abuelas*. En menos de un mes, contando desde la primera reunión en el *Teatro del Nudo*, la comisión directiva de *Teatroxlaidentidad* establece algunos de los principales elementos que caracterizarán sus espectáculos. En primer lugar, los artistas que participan del ciclo elaboran un espectáculo breve (de no más de 30 minutos) que prevé sus propios recursos

⁴⁸⁸ “A ésta queja romántica se la encuentra demasiado frecuentemente confundida con la responsabilidad del artista, lo cual es un grave error ya que una responsabilidad de esta naturaleza tiende a condenar, a sacrificar el arte en nombre de una causa más noble que el mismo arte: “las víctimas representadas por la obra”. Antes las desgracias de los pobladores de Somalia no podemos ser tan frívolos como para decir que en tanto arte tal obra en la cual las víctimas de Somalia están representadas es una reverenda mierda” (Daulte, 2004:49).

de producción y montaje (actores, vestuario, utilería, etc.). En segundo lugar, el proceso de producción del ciclo teatral se caracterizará por el trabajo *ad honorem* de los artistas y de los empresarios-dueños de las salas, así como, por la gratuidad de los espectáculos ofrecidos al público. En otras palabras, mientras a los teatristas les corresponde el proceso de elaboración, producción y montaje de los espectáculos, a los organizadores de *Teatroxlaidentidad* les corresponde la selección de los espectáculos, la negociación de los espacios teatrales, la resolución de conflictos entre los teatristas, los técnicos y los dueños de las salas, etc., es decir, ordenar el proceso que va de los ensayos al montaje final de los espectáculos⁴⁸⁹.

En la convocatoria de espectáculos se aprecia que está dirigida a esa categoría de artista de teatro, que mencionáramos con anterioridad, *el teatrista*, ya consolidada en el campo teatral de la ciudad a fines de los años noventa. A esta categoría pertenecen aquellos artistas que se ocupan de todos los aspectos relacionados con la realización de un espectáculo, a causa de que la división del trabajo artístico (dramaturgo-actor-director-empresario), resulta inoperante para buena parte de los artistas que no pertenecen a cooperativas de trabajo u asociaciones de artistas relativamente permanentes. El *artista autogestivo* es en parte una respuesta a cierto cambio en las condiciones objetivas de producción, principalmente, al hecho que las asociaciones de artistas con un proyecto artístico resultan menos frecuentes. Por otro lado, se relaciona con el importante cambio de paradigma estético y académico sobre el teatro de la década del ochenta, que he señalado en otra oportunidad. Esto ha significado, entre otras cosas, una reelaboración del concepto

⁴⁸⁹ A los fines de imaginar las dimensiones de *Teatroxlaidentidad* resulta ilustrativo mencionar que las actividades organización de los espectáculos involucraron la participación de 38 colaboradores de producción, 13 responsables de salas y 20 colaboradores de escenografía y vestuario.

de autor o creador de un espectáculo (además del dramaturgo, los directores y actores realizan creaciones escénicas, que no dependen necesariamente de un texto dramático) que se traduce un artista que domina el conjunto de los medios de interpretación escénica – música, actuación, iluminación, vestuario, etc.- y de los medios de producción –subsidios, préstamos, franquicias o derechos de autor, festivales, concursos, etc-.

Otro aspecto interesante relacionado con la convocatoria es que enmarca la elaboración de los espectáculos en relación con el objetivo principal de la colaboración artística, participar de la conmemoración de los veinticinco años del golpe militar. Para ello, resignifica la palabra desaparecidos que se refería específicamente a las personas asesinadas por el gobierno militar, para referirse a los hijos de éstos, que todavía no han sido restituidos judicialmente a sus familias biológicas.

Teatroxlaidentidad a los 25 años del aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976, surge como una respuesta sensible a la dolorosa realidad de 500 chicos que aún siguen desaparecidos⁴⁹⁰. Y en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa frente a la brutalidad y el horror que significó el delito de apropiación de bebés y la sustitución de un modo organizado y sistemático convoca a Artistas y Trabajadores del Espectáculo a presentar proyectos teatrales para integrar el Ciclo 2001.⁴⁹¹

El limitado tiempo disponible entre la convocatoria y la conmemoración del golpe coloca a los artistas nuevamente en un estado de urgencia que resuelven otorgando tan solo un mes y medio para la elaboración de los espectáculos (del 1 de diciembre de 2000 hasta el 15 de enero de 2001). Sin embargo, los organizadores debieron reajustar rápidamente sus expectativas a causa de un inesperado número de proyectos recibidos (115). Entre las

⁴⁹⁰ El número 500 es un símbolo de la búsqueda de justicia, reparación de las familias y rectificación de la historia. No tiene por propósito representar el número exacto de casos denunciados, ya que éste no es más que 260 menores. Su carácter simbólico

⁴⁹¹ Abuelas de Plaza de Mayo, *Mensuario mural de Abuelas de Plaza de Mayo, edición especial diciembre de 2000*, pp.2.

primeras medidas se decidió la conformación de una *comisión de lectura*⁴⁹² numerosa, integrada por catorce actores y dramaturgos reconocidos junto a tres lectores-representantes de *Abuelas*. En mi entrevista con Jorge Goldemberg –miembro de la comisión de lectura de todos los ciclos de teatro que estudio y dramaturgo de *Teatro Abierto' 83*- se aclaran dos importantes confusiones que he observado en algunos estudios realizados sobre el funcionamiento de la misma. Por un lado, que el primer ciclo no resultó a partir de concurso de obras y, más importante aún, que la comisión trabajó con mesura y dedicación la evaluación y el rechazo de los proyectos.

J. Goldemberg: ¡Imagínate lo que es leer 115 textos!, entonces nos dividimos en comisiones, pero éramos muchísimos, después nos reuníamos todos, se hacía una especie de pre-selección y lo que se pre-seleccionaba lo tenían que leer todos para llegar a una solución... en esa época además, en el 2001, me acuerdo una cosa que después no se hizo más, creo que no se hizo más, primero a los textos rechazados se le daba una explicación al autor y, luego, había otra categoría que era como el “texto observado”, cosa que se reunían con el autor-director [...] y no era anónimo en el 2000 [...] no era con seudónimo. Eso dio lugar a una cantidad de complicaciones, de reuniones y más reuniones de explicaciones de por qué no eligieron tu texto [...] ⁴⁹³

Resulta importante detenerse en el trabajo de la comisión de lectura con el propósito de evaluar algunas de las posibilidades y constricciones que ésta introdujo y, que van a influir significativamente sobre las obras montadas en el ciclo 2001. De acuerdo con Goldemberg, los proyectos teatrales que finalmente se montaron fueron objeto de dos instancias de selección. La primera, comprendía una lectura en

⁴⁹² Valentina Bassi, Daniel Veronese, Joaquín Bonet, Daniel Dibiase, Norberto Díaz, Jorge Goldemberg, Diana Lamas, Coni Marino, Ingrid Pellicori, Luis Rivera López, Ricardo Talento, Susana Torres Molina, Arturo Bonín y Mauricio Kartún. En representación de *Abuelas de Plaza de Mayo*: César Núñez, Mariana Pérez y Natalia Fontana. *Suplemento Especial Página 12*.

⁴⁹³ Entrevista con el dramaturgo y guionista de cine Jorge Goldemberg, Buenos Aires, 12 de mayo 2006.

profundidad de los 115 proyectos guiada por tres principales criterios: si su contenido se aproximaba relativamente al tema de la convocatoria, si reunía requisitos mínimos de viabilidad escénica (pocos personajes, duración breve, escasa escenografía, etc.) y, finalmente, si tenía cierta *calidad* o complejidad dramática. Con base en dicha lectura los diecisiete miembros de la comisión realizan una primera selección de los proyectos. Posteriormente, cada una de las obras preseleccionadas es sometida a una discusión y evaluación colectiva, que finaliza con una votación que clasifica los proyectos en cinco categorías (a, b, c, d, y e), según si éstas cumplen con los tres requisitos de selección arriba mencionados. Una vez clasificados, los proyectos pasan a una segunda instancia de selección a cargo de la *comisión de dirección*, quien determina la factibilidad del proyecto dados los limitados recursos disponibles de montaje. Finalmente, en lo que respecta a la participación de los lectores-representantes de *Abuelas*, éstos participaron y ejercieron su voto en condición de igualdad con el resto de los artistas de la comisión. Por cierto, que los miembros de la comisión de lectura tenían presente que los espectáculos debían seleccionarse en relación a un público específico que interesaba a *Abuelas de Plaza de Mayo* y, por lo tanto, dicha selección estuvo influenciada por la búsqueda de espectáculos que *instalaran la duda* en los espectadores, a fin de motivarlos investigar su filiación.

J. Goldemberg: [...] ahora, en la comisión de lectura leíamos por igual, quiero decir no había jerarquías... las actrices o actores junto con los dramaturgos o algún director-actor, opinaban por igual [...] discusiones muy intensas, muy prolongadas, muy [*enfatiza*] responsables y... la persona de *Abuelas* estaba allí [...] primero conocía todos los proyectos y después había algunas cuestiones de orden estratégico político, más estratégico que

político, diría yo, porque no nos olvidemos que esto tenía un target muy puntual.

N. Osenda: ¿Cuál es?

J. Goldemberg: el target era estimular la búsqueda, la presentación espontánea... mantener vivo el problema de los chicos desaparecidos o apropiados. Esto... era funcional a la política de Abuelas [...] ⁴⁹⁴

El día de la conmemoración del golpe de Estado el montaje de los espectáculos no estaba listo de modo que se realizó un lanzamiento muy anticipado del ciclo con el propósito de participar del voluminoso conjunto de actividades programadas (muestras fotográficas, presentación de libros, documentales, debates, marchas, recitales, etc.) por varios días. A diferencia de la escenificación de los veinte años del golpe de estado en 1996, en la que las actividades de repudio fueron principalmente marchas y recitales organizados por los militantes de las organizaciones de derechos humanos⁴⁹⁵, en esta conmemoración sucede un crecimiento exponencial en términos de la cantidad y variedad de actividades, así como, del número de emprendedores morales involucrados. En otras palabras, en 1996 el drama social alcanza un momento de escenificación en la medida que las organizaciones de derechos humanos, recuperan la vitalidad perdida, al proponerse coordinar, por primera vez, las actividades de repudio del golpe en el territorio nacional. En 2001, el drama social se expande no solo a causa del número y la

⁴⁹⁴ La siguiente entrevista al líder de *Teatroxlaidentidad* confirma la importancia que tuvo para la organización de artistas la preocupación por construir un mensaje favorable para *Abuelas*.

N. Osenda: ¿Cómo fue en el 2001? ¿entraron todas las obras? ¿se hizo un jurado? D. Fanego: No, no hubo, hubo... en el 2001 fue un quilombo [*me río por la forma franca en que lo dice*] porque no sabíamos si organizar un concurso teatral no sabíamos cómo... entonces habíamos conformado una comisión de rechazo [*se ríe suavemente*], una locura, explicarle a los que no iban a estar por qué no iban a estar nos puteaban, nos insultaban, pero a la vez tenía que haber un criterio ¿me entendés? Porque nosotros estábamos trasladando un mensaje. Entonces, una obra que entendíamos nosotros subjetivamente o las *Abuelas* que no era el material adecuado se convirtió de alguna manera en un contramensaje, había que evitarlo.

⁴⁹⁵ Esto no significa que no existieran otras actividades. De hecho durante las conmemoraciones de 1996 se realizaron algunas muestras de artistas plásticos, actividades de conmemoración de estudiantes y profesores desaparecidos en las escuelas, universidades, sindicalistas, presentaciones de libros, etc., aunque en una escala menor comparado con el vigésimo quinto aniversario del golpe militar (Lorenz, 2002).

diversidad de actividades y emprendedores morales, sino además, porque éstas desbordan las fronteras de las problemáticas planteadas por las organizaciones de derechos humanos. Es decir, la participación de nuevos emprendedores (escritores, ex militantes, desaparecidos-reaparecidos, periodistas, las agencias del Estado, los medios de comunicación, etc.) resignifica el pasado, de modo que ya no se refiere exclusivamente al gobierno militar, los debates intentan recuperar una interpretación de los años sesenta y setenta, emerge por primera vez una discusión sobre cómo interpretar la militancia popular, la movilización juvenil y la guerrilla, estrechamente relacionado con esto se desarrolla una discusión sobre los desaparecidos y las formas legítimas de representarlos y, finalmente, cómo interpretar el presente en relación con esta visión más amplia del pasado. Por cierto, el renovado interés del público y de los medios de comunicación en el drama social ha sido central para que haya sucedido esta expansión.

Un interesante resultado de la expansión del drama social es la multiplicación y la conflictividad de las interpretaciones del pasado, algunos eventos históricos resultan intransitables como un campo minado de pequeño detalles interpretativos sobre los que no existe acuerdo sobre cuándo y cómo se produce el quiebre de la normalidad de la sociedad. Además, en una sociedad con importantes ciclos de inestabilidad política establecer el comienzo del desorden es una tarea controvertida, de ahí que, con la expansión del drama social el único consenso posible sobre el pasado parece girar en torno al rechazo de la violencia ilegal del gobierno militar. La resignificación del término desaparecidos para referirse a los nietos, operado por *Abuelas*, (que se menciona en la convocatoria de espectáculos) es muy probable que sea una forma de tomar ventaja de ese consenso.

El lanzamiento de *Teatroxlaidentidad* se realizó el primer lunes próximo a la conmemoración del golpe, el 26 de marzo de 2001, en el *Teatro Liceo*. Se montó nuevamente el espectáculo *A propósito de la duda* junto a otros breves espectáculos de diversos artistas reconocidos del ámbito de la literatura, la música y, el periodismo. Al igual que sucediera el año anterior, el final de la representación lo marca una murga – *Los Verdes de Monserrat*- que acompaña a los artistas y al público fuera de la sala teatral. Una vez afuera, los espectadores asisten a una ceremonia en la que se mezclan con los artistas, quienes bailan y cantan una canción de murga -*Murga de la Identidad*- elaborada *ex profeso* para el lanzamiento del ciclo. Al menos dos aspectos llaman la atención de la murga. Por un lado, el hecho que produce una transición entre la representación teatral (que requiere cierto distanciamiento del espectador) y el espacio fuera de la sala de teatro, de la calle. Una vez aquí, la murga demanda del espectador cierta participación en la manifestación y expresión artística que tiene lugar. Por otro lado, la murga infunde a los espectadores de cierta alegría y vitalidad. Esto se relaciona estrechamente con cierto cambio en la forma de experimentar las conmemoraciones respecto de la década del ochenta. Las imágenes de dolor y tristeza características de las marchas de la transición democrática dieron paso a una mayor expresión de alegría (Lorenz, 2002).

El montaje del primer ciclo se extendió del 9 de abril al 9 de julio de 2001⁴⁹⁶ y, demandó la participación aproximada de quinientas personas. Lo que más sorprendente de una organización de artistas que suspende la mercantilización del trabajo artístico es

⁴⁹⁶ Los cuarenta y uno espectáculos fueron elaborados específicamente para el ciclo 2001, a excepción de *El nombre* de Griselda Gambaro, *Viudas* de Ariel Dorfman, *El que borra los nombres* de Ariel Barchilón, *Viva la mentira* de Alejandro Urdapilleta y *Blancos Posando* de Luis Cano.

el número y la extensión geográfica de las salas en la que se representaron los espectáculos. Se montaron 41 espectáculos en algunas de las salas más importantes no sólo de los teatros oficiales, sino además, independientes y privados comerciales de la ciudad. Aproximadamente la mitad de los espectáculos se representaron en el microcircuito de la calle Corrientes. La otra mitad se representaron en dos circuitos de teatros independientes formados en dos momentos históricos distintos: un veinte por ciento se representó en algunos teatros de *San Telmo*, barrio de los primeros teatros *off* Corrientes establecidos desde fines de la década del setenta⁴⁹⁷ y, el resto de los espectáculos se montaron en el área comprendida por los barrios del *Abasto* y *Almagro*, establecidos desde fines de la década del ochenta y, hasta el presente el segundo gran circuito de teatros independientes, *off-off* Corrientes, de la ciudad de Buenos Aires. En otras palabras, la distribución geográfica de las salas donde se representaron los espectáculos da cuenta de una importante capacidad de negociación con los distintos dueños de las salas, aún cuando los lunes no hay funciones. De acuerdo con Cristina Fridman, su trabajo como productora teatral le permitió conocer a muchos dueños de salas, no obstante, considera que el hecho que *Abuelas* gozara de una imagen positiva en el imaginario colectivo, fue decisiva para que los dueños cedieran el uso gratuito de las salas durante tres meses. El resto de mis entrevistados confirmaron que la

⁴⁹⁷ “[...] el barrio por excelencia del teatro under estaba a varias cuadras de Corrientes. San Telmo era el centro de ese margen, con salas como La Gran Aldea, el Teatro Contemporáneo, el Estudio, Los Patios de San Telmo y -básicamente- el mítico Parakultural. En esa zona, junto a la movida dominguera de la Plaza Dorrego y los Encuentros en el Parque, se agrupaba el consumo cultural alternativo [...] [...] en apenas un poco más de una década, el mapa teatral porteño tuvo fuertes modificaciones. [...] Sin proponérselo, *El Excéntrico* [erigido en 1986] y *Babilonia* [en 1989] se convirtieron en los pioneros de un corrimiento de espacios teatrales alternativos. Una mudanza verdaderamente numerosa. Tanto que contando las salitas del Abasto, Almagro, Palermo Viejo y Villa Crespo superan en cantidad a los teatros comerciales e independientes (es decir, sin contar a los oficiales) ubicados en la avenida Corrientes, entre Callao y el bajo, y sus calles adyacentes. Alejandro Cruz, “Teatro alternativo”, http://www.info-almagro.com.ar/almagro2_1/historia/teatro_alt.htm, 2001.

posibilidad de *apoyar la causa de Abuelas* sirvió como un aliciente para un número importante de individuos, incluidos los empresarios o directores de salas, en parte, porque percibieron los objetivos de *Abuelas* como factibles de materializar. Luis Rivera López -director de la célebre cooperativa independiente *Libertablas* y miembro de la comisión directiva de *Teatroxlaidentidad* durante los cinco años-, sostiene esta hipótesis. En su perspectiva la adhesión de un número heterogéneo de personas se relaciona con la factibilidad y prestigio del trabajo de *Abuelas de Plaza de Mayo*.

La sociedad reconoce, y no sé si hablo de la mayoría, reconoce cuando hay una lucha que tiene posibilidades y la gente necesita de esto, emprender una lucha que tiene posibilidades de ser ganada y no una que es claramente imposible [...] Esta lucha, una cosa que me fascina y me parece fundamental para el sostenimiento... porque Teatroxlaidentidad abarca también a un enorme abanico de gente que se odiaría y estaría absolutamente peleada si estuviera en otros ámbitos, pero en este ámbito hay hechos concretos que los unen [...]⁴⁹⁸

Resulta llamativo que si bien *Teatroxlaidentidad* logró la adhesión y colaboración de un número importante de teatristas, los medios gráficos tradicionales de la ciudad en general desestimaron realizar una crítica teatral o la divulgación de las actividades en sus páginas (a excepción del periódico de izquierda *Página 12*). Es decir, salvo la crítica elaborada por Hilda Cabrera, ni *A propósito de la duda* ni los cuarenta y uno espectáculos del ciclo 2001 fueron observados, analizados o criticados en medio gráfico ni televisivo alguno.⁴⁹⁹ Esto generó una importante tensión en la organización de

⁴⁹⁸ Entrevista con Luis Rivera López, Buenos Aires, 14 de agosto 2004.

⁴⁹⁹ Durante el cierre del ciclo 2001, la actriz Marcela Ferradás, miembro de la comisión directiva, hizo explícito el desinterés de los medios de comunicación: "[me pregunto] cómo a partir del teatro –porque todos

Teatroxlaidentidad, que se prolongará en los años subsiguientes, sobre cómo visibilizar en la opinión pública un ciclo de teatro de importantes dimensiones. De acuerdo con los organizadores asistieron unos 30.000 espectadores en 2001⁵⁰⁰ y, sin embargo, el impacto de los espectáculos en el campo teatral fue bastante limitado: los expertos, las agencias de consagración, los otros teartristas, los investigadores y los críticos simplemente los ignoraron. Al respecto resulta interesante cómo Susana Cart, actriz consagrada y principal responsable en elaborar medios de financiamiento de los ciclos, plantea esta tensión al cierre del primer ciclo:

Nos planteamos incluso si el ciclo sería más aceptado si utilizáramos caras conocidas. Decidimos que no, que era el movimiento el que debía ser aceptado.⁵⁰¹

La participación de artistas famosos (invertidos por la televisión) prosperará recién en el cuarto ciclo, en lo que se denominó *Espacio Abierto*. Los lunes al final de los dos espectáculos, en alguno de los teatros, se presentaba un espectáculo unipersonal o musical breve. En la perspectiva de su creador, Rubens Correa, director consagrado de *Teatro Abierto*, el propósito del *Espacio*, como lo fue en tiempos de *Teatro Abierto*, era atesorar la adhesión del mayor número de artistas renombrados a fin de incrementar el

los que estamos en esto venimos de ahí- un discurso como éste, de apoyo a las Abuelas, tan cuestionado por muchos sectores, incluso por medios gráficos y televisivos que no nos ayudaron a difundir nuestro ciclo, puede movilizar a la gente”. En la misma entrevista, Daniel Fanego también hace mención a la apatía de los medios: “No importa que haya gente que ni siquiera mencionó el ciclo, igual pudimos demostrar que la idea de organizarse está viva.” Hilda Cabrera, Mañana cierra el ciclo Teatro x la identidad”, *Página 12*, 8 julio 2001.

⁵⁰⁰ Desconozco si efectivamente el número de espectadores es solo una mera coincidencia con el número de personas desaparecidas.

⁵⁰¹ Hilda Cabrera, “Mañana cierra el ciclo Teatro x la identidad”, *Página 12*, 8 julio 2001.

valor del trabajo artístico.⁵⁰² Justamente, dicha medida de fuerte atracción de las grandes figuras, sobre todo de la televisión, redundará, desde el punto de vista de sus organizadores, en el ciclo de mayor asistencia del público y de interés de los medios de comunicación.

Volviendo al tema de la asistencia del público en el primer ciclo. Efectivamente, durante los tres meses del ciclo el público colmó los teatros. En parte, porque la gratuidad contribuyó a morigerar algunos de los obstáculos que impiden a los individuos el acceso a los teatros. Estas medidas probablemente hubieran impactado significativamente sino fuera que durante los últimos siete años el número de ciudadanos bajo la línea de pobreza aumentó en un 57%.⁵⁰³ En otras palabras, la asistencia del público no se vio influenciada negativamente por esta expansión de la pobreza, porque es probable que los que asistieron fueron quienes vivían próximos a los teatros, que conocían relativamente los tres circuitos teatrales mencionados para trasladarse a pie sin dificultad, que simpatizaban relativamente con el trabajo de *Abuelas* y, que disponían del tiempo para hacer las colas, presenciar un espectáculo de dos horas y regresar sus domicilios.⁵⁰⁴

⁵⁰² “[...] en el 2001 yo estaba de director del *Instituto Nacional del Teatro* con muchísimo laburo, [...] Y en ese momento me acuerdo que había presentado dos proyectos, se los había entregado a Fanego, uno era el de esa obra que no pude armar y el otro que armaran espacios abiertos para [...] la gente que por ahí quería colaborar pero no tenía tiempo de armar algo y así podía hacer algo o decir algo, cosa que concretaron en este año [se ríe]”. Entrevista con Rubens Correa, Buenos Aires, fines de agosto 2004.

⁵⁰³ Sistema de Información, Monitoreo y Evaluación de Programas Sociales, “Evolución de la población pobre e indigente. Total aglomerados urbanos y Gran Buenos Aires. Octubre 1974- 2º semestre 2005.”, *Pobreza e indigencia*, abril 2006, Presidencia de la Nación.

⁵⁰⁴ “Quienes recorrieron los teatros saben que el público es heterogéneo y de edades diferentes. Se los ha visto circular de sala en sala con el cuadernillo donde figuran todas las obras, pero siempre sorprendió el hecho de que hubiera una mayoría de jóvenes de edad semejante a la de los apropiados”. Hilda Cabrera, *Mañana cierra el ciclo Teatro x la identidad*”, *Página 12*, 8 julio 2001.

En la perspectiva de Luis Rivera López, uno de los factores relacionados con la importante asistencia de público refiere a que los espectáculos de *Teatroxlaidentidad* privilegian cierta comunicación con el público, en un campo teatral tan extenso y variado donde es frecuente observar que el público ocupa un lugar secundario o insignificante.

Este es un teatro que apunta a la comunicación... hoy en día vas a sentir un montón de dramaturgos, directores, incluso muy importantes, que te dicen “a mí no me importa si viene el público o no viene... yo hago lo que a mí me parece [...] no hago concesiones al público [...]” *Teatroxlaidentidad* es parte de una concesión, que es, que básicamente nosotros queremos que venga el público [enfatisa]. Lo cual está mucho más cerca de la idea que yo tengo del teatro, que es un teatro en el cual es muy importante la conexión con el público y es muy importante que esa conexión sea socialmente importante.⁵⁰⁵

En lo que respecta a la financiación, Susana Cart actriz consagrada, miembro de la comisión directiva de los cinco ciclos y responsable de la administración financiera de la organización, enfatiza que el montaje de este monumental primer ciclo fue posible con un dinero relativamente escaso. De acuerdo con la actriz, los organizadores eran favorables a la idea de la gratuidad de los espectáculos, de modo que a los espectadores, se les permitió colaborar mediante la compra de algún suvenir diseñado específicamente para el ciclo. Aparentemente, el anuncio publicitado en varios medios gráficos de vender a los espectadores un *bono contribución* de un peso o bien, no logró consenso, o bien, nunca se planteó como una posibilidad⁵⁰⁶. Sorprendentemente, los montajes no

⁵⁰⁵ Entrevista con Luis Rivera López, Buenos Aires, 14 de agosto 2004.

⁵⁰⁶ En el mensuario de Abuelas donde se presenta la convocatoria a participar de Teatroxlaidentidad 2001 se lee: “Durante los meses de Enero y Febrero [2001] se programarán [...] la venta de bonos contribución de \$1 a la salida de distintos teatros de Capital y de la costa Atlántica”. *Mensuario Mural de Abuelas de Plaza de Mayo*, edición especial, diciembre de 2000.

generaron un endeudamiento y, posteriormente, la venta del libro que compilaba las obras del ciclo –septiembre 2001- brindó algo de alivio al escaso presupuesto. Sin embargo, para la realización del segundo ciclo se tornó evidente que esta forma de financiamiento era insuficiente, razón por la cual, se incorporaron, además de nuevas postales y remeras, alcancías para que el público donara voluntariamente dinero.

Si yo te dijera que empezamos con 180 pesos [recolectados en una fiesta-promoción el 18 diciembre de 2000] actuales ¿te imaginás con 180 pesos? Sin embargo, con eso [...] le pedí al dibujante Hermenegildo Sabat que nos hiciera un dibujo original para nosotros [...] con eso hicimos postales y camisetas, todo al fiado, “te voy a pagar cuando las venda”. Al final de cada función [...] se vendían [...] y la gente colaboraba muchísimo. Esa era nuestra fuente de financiamiento y también un apoyo muy importante del gobierno de la ciudad porque nos daban todo lo que es impresión de programas, trípticos de publicidad para hacer difusión por la calle.⁵⁰⁷

Respecto a las instituciones dedicadas al financiamiento de actividades teatrales independientes como *Proteatro*, o el *Instituto Nacional de Teatro*, la organización de los artistas recibió unas calurosas adhesiones sin apoyo económico o material. Es probable que la importante crisis económica y financiera que experimentaba el país haya influenciado en términos de la disponibilidad presupuestaria para financiar ciertas actividades, antes que el desconocimiento de la existencia de *Teatroxlaidentidad*⁵⁰⁸. Esta afirmación se sostiene en constatar que pese a ser Rubens Correa el director del

⁵⁰⁷ Entrevista Susana Cart, Buenos Aires, 13 de mayo 2006.

⁵⁰⁸ El impacto de la crisis económica y política no fue lineal en el campo teatral de la ciudad. En lo que respecta a los teatros oficiales, mientras el *Complejo Teatral* concretó su programación pese a importantes restricciones presupuestarias, por su parte, el *Teatro Cervantes* estuvo a punto de cerrar sus puertas -octubre de 2001- sino es a causa de su personal que propuso *autogestionar* el teatro y del apoyo del *MATe* y de la *Multisectorial de la Cultura*. En lo que respecta a los teatros independientes, se experimentó una importante proliferación de pequeñas salas a causa del limitado pero eficiente financiamiento del *Instituto Nacional de Teatro*. Hilda Cabrera, “Hugo Urquijo y su visión de las políticas de cultura”, *Página 12*, 17 febrero 2002.

Instituto y de adherir presentando a la comisión directiva dos proyectos, no concretó subsidio alguno hasta el 2004.

Por su parte, el primer ciclo teatral fue reconocido al año siguiente cuando se entregaron los premios a la actividad teatral 2001. El ciclo recibió una mención de la *Asociación de cronistas de espectáculos* (ACE) y una mención del importante premio teatral *María Guerrero* del *Teatro Nacional Cervantes*, creado durante la transición democrática –ambos entregados en el 2002-⁵⁰⁹. Finalmente, el ciclo recibió el *Premio Trinidad Guevara* a la mejor producción teatral privada 2001, entregada sorpresivamente dos años más tarde -18 de mayo de 2004-.⁵¹⁰ Resulta destacable que el jurado de estas instituciones haya distinguido los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*, ya que no sucedió lo mismo con las formas de cooperación entre los artistas callejeros y los militantes de derechos humanos durante la década del ochenta. Aparentemente, las convenciones de los teatros callejeros, así como, las producciones contaminadas por objetivos políticos comenzaban a ser aceptadas por las instituciones de consagración⁵¹¹.

Finalmente, los organizadores de *Teatroxlaidentidad* fueron favorables a que los espectáculos más apreciados por el público continuaran su éxito en otros teatros privados o independientes. En este sentido, unos pocos espectáculos del primer ciclo se representaron en teatros privados y espacios, como es el caso de la *Carpa Itinerante* de

⁵⁰⁹ Esta distinción ha sido instituida desde 1984 en forma conjunta por la *Asociación Amigos del Cervantes*, el *Ministerio de Cultura de España* y el *Instituto de Cooperación Iberoamericana*, y cuenta con el apoyo de la *Secretaría de Cultura de la Nación*, el *Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto* y la *Embajada de España*.

⁵¹⁰ El premio es otorgado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires que por cuestiones de presupuesto había suspendido durante dos años la entrega de los mismos. Finalmente, en el 2003 el gobierno de Aníbal Ibarra dispuso la entrega conjunta de premios a la producción teatral 2001, 2002 y 2003. *Mensuario Mural de Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°33, junio 2004.

⁵¹¹ En la misma ceremonia se distinguió el trabajo de unos artistas que colaboraron con las Madres de Plaza de Mayo. Desafortunadamente, no se dispone de información fidedigna sobre el grupo autodenominado *Teatro de la Memoria*, ni de sus espectáculos.

la *Secretaría de Cultura* de Buenos Aires. Programa que durante el gobierno de Aníbal Ibarra (2000-2003) apuntaba a montar en un corto tiempo espectáculos, talleres, recitales, etc., en los espacios públicos de ciertos barrios de la ciudad, que el gobierno consideraba que sus vecinos no tenían acceso al consumo de bienes culturales.⁵¹²

La experiencia de *Teatroxlaidentidad* despertó un similar interés entre artistas de teatro de otras ciudades del país. Los primeros artistas en organizarse y producir un ciclo paralelo al de la ciudad de Buenos Aires, fue el grupo independiente *Balbuceando Teatro*, de la ciudad de Córdoba.⁵¹³ En vez de realizar un concurso de autores, sus integrantes elaboraron una obra colectiva, *Enunciación*, único espectáculo que da inicio a *Teatroxlaidentidad Córdoba*, de junio a septiembre de 2001. Resulta interesante remarcar la menor convocatoria en términos de la asistencia del público, ya que en tres meses de representaciones en la *Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba*, asistieron solo 2500 espectadores.⁵¹⁴

Antes de finalizar el año los artistas de teatro no eran los únicos en colaborar con las *Abuelas*. Con el evidente propósito de acceder a un mayor número de espectadores,

⁵¹² La participación de cuatro obras del ciclo (*Contracciones* de Marta Betoldi, *La entrevista* de Bruno Luciani, *Radiomensajes* de Gastón Cerana y *El nombre* de Griselda Gambaro), posiblemente se deba a Claudio Gallardou quien se desempeñaba en este entonces como *asesor artístico* de la Carpa, quien además fue miembro de la comisión directiva de *Teatroxlaidentidad* durante el 2001. Gallardou no pudo por cuestiones de trabajo volver a ocupar un cargo directivo y, sin embargo, ha de colaborar en otras actividades de la organización como es el lanzamiento del ciclo 2002 y el *Espacio Abierto* en el 2004.

⁵¹³ “Enunciación es una obra en la que trabajaron más de 30 personas entre actores, músicos, productores, asistentes, maquilladores, técnicos, coreógrafos, vestuaristas, etc. La dirección de actores estuvo a cargo de Juan Santiago, Cristina Morini, y Janet Simonetta, siendo responsable Rafael Reyer de la coordinación general y la puesta en escena. La obra se estrenó en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, el día 2 de junio del 2001 dando inicio al ciclo TXI Córdoba 2001; desde entonces el grupo fue un activo hacedor de los ciclos TXI Córdoba 2001 2002 y 2003, junto a las múltiples actividades que se generaron en la ciudad y el interior provincial en pos de la recuperación de la identidad y la causa de Abuelas de Plaza de Mayo”. <http://www.balbuceandoteatro.com.ar/obras.htm>

⁵¹⁴ Resulta importante mencionar que muchas de las fechas y lugares correspondientes a los ciclos teatrales fuera de la ciudad de Buenos Aires no coinciden en las investigaciones de Patricia Sicouly y Patricia Devesa. En este sentido, he preferido emplear las fuentes más cercanas a los eventos históricos, en este caso, las distintas páginas web diseñadas por los propios protagonistas.

del 26 de octubre al 7 diciembre, diferentes músicos participaron en el *Centro Cultural San Martín de Música por la Identidad* y, con ello, se dará comienzo a una intensa actividad de colaboración con fotográficos, bailarines, deportistas, etc.⁵¹⁵

4. 6. Teatroxlaidentidad 2002: *Mientras haya un niño con la identidad falseada, la identidad de todos está en duda.*

El hecho se presentaron espontáneamente más de setenta adultos en *Abuelas* con el propósito de averiguar si eran hijos de desaparecidos durante el 2001, convenció a los artistas de continuar con un segundo ciclo de espectáculos. A fin de evitar algunas de las dificultades del ciclo anterior se realizó un llamado a concurso de proyectos, con seudónimo, del que incluso sus propios organizadores podían participar. Asimismo, se estableció la entrega de los proyectos en dos sobres, en el primero, se presentaba el texto del proyecto con el seudónimo del artista y, en el segundo, todos los aspectos relacionados con el montaje y autogestión del espectáculo (elenco, director, iluminación, etc.). A diferencia de la convocatoria anterior, ésta proponía a los artistas trabajar el problema de los hijos de desaparecidos apropiados a la luz de la multifacética temática de la *identidad*.

Para sorpresa de la comisión de lectura casi se duplicaron las presentaciones de proyectos (225) y, sin embargo, tan solo 21 espectáculos fueron seleccionados. Según señala Goldemberg, el énfasis para este segundo ciclo estuvo en seleccionar los mejores proyectos, con lo cual, su número reducido se relaciona con que la mayoría no cumplían con los criterios de la comisión. Parece igualmente probable, de acuerdo con Cristina

⁵¹⁵ *Mensuario Mural de Abuelas de Plaza de Mayo*, año III, n°14, marzo de 2002.

Fridman, que el menor número de espectáculos presentados se deba a las dificultades y a la importante incertidumbre que significó la crisis económica y la inestabilidad política que produjo la renuncia del presidente Fernando De La Rúa en su segundo año de gobierno.⁵¹⁶

Porque fue la hecatombe del país, nosotros no sabíamos si íbamos a poder hacer un ciclo, fue la época en que se paró el país, fue la época del corralito⁵¹⁷, fue la época del desastre [*enfatisa*] de la argentina, nosotros a duras penas podíamos seguir reuniéndonos y, así y todo, decidimos continuar con el ciclo... veníamos del primer ciclo que había sido muy exitoso, entonces la gente escribió muchísimo pero a nosotros no nos daba la capacidad organizativa ni productiva como para poder hacer realmente un ciclo tan grande, las condiciones del país no eran las mismas que en el 2000 ni el 2001, vino la hecatombe y tuvimos que reducirnos.⁵¹⁸

⁵¹⁶ El segundo gobierno de Menem (1995-1999) había dejado un elevado déficit fiscal -de 7.350 millones de pesos en 1999- y un crecimiento cada vez más agobiante de la deuda externa. De la Rúa tomó severas medidas de ajuste con el propósito de sanear las finanzas, considerando siempre como base fundamental de su programa económico el mantenimiento a rajatabla de un tipo de cambio estáticamente anclado al dólar estadounidense llamado Convertibilidad [...] El peso de la deuda externa y el aumento del déficit fiscal [...] sugería la posibilidad que el estado entrara en cesación de pagos y, con ello, se alimentaba la posibilidad de una corrida bancaria. En diciembre de 2000, el gobierno negoció un paquete de salvataje de cerca de 40.000 millones de dólares (denominado "Blindaje"), que postergaba pagos de capital e intereses a efectos de aliviar la situación financiera del estado y recuperar la confianza. A pesar de la medida, en marzo de 2001 comenzó la fuga de depósitos de los bancos. En enero de 2001 había depósitos por U\$S 85.000 millones, para marzo se habían perdido más de 5.000 millones. En junio de 2001, el gobierno de De la Rúa pidió ayuda complementaria al Fondo Monetario Internacional (FMI) y a los bancos privados para reducir la presión de la deuda externa realizando el llamado "Megacanje" por U\$S 29.500 millones. Sin embargo, la recesión y la fuga de capitales continuaron a ritmo acelerado, con el agravante adicional del descontento provocado por las medidas de ajuste que formaban parte de las condiciones solicitadas por el FMI a cambio de su ayuda. [...] la profundidad de la crisis hizo que todos los indicadores cayeran bruscamente [...] En octubre, el desempleo fue récord: 4,8 millones entre desocupados y sub ocupados, que representaba un 18,3% de la población activa. La deuda pública llegaba a 132.000 millones de dólares. Los datos de noviembre, previos al estallido de la crisis eran devastadores, con caídas del 11,6% en la industria; 18,1% en la construcción, 27,5% en la industria automotriz, etc., la desocupación alcanzaría el 16,3% en octubre de 2001. El riesgo país fue el más alto de la historia, 5000 puntos básicos. [...] Estas medidas ahogaron todo movimiento económico, al restringir bruscamente la liquidez monetaria, paralizando el comercio y el crédito, rompiendo las cadenas de pago y asfixiando la subsistencia cotidiana de una porción significativa de la población y, fueron detonante del estallido social del 20 y 21 de diciembre de 2001 que terminó con la renuncia del presidente De la Rúa.

⁵¹⁷ Se denominó corralito a una restricción a la extracción de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorro impuesta por el gobierno de Fernando de la Rúa en el mes de diciembre de 2001. El objetivo que se perseguía con estas restricciones era evitar la salida de dinero del sistema bancario, intentando evitar así una corrida bancaria y el colapso del sistema. <http://es.wikipedia.org/wiki/Corralito>

⁵¹⁸ Entrevista con Cristina Fridman, Buenos Aires, 8 de mayo 2006.

El lanzamiento del segundo ciclo, el 15 de julio de 2002, en el importante teatro comercial *Lorange*, refleja relativamente algo de la incertidumbre de los artistas de celebrar la continuidad de *Teatroxlaidentidad* en unas condiciones político-sociales de profunda inestabilidad y escepticismo. En el mensaje de apertura, redactada por Daniel Fanego -supervisado como siempre por *Abuelas*-, el desencanto y pesimismo con las instituciones democráticas resulta evidente, a punto tal, que el líder expone una historización de los últimos veinte años de la historia argentina, en la que enfatiza la continuidad del pasado en el presente y *del saqueo* como una constante, en la cual los gobiernos militares no han resultado marcadamente distintos de los gobiernos constitucionales.

No sabemos qué hacer. Miramos el futuro aterrados, desconfiados, unos con otros, perdimos todo objetivo como nación, como pueblo. Nos han robado todo. Treinta mil mujeres y hombres en este país fueron robados de sus casas vivos y desaparecieron para siempre y con ellos fueron robados sus hijos [...] Nos robaron la esperanza y la fe en la democracia [...] Nos robaron la justicia indultando a los genocidas. Nos robaron el futuro [...] Nos robaron la cultura, la memoria industrial, el teatro, el cine, los libros, la educación, la salud, y finalmente se llevaron lo que algunos tenían en sus cajas de ahorros [...]⁵¹⁹

Entre el 22 de julio hasta el 22 de octubre de 2002 se representaron 21 espectáculos en ocho importantes teatros comerciales, independientes y oficiales de la ciudad, la mayoría de los cuales se concentraron en las salas del circuito de la calle Corrientes y del circuito de San Telmo. Para éste segundo ciclo, además de los

⁵¹⁹ Daniel Fanego, "Prólogo" en AA. VV, *Teatro x la identidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 21.

espectáculos se leían unos *monólogos testimoniales* elaborados por algunos estudiantes del taller de dramaturgia de Patricia Zangaro. Los monólogos, al igual que el espectáculo *A propósito de la duda*, son una elaboración dramática de algunos materiales testimoniales, en este caso, de jóvenes o adultos que recuperaron su filiación biológica.⁵²⁰ En estos monólogos breves se escucha la voz de los hijos apropiados quienes se esfuerzan en recuperar a través del fragmento de una historia, un recuerdo, un objeto de los padres desaparecidos la posibilidad de reinsertarse en el proyecto familiar del que fueron extirpados.

Lo único que hice fue escribir esa primera obra. Después sí, la comisión de organización me pidió que escribiera unos monólogos similares a dos monólogos que son parte de “A propósito de la duda” [...] que están basados en testimonios de jóvenes apropiados que han recuperado su identidad. En ese momento estaba con un taller de dramaturgia y sentí la necesidad de abrir el juego ¿no? Entonces le propuse a la gente del taller, se entusiasmaron y escribimos ocho monólogos creo que eran, que funcionaban en el ciclo 2002 como separadores entre una obra y otra. Es decir, se daban las tres obras breves y entre obra y obra, dos veces aparecía un actor y decía un breve monólogo inspirado en un testimonio real [...].⁵²¹

Sin proponérselo del taller de dramaturgia de Patricia Zangaro surgirá la elaboración de varios espectáculos más, principalmente, a causa del impulso de sus estudiantes, en particular, una de ellas, hija de desaparecidos y afanosa militante de

⁵²⁰ Se escribieron ocho monólogos: *Mi pelo es rojo* y *Dulce de Alcayota* de Gilda Bona, *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes* de Mariana Eva Pérez, *Cuando ves pasar el tren* de Malena Tytelman y *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas* de Patricia Zangaro. AA. VV., *Teatro x la identidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*.

⁵²¹ Efectivamente, Patricia Zangaro prefirió a causa de sus convicciones personales y artísticas no participar de la organización de *Teatro x la identidad* y, no obstante, no encontró dificultades para colaborar en cada uno de los sucesivos ciclos: “Es decir, que yo seguí trabajando para las Abuelas pero no en la estructura de *Teatro x la identidad*, si bien siempre terminan las cosas en *Teatro x la identidad*”. Entrevista con Patricia Zangaro, Buenos Aires, 23 de julio 2004.

Abuelas de Plaza de Mayo. Se trata de un breve espectáculo cuyos materiales provienen de un proyecto de larga data de *Abuelas* conocido como el *Archivo Biográfico Familiar*⁵²². Como su nombre lo indica, se trata de una investigación cuyo principal objetivo es la reconstrucción de la historia de vida, con base en el relato de los familiares y allegados a los mismos, de aquellos desaparecidos cuyos hijos fueron apropiados. El espectáculo se rebela contra la representación tradicional de los desaparecidos mediante las fotos o siluetas y, se propone en cambio una mirada imaginaria, desde los otros, los que sobrevivieron, los familiares, a la vida cotidiana de un sujeto cuando estaba con vida. A continuación, Zangaro explica en qué consiste el espectáculo y, como la foto pese a su efectividad, se transformó en una limitación para expresar la presencia, la existencia por encima de la muerte y la ausencia.

Entonces, Mariana [Eva Pérez] trae la propuesta al taller de trabajar, así como habíamos trabajado con los testimonios de los hijos apropiados que recuperaron su identidad, de trabajar para el Archivo [Biográfico Familiar], haciendo algo específicamente para esas Jornadas, [...] Lo que se hace es darles el cuerpo de entrevistas, y sobre eso escriben un texto que es un monólogo, [...] Aparece ese relieve de la persona que tuvo su militancia, que tuvo sus amigos, que tuvo su familia, que le gustaba el dulce de leche o era hinchita de Huracán. [...] Se nos ocurrió como una idea de puesta en ese momento dos actores, hombre y mujer, leyendo un texto cada uno y en el fondo se proyecta la imagen del desaparecido [...]. Es muy fuerte lo que se produce, por un lado, lo que se ve es esa imagen congelada pero por otro

⁵²² “A través del Archivo se busca reconstruir la historia de vida de los desaparecidos integrantes de los grupos familiares de los hijos secuestrados y/o nacidos en cautiverio durante la última dictadura militar, tanto de aquellos que aun se encuentran apropiados como de los que ya han recuperado su identidad. [...] Para esto se entrevistan familiares y allegados de los desaparecidos, que residen en todo el territorio nacional. La metodología del proyecto se ha estructurado en base a tres ejes ordenadores: Un archivo biográfico familiar para cada uno de los jóvenes apropiados, con tres tipos de soportes: oral (las voces), escrito (transcripciones de las entrevistas) y fotográfico (registros actuales e históricos). Un documento síntesis para cada joven apropiado con las historias de vida de los desaparecidos. Un documento de acceso público que vincule y relacione las historias de vida. [...] El proyecto presentado por las Abuelas de Plaza de Mayo fue incorporado a la programación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT) en septiembre de 1999, como parte del período 1998 - 2000 (Proyecto TS063). Mantuvo ininterrumpidamente esta categoría para los períodos 2000 - 2001 (Proyecto S047) y 2004 - 2007 (S129), siendo siempre sus directores los profesores de la UBA Enrique Oteiza y Mónica L. Muñoz. <http://www.abuelas.org.ar/archivo.htm>

lado, esa imagen comienza a cobrar una vida. Eso se hizo en el marco de las Jornadas para las Abuelas, para los investigadores, pero fue muy fuerte lo que se produjo y entonces se empezó a reproducir el fenómeno, se hizo en Mar del Plata, se hizo en Azul, se hicieron unas jornadas en Rosario.

Con respecto a la asistencia del público, se calcula que 15.000 espectadores concurrieron a los veintiún espectáculos. El interés de los medios gráficos en la agrupación de artistas nuevamente fue escaso, a excepción de algunas entrevistas y los suplementos especiales al comienzo de los ciclos, del periódico *Página 12*. Un llamativo desinterés tuvieron los medios con el *I Festival de la Memoria: escenas del pasado presente*, organizado por el Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, presidente de la *Comisión Provincial por la Memoria*⁵²³ de la Provincia de Buenos Aires. Es principalmente notable por el hecho que éste involucró la participación de algunos artistas renombrados del teatro profesional que ofrecieron sus espectáculos, todavía en cartelera, para representarlos durante la primera semana de noviembre de 2002, en La Plata⁵²⁴. Asimismo, las principales revistas de teatro como *Picadero*,

⁵²³ “La Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires es un organismo público extrapoderes, con funcionamiento autónomo y autárquico, creado por la Ley 12.483, el 13 de julio del 2000 [...]. La Comisión está integrada por representantes de los organismos de Derechos Humanos, el sindicalismo, la justicia, la legislatura, la universidad y las diferentes religiones. Entre sus múltiples objetivos se destacan 1) “Recopilación, catalogación, digitalización, preservación y difusión de documentación y todo registro del pasado reciente en Argentina y América Latina, relacionados a los regímenes autoritarios y dictatoriales. Difusión de ese material para contribuir al estudio y la reflexión para que las futuras generaciones puedan seguir manteniendo viva la memoria y construyendo sus propios relatos e interpretaciones. [...] 2) Promover a través de la producción cultural el debate y la reflexión sobre el autoritarismo y la democracia en Argentina. Generar políticas comunicacionales que permitan difundir las acciones de la Comisión y promover la vigencia de los derechos humanos. [...] 3) [...] potenciar a la escuela como espacio de construcción y transmisión intergeneracional de la memoria colectiva. Para ello propiciamos espacios de reflexión y formación específica para docentes y proyectos que se llevan a cabo con los alumnos. En el mismo sentido, se producen insumos pedagógicos que sirven para el abordaje del pasado reciente en el aula. [...]” <http://www.comisionporlamemoria.org/comision-objetivos.htm>

⁵²⁴ Como puede apreciarse gran parte de las obras montadas en el ciclo fueron seleccionadas a causa de sus temáticas, pero igualmente a causa del importante éxito durante la temporada teatral del 2002: *La muerte de Marguerite Duras* de Pavlovsky / Veronesse, *La Morocha* de C. Banegas, *Dr. Peuser* de C. Belloso/ E. Federman, *Mujeres soñaron caballos* de Veronesse, *Cine quirúrgico* de A. Tantanián / E. Rudnitzky, *Copenhague* de M. Frayn /C. Gandolfo, *Ganando en Pie* de Paco Giménez, *El fulgor argentino* del Grupo de

Celcit-Teatro, etc., ignoraron el evento pese a que además de los veinticinco espectáculos de artistas reconocidos de la ciudad de Buenos Aires y del extranjero, la *Comisión* había planificado mesas redondas, talleres y charlas sobre el pasado reciente militar.

El 2002 fue un año muy convulsionado a causa de la inestabilidad política y económica que generó el abandono de la presidencia de De La Rúa, aunque al mismo tiempo, fue un período de importante movilización y de organización social, en la que los productores culturales no fueron la excepción. En torno a una interesante polémica sobre la necesidad de proteger el *patrimonio cultural nacional*, se crearon simultáneamente en junio de 2002, el *Movimiento Argentina Resiste* (M.A.R) integrado por un heterogéneo número de artistas, académicos e investigadores, periodistas y críticos de espectáculos y, por otro lado, el *Foro Multisectorial en Defensa de las Industrias Culturales* integrados por organizaciones gremiales y empresariales de la producción cultural e informativa. Aunque con diferentes objetivos ambas organizaciones parten de una interpretación histórica similar sobre las causas que fundamentan su constitución. En particular, llama la atención la proximidad ideológica entre el discurso del M.A.R y quienes, por ejemplo, lideran *Teatroxlaidentidad*. En su manifiesto a los argentinos, los hombres y mujeres de la cultura sostienen:

Por el mundo circula la imagen de una Argentina en crisis, hambreada y en proceso de descomposición nacional. Esta crisis económica, social, política y ética es la peor de su historia, arrasa con bienes y vidas de miles de argentinos condenándolos a un presente y a un futuro ominoso. A esta crisis se llegó por el saqueo a que fue sometida la Argentina en los últimos 26

Teatro Catalinas Sur y, el Gran Circo Teatro de Chile y Mariana Percovich de Uruguay, entre los internacionales. Algunos miembros de *Teatroxlaidentidad* y *Teatro Abierto* fueron invitados a una conferencia sobre teatro y resistencia cultural. Hilda Cabrera, "Teatro y memoria: escenas del pasado presente, en La Plata", *Página 12*, 30 de octubre 2002.

años, desde la dictadura hasta el presente, por los grupos del poder económico locales y extranjeros, que ya en democracia contaron con la complicidad por interés, convicción u omisión de las clases dirigentes. [...] Nosotros, hombres y mujeres del ámbito de la cultura nacional -artistas, científicos, educadores, escritores, periodistas e intelectuales de todas las áreas- nos convocamos y convocamos a rebelarse contra este destino de pauperización material e intelectual, porque entendemos que la libertad, el pensamiento y la creación no pueden desarrollarse sobre la miseria, el dolor, el miedo y la desesperanza de los argentinos y mucho menos sin la defensa irrestricta de la libertad y la democracia. [...]

¿A QUÉ RESISTIMOS?

1) Al desmantelamiento de nuestra identidad que ha sido sostenida en una cultura del arte, del conocimiento y del trabajo. 2) Al vaciamiento de la democracia. 3) A la expropiación de la justicia que nos pertenece como derecho. 4) A un modelo económico injusto, depredador y corrupto. 5) A la violencia con que se pretende imponer todo aquello a lo que resistimos.⁵²⁵

Estas organizaciones conformadas por un número heterogéneo de artistas, académicos, sindicalistas, empresarios, entre otros, se crearon con el propósito de transformarse en una herramienta de expresión, protesta y negociación del proceso de reorganización pública y privada de las industrias culturales locales respecto al mercado internacional de bienes culturales de comienzos de siglo. Las privatizaciones durante el gobierno de Carlos Ménem, pero principalmente, la profunda crisis económica durante el gobierno de De la Rúa, despertó cierta preocupación entre los productores y los empresarios a causa de la quiebra de importantes empresas locales y la compra de las mismas por compañías extranjeras. En este sentido, el *M.A.R.* y el *Foro* recurren a cierto discurso nacionalista sobre la producción cultural con el propósito de elaborar una política de protección de la propiedad de los medios de producción cultural y masiva

⁵²⁵ *Manifiesto de los hombres y mujeres de la cultura a los argentinos. Argentina existe y resiste.* Convocantes: Alejandra Boero, Tito Cossa, Carlos Gorostiza, Juan Carlos Gené, Luis Felipe Noé, Horacio Etchegoyen, Silvia Bleichmar, Hugo Urquijo, Mario Rapoport, Aldo Ferrer, Daniel Divinsky, Jorge Sethson, Carlos Penelas, María Seoane, Norma Morandini, Sandra Russo, Lito Cruz, Andrés Rivera, Guillermo Saccomanno, Teresa Parodi, Marikena Monti, Eduardo Arzt, Pablo Jacovkis, Magdalena Ruíz Guiñazú, Rogelio García Lupo, Aída Bortnik, Juan José Campanella, Luis Hornstein, José Luis Castiñeira de Dios, Eduardo Calcagno, Luis Quesada Allué.

que cuente con la fuerza legal del Estado. En lo que hace a la producción teatral, autores como María Persino consideran que debido a su *carácter artesanal ésta estaría a salvo de los capitales extranjeros*⁵²⁶. Sin embargo, como algunos artistas consagrados de teatro parecen percibir, motivo por el cual adhieren a estas organizaciones, aún cuando la producción teatral no sea de interés de las compañías multinacionales, la transformación en la forma en que se producen y consumen los bienes culturales en los noventa ha afectado al espectador teatral. Por ejemplo, una de sus consecuencias es que ha invalidado la antigua división entre bienes culturales nacionales o extranjeros, división sobre la que se sostiene uno de los principales valores del teatro de autor local. De modo que esta alianza heterogénea es una resistencia a estas transformaciones, que Dubatti sintetiza mediante el término *globalización cultural* y, que en el caso de los teatristas, se expresa como una demanda para influenciar una sociedad que se autoproduce simbólicamente desde múltiples medios, espacios, fuentes, poderes, en competencia. La propuesta del *Foro Multisectorial* que se transcribe a continuación ilustra el idealismo de quienes creían que era posible un modo de producción cultural y masiva no globalizada, autónoma, centrada en las fronteras nacionales o bien, una *cultura hecha por el pueblo mismo* (Franco, 1997).

Los bienes culturales, su producción y preservación, son base fundacional de la identidad de una Nación. Somos nuestros libros, nuestro teatro y nuestra música. Somos la resultante de lo que hemos leído y de lo que hemos visto. De lo que hoy leemos y escuchamos. Nuestro cine, nuestra radio, nuestra televisión, nuestros museos. Y es nuestra la responsabilidad

⁵²⁶ María S. Persino, “Buenos Aires, invierno 2002: El teatro que no cesa”, *Latin American Theatre Review*, pp. 128.

de protegerlos. Tanto como es nuestra la obligación de producir nuevos libros, nuevos discos, y nuevas películas.⁵²⁷

La importante movilización y activismo social durante el 2002 tiene igualmente su correlato en una expansión de la experiencia de colaboración entre artistas de teatro y las *Abuelas* en otras ciudades del país. Las formas de colaboración dependen estrechamente del mayor o menor número de artistas, recursos, etc., del campo teatral de la ciudad en la que se montaron los espectáculos. Así, en la ciudad de Córdoba y Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires) se montaron espectáculos escritos, dirigidos y actuados por artistas locales, mientras que en *San Miguel* (Provincia de Buenos Aires) y *Tucumán* (Provincia del norte argentino) se montaron espectáculos elaborados en la ciudad de Buenos Aires, aunque dirigidos y actuados por artistas locales.

El segundo ciclo de *Teatroxlaidentidad Córdoba*, realizado entre marzo-junio de 2002, fue verdaderamente una sorpresa organizativa. Por un lado, resulta remarcable el montaje de diez espectáculos locales (seleccionados mediante concurso), además del espectáculo *Enunciación*⁵²⁸ con el que se dio inicio al ciclo en 2001⁵²⁹. Por otro lado,

⁵²⁷ *Foro para la defensa de las industrias culturales de Buenos Aires. Por la defensa, promoción y fomento de la producción de bienes culturales nacionales.* Convocantes: Asociación Argentina de Actores (A.A.A.), Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (A.A.D.E.T.), Asociación Argentina de Trabajadores de las Comunicaciones (AATRAC), Cámara Argentina de Productoras Independientes de Televisión (CAPIT), Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), Federación Argentina de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (FAPCA), Federación Argentina de Trabajadores de Prensa (FATPREN), Federación de Trabajadores de la Imprenta, Diarios y Afines (FATIDA), Sindicato Argentino de Televisión (SAT), Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), Sindicato Unico de la Publicidad (SUP), Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público (SUTEP), Sociedad Argentina de Locutores (SAL), Sociedad Argentina de Músicos (SADEM).

⁵²⁸ Esta misma obra participó del cierre del ciclo de *Teatroxlaidentidad 2002* en la ciudad de Buenos Aires.

⁵²⁹ Los espectáculos montados durante el ciclo 2002 fueron: *Lugar común*, escrita y dirigida por Liliana Paolinelli, *Conspiración amarga*, de José Luis Arce, [...] *Crónica de dos desamparos*, dirigida por Rosa Cuenya Macedo, *Enero*, escrita por María Teresa Andruetto, *Nostalgias*, de Marta Huerta, *Identidad*, de María Elena Garavelli, *Pueblo de Agua*, de Raúl Leiva, *El diario de A.F.*, de Marcelo Fagiano y *No moriré callando*, de Silvia Rodríguez. [...]”. Jimena Massa, “Teatro por la identidad fue un éxito de público en Córdoba, *La Nación*, 3 de julio 2002.

sus organizadores elaboraron un ciclo paralelo denominado *Teatro por la memoria*, en el que se re-trabajaron obras del teatro independiente cordobés de la década del setenta en adelante.⁵³⁰ La asistencia de 3.500 espectadores durante los tres meses aparentemente alcanzó el máximo potencial, ya que en los subsiguientes éste comenzará a descender. Por su parte, la posibilidad de organizar un ciclo local en *Mar del Plata* comienza a materializarse para los artistas locales luego de la representación de *A propósito de la duda* en el 2001. Del 6 septiembre hasta el 27 de octubre de 2002 los artistas logran montar un ciclo de veinticuatro espectáculos, la mayoría escritos y dirigidos por marplatenses y menos de un tercio de *Teatroxlaidentidad* de Buenos Aires.⁵³¹ Finalmente, los artistas de la ciudad de *San Miguel* (Provincia de Buenos Aires) concretaron la realización de un ciclo teatral con doce espectáculos de *Teatroxlaidentidad 2001* de Buenos Aires durante diciembre, mientras los artistas de *Tucumán* (Provincia del norte) montaron dos obras igualmente del primer ciclo de Buenos Aires.⁵³²

⁵³⁰ “Aunque el cometido principal del ciclo es colaborar con la búsqueda de Abuelas, "Teatro por la identidad" también sirvió para recuperar la identidad del propio teatro, y en particular del "teatro político" de cada época. Para eso se apeló a los "desarmaderos", que permitieron "desmontar" las obras más representativas de cada período (1969/1976, 1976/1983, 1983/1994 y 1994/2002) y reconstruir las características de cada contexto. La puesta en escena de los seis "desarmaderos" que integraron el segmento "Teatro por la memoria" implicó una ardua tarea de producción, ya que muchos grupos se desintegraron y actores y directores se exiliaron o desaparecieron. Así y todo, se logró recuperar la huella de formaciones paradigmáticas, como el Teatro de Grupo, una agrupación nacida a principios de los años 70, que presentó "Guarda el león", la obra prohibida en 1975 que recibió el premio Trinidad Guevara. Otro de los "desarmaderos" fue el de la obra "Jeremías" (grupo Teatro Independiente de Córdoba), estrenada en 1985 y considerada la primera del país que se ocupó de los niños apropiados. De esa manera, el público actual tomó contacto con el Libre Teatro Libre y la obra "Contratanto", dirigida por Roberto Videla; el Teatro Estudio 1 y "La tentación nuestra de cada día", de Lito Aguirre, o el Teatro de Grupo y la obra "El trabajo", de César Carducci (todas de 1970). También formaron parte de la movida el grupo La Chispa, con "Feliz Brasil para todos" (1974); el café concert de Raúl Ceballos (1976), y la agrupación El Cuenco, con la obra "Qué tú quieres", también de Roberto Videla. Jimena Massa, "Teatro por la identidad fue un éxito de público en Córdoba, *La Nación*, 3 de julio 2002.

⁵³¹ *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año III, N°16, octubre 2002

⁵³² *Mensuario Mural de Abuelas de Plaza de Mayo*, año IV, n°18, marzo 2003.

4.7. Teatroxlaidentidad 2003: conflicto, desunión y reorganización.

A diferencia del año anterior, el final de *Teatroxlaidentidad 2002* coincide con una importante ruptura en los lazos de solidaridad entre los artistas, que redundará en el alejamiento de un número importante de colaboradores. Una vez llegado el momento de elaborar las actividades para el año siguiente, la organización realizará un ciclo itinerante fuera de la ciudad de Buenos Aires con espectáculos ya montados en los ciclos anteriores, pues no contaba con la colaboración de un número suficiente de artistas.⁵³³ En la perspectiva de quienes habían hasta entonces participado, la comisión de lectura se había equivocado nuevamente, y hasta se rumoreaba que ésta se había corrompido, pues no solo se habían rechazado demasiados proyectos, sino que además, se seleccionaron espectáculos de personas que trabajaban en la comisión de lectura y, hasta se eligieron dos obras de un mismo autor. De acuerdo con Jorge Goldemberg lo que sucedió fue más el resultado de la inexperiencia de sus organizadores en elaborar reglas que produjeran resultados transparentes y eficaces, antes que producto de cierta corrupción.

Sin embargo, al terminar el año no se disponía de planes sobre cómo continuar y, es en éste entonces, que prospera el proyecto de realizar un ciclo itinerante con aquellos espectáculos de los dos ciclos anteriores, cuyos actores y directores pudieran trasladarse los lunes a otra ciudad. Cuando interrogué a Cristina Fridman sobre las ciudades en las

⁵³³ Es posible que parte del deterioro de los lazos de solidaridad se deba igualmente a la ausencia de su líder, Daniel Fanego, quien no pudo desempeñarse en ninguna de las tareas de la comisión directiva, una vez terminado el primer ciclo, pesa a figurar en todas las publicaciones de *Teatroxlaidentidad*. “En el 2002 yo me retiré de la comisión de dirección porque empecé un programa de televisión y me quedé sin espacio y yo era conducción operativa de *Teatroxlaidentidad*, bah... para ser capitán tenés que estar en el puente no podés [se ríe] ser capitán desde una oficina y... nada, me corrí. *Teatroxlaidentidad* no tiene dueño, es de las *Abuelas* y, de la gente ¿entendés?”. Entrevista con Daniel Fanego, Buenos Aires, 11 de agosto 2004.

que terminó montándose el ciclo, descubrí que el objetivo de atraer el público de otras localidades y sectores sociales obedecía en realidad a un criterio estratégico de *Abuelas* de acceder a un público de interés para la organización. Además, en la selección de las mismas fue decisivo que éstas dispusieran de una *comunidad teatral* interesada en colaborar con *Teatroxlaidentidad*.

N. Osenda: ¿Seleccionaron estas ciudades por algún motivo en particular?

C. Friman: Sí, San Isidro [norte de la Provincia de Buenos Aires] lo elegimos porque es un lugar que nosotros sabemos que hay muchos chicos... muchos militares y muchos hijos apropiados. Morón [oeste] y Avellaneda [sur] porque la gente nos pedía... nos decía que era muy importante porque había una comunidad teatral y aparte mucha gente joven que pedía el ciclo, se les hacía muy difícil llegar a la capital. San Isidro era un lugar difícil, un desafío muy grande porque no es el tipo de público que pude llegar a ver estos espectáculos... sin embargo, nos fue muy bien [...]

En este sentido, resulta importante no perder de vista que si bien a *posteriori* la colaboración entre *Teatroxlaidentidad* y los artistas de estas ciudades favorecería la proliferación de nuevas *sedes*, lo cierto es que se realizó en un momento de fuertes constricciones para la organización y, no, como se interpreta en algunas investigaciones como un resultado lógico de expansión de la organización. En la perspectiva de la comisión directiva se pensó que una actividad como ésta requeriría menores recursos que el montaje de un ciclo nuevo y, sin embargo, según señala Jorge Rivera López el esfuerzo de trasladar los elencos fue muy accidentado. Más precisamente, del ciclo itinerante en las tres ciudades participaron aproximadamente 9 espectáculos –y no siempre todos pudieron montarse- durante un mes -desde junio a julio de 2003-⁵³⁴. A

⁵³⁴ La realización del ciclo tuvo muchas dificultades, además del hecho que no quedaron registros sobre lo realizado en cada ciudad. Los espectáculos que posiblemente se representaron en las tres ciudades el 2003 fueron: *Blanco sobre blanco* de Alejandra Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum (2001), *El piquete* de Norberto Lewin (2002), *Una buena afeitada* de Juan Sasiaín (2002), *El nombre* de Griselda Gambaro (2001),

diferencia de la modalidad empleada en Buenos Aires, los espectáculos se montaron en una sala de teatro por ciudad - *Teatro Gregorio de Laferrere* de Morón, *Auditorium* de San Isidro y *Teatro Roma* de Avellaneda-, los días lunes hasta completar los nueve espectáculos. Para el cierre del ciclo, 18 de agosto de 2003, se realizó en la ciudad de *Buenos Aires* una *Maratón teatral* de aproximadamente once espectáculos (desde las 17:00 hs. hasta las 2 de la mañana) en el céntrico *Teatro de la Comedia*.

Mientras progresaba la realización del ciclo itinerante una parte significativa de los esfuerzos organizativos del 2003 se concentrarán en innovar la producción de los espectáculos, en particular, lo que algunos miembros de la comisión directiva entendían como una de las principales debilidades de los ciclos, a saber, la dramaturgia de los espectáculos denotaba cierta carencia de reflexividad y complejidad. Con esto en mente, Rivera López acuñó el proyecto de formar unos *Talleres de Teatrolaidentidad* cuyo principal objetivo sería el ofrecer un espacio de encuentro frecuente para producir cierta reflexión histórico-política, además, de cierto trabajo propiamente teatral, entre los actores, directores y escritores que se inscribieran a los mismos.

Cuando leíamos las obras nos matábamos de la risa porque venían [enfatisa] a millones, obras que tenían una visión muy parcializada, muy... panfletaria, obvia, directa de la dictadura ¿no? como de los malos y de los buenos, de los militares malos que vinieron y torturaron y mataron... y toda la pobre sociedad oprimida. Que es una visión todavía muy dominante [enfatisa] en una gran parte la sociedad. Que es una visión simplificadora en extremo y que a nosotros en función de un objetivo concreto [...] decíamos “no, esta obra no” ¿Por que? Porque si viene un chico... apropiado y ve una obra panfletaria va a salir corriendo. [...]⁵³⁵

Fronterizos de Josefina Ayllón (2002), *Tiro al blanco* de Luis Sarias, *Silencio en la noche* de Alfredo Allende y Alfredo Castellani (2002), *Vengo por el aviso* de Cristina Merelli (2002), *Violeta clandestina* de María G. Ini (2002). *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año IV, n°22, julio 2003.

⁵³⁵ Entrevista con Luis Rivera López, Buenos Aires, 14 de agosto 2004.

Los talleres se desdoblaron en dos principales instancias. Por un lado, los artistas interesados asistían obligatoriamente al menos a tres de cuatro seminarios impartidos por un grupo interdisciplinario de periodistas, investigadores, abuelas, nietos, psicólogos, presos políticos, poetas, directores de cine o documental, artistas de teatro, profesores, etc.⁵³⁶ El objetivo de los seminarios era sensibilizar a los artistas con base en diferentes perspectivas artísticas o disciplinarias en la problemática de la apropiación de menores. Por otro lado, los artistas interesados fueron estimulados a conformar grupos de trabajo que, - coordinados por dos psicólogas y dos directores de teatro⁵³⁷ - supervisados por una *comisión de talleres* funcionaron aproximadamente desde mayo de 2003 hasta que se montaron los ocho espectáculos a mediados del 2004. Según precisa Araceli Arreche, coordinadora de los talleres, los ocho espectáculos fueron producto de un importante trabajo artístico y de reflexión política, que se prolongó en un tiempo afortunadamente extenso.

Prácticamente en un año Marcelo Mangone, Enrique Dacal [...] y dos psicólogas se ponen a coordinar las grandes masas de grupos divididos en dos grupos, uno en el Teatro del Pueblo y el otro en otra sala. Y se hacían reuniones para seguir pensando el tema y ver que los grupos se fueran armando y hacer un seguimiento de las obras. [...] una vez que cobraron autonomía, había reuniones los martes ¿sí? cada vez se iban ampliando cada vez más los tiempos... desde que se iniciaba. [...] había, cinco grupos por director [...] después quedaron cuatro y cuatro. Los del Teatro del Pueblo que fueron de Marcelo sostuvieron este trabajo de reflexión política, porque este es el primer año que en Teatro x la identidad se nombra en sus bases de

⁵³⁶ La característica en común de las personas que se mencionan a continuación es la de haberse ocupado desde su campo disciplinar, del problema de la apropiación de los hijos de los desaparecidos. “Abuela Rosa Roisinblit, Victoria Ginzber, Alicia Stolkiner, Berta Schubarof, Beatriz Castiglione, Eduardo Anguita, Fanny Mandelbaum, Moira Soto, Bettina Berlín, Luciana Lavigne, Claudio Gonçalvez, Verónica Catelli, Horacio Pietragalla, Ana Wajszczukz, Daniel Fanego, Coco Blaustein, Ricardo Monti, Alberto Nigro y Guillermo Ghio”. AA. VV, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 507.

⁵³⁷ La comisión de talleres estuvo integrada por Araceli Arreche, Gastón Cerana, Coni Marino, Lala Mendía y Pablo Ponce. La coordinación de los talleres estuvo a cargo de los directores Enrique Dacal y Marcelo Mangone y de las psicólogas Raquel Bondorevsky y Sandra Boraquievich. AA.VV, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 506.

condiciones que es un teatro político... es la primera vez [*pausa breve*] que queda escrito que somos y hacemos teatro político.⁵³⁸

Los espectáculos de los talleres, en la perspectiva de la comisión directiva, se pensaron como parte de un ciclo de mayores dimensiones que incorporaba igualmente obras provenientes de un nuevo concurso, realizado desde el 30 de noviembre 2003 hasta enero 2004.⁵³⁹ Tanto en el llamado a participar de los talleres como en el concurso de obras, como bien señala Arreche, es explícita la identificación de *Teatroxlaidentidad* como un teatro político.⁵⁴⁰ Cuando interrogué a mis entrevistados sobre el significado del término observé que durante el 2003 los artistas destinaron importantes esfuerzos en elaborar una interpretación de lo que hacían y, que encontraron en la categoría de teatro político una forma de posicionarse en el campo teatral.⁵⁴¹ Aunque el término está plagado de ambigüedades y escollos que oscurecen antes que iluminan este objeto, la elaboración de Rivera López no solo coincide con la de mis otros entrevistados sino que es parsimoniosa cuando sostiene que lo político de *Teatroxlaidentidad* no radica exclusivamente ni en su dramaturgia ni en su estética, sino por el contrario, en que disputa junto a una pluralidad de actores individuales y colectivos cierta reinterpretación histórica sobre el pasado militar reciente.

⁵³⁸ Entrevista con Araceli Arreche, Buenos Aires 10 de agosto 2004.

⁵³⁹ *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°28, enero 2004.

⁵⁴⁰ De todos modos la mención de hacer *teatro político* aparece sin ningún desarrollo o fundamento, como si de repente fuera evidente que significa hacer teatro político. Por ejemplo, en el texto de la convocatoria a participar de los talleres se afirma: “Se trata de un intento de profundizar la búsqueda de teatro político que implica *Teatroxlaidentidad*, aumentar la conciencia y conocimiento de los participantes del ciclo y, de lograr producciones artísticas de mayor compromiso respecto del tema de la apropiación”. *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°28, enero 2004.

⁵⁴¹ “Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es necesariamente político, puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al teatro de agitación, al teatro popular, al teatro épico brechtiano y postbrechtiano, al teatro documento, al teatro de la politicoterapia de Boal. Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda entonces subordinada al combate político, hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. dramaturgia, estética, semiología*, pp. 459.

Nosotros siempre decimos que es un teatro político. A mí me encanta que sea un teatro político [...] porque la realidad es ésta, si nosotros no hacemos política hay otros que sí la hacen ¿está claro? eh... no es casual que los militares desprestigiaran lo político porque lo político implica el manejo de la sociedad y si la manejan los militares no la manejan los otros. [...] a mí me parece bárbaro que esto sea una revalorización del teatro político, porque también el teatro político está desprestigiado desde el punto de vista de la estética... posmoderna, el teatro entre comillas comprometido, está mal visto [enfatisa] claramente mal visto entre la gente joven... porque es obvio, porque... en la estética de la desestructuración completa que domina, que es la estética dominante, la estética política es una estética que intenta una reestructuración de algo, y eso está mal visto, suena mal, es viejo [enfatisa].

Efectivamente, la presencia de *Teatroxlaidentidad* en el campo teatral ha resignificado como se concebía, lo que denominaré más apropiadamente como el *teatro militante*, también conocido como teatro de agitación (*agit/prop*) de la década del sesenta. Apoyándome en Olivier Neveux (2007) sostengo que el compromiso de los teatristas con una lucha política específica (la restitución de los hijos de desaparecidos) y cierta colaboración relativamente permanente de los artistas con *Abuelas*, caracterizan a quienes lo integran, como parte de un teatro militante. Sin embargo, al menos tres aspectos específicos caracterizan a *Teatroxlaidentidad* como un teatro militante de comienzos de siglo.

Al perder vigencia las principales jerarquías que estructuraban la producción artística (élite/popular, superior/inferior, serio/vulgar, etc.), sobreviene una compleja *convivencia* de poéticas, de métodos, de visiones de mundo, de espacios no convencionales (fábricas, sótanos, escuelas), de diálogo con diferentes profesiones artísticas y de contaminaciones con lo barrial (de vecinos, amateurs), con lo laboral (obreros, piqueteros, etc.), en torno a las disputas sobre el espacio urbano, entre otras. Algunos artistas toman

ventaja de dicha convivencia y las rearticulan en nuevas formas de militancia en torno a ciertos conflictos sociales relacionados con el neoliberalismo, el posmodernismo, el proceso de personalización (Lipotevsky, 1987), *la debacle de lo ético* o el fin de la época del deber (*l'après devoir*) (Lipotevsky, 1998), entre otras problemáticas de fin de siglo. Los artistas de *Teatroxlaidentidad* crearon una militancia en torno a una causa moral en una época en la que predomina un *pluralismo de reglas* (Bauman, 2006), o bien, en los que los grandes problemas éticos han perdido vigencia. Es decir, no es posible abordar el problema de los hijos de los desaparecidos como en el pasado, con base en la búsqueda de argumentos filosóficos absolutos o universales, o de fundamentos objetivos o de normas coercitivas. Porque no existe un único camino posible, una alternativa que no sea conflictiva, no ambivalente, incólume. Una segunda característica es que a la gran diversidad de interpretaciones sobre el pasado reciente corresponde una profunda sospecha en las instituciones o cualquier autoridad (política, intelectual, social, etc.) que pretenda aseverar que existe una opción, respuesta o camino infalible. Sin embargo, los artistas resisten la debacle de lo ético y se identifican como un tipo específico de intelectual, que denomino *artista-militante*, que al igual que los artistas de *Teatro Abierto*, cuestionan la pertenencia nacional. Sin embargo, los artistas-militantes no se identifican con un *nosotros* subyacente, oprimido, que interpretan como una mayoría nacional. Por el contrario, el artista habita temporalmente la fisura del *otro* como propia, relativamente convencido de que al abordar el problema de la identidad de los hijos de los desaparecidos es posible que surjan elementos para una reflexión sobre el confuso sentimiento de pertenencia nacional.

Un aspecto interesante de esta militancia artística es que los artistas se comprometen exclusivamente con Abuelas, tomando distancia de otras formas de

cooperación con otros actores colectivos -organizaciones de derechos humanos, sindicatos, piqueteros, etc.-, como una forma de evitar precisamente, las contaminaciones de la lucha política. Para la actriz Susana Cart, las dificultades relacionadas con no disponer de un espacio adecuado para reunirse, durante casi tres años, terminaron cuando les fue otorgado un subsidio del gobierno de Aníbal Ibarra⁵⁴² - 29 de diciembre-. Los integrantes de la comisión directiva consideraron que habían materializado su objetivo de mantenerse independientes.

Nosotros tenemos que reconocer que Ibarra fue en esto un acompañador fiel, fiel... él fue el que nos dio diez mil pesos para que podamos alquilar algo. Íbamos buscando un lugar, pidiendo, rogando, así como mendigos íbamos a los distintos entes oficiales, al *Fondo Nacional de las Artes*, a *Proteatro*, a la *Secretaría de Cultura*... [...] Y él nos dijo “no, lo que Uds. necesitan es plata, para alquilar un lugar” Lo cual para nosotros era maravilloso porque nos daba una independencia y libertad muy distinta a un lugar prestado. Te digo la CTA⁵⁴³ nos ofreció, que tenía un saloncito, pero la CTA es una confederación de gremios... pero nosotros no queríamos perder esa independencia, de no estar ligados con nadie [...] que si mañana se hace una marcha de la CTA y nos están prestando el local y ¡tenemos que ir a la marcha! y por ahí no estamos de acuerdo. Porque además la conformación de la comisión es bastante heterogénea, no pensamos todos iguales

En otras palabras, en el difícil equilibrio entre autonomía y dependencia, Cart y la comisión directiva entienden que el costo de aceptar un subsidio del gobierno es

⁵⁴² El jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires Aníbal Ibarra, desarrolló una estrecha relación con las organizaciones de derechos humanos, en particular, con las *Abuelas de Plaza de Mayo*, ya que éste se desempeñó durante la década del ochenta como fiscal de la Nación en resonados casos sobre hijos de desaparecidos. <http://www.anibalibarra.com.ar/home.asp> En el 2003, la presidenta de Abuelas Estela de Carlotto recibió del jefe de gobierno la *medalla al mérito en derechos humanos*.

⁵⁴³ La *Central de Trabajadores de la Argentina* es una federación de trabajadores ocupados y desempleados relativamente reciente -1992-, erigida durante las primeras medidas de privatización del gobierno de Carlos Menem.

menor al costo que podría significar el debilitamiento de los lazos de cohesión a causa de las alianzas y lealtades con otros actores colectivos.⁵⁴⁴

Con respecto a las experiencias en otras ciudades del país, se reeditaron los ciclos locales en *Mar del Plata, Córdoba, San Miguel y Tucumán*. Por su parte, *Abuelas* expandió sus actividades con una campaña denominada *Arte y Cultura por la identidad*, mediante la cual organizó concursos en las áreas de cinematografía, fotografía y danza. Finalmente, el liderazgo del actor y director Manolo Callau –quien organizó el *Teatro* para *Teatro Abierto 85-* resultaría central en estimular la colaboración de algunos artistas de teatro madrileño para llevar a cabo el proyecto *Teatroxlaidentidad Madrid*. De acuerdo con el *Mensuario* de *Abuelas*, ésta organización tiene interés en llegar a España porque de acuerdo con su información habitarían dieciocho nietos en el país, mientras otros treinta en otros países europeos.⁵⁴⁵

4. 6. Teatroxlaidentidad 2004: hacia la materialización de un teatro militante.

Si uno comenzara una investigación de *Teatroxlaidentidad* desde la realización de su cuarto ciclo tendría la impresión errónea, tal como me sucedió cuando comencé mis exploraciones, de que efectivamente el importante número de individuos que colaboraban en la organización daba cuenta de una creciente capacidad de sus líderes de incorporar y fortalecer los lazos de solidaridad entre un número cada vez mayor de artistas. Sucede que el desarrollo de los *Talleres de Teatroxlaidentidad* durante el 2003,

⁵⁴⁴ Para beneficiarse del subsidio *Teatroxlaidentidad* se constituyó en una asociación civil sin fines de lucro. *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°29, febrero 2004.

⁵⁴⁵ *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°34, julio 2004.

el concurso de proyectos teatrales a fines de este año y, la implementación del *Espacio Abierto* durante el cuarto ciclo, incorporaría un número importante de artistas, quizá similar en términos cuantitativos al primer ciclo. Precisamente, uno de los hallazgos de la investigación es que una de las características principales de esta organización es la importante entrada y salida de artistas, movimiento que coincide con el comienzo y final de cada ciclo teatral. Por contrapartida, he observado en la estructura de dirección, la permanencia de ciertos líderes, autodenominados *históricos*, es decir, artistas que han trabajado para *Teatroxlaidentidad* desde temprano. Cierta burocratización del liderazgo ha ocurrido a causa de la organización de los artistas en una *sociedad sin fines de lucro* durante el 2003, pues era ineludible determinar legalmente las autoridades. Aunque de ningún modo se trata de procesos intencionales, resulta interesante que en la reinstitucionalización del cuarto ciclo operan, por un lado, un *exit* importante de artistas durante el 2002 y, una concentración de las capacidades de decisión y negociación en unos pocos líderes a partir del 2003. De modo que a comienzos del 2004 observamos una *comisión de dirección* que vuelve a ser numerosa como resultado, según señala Rivera López, de la incorporación de artistas que venían trabajando en años anteriores, y que se desempeñaban en otras actividades y, por otro lado, un crecimiento en la división del trabajo artístico en seis grandes comisiones.⁵⁴⁶ De todos modos, algunos de mis informantes clave fueron sentenciosos en afirmar que los *miembros históricos de la comisión* tenían una mayor capacidad de decisión respecto de aquellos otros que se incorporaron desde abajo.

⁵⁴⁶ La comisión de dirección estaba integrada por: Raquel Albéniz, Julieta Ambrosoni, Araceli Arreche, Valentina Basi, Jorge Brambati, Mathias Carnaghi, Susana Cart, Gastón Cerana, Darío Chalú, Daniel Dibiase, Daniel Fanego, Cristina Fridman, Erika Halvorsen, Diana Lamas, Eugenia Levín, Mariana Malamud, Lala Mendía, Leonel Meunier, Melina Petriella, Pablo Ponce, Luis Rivera López, Andrea Marina Villamayor. AA.VV, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 507.

N. Osenda: ¿Cómo se toman las decisiones? ¿Hacen asambleas?

Rivera López: Hay una comisión de dirección [...] ella toma las decisiones generales... en forma absolutamente autoritaria este... y utilizo esa palabra antipática ex profeso porque si bien creo que no es autoritaria, porque es profundamente democrática... porque en general tenemos el cuidado de tomar decisiones democráticas, decisiones que creemos tienen consenso de las bases que son toda la gente que trabaja para Teatro x la identidad este... pero no habría manera de trabajar, cada tanto citamos a una... asamblea, pero no se pueden tomar decisiones en asamblea porque no habría manera de funcionar este... [*muy enfático*] no podríamos hacer nada porque ninguno de nosotros tiene tiempo, nos reunimos una vez por semana [...] después tenemos que laburar, que vivir porque de acá no se saca nada, nada, nada es igual que nada, salvo el placer este... [...] cada tanto citamos nueva gente, gente que a nosotros nos parece, o se va mucha gente, gente de la comisión porque no se banca más o porque no tiene más ganas o porque se cansó de estar trabajando en esto y cada tanto se incorpora nueva gente, de la gente que anda dando vueltas alrededor en subcomisiones porque hay subcomisiones de prensa, comisión de esto, comisión de lo otro y a veces, después empiezan a trabajar con la comisión de dirección porque, por el hecho mismo de estar trabajando, ya está. Cuidamos que esto no se termine transformando en algo de dos o tres.⁵⁴⁷

Una semana antes de que se realizara el lanzamiento del cuarto ciclo en Buenos Aires, Manolo Callau junto a doscientos artistas españoles y argentinos hace posible el 14 de junio y, a lo largo de cuatro lunes, la realización de *Teatroxlaidentidad Madrid*.⁵⁴⁸ Aunque no se dispone de información certera sobre los espectáculos, es posible que en Madrid se representaran veinte espectáculos –la mayoría provenientes de los ciclos de Buenos Aires- montados en siete importantes salas de Madrid.⁵⁴⁹

Resulta nuevamente interesante detenerse brevemente en el lanzamiento del cuarto ciclo en Buenos Aires, pues se elabora un *performace* de la histórica de *Abuelas*

⁵⁴⁷ Entrevista a Luis Rivera López, Buenos Aires, 14 agosto 2004.

⁵⁴⁸ Manuel Callau, “La esponja de la realidad” en “En Buenos Aires y en Madrid sigue la búsqueda”, Página 12, 20 junio 2004.

⁵⁴⁹ El ciclo se inicia en el Teatro Nuevo Alcalá el 14 de junio y termina el 12 de julio en Casa de América. El evento, al que asistieron más de 3.500 espectadores, estuvo integrado por: A propósito de la duda, más nueve espectáculos del primer ciclo, cinco obras del segundo ciclo, además de un monólogo, junto a cuatro obras creadas por artistas locales. Patricia Sicouly, *Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*, College Park, Maryland, University of Maryland, 2006, pp. 35.

y el por qué de *Teatroxlaidentidad*. Como en años anteriores, los diferentes artistas (actores, músicos, cantantes, etc.) ingresan al edificio del teatro y se mezclan con el público, creando un clima festivo. Los artistas que han de realizar un espectáculo de acrobacia se unen a una murga y, éstos a los elencos de los veinte espectáculos preparados para el ciclo, en una especie de comparsa que se distribuye por la sala.⁵⁵⁰ A diferencia de otros años, la música del *Himno Nacional* –en la versión de Charly García– da comienzo a la ceremonia cuyo acto central lo ocupa el relato histórico del trabajo de *Abuelas*, en la voz de su vicepresidenta, acompañada por un semicírculo de otras diez abuelas.⁵⁵¹ Cuando los artistas suben al escenario, lo hacen para expresar su adhesión, para dar valor con su renombre a la propuesta general de *Teatroxlaidentidad*, sin realizar como en otros años un breve espectáculo teatral. El segundo espectáculo en importancia es el relato de *Teatroxlaidentidad*, mediante un conmovedor video que recopila fragmentos de *A propósito de la duda*, fragmentos de otros espectáculos y opiniones de algunos artistas. A continuación, los espectadores son sorprendidos con un mensaje grabado en video de la presidenta de *Abuelas*, Estela Carlotto, quien se encuentra en España asistiendo al primer ciclo de *Teatroxlaidentidad Madrid*. Por último, los nietos suben al escenario por primera vez y, con ellos, pareciera que cerrara el sentido y el propósito de las acciones de *Abuelas* y los artistas.⁵⁵² Cuando esto sucede el público se levanta y aplaude eufóricamente, de modo que se decidió repetirlo durante el desarrollo del ciclo. El hecho que los nietos suban al escenario al cierre de cada lunes,

⁵⁵⁰ Hilda Cabrera, “Nueva edición de Teatroxlaidentidad” en *Página 12*, 23 junio 2004.

⁵⁵¹ *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°34, julio 2004.

⁵⁵² “Ahora agregamos que se suban un nieto y una abuela, [...] lo hicimos en el 2004 y el 2005... y esto crea una conmoción terrible porque yo pienso que hablar de los nietos apropiados es una abstracción [enfatisa] cuando vos los ves, ves que es una persona y te dice “yo nací de nuevo, yo no sabía cuando cumplía años [...] a uno le parece una estupidez a lo mejor, porque a lo mejor uno tuvo a su papá y mamá, pero para el que no lo tuvo es sumamente importante [...]” Entrevista a Susana Cart, Buenos Aires, 13 mayo 2006.

da sentido, como señala Diana Lamas, actriz y miembro de la comisión directiva desde el primer ciclo, al trabajo de *Abuelas*, porque muestra al público los logros de una organización que generalmente se reservan en una ceremonia de unos pocos individuos, además, sobre cómo su asistencia al ciclo ha de colaborar ciertamente en la búsqueda de más nietos.

La presencia de los nietos al final de la escena fue otro paso importante. Es la realidad puesta en la cara. Acá están, son estos chicos, los nietos que las abuelas buscaron tantos años. No estaban locas. Si todavía hay gente que no cree que haya pasado eso en este país, los chicos arriba del escenario les demuestran que eso es verdad.⁵⁵³

Contrario a mis primeras impresiones, el cuarto ciclo de espectáculos de *Teatroxlaidentidad* en Buenos Aires presenta importantes avances que contribuyen a su institucionalización, aunque con una base potencial de colaboradores temporarios en declinación. Como sucediera en otras oportunidades se presentaron numerosos proyectos (120) de los cuales se eligieron unos pocos. Llama la atención que los veinte espectáculos—ocho de los talleres y doce del concurso— se montaron en tan solo un mes, entre el 28 de junio al 30 de agosto de 2004. Cuando interrogué a mis entrevistados, éstos señalaron que *Teatroxlaidentidad* venía experimentando importantes restricciones en su capacidad de producción, en particular, en términos de la disponibilidad de tiempo de los artistas, así como, de las salas de teatro. Precisamente, durante la realización del cuarto ciclo se hace evidente que, al igual que en el 2001, un número importante de artistas consagrados o renombrados participan de los espectáculos y, sin embargo, su compromiso es por un tiempo muy limitado.

⁵⁵³ *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°36, septiembre 2004.

Lo que sucedió con los *talleres de Teatrolaidentidad* durante el 2003 puede resultar ilustrativo de las importantes restricciones en términos de recursos que limitaban a la organización. La comisión de dirección había apostado en que de los talleres saldrían mejores espectáculos respecto del promedio de los espectáculos de los concursos. Sin embargo, sucedió que las personas comprometidas en llevar adelante este proyecto desertaron al poco de tiempo de iniciados, de modo que en el balance de algunos miembros de la comisión directiva el funcionamiento de los talleres y los espectáculos que éstos produjeron, resultaron insatisfactorios. En mi entrevista con Susana Cart, dos años más tarde, la actriz sostuvo que el hecho que los artistas de la ciudad de Buenos Aires encontraron mayores oportunidades laborales respecto de años anteriores, conspiró en disponer de un compromiso relativamente prolongado y esto, redundó negativamente en los resultados que se esperaban de los talleres.

N. Osenda: ¿Por qué no reeditaron la experiencia de los talleres?

S. Cart: Porque fue una experiencia para nosotros... si bien para nosotros bastante feliz al haber salido ocho espectáculos... no estuvimos satisfechos de... no quiero usar la palabra control porque no me gusta sino de nuestra incidencia sobre los talleres. Es decir, el problema con los actores, directores, autores es así, cuando surgió la idea de los talleres se formó una comisión de éstos colaboradores, que eran docentes fundamentalmente, que daban clases, directores que iban a manejar todo esto, a los quince días desaparecieron todos, quedaron dos [...] porque les salió esto o les salió aquello [...] entonces quedó una insatisfacción de los elencos por no estar contenidos y una insatisfacción nuestra por no poder contenerlos. Hoy en día yo te diría no tenemos la capacidad para hacerlo, no podemos.⁵⁵⁴

Por otro lado, los espectáculos de los artistas que participaron de los talleres, en su mayoría jóvenes con una incipiente experiencia profesional, recibieron una evaluación de la comisión directiva, algo desalentadora. En particular, los jóvenes artistas

⁵⁵⁴ Entrevista con Susana Cart, Buenos Aires, 13 mayo 2006.

trabajaron con un lenguaje corporal, abstracto, sin narración, de imágenes fragmentarias, etc., que en la perspectiva de la dirección sacrificaba cierta comunicación con los espectadores. Aunque es conocido que los miembros de la comisión directiva difícilmente disponían de tiempo para asistir a los espectáculos, según Araceli Arreche los espectáculos resultarían menos elaborados de lo que se esperaba a causa de la inexperiencia de los artistas que participaron de los mismos. En definitiva, primó entre los miembros de la comisión directiva la creencia de que los costos de realizar los talleres eran crecientemente mayores a los magros resultados obtenidos, de modo que no se continuó con esta experiencia en el futuro.

[...] mucha de la gente que participó en el 2001, [...] tanto directores como autores, al menos tenían una trayectoria teatral en su haber [...] no en relación a consagración sino en relación a experiencia [enfatisa] de tránsito. Talleres aunque hubiese encontrado la manera de entender y conocer el tema, tenías gente que del tema no sabía nada porque nació después de los ochenta, [...] o sea, estabas haciendo más una cuestión de... entrenamiento histórico con la gente y gente que recién [enfatisa] empieza a hacer sus primeras armas en un lenguaje complejo como el teatro. Entonces, [...] no tienen en ninguno de los dos lugares campo de experiencia. [...] La idea de talleres era que la gente que tuviera un gran tránsito y experiencia teatral, y que viniera a indagar más sobre el aspecto ideológico y político... para salirnos del lugar directo del testimonio como fábula, y poder problematizar y trabajar desde un lugar más metafórico, más indirecto ¿sí? eh... que el que se venía trabajando y con un producto artístico más logrado.⁵⁵⁵

Durante el ciclo 2004, los espectáculos se montaron en diez salas del primer circuito teatral de la ciudad –se trataba de salas con una capacidad algo mayor de espectadores que las independientes y las privadas⁵⁵⁶- en un orden que privilegiaba

⁵⁵⁵ Entrevista con Araceli Arreche, Buenos Aires 10 de agosto 2004.

⁵⁵⁶ Efectivamente, la extensión geográfica del ciclo estuvo delimitada a los teatros medianos del centro de la ciudad: *Teatro N/D Ateneo*, *Teatro Payró*, *Teatro Gandhi*, *Teatro IFT*, *Teatro Andamio 90*, *Centro Cultural*

primero los espectáculos de los talleres, en segundo lugar los de concurso y, finalmente, el *Espacio Abierto*, espectáculo unipersonal breve a cargo de personajes famosos.⁵⁵⁷ Este orden basado en el trabajo de los materiales fue repentinamente invertido, a causa de que las celebridades atrajeron, como se había pensado, un aluvión de los medios gráficos y la televisión. Con lo cual, algunos de los artistas que participaron este año se sintieron traicionados por la organización, pues sus trabajos quedaron opacados por el interés mediático y del público en estas celebridades. Cuando interrogué a Rivera López sobre cómo evaluaba la tensión entre los artistas jóvenes y los famosos, éste señaló que fue una dificultad que expulsó a un número importante de los primeros, ya que los había puesto en una situación desventajosa. No obstante, señala como acertada la decisión de la comisión directiva de privilegiar uno de los objetivos de *Abuelas* -de difundir en todos los medios posibles el problema de la apropiación de los hijos de los desaparecidos-, antes que montar un ciclo únicamente para los espectadores de la sala. Recordemos que esta tensión se remonta a la constitución misma de la organización en el 2001. Para Rivera López y otros miembros de la comisión *Espacio Abierto* venía a solucionar los serios problemas de difusión del ciclo que éste enfrentaba desde el comienzo.⁵⁵⁸

General San Martín, Teatro de la Comedia, Teatro Maipo, Centro Cultural Recoleta, Chacarerean Teatre". *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°33, junio 2004.

⁵⁵⁷ En general los espectáculos fueron de dos tipos. Algunos consistían en una lectura-actuación de cartas, partes de ensayos, escritos breves, etc., de intelectuales o artistas como José Nun, Ariel Dorfman, Bosco Brasil, Eric Calcagno, Rodolfo Walsh, Mauricio Kartún, Juan Gelman, etc. Otros, por su parte, consistían en el montaje de ciertas historias de los familiares y amigos de los desaparecidos provenientes de las investigaciones del *Archivo Biográfico-Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. Programa de mano del ciclo 2004*.

⁵⁵⁸ Algunos de los artistas que participaron fueron: Alfredo Alcón, Anita Martínez, Arturo Puig, Banda de la Risa, China Zorrilla, Cipe Lincovsky, Claribel Medina, Cristina Banegas, Daniel Fanego, Darío Grandinetti, Emilia Mazer, Federico Olivera, Florencia Peña, Gabriel Goity, Gastón Pauls, Georgina Barbarossa, Juan Darthes, Juan Palomino, Julieta Díaz, Leonor Manso, entre otros. *Programa de mano del ciclo 2004*.

[...] siempre hubo mucha gente joven, pero el primer año quizá había más actores consagrados o importantes, el segundo año hubo menos y este año hay muchos más otra vez porque fue una decisión nuestra armar este Espacio Abierto en el que participaran actores consagrados porque nosotros necesitábamos tener cartel para que venga gente... aunque a veces no estemos de acuerdo con el star system que tiene nuestra sociedad... y que haya actores consagrados y no consagrados, pero bueno, de hecho es importante y hecho este año es un éxito de público, es el mayor éxito de público de todos los años. [...] Esto es una respuesta positiva a una estrategia que establecimos que resultó positiva aunque nos traiga... peleas internas y cierto... que es [...] darle cierto... privilegio a los actores que son consagrados.

[...] diarios como Clarín que son básicamente refractarios al tema de Abuelas por razones... que no me voy a poner a contarte porque quizá conocés... que son muy importantes... [...] La Nación, son medios que son muy refractarios a todo el discurso de Abuelas y de derechos humanos. No les quedó más remedio porque si está fulanito y fulanito en el espectáculo entonces, “no puede ser que no estemos”. [...] hemos tenido tapa en el Clarín de Espectáculos, montones de cosas que antes no llegábamos nunca porque si nosotros tenemos a fulano, a fulano y fulano, no tenemos tapa, esto es así en este negocio.

Con el cierre del ciclo, uno de los aspectos más sobresalientes para los organizadores era que 25.000 espectadores habían asistido a los espectáculos (cifra un poco exagerada en relación con la duración del ciclo y el tamaño de los teatros) y, que las presentaciones espontáneas de adultos a *Abuelas* crecían exponencialmente durante el ciclo. Precisamente, según señalara un informante clave las reuniones de la comisión directiva en los meses siguientes al cierre del ciclo eran desmoralizadoras para algunos artistas puesto que solían concentrarse en las dificultades puntuales de producción (salas, técnicos, elencos, etc.), mientras se desestimaban otras cuestiones igualmente importantes referidas a qué cosas innovar en la estructura de la organización o en la elaboración de los espectáculos para el siguiente año, cómo incorporar más artistas a la comisión directiva, qué resignificación hace *Teatroxlaidentidad* del pasado, etc.

4. 7. Teatroxlaidentidad 2005: *brazo-artístico de Abuelas*.

En la perspectiva de la comisión directiva el quinto ciclo consecutivo se plantearía como un momento de celebración, en el sentido, de que habían superado importantes obstáculos relacionados principalmente con la crisis político-institucional del país y, sin embargo, lo único seguro para sus dirigentes al comenzar el nuevo año fue que *Teatroxlaidentidad* debía sostenerse indefinidamente. Cuando interrogué a mis entrevistados en mi segundo trabajo de campo en 2006, descubrí con sorpresa la consolidación de cierta convicción que identifica a *Teatroxlaidentidad* con la organización *Abuelas*, de modo que ambas organizaciones subsistirían hasta encontrar al último nieto *apropiado*.⁵⁵⁹ Efectivamente, desde el cuarto ciclo de teatro los *artistas históricos* de la comisión directiva se comprometieron con *Abuelas de Plaza de Mayo* a continuar *de evitar que el ciclo se muera*. Es en esta dirección, que se establece formalmente una *comisión ejecutiva* (integrada por los seis históricos) escisión de la *comisión directiva*, (integrada por diecisiete miembros) que con un mayor poder de decisión y negociación establece las líneas generales que han de asegurar la continuidad de *Teatroxlaidentidad*, mientras al resto de la comisión le corresponde implementarlas. La creación de ésta *comisión de la comisión*, como lo denomina un poco con ironía mi informante, significó una reducción significativa de la participación de los artistas y con ello, cierto *exit* de algunos artistas. Más aún, cuando se decidió continuar con la

⁵⁵⁹ En mi entrevista con Daniel Fanego, el director fue categórico en ese entonces (2004) sobre la necesidad de que la asociación de artistas continuara. Al momento de la entrevista, los principales periódicos de la ciudad sugerían que la *Corte Suprema de Justicia* derogaría las leyes de *Obediencia Debida* y *Punto Final*. En este contexto interrogué al líder: “Osenda: De ser posible la derogación de las leyes por la Corte Suprema de Justicia ¿Qué pasaría con Teatroxlaidentidad? Fanego: Continuaría. Osenda: ¿Sí? Fanego: ¿Por qué no? Osenda: No, no sugiero nada, es solo una pregunta. Fanego: Hay todavía cuatrocientos chicos que todavía no han aparecido. [...] No van a aparecer porque vayan presos mil tipos, van a ir apareciendo con el tiempo”. Entrevista con Daniel Fanego, Buenos Aires, 11 agosto 2004.

estructura del concurso de obras como única actividad a realizarse para el quinto ciclo, pues era de conocimiento público entre muchos de los que participaban, cierta insatisfacción de los dirigentes con los espectáculos que se presentaban. Entonces, el quinto ciclo se realiza en un momento donde la participación relativamente periódica de los artistas se ha reducido aún más respecto del año anterior, posiblemente a número menor a cien individuos. Algo similar sucedió con los artistas que presentaron sus proyectos para participar del ciclo, así como, de los directores o dueños de salas que las ofrecían a gratuidad. Aunque nunca se publicó el número total de proyectos presentados para el quinto ciclo, es posible inferir con base en la información recolectada por uno de los miembros de la comisión, que concursaron aproximadamente cincuenta. Cantidad que se refleja en una selección sorprendentemente reducida, tan solo siete obras nuevas a las que se decidió acompañar con unos seis espectáculos de años anteriores, a fin de completar los cinco teatros que ofrecieron nuevamente sus salas.⁵⁶⁰

La composición de la comisión de lectura de este año resulta interesante no solo en términos de su menor tamaño, probablemente relacionado con el menor volumen de proyectos presentados, sino además, por el hecho que sus miembros son colaboradores internos relativamente antiguos de *Teatroxlaidentidad*.⁵⁶¹ De acuerdo con Jorge Goldemberg, quien participó de la comisión de lectura hasta el 2004, la organización de *Teatroxlaidentidad* mostró siempre un gran interés en que participaran colaboradores externos renombrados de dicha comisión, de modo que es también posible que la

⁵⁶⁰ Los teatros donde se montaron los espectáculos fueron: *Teatro Payró*, *Teatro del Nudo*, *CDA Foro Gandhi*, *Teatro La comedia*, *Teatro del Pueblo*. *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año VI, n°46, julio 2005.

⁵⁶¹ La comisión estuvo integrada por Pablo Ponce –director y docente de teatro-, Rosario Lungo –actriz y productora, Raquel Albéniz –actriz, docente de teatro-, Mónica Scandizzo –actriz y directora- Araceli Arreche- investigadora. Dramaturga, docente de teatro-. *Dictamen sobre proyectos de Teatroxlaidentidad 2005*.

disponibilidad de tiempo de los artistas haya influido desfavorablemente en una composición menos heterogénea de la misma.

Sin lugar a dudas, el menor número de proyectos hizo visible la dependencia de la organización en términos de elaborar y producir espectáculos, de modo que la comisión ejecutiva atravesó por un momento de profundo desconcierto sobre cómo transformar la metodología de producir espectáculos.

S. Cart: En el 2005 [...] ya no nos conformaba demasiado... esto no sé si tengo que decirlo públicamente pero... el material era bastante flojo... de lo que se había presentado, es decir, [enfatisa] el sistema ya no servía

N. Osenda ¿El sistema de selección de obras, el concurso?

S. Cart: Exactamente. Nos dimos cuenta que ese sistema ya lo habíamos usado cuatro años y no nos servía como estructura. Por eso este año, yo fui una de las grandes propulsoras de que este año [2006] no hagamos ciclo, que nos dediquemos a pensar cómo hacer una estructura, que no es fácil

El 18 de julio se realizó el lanzamiento del quinto ciclo, en un espacio hasta entonces inusual, como es el Obelisco de la ciudad de Buenos Aires. Nuevamente la música, el baile y la murga iniciaron el clima festivo mientras los transeúntes se iban aglomerando en la calle alrededor de un círculo. Después de unos breves espectáculos, la presentación al aire libre cierra cuando se cubre el Obelisco con una imponente tela blanca con un slogan de *Abuelas* que fue muy difundido en la televisión: *Entre todos te estamos buscando*.⁵⁶² A continuación se invitó a los transeúntes a sumarse a la apertura formal en el *Teatro Broadway*, a metros del Obelisco. El sostenimiento de este clima festivo estuvo a cargo de unos personajes denominados *teporitos*⁵⁶³ quienes distribuidos en la sala interrumpían a los espectadores con la pregunta: *¿Y vos sabés quién sos?*

⁵⁶² *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año VI, n°47, agosto 2005.

⁵⁶³ Los *teporitos* estaban vestidos con una máscara de tres caras, como es el logo de *Teatroxlaidentidad*, una remera blanca con el mismo símbolo en el pecho y unos pantalones amarillos. Aparecieron por primera vez en una presentación gratuita de *Teatroxlaidentidad* en Parque Centenario en el 2002.

Posteriormente, algunos artistas presentaron espectáculos breves de música, poesía y unipersonales. A Daniel Fanego le correspondió narrar nuevamente la historia y junto a un grupo mayor de artistas, abuelas y nietos, apagar las velas de una torta de cumpleaños.

Entre el 25 de julio al 12 septiembre de 2005 se representaron los trece espectáculos con una asistencia menor de público y, un sorprendente desinterés de los medios gráficos pese a que se realizó nuevamente el *Espacio Abierto* con actores famosos.⁵⁶⁴ En términos de los objetivos de *Abuelas* era evidente que los artistas debían continuar y, sin embargo, detecté un gran cansancio y desconcierto entre los artistas que no se apaciguó al finalizar el ciclo.

Por su parte, la experiencia de *Teatroxlaidentidad* adquiere mayor fuerza en lugares como *Morón* y *Quilmes*, se reelabora en la provincia de *Chaco* y se expande a la provincia de *Misiones* y *Santiago del Estero*, decae y se agota en *Córdoba* y *Mar del Plata*. Se expande desde *Madrid* a *Barcelona*, pasando por breves representaciones en *La Coruña*. En Buenos Aires, la comisión ejecutiva elaboró un proyecto distinto a los anteriores. La idea era producir un *Mega-evento* que convocara a artistas, investigadores, periodistas, ensayistas, etc., en torno a los 30 años de la última dictadura militar. El *Mega-evento* estaba planeado realizarse el 22 de octubre, aniversario de *Abuelas de Plaza de Mayo*, con veinticuatro horas de actividades diversas. Resulta interesante, que por motivos que desconozco dicho proyecto fracasó y, en su reemplazo, los artistas de *Teatroxlaidentidad* terminaron acompañando la campaña más importante

⁵⁶⁴ Los siete espectáculos nuevos fueron: *Il pricipessa Mafalda* de Patricia Suárez, *Filigranas sobre la piel* de Ariel Barchilón, *Una caja blanca* de Andrés Binetti, *El mudo* de Julieta Ambrossoni, *Océano interior* de Walter Sanchez, *En la terraza* de Ezequiel Obregón, *Un arbusto sin estrella* de Beatriz Pustilnik. Por su parte, los seis espectáculos repuestos fueron: *La entrevista*, *El espejo* y *Blanco sobre blanco* del 2001, *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* del 2002, y *Mi nombre es*, *La traición del recuerdo* del 2004.

de la organización, hasta entonces realizada, denominada *gracias Abuelas*. En otras palabras, el aniversario de la dictadura militar fue aprovechado para resaltar la labor de la organización de *Abuelas*, en una campaña que se extendió de mayo a octubre de 2006, mientras que el proyecto de reflexionar sobre los espectáculos de *Teatroxlaidentidad* no encontraran en el futuro espacio dentro de la organización.

Reflexiones finales.

El espectáculo *A propósito de la duda*, surge de un contrato personal que establece una dramaturga, asociada posteriormente con un director, de realizar un homenaje para *Abuelas de Plaza de Mayo*, organización a la que admiraba, pero con la que nunca antes se había relacionado. Dicho espectáculo, activa y escenifica el problema de los *hijos de desaparecidos*, con base en una comunicación que provoca en los espectadores cierta reflexión sobre los quinientos adultos que ignoran ser hijos de padres desaparecidos. La importante asistencia del público estimulará a los artistas y organizadores a prolongar su montaje, de modo que éste servirá como factor aglutinante de artistas que nunca colaboraron entre sí y, que al presenciar el espectáculo, adhieren a la constitución de una solidaridad temporal con *Abuelas*.

La formación de *Teatroxlaidentidad* recupera e innova sobre algunas de las formas de colaboración entre artistas y militantes de la década del ochenta. El *charge* que enmarcará los espectáculos del primer ciclo de teatro en 2001 puede resumirse mediante la expresión *¡conmemoremos los veinticinco años del golpe militar, escenificando el problema irresuelto de los hijos de desaparecidos!* Este compromiso profesional,

refrendado posteriormente por unos doscientos artistas que montaron los cuarenta y uno espectáculos, es igualmente resultado de una pluralidad de factores socio-históricos que caracterizaron a esta novedosa organización interesada en revalorizar el *teatro militante*, que tiene una dilatada tradición en el campo teatral de Buenos Aires. Los principales factores que influenciaron la emergencia de *Teatroxlaidentidad* son:

- Desde mediados de la década del noventa un nuevo *drama social* sobre el pasado reciente militar se escenifica, producto del crecimiento en el número de emprendedores morales que participan de la elaboración de historias, intervenciones urbanas, monumentos, documentales, muestras, crónicas, ensayos, etc. Dicha escenificación coincide con la conmemoración del vigésimo aniversario del golpe de Estado en la que las actividades de repudio fueron principalmente marchas y recitales organizadas por los militantes de las organizaciones de derechos humanos. Sucede que las organizaciones de derechos humanos recuperaron la vitalidad perdida al proponerse coordinar, por primera vez, las actividades de repudio del golpe en el territorio nacional. En 2001, el drama social se expande en la medida que involucra la participación de nuevos emprendedores morales (escritores, ex militantes, desaparecidos-reaparecidos, periodistas, las agencias del Estado, los medios de comunicación, etc.) ya no exclusivamente organizaciones de derechos humanos. Con sus diversos montajes desbordan las problemáticas planteadas por éstas últimas, resignificando y ensanchando el pasado, de modo que los debates se remontan a un pasado más lejano que el último gobierno militar. Así, se busca recuperar una interpretación de los años sesenta y setenta, emerge por primera vez una discusión sobre cómo interpretar la militancia

popular, la movilización juvenil y la guerrilla, estrechamente relacionado con esto se desarrolla una discusión sobre los desaparecidos y las formas legítimas de representarlos y, finalmente, sobre cómo interpretar el presente en relación con esta visión más amplia del pasado. Nuevamente el interés del público y de los medios de comunicación contribuyeron decisivamente a esta expansión. El espectáculo *A propósito de la duda* y la formación de *Teatroxlaidentidad* son coetáneos a la escenificación del pasado que sucede en la televisión, el cine, la literatura (ensayos, biografías, testimonios, historias, etc.) la música popular, la producción cinematográfica y el rock.

- La colaboración entre artistas y militantes, durante la década del ochenta, es un antecedente importante en la forma que adquiere la colaboración de Patricia Zangaro con *Abuelas de Plaza de Mayo*, no sólo en términos organizativos, en el sentido que los artistas elaboraban un espectáculo destinado a promover el trabajo de la asociación, sino además, en términos estéticos e ideológicos, porque los espectáculos resultan de una reelaboración de espectáculos anteriores. Estas experiencias de colaboración han sido fuertemente influenciadas por las dinámicas del movimiento de derechos humanos. Así, mientras la colaboración de los artistas plásticos con *Madres de Plaza de Mayo* giró en torno a resignificar el espacio urbano mediante una imagen incuestionable de los crímenes y de las víctimas, la colaboración de los *artistas callejeros* con distintas organizaciones (*Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos* (MEHD), en menor proporción, la *Asamblea Permanente sobre Derechos Humanos* (APDH) y, algo más recientemente, el *Servicio Paz y Justicia* (SERPAJ), tenían por propósito promover un ideario de derechos humanos. En el campo teatral, la constitución de

Teatroxlaidentidad es contemporánea de dos organizaciones, por un lado, de la formación del *Colectivo de Artistas Etcétera* (1998), quienes colaboran ocasionalmente en el montaje de intervenciones urbanas durante los *escraches* de la agrupación H.I.J.O.S. y, por otro lado, la agrupación *Brazo Largo*, autoconvocados a partir de realizar un homenaje a *Madres de Plaza de Mayo*, en 2001, bajo el liderazgo de Norman Briski. A diferencia de los *artistas callejeros* de la década ochenta, quienes buscaban redefinir las reglas del campo teatral en la construcción de un teatro *nacional popular*, éstos artistas no participan de la *illusio* o de las luchas del campo teatral. Por el contrario, su trabajo se desarrolla en buena medida *fuera de campo*,⁵⁶⁵ ya que sus acciones están orientadas por cierto ideario militante, así como, hacia las disputas simbólicas sobre el pasado reciente, que exceden el campo teatral y, que se desarrollan en ese espacio de mayores dimensión que denomino *drama social*. Así, la creencia en el valor de los espectáculos depende mucho menos que otros artistas o espectáculos de la crítica teatral, las revistas de teatro, las agencias de consagración, etc. De hecho, su valor se construye casi exclusivamente con base al mayor número de espectadores sensibilizados en el *drama social*, sin importar si se trata de espectadores cultos, intelectuales, clase media, etc.

- La *política de reconciliación* del presidente Menem (1989-1999) de indultar a los militares sentenciados, a civiles y guerrilleros, así como, el fraccionamiento del movimiento de derechos humanos y su relativa desmovilización transformaron las

565 El término pertenece a Bernard Lahire (2005), quien lo emplea como una crítica al concepto de campo de Pierre Bourdieu, en el sentido que existen en sociología de la cultura un número importante de fenómenos que son desestimados en la medida que no forman parte de los objetos de interés que dicho concepto ilumina (espacios de posiciones, estrategias de agentes en lucha, relaciones de fuerza y dominación y estructuras desiguales de distribución de los capitales específicos).

organizaciones de derechos humanos, en particular, sus prácticas en torno a la activación y escenificación de sus discursos y demandas. El ejemplo paradigmático es el de *Abuelas*. A lo largo de varias décadas éstas transformaron muy lentamente las agencias del estado, inicialmente de la ciudad de Buenos Aires, (Secretaría de Derechos Humanos) y posteriormente, del gobierno federal (*Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad*). Se reapropiaron de los ex-campos de concentración al erigir monumentos o recordatorios, lideraron el establecimiento de nuevos espacios de memorialización en la ciudad (*Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*). Pero es quizás uno de sus logros más importantes el haber reformado la currícula de la escuela pública nacional mediante la enseñanza de los derechos humanos y la rectificación de la historia. Sin embargo, dichas transformaciones, aunque importantes, se limitaban a transformar la cultura política del estado mientras buena parte de la sociedad permanecía pasiva o indiferente. Cuando los artistas se comprometieron a urdir una solidaridad relativamente temporaria en torno a las demandas de la organización, implícitamente aceptaron que el problema de los hijos de desaparecidos se elaboraría como un problema de *identidad familiar biológica*, de ahí el nombre que identifica a los artistas.

- Al perder vigencia las principales jerarquías que estructuraban la producción artística (élite/popular, superior/inferior, serio/vulgar, etc.), sobreviene una compleja *convivencia* de poéticas, de métodos, de visiones de mundo, de espacios no convencionales (fábricas, sótanos, escuelas), de diálogo con diferentes profesiones artísticas y de contaminaciones con lo barrial (de vecinos, amateurs), con lo laboral (obreros, piqueteros, etc.), en torno a las disputas sobre el espacio urbano, entre otras. Los artistas de *Teatroxlaidentidad* han tomado ventaja de dicha convivencia y las rearticulan en una militancia que resiste *la*

debacle de lo ético. Es decir, insiste en la responsabilidad moral de la sociedad argentina de restituir los hijos de los desaparecidos a sus familias biológicas, mientras concibe a dicha restitución como el único camino posible.

- En marcado contraste con *Teatro Abierto*, los medios de comunicación, en particular los principales periódicos de la ciudad, fueron indiferentes a los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*. Aunque los medios efectivamente constriñeron la visibilidad y las potencialidades de recepción de un público mayor, resulta llamativo que no siempre esto se tradujo en un fuerte obstáculo. Por un lado, la gratuidad y la difusión de los ciclos de teatro permitieron involucrar un voluminoso y creciente número de espectadores. Por otro lado, muchos de los espectáculos tenían cierto diseño flexible de montaje de modo que podían montarse en varios escenarios (universidades, escuelas, plazas, etc.). Dicha flexibilidad hizo posible que el espectáculo *A propósito de la duda* fuera visto en un número importante de ciudades mientras se desarrollaban paralelamente los ciclos de teatro en Buenos Aires. Finalmente, la indiferencia de los medios de comunicación fue menos importante a causa del hecho que los artistas de otras ciudades del país replicaron algunas de las principales características del ciclo en Buenos Aires en sus propias ciudades (gratuidad, autogestión de los espectáculos, participación de artistas consagrados y artistas noveles, espectáculos breves, con limitados recursos, etc.). Por tanto, *Teatroxlaidentidad* tuvo una recepción muy importante e inusual comparativamente con otros objetos teatrales.

- La solidaridad de un voluminoso y heterogéneo número de artistas consagrados y noveles, técnicos, empresarios y dueños de salas privadas, directores de salas oficiales, entre otros, en torno a los objetivos de *Abuelas* fue decisiva para la formación de *Teatroxlaidentidad*. No obstante, la permanencia de esta solidaridad reside en que los líderes se identifican

como intelectuales que al igual que los artistas de *Teatro Abierto*, construyen la pertenencia nacional como un problema. Sin embargo, estos artistas habitan temporalmente la fisura del *otro* (los hijos) como propia, relativamente convencidos de que al abordar el problema de la identidad de los hijos de los desaparecidos es posible que surjan elementos para una reflexión sobre el confuso sentimiento de pertenencia nacional. Los ciclos de teatro subsiguientes refuerzan esta identidad que se traduce en un proceso gradual de centralización de las decisiones en unos pocos, *líderes históricos*, así como, una fuerte lealtad ha continuar colaborando con *Abuelas*.

- Ciertas características de la producción profesional independiente son importantes para la realización y continuidad de *Teatroxlaidentidad* como son: el creciente deterioro de las condiciones materiales de producción, la auto-explotación de los artistas o la percepción de ingresos limitados, la colaboración entre artistas consagrados y nóveles, el trabajo voluntario de artistas y dueños de sala, la gratuidad de los espectáculos, la *autogestión*, y una importante lealtad y asistencia del público.

- La estructura de oportunidades políticas de la ciudad de Buenos Aires fue significativamente favorable para *Abuelas* e indirectamente, para la formación de *Teatroxlaidentidad*. Sucede que el entonces *Jefe de Gobierno* de la ciudad, Aníbal Ibarra (2000-2003), había iniciado su carrera en el poder judicial, como fiscal federal, en los juicios por apropiación de menores, de modo que una vez en el gobierno, promovió la escenificación del *drama social* en diferentes agencias del estado local, así como, distintos espacios de la ciudad. Más aún, el hecho que *Abuelas* ha desarrollado una forma de relacionarse, preferentemente a nivel gubernamental, influye significativamente y diferencia a *Teatroxlaidentidad*, de otras acciones colectivas de artistas. Por un lado,

Abuelas imprime cierta constricción en los artistas en términos de limitar los intercambios y compromisos con sindicatos, piqueteros, organizaciones de derechos humanos *radicalizadas*, etc. Por otro lado, la organización ofrece a los artistas un importante rango de recursos y posibilidades, a causa del prestigio consolidado de la organización en la sociedad, además del acceso a unos recursos del gobierno que, aunque muy limitados, en la perspectiva de los artistas les garantiza una relativa autonomía. El hecho que las instituciones estatales nacionales y locales de promoción de la actividad teatral (*Instituto Nacional de Teatro, Fondo Nacional de las Artes, Proteatro, la Secretaría de Cultura, etc.*) no financiaron los ciclos de teatro hasta muy tarde, indica que los esfuerzos de institucionalización del estado no resultaron de utilidad para estas asociaciones de artistas, y, no obstante, desde otras agencias del gobierno fueron finalmente financiados.

Con base en la reconstrucción del contrato y del *brief*, sostengo que la intención probable de *Teatroxlaidentidad* es escenificar el problema de los hijos-de-desaparecidos en el marco de las actividades de interpretación y memorialización del vigésimo quinto aniversario del golpe de Estado. En este sentido, *Teatroxlaidentidad* es una acción colectiva *moderna*, similar a la acción colectiva de los artistas de *Teatro Abierto*, aunque *híbrida*. Es moderna, porque insiste en la responsabilidad moral de la sociedad argentina de restituir los hijos de los desaparecidos a sus familias biológicas, mientras concibe a dicha restitución como el único camino posible, es decir, como una alternativa no conflictiva, no ambivalente, incólume. Pero, es a la vez, híbrida, en tanto los artistas han creado una militancia en torno a una causa moral en una época donde éstas han perdido importancia, en la que existe una gran diversidad de interpretaciones sobre el pasado y una profunda sospecha en las instituciones. Es decir, se trata de una resistencia que cree que es posible reestablecer cierto

orden de cosas anterior, porque se lo considera un orden natural (naturalizado) y, por ende no conflictivo. En este sentido, cuando los artistas se identifican con *ellos*, las víctimas, los hijos de los desaparecidos, establecen un compromiso de habitar temporalmente la fisura del *otro*, con el propósito de cuestionar, reflexionar sobre un *nosotros* (nación) que está atravesado por conflictos, exclusiones y desigualdades. De alguna manera la siguiente frase acuñada por *Abuelas* y, luego recuperada en *A propósito de la duda*, sintetiza esta idea de que cualquier esfuerzo en torno a repensar la nación estaría condenado al fracaso sino es acompañado de una restitución de los hijos de los desaparecidos: *mientras exista un chico con la identidad falseada se pone en duda la identidad de todos.*

Capítulo 5. *Teatroxlaidentidad* (2001-2005): incorporando a los desaparecidos y sus hijos en el imaginario de la nación argentina.

El presente capítulo estudia en profundidad los ochenta y nueve espectáculos que participaron de los cinco ciclos de *Teatroxlaidentidad*, con la ayuda de las teorizaciones de Norman Fairclough, sobre análisis de discurso. A diferencia de los estudios literarios, mi estudio se concentra menos en el contenido (temáticas, historias, personajes, lenguajes, etc.), y más en algunas estrategias discursivas comunes al conjunto de las obras, cuyo propósito es hacer posible la transmisión de un mensaje intencionado. En otras palabras, mi análisis parte del supuesto que un mensaje se construye con base en distintos y múltiples niveles de comunicación, de los cuales me interesa estudiar, tanto lo que está *presente* en un texto o se *realiza* en un espectáculo –es decir, un diálogo, imagen, símbolo, acción, etc., que figura como *principal*, o bien, como *secundario*-, como aquello que está *ausente* -ya sea bajo la forma de significados implícitos, es decir, lo que se deja como *no dicho* pero que se toma como *presupuesto*, ya sea porque ha sido borrado o silenciado por el dramaturgo, el director, etc.-.

En la primera sección sostengo que *A propósito de la duda* es un espectáculo que se construye en una relación *intertextual* con los trabajos artísticos de representación y memorialización de la década del ochenta, que coincide con un *boom* de la producción audiovisual y literaria autobiográfica y testimonial sobre los últimos treinta años de nuestro pasado reciente y, que construye el objeto hijos-de-desaparecidos, en términos de una identidad familiar de origen *falseada* por la dictadura militar, con el propósito de provocar en los espectadores cierta reflexión sobre los quinientos adolescentes que ignoran el hecho que son hijos de padres desaparecidos. Posteriormente, analizo los cuarenta y un

espectáculos de *Teatroxlaidentidad 2001* y, sostengo que éstos se elaboraron con el propósito de conmemorar los veinticinco años del golpe militar y, en este sentido, dan cuenta de ciertas *marcas*, en particular, la de un debate activado por las organizaciones de derechos humanos -al final de la década del noventa-, en torno a cómo representar a los desaparecidos. De modo que al reescribir el problema de los hijos desaparecidos, éstos lo hacen en términos de la *identidad familiar* que fue truncada en los hijos a causa del secuestro y la desaparición de sus padres, mientras a la vez, desarticulan el discurso militar que había justificado el castigo de las familias por no haber *educado* bien a sus hijos, con miras a incluirlos en el cuerpo de nación del que fueron eliminados. En la tercera sección, destaco, a partir del estudio de los veintiún espectáculos del segundo ciclo, el interés de los dramaturgos en reflexionar sobre ciertas desigualdades o exclusiones que han caracterizado la construcción del *imaginario de nación*, así como, de ciertos referentes colectivos, de modo que al repertorio de símbolos, imágenes, valores asociados tradicionalmente con la nación, los espectáculos contraponen y acentúan, la opresión, la violencia, el conflicto, la exclusión, etc. y, respecto de ciertos referentes colectivos, los elaboran como ajenos, violentos, e incuestionables. A continuación, analizo los veinte espectáculos del cuarto ciclo y, sostengo que éstos elaboran un interesante paralelismo entre la construcción de la nación durante el siglo XIX como un proceso conflictivo que incorpora violentamente y, de manera subordinada, al indígena, al criollo, etc., y, una particular construcción de nación durante la dictadura militar, que desaparece a los padres, toma a sus hijos y, los transforma de acuerdo con una definición de lo argentino (moral, clasista, etc.). Estos espectáculos coinciden con una política de estado que reconoce y reparar mediante una indemnización a los más de quinientos adultos, que fueron privados de sus padres o de la libertad por ser considerados los primeros *subversivos*, es decir, *no-argentinos*. Finalmente, el estudio de

los siete espectáculos del quinto ciclo reelaboran el objeto social de interés por excelencia del teatro de *Buenos Aires*, a saber, la inmigración a principios del siglo XX, como una forma de estimular cierta reflexión sobre cierta amalgama de naciones, que conforman la nación argentina, así como, reflexionar sobre tendencias modernas de migración, relacionadas con el empobrecimiento de las clases medias durante la década del noventa y su correspondiente éxodo al viejo continente y a los Estados Unidos

5. 1. *A propósito de la duda*, 2000.

En el capítulo anterior señalé, que *A propósito...* es un espectáculo creado *ex profeso* para homenajear a las *Abuelas de Plaza de Mayo*, luego de que Patricia Zangaro descartara montar su obra, *Última Luna*, para este mismo propósito. Esta decisión, significó para la dramaturga abordar una rescritura de la historia de las apropiaciones durante la última dictadura militar, en un campo teatral, donde ya se habían realizado algunas experiencias acotadas desde mediados de la década del ochenta. Más precisamente, he observado en un estudio superficial que la producción teatral sobre el problema de los hijos de los desaparecidos hasta mediados de la década del noventa es escasa e irregular, tendencia que coincide nuevamente con la producción cinematográfica. Aunque la transición democrática se inaugura con el célebre filme *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985) y la producción teatral con la multipremiada *Potestad* de Eduardo Pavlovsky (1987), lo cierto es que hasta mediados de la década del noventa los pocos espectáculos interesados en esta problemática pasan casi desapercibidos. Sin embargo, desde mediados de la década del noventa observo un crecimiento constante de espectáculos dedicados al problema de la apropiación, aunque

es probable, comparativamente, que la producción cinematográfica haya sido más prolífica que la teatral, en parte, a causa de que los hijos de los desaparecidos encontraron en el medio audiovisual mayores posibilidades de expresión. En resumen, el montaje de *A propósito...* coincide con este segundo momento de crecimiento incipiente de algunos espectáculos concentrados en esta problemática.

Con respecto a los espectáculos teatrales anteriores al espectáculo de Zangaro y Fanego resulta importante señalar que, mientras los primeros abordan el problema de los hijos de desaparecidos con base en una elaboración ficcional, el segundo se construye con base en materiales audiovisuales testimoniales (de abuelas, apropiadores, militares, policías y jóvenes restituidos a sus familias de origen), que luego se reelaboran en una ficción teatral. En este sentido, propongo mostrar a continuación cómo la reelaboración de los materiales testimoniales introduce algunas importantes influencias no sólo en este espectáculo, sino además, en algunos de los espectáculos producidos en los distintos ciclos de *Teatroxlaidentidad*.

Considero que la estructura del testimonio, en particular, el hecho que es un monólogo hablado, se entreteje en la elaboración de *A propósito...* a tal punto que los personajes (abuelas, apropiadores, militares, policías y los jóvenes apropiados) no dialogan entre sí, sino que, monologan. Simplificando un poco las cosas, sostengo que el espectáculo es en realidad una superposición sofisticada de distintos monólogos. Hasta no hace mucho tiempo, de acuerdo con Anne Ubersfeld, los estudios del teatro concebían erróneamente al monólogo como una aberración o un artificio, en tanto se lo interpretaba como ausencia de

diálogo, éste último, considerado la quintaesencia del drama.⁶⁹⁹ Por el contrario, lo que incomoda del monólogo a estos investigadores es la soledad del personaje y el hecho, que es una comunicación que se dirige al espectador, que no oculta su propósito de establecer un diálogo con éste. En este sentido, es durante el montaje de *A propósito...* que la presencia del espectador hace posible, aunque los personajes no dialoguen, que se produzca cierta comunicación, ya que al escuchar a los distintos personajes, es capaz de articular sus fragmentos de habla.

No obstante, he observado en mi estudio del espectáculo algunas interesantes operaciones de articulación de los monólogos que posibilitan que la comunicación con el espectador no fracase. Por un lado, los monólogos se suceden entre sí, aunque no con el propósito de cuestionar o contradecir al monólogo siguiente o al anterior, pese a que resulta evidente al espectador que algunos de ellos son irreconciliables. Por otro lado, antes que desestimar un monólogo y sobreestimar otro se privilegia una estrategia más sutil como es la repetición de ciertos monólogos -mediante la intervención de un coro de jóvenes-. El orden de los monólogos es igualmente otra estrategia de fundamental importancia, a punto tal que podríamos dividir al espectáculo en dos partes. Así, en una primera mitad del espectáculo priman las voces de los personajes-apropiadores y de los militares intercaladas con la de los personajes-abuelas, mientras que en la otra mitad, priman las voces de las

⁶⁹⁹ Patrice Pavis resume algunos de los argumentos contrarios al empleo del monólogo: “Por el hecho de ser considerado antidramático, a menudo el monólogo es condenado o reducido a algunos usos indispensables. Se le reprocha además de su carácter estático o incluso aburrido, su inverosimilitud: puesto que se supone que un hombre solo no habla en voz alta, toda representación de un personaje que confía sus sentimientos a sí mismo aparecerá fácilmente como ridícula, vergonzosa, y en cualquier caso irrealista e inverosímil. Por ello, el teatro realista o naturalista sólo admite el monólogo cuando está motivado por una situación excepcional (sueño, sonambulismo, ebriedad, efusión lírica). En los demás casos, el monólogo revela artificialidad teatral y las convenciones del juego”. *Diccionario del teatro*, pp. 297.

abuelas y de los jóvenes. Son éstas últimas las que recibe el espectador a causa de la repetición y de colocar en un segundo plano las voces de los apropiadores y militares.

A continuación, consideremos el análisis del espectáculo. Según señala acertadamente Patricia Sicuoly, éste comienza con una rápida y efectiva *memoria de imagen*⁷⁰⁰ sobre el pasado militar reciente, producida mediante el sonido de un helicóptero y de una luz que proviniendo del mismo, ilumina un personaje-Niño, que juega a la pelota. A ésta acción sucede la desaparición del niño y el abandono de la pelota, que es recogida por una de los tres personajes-Abuela. Las acciones en conjunto *performan* una historia densamente abreviada sobre la participación militar en la apropiación de los hijos de los desaparecidos y sobre el trabajo de algunas abuelas de recuperar a sus nietos. Segundos más tarde, una luz ilumina a una pareja de *apropiadores* con su hijo, el *Muchacho Pelado*, cuyo atributo distintivo es estar calvo. Es en torno a este personaje que se construye la situación dramática de *A propósito...*, es decir, los personajes (abuelas, padres apropiadores, jóvenes) accionan sobre el Pelado, lo interpelan: sus padres apropiadores para reconfortarlo frente a sus dudas y, los otros, para despertarlo de su conformismo y de sus contradicciones. En lo que sigue, se transcribe parte de la primera mitad del espectáculo - donde todos los personajes expresan su posición-, hasta el momento en que la murga y el coro de jóvenes adquieren mayor preponderancia en acompañar el discurso de las abuelas y los jóvenes.

[...] Apropiador: Mi hijo tiene la seguridad de que somos sus padres. Tenemos nuestros documentos, todo en regla. Yo no necesito hacerme ninguna prueba. ¿Para probar qué? Si acá no nos van a juzgar. Estamos

⁷⁰⁰ La expresión pertenece Paul Ricoeur, citado en Sicuoly.

condenados de antemano. Apropiadores, torturadores, represores, dicen que somos. Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. [...]

Abuela I: Mientras haya una sola persona con su identidad robada...

Apropiadora: (Interrumpiéndola.) ¡Me lo quieren arrebatarse! Hablan de identidad. ¿Y los años que vivió conmigo? ¿Qué? ¿Nace de nuevo? Si hay alguien que es inocente en esta historia, es mi hijo. [...]

Las tres abuelas: Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada se pone en duda la identidad de todos. (Apropiadora abraza al Muchacho Pelado.)

Muchacho pelado: Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un number one. Con las minas tengo éxito. Igual que mi viejo. Dice que cuando estaba en la fuerza se las garchaba a todas. Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo... (Se detiene, confundido) [...]

Muchacha I: (Se acerca y le susurra.) “No es lo mismo ser de un lugar que parecerlo”.

[...] (Un hombre, sentado en la platea, comienza a gritar) Hombre: ¡Un momento! No puedo callar. Tengo algo que decir. Cuando fue el golpe acababa de terminar el curso de gendarme. Fui acuartelado y me dieron el pase al Destacamento Móvil 1 de Campo de Mayo, que fue un escuadrón que se preparó para combatir la guerrilla. [...] Vi varias mujeres embarazadas en Olimpo. A una detenida la llevé al Hospital Militar, y luego un oficial de inteligencia se hizo cargo de la criatura. Era una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo. A la madre, sin vida, se la trasladó a la base, y de ahí se la llevó a Puente Doce, donde se cremaban los cuerpos en tachos. [...] Yo no siento remordimientos porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos. (Un grupo de jóvenes inicia un sorpresivo "escrache" contra el Hombre represor, al grito de “¡Asesino! ¡Asesino!”). El Muchacho Pelado empieza a irse, pero el Niño le sale al paso.)

Niño: A mí me arrancaron de los brazos de mis padres. Mi abuela me está buscando.

Coro de jóvenes: (Al ritmo de la murga.) ¿Y vos sabés quién sos?⁷⁰¹

Como se observa, la pertenencia familiar del *Pelado* es lo que está en disputa y su calvicie es el elemento visual-material que incomoda o contraría su seguridad de *tenerlo todo*, así como la seguridad de sus padres de tener las *cosas en regla*. De algún modo, la fuerte creencia pública moderna en cierto determinismo genético, ha transformado nuestras

⁷⁰¹ Patricia Zangaro, “A propósito de la duda” *Teatro x la identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 156-59.

creencias sobre la filiación, de modo que un hijo calvo de un padre que le sale *pelos hasta de las orejas* suele ser sospechada en su legitimidad y legalidad.⁷⁰² También resulta interesante el comienzo de su monólogo al manifestar que el Pelado se *salvó* de algo que no menciona, pero cuya consecuencia inmediata es que lo tiene *todo*. No es difícil para el espectador articular, cuando sucede el monólogo del gendarme, que el padre del *Pelado* lo *protegió* o *salvó* de un *medio subversivo*.

La inclusión del personaje del gendarme, que emerge entre el público, refuerza la *memoria de imagen* del comienzo y precisa el método de secuestro, del parto en cautiverio y la apropiación. Más importante aún, el hecho que el gendarme esté disimulado entre el público no solo aproxima y borrona la frontera entre lo teatral y lo social, sino que además, sugiere que entre los espectadores, del mismo modo que en el escenario, habría dos tipos de personas: las víctimas que no conocen su identidad familiar y los partícipes del programa de exterminio del gobierno militar.

5. 1. 1. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción de *A propósito de la duda*.

Hipotetizo que *A propósito de la duda* es un espectáculo que construye el objeto hijos-de-desaparecidos, en términos de la identidad familiar de origen *falseada* por la dictadura militar, con el propósito de provocar en los espectadores cierta reflexión sobre los quinientos adolescentes, como el *Pelado*, que ignoran el hecho que son hijos de padres desaparecidos. En mi perspectiva la dramaturga desarrolla y articula los monólogos con un

⁷⁰² Evelyn Fox Keller, *El siglo del gen. Cien años de pensamiento genético*.

propósito pedagógico de darles voz a los distintos personajes (quienes coinciden relativamente con las *partes* involucradas en los juicios sobre filiación) y, aún cuando sus fragmentos de habla resultan opuestos entre sí, es probable que de no haber incluido las voces, por ejemplo, de los apropiadores, la situación dramática resultaría relativamente incomprensible o débil. No obstante, como antes he señalado, el orden y la repetición de ciertos monólogos aseguran la comunicación de un mensaje no ambiguo, el de la búsqueda de la *verdadera* identidad familiar. Mensaje enfatizado mediante el coro de jóvenes que se repite hasta el final del espectáculo, *¿Y vos sabés quién sos?*

Por su parte, Zangaro sostuvo una hipótesis complementaria cuando la interrogué sobre sus intenciones. En su perspectiva, los testimonios -construidos principalmente en los juicios sobre apropiación- constituyen unas herramientas de doble filo porque al construirlos con una finalidad probatoria, se desestima como irrelevante la subjetividad del que atestigua, ya que lo que se busca es determinar un patrón ilícito sistemático. En este sentido, los *monólogos testimoniales* como ella los denomina, buscarían reconstruir y enfatizar lo que se ha dejado de lado, es decir, lo particular, lo singular, lo cotidiano, desde el cual se puede *atisbar* la subjetividad de los desaparecidos y de sus hijos. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, la dramaturga señala que el monólogo, concordando con Ubersfeld, es una herramienta privilegiada de comunicación con el espectador. En particular porque a la característica auto-reflexiva del monólogo se le añade la fuerza y la legitimidad del *yo* del relato testimonial, que transforma ficcionalmente a quien lo enuncia en un testigo y al espectador en partícipe de la construcción del relato.

[...] el fondo del relato [testimonial] es siempre el mismo, es decir, la práctica sistemática del secuestro, el parto, la apropiación, pero justamente de lo que se trataba era de restituir la subjetividad a través de ese gesto peculiar, minúsculo, particular, [...] y, entonces, restituir a través de la subjetividad la comunicación [enfatisa] con el otro. Cuando el testigo pasa a ser simplemente un testigo del horror, lo que hacemos es distanciarnos, aquello es el otro, aquello no me pertenece, no me atraviesa, cuando restituimos la subjetividad aquello aparece como un ser humano, no simplemente como un testigo, entonces me está interrogando a mí “esto también me puede pasar” [...].⁷⁰³

Una segunda hipótesis importante de formular es que *A propósito de la duda* se construye en una relación *intertextual*⁷⁰⁴ con aquellos trabajos artísticos de representación y memorialización de los desaparecidos y sus hijos realizados durante la década del ochenta que estudiamos en el capítulo anterior. Por un lado, recupera ciertas convenciones de algunos de los espectáculos de teatro callejero como son, la búsqueda de una forma de comunicación con el público, la supresión de las fronteras entre lo teatral y lo social, cierta construcción de un *nosotros* aplastado, oprimido por la violencia del terrorismo de estado, etc. Por otro lado, el espectáculo innova en la elaboración de una nueva forma de representación, que cuestiona aquellos otros espectáculos, como por ejemplo, *Siluetas de Madres de Plaza de Mayo* por su carácter estático y vacío y, en su reemplazo construye una ficción testimonial-teatral donde los desaparecidos y sus hijos son *sujetos*: ya no se trata de representar *lo ausente* como en los objetos artísticos de los ochenta, sino más bien, a partir del entramado de testimonios, monólogos, etc., trazar, hilvanar, imaginar la subjetividad de los padres asesinados y de sus hijos.

⁷⁰³ Seminario sobre Teatrolaidentidad a cargo de Patricia Zangaro, noviembre 2007.

⁷⁰⁴ “La teoría de la intertextualidad [...] postula que un texto sólo es comprensible gracias al juego de los textos que lo preceden y que, por transformación, lo influyen y lo configuran”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 256.

La tercera hipótesis es que la colaboración con *Abuelas de Plaza de Mayo* tiene múltiples implicancias en la construcción del espectáculo de Zangaro-Fanego. Además de los más evidentes, como son los materiales sobre los que se construye la obra y su propósito manifiesto de apoyar el trabajo de *Abuelas*, resulta importante señalar que ésta última imprime ciertas constricciones en término de los espacios en los que se monta el espectáculo (principalmente, universitarios y teatros oficiales) y de un público *sensible* al discurso de la organización. Por su parte, *Abuelas* produce posibilidades para los artistas ya ésta elabora y coordina recursos como solidaridad, trabajo voluntario, estatus, etc., de individuos tanto del campo teatral como político.

Mi cuarta hipótesis sostiene que la elaboración de *A propósito...* coincide con el desarrollo de lo que denomino como fase de *expansión e institucionalización del drama social*, en tanto empresa de interpretación de los últimos treinta años del pasado reciente, que comienza con la actividad de algunos *emprendedores de la memoria*⁷⁰⁵ en la producción jurídica, documental, televisiva a finales de la década del ochenta, para luego irradiarse, en la producción literaria, cinematográfica, musical, teatral, etc., desde mediados de la década del noventa. Interpretación del pasado que se caracteriza, a diferencia de otros períodos de intensa preocupación histórica, por una restauración, en términos de Sarlo, de la *razón del sujeto*⁷⁰⁶, es decir, una empresa que confía en la primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política) como fuente principal de interpretación del

⁷⁰⁵ El término es una reelaboración de Elizabeth Jelin del concepto de *moral entrepreneurs* de Howard Becker. “Lo importante en este punto [...] es que el emprendedor se involucra personalmente en su proyecto, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo. [...] el emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones-. La noción remite también a la existencia de una organización social ligada al proyecto de memoria, que puede implicar jerarquías sociales, mecanismos de control y de división del trabajo bajo el mando de estos emprendedores. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, pp. 48.

⁷⁰⁶ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, pp. 22.

pasado.⁷⁰⁷ Efectivamente, como señala Turner, se trata de un momento en el que se consolidan una variedad de actores individuales y colectivos con base a una interpretación sobre qué es lo que ha pasado, y en este sentido, es un momento de mucha actividad y producción cultural, junto a una no menos significativa elaboración de algunos mecanismos políticos de reparación.⁷⁰⁸

En un campo teatral con una limitada participación gubernamental en la actividad teatral y, con una enorme flexibilidad de reglas sobre formas de cooperación artística y división del trabajo, he observado una importante variedad de prácticas de cooperación entre artistas que ocupan posiciones relativamente desiguales (renombrados, consagrados, novatos, etc.) en la realización de determinados espectáculos puntuales. En este sentido, hipotetizo que el montaje de *A propósito...* se beneficia y enraíza en estas formas de colaboración y, en particular, en las formas de colaboración entre artistas y organizaciones de derechos humanos que se desarrollan desde la década del ochenta en adelante. En particular, la *autogestión*, en tanto reorganización de la división del trabajo artístico vigente hasta fines de la década del setenta (actor, director, guionista, productor, etc.) favorece el desarrollo de un artista integral, denominado localmente *teatrista*, competente en movilizar

⁷⁰⁷ “La década de los noventa no fue sólo la década de las autocríticas. En ella comenzó también el auge, que llega hasta el presente, de las expresiones memorialistas y testimoniales sobre el pasado reciente. [...] independientemente de la verdad empírica que esas manifestaciones contengan, me parece que lo que se quiere evocar no es solo ni siempre de orden fáctico, que el esfuerzo de comprensión suele estar asistido por el deseo de autocomprensión y aún de autojustificación”. Carlos Altamirano, “Pasado presente”, *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*, pp. 30.

⁷⁰⁸ La *Comisión Nacional por el derecho a la Identidad*, creada en 1992, primera institución gubernamental a cargo de la búsqueda de los niños desaparecidos durante la dictadura militar, es un interesante ejemplo sobre cómo la participación de un mayor número de *emprendedores de la memoria* a lo largo de la década influye en las responsabilidades, estatus y recursos de la institución. Creada inicialmente como una *comisión técnica* de especialistas dependiente del *Ministerio del Interior*, pasó por varias transformaciones, hasta adquirir *jerarquía* en el ámbito del *Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos* en 2001. Es decir, las transformaciones de la institución -mayor estatus y recursos- darían cuenta de una gradual generalización del discurso de restitución de los hijos de desaparecidos a sus familias de origen en algunos de los aparatos del estado. En otras palabras, contrario a lo que podría pensarse, la creación de instituciones gubernamentales encargadas de procesar el legado militar son relativamente tardías, tal es el caso de la *Comisión Provincial por la Memoria* (Buenos Aires) creada en el 2000.

y organizar recursos para producir espectáculos de calidad a un bajo costo. Sin duda dicha reorganización ha influenciado significativamente el espectáculo, sobre todo en términos del limitado tiempo para producirlo en todas sus fases.

De no menor importancia y relacionado con lo anterior, el campo teatral de la ciudad durante la década del noventa fue favorable al desarrollo prolífico de *espectáculos unipersonales*, que revirtieron relativamente la tendencia de predominio de lo visual sobre lo oral. En particular, estos espectáculos producirán una reelaboración de los usos del monólogo que sin lugar a dudas ha de estimular su reelaboración en el espectáculo considerado.

Finalmente, con respecto a la recepción del espectáculo, varios factores nos inclinan a sostener que fue mucho más amplia y algo menos efímero que los espectáculos teatrales. Por un lado, la asistencia del público se prolongó durante seis meses en teatros, universidades y plazas de Buenos Aires. Por otro lado, el espectáculo logra una importante *permanencia* como objeto cultural durante cuatro años a causa de que se montará en una numerosa cantidad de ciudades y pueblos del país, en algunas ciudades de Europa, además, de fungir como espectáculo-base para aquellas ciudades donde los actores organizaron sus propios ciclos. Finalmente, fue relativamente *canonizado*⁷⁰⁹ al traducirse al inglés y publicarse en el *Index on Censorship*⁷¹⁰, así como por recibir tres diferentes premios de teatro al formar parte junto a los cuarenta espectáculos del ciclo 2001. No obstante, la indiferencia de la crítica teatral de los principales periódicos, así como la excesiva

⁷⁰⁹ Por canonización se entiende la aceptación de un objeto cultural por un grupo de especialistas quienes construyen el objeto en consideración con base en sus definiciones sobre el valor cultural del mismo.

⁷¹⁰ El *Index on Censorship* es un archivo mundial de ensayos, espectáculos, artículos periodísticos, informes, documentos, etc., cuyo propósito es promover la libertad de expresión y denunciar las diversas formas de censura en el mundo. <http://www.indexoncensorship.org/>

concentración académica en construir como objetos culturales la producción de ciertos artistas, se combinan en términos de limitar su valor como objeto cultural⁷¹¹.

5. 2. *Teatroxlaidentidad* 2001. Historizando las apropiaciones como parte del aparato militar de exterminio.

En respuesta a la convocatoria de diciembre del 2000, los espectáculos de este ciclo se interesaron en abordar el problema de la *identidad familiar* de los hijos de los desaparecidos en el presente. Es decir, la mayoría de los artistas se concentraron en reflexionar sobre la vida actual de alguno de estos bebés o niños que fueron apropiados a mediados de la década del setenta, por familias vinculadas directa o indirectamente con el gobierno militar de ese entonces. Por tanto, los hijos apropiados son los personajes principales en torno a los cuales se construye la situación dramática y el momento histórico privilegiado es el presente biográfico de estos hijos, entre los 20 a 30 años de edad, cuando comienzan a dudar sobre su pertenencia familiar.

Concordando con lo observado en otras investigaciones, resulta remarcable que los artistas que colaboraron con el primer ciclo coincidieron en su mayoría en representar el problema de la apropiación en términos del *nombre familiar*. Dicha preferencia se observa incluso en el título de algunas de las obras: *El nombre* de Griselda Gambaro, *El que borra los nombres* de Ariel Barchilón, *Hijos naturales*, *Nombres civiles* de Horacio Banega, *Las*

⁷¹¹ Conuerdo plenamente con Sicouly, quien critica a los investigadores y teatrólogos de consagrar el trabajo de unos determinados artistas, de forma reiterativa, e ignorar el trabajo de una importante proporción de artistas de la ciudad. “La mayoría de los autores que participan en el TxI no integran la lista de aquellos autores que son estudiados en trabajos académicos y, en buena medida por no pertenecer a ese canon, es que sus producciones aún continúan marginadas de la investigación académica. Patricia Sicouly, *Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*, College Park, Maryland, University of Maryland, 2006, pp. 147.

letras de mi nombre de Vita Escardó y Victoria Egea, *Sin nombre* de Sol Levinton, *Margarita* de Adriana Tursi, *D.N.Y?* de Franco Verdoia.

Es decir, si en *A propósito...* el énfasis estaba puesto en formular al espectador la pregunta *¿Vos sabés quién sos?*, en una buena proporción de las obras del 2001 observaremos que lo principal es la elaboración de una respuesta como la siguiente: *Soy un nombre*. Sin embargo, y contrario a lo que pudiera pensarse, no se trata de una respuesta propiamente, sino de un marco desde el cual abordar algunas posibles respuestas. Mi hipótesis es que el *nombre* es una metáfora que desempeña un papel similar a la antigua *metáfora de la sangre*, que de acuerdo con Pierre Legendre, la humanidad ha empleado desde la antigüedad para imaginar, construir e instituir las relaciones de filiación. Es decir, mediante el nombre familiar los espectáculos se concentran en imaginar, aprehender, figurar el proyecto parental que los desaparecidos habrían *prefabricado* para sus hijos. De ahí, la importante frecuencia con que las obras privilegian la representación del nacimiento de los hijos en cautiverio, así como, el deseo de los padres de materializar mediante el nacimiento de sus hijos, la continuidad del linaje familiar. Aunque por un lado, resulta sorprendente el hecho que muchos de los artistas recurrieran a la *nominación* como una de las formas privilegiadas de representar el proyecto parental, por otro lado, de acuerdo con Legendre esta coincidencia no es tal, pues constituye una de los más antiguos rituales mediante el cual los padres producen la entrada del nuevo sujeto en el linaje familiar.⁷¹²

Como veremos a continuación, la mayoría de estos espectáculos enfatizan el momento en el

⁷¹² “El vínculo de sangre –entendido como relación biológica de la reproducción– no basta para producir al sujeto. Este lazo debe ser jurídicamente trabajado. La sangre como tal no quiere decir nada. Debe ser instituida para hablar. La expresión popular *la voz de la sangre* da cuenta de una metamorfosis jurídica. El instrumento de esta metamorfosis, que asegura la entrada del sujeto en las categorías de la genealogía, es la nominación. Pierre Legendre, *El inestimable objeto de la transmisión*, pp. 140.

que uno de los padres *performa* la expresión *tu nombre es...*, con el propósito de reflexionar sobre lo que la violencia militar habría interrumpido, truncado, cercenado.

Contracciones de Marta Betoldi, sitúa y separa en el escenario a dos mujeres: a la izquierda, encontramos a Andrea, embarazada, a punto de dar a luz mientras escribe una carta a su futura hija y, a la derecha observamos a Laura, la hija de Andrea (aunque ésta no lo sabe), quien también está embarazada y escribe para su hija. Aunque comparten el mismo espacio, sus monólogos se desarrollan paralelos pues las separan dos momentos históricos distintos: Andrea se encuentra en un campo de concentración a mediados de la década del setenta, mientras Laura se encuentra en su casa a finales del siglo veintiuno.

Consideremos a continuación, dos momentos centrales de este espectáculo, la introducción y el desenlace final. En el primero, el espectáculo enfatiza la ruptura entre la vida de las dos mujeres como una forma de plantear el proyecto familiar que Andrea habría elaborado para su hija y, que el secuestro y desaparición de ésta hizo imposible concretar. En particular, el espectáculo construye esa ruptura en términos de una metáfora sobre el *nombre familiar* que ambas mujeres fantasean con dar a sus hijas. De este modo, el espectador descubre que el deseo de Andrea no solo ha sido usurpado, pues su hija Laura lleva otro apellido, sino además, que la apropiación ha desgarrado la continuidad de la historia familiar.⁷¹³

⁷¹³ “[...] el fondo mismo de la transmisión en la humanidad, marcada según las culturas de los estilos más diversos, es el acto de transmitir. [...] en el derecho romano clásico a propósito de la sucesión testamentaria: el ciudadano romano no deb[ía] morir sin testamento y lo esencial de este acto consiste en la institución del heredero; el testador proclama con solemnidad: *Tito sé mi heredero*. [...] Obsérvese la forma imperativa : Sé mi heredero, porque lo es así, por una exigencia legal yo te nombro mi heredero. Esto nos pone en presencia del hecho que una transmisión no se funda en un contenido, sino ante todo en el acto de transmisión, es decir, en definitiva en los montajes de ficción que hacen posible que un acto así se admita y se repita a través de las generaciones. Idem., pp. 44.

Andrea: Hola, hija o hijo: acabo de retirar mis análisis que confirman lo que mis presentimientos y náuseas anunciaban. [...] Ah, tu nombre lo tenemos elegido desde hace mucho, Juan si sos varón y Laura si tenés la dicha de pertenecer al sexo fuerte, como la que suscribe. Y como yo sé mucho de eso... estoy segura que sos Laura. (Se enciende el lado derecho del escenario y encontramos a Laura, una mujer de 23 años, que está sentada frente a otro escritorio escribiendo una carta). [...]

Laura: [...] No quise empezar a escribirte antes de saber que todo estaba bien ¡y lo estás! Y eso que soy una maniática del género epistolar, mal que le pese a mi madre [...]

Andrea: Mamá dice que esto de escribir es una costumbre heredada de su abuela Antonia [...] ¿Será así? [...] ¿uno heredará costumbres y manías? [...]

[...] Laura: Estoy pensando en que ya es hora que tomemos la decisión de un nombre, me cuesta a esta altura sólo llamarte hija. Por más grande que suene no me basta. ¡Qué difícil elección! Para mí, todo un tema. Porque un nombre es como un rostro. Como una persona en sí misma, un nombre habla de quién sos. [...] Estoy casi decidida entre María, el que le gusta a tu papá y...⁷¹⁴

La insistencia en el *nombre familiar* entonces no debiera entenderse como algo literal, sino por el contrario, como una forma de reflexionar sobre el orden genealógico que la dictadura militar violentó al imponerse sobre los derechos y voluntad de los padres, al localizar arbitraria e ilegalmente a sus hijos. En particular, la metáfora del nombre imagina cierta agencia de los desaparecidos en construir la subjetividad que fue arrasada por la apropiación y, por otro lado, descarta la posibilidad que los padres pudieran haber abandonado o renunciado a criar a sus hijos.

El final del espectáculo se concentra en el nacimiento simultáneo de Laura, la hija de Andrea, en el campo de concentración, y la hija de Laura en su casa. Ésta última nominada igualmente Laura, luego de que la hija de Andrea descubra por intermedio de una doctora que su verdadera madre murió en un campo de concentración. Así y, como una forma de restablecer el orden genealógico roto, una vez que Andrea da a luz, puede Laura parir a su hija. Dicho restablecimiento se refuerza mediante la metáfora de los gritos -a causa del dolor de parto y del encierro- pues Laura reconoce en el grito del bebé, su propia voz, y la de su madre.

⁷¹⁴ Marta Betoldi, "Contracciones" en *Teatro x la identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 108-121.

Andrea: [...] Las contracciones se aceleran [...] me darás la alegría de saberme madre [...] Te absorbo con mi alma. Con mi sexo te bendigo, te huelo, te lamo y te retengo. Una eternidad en un instante, mi sol en este sótano. (Pujando.) Nadie podrá borrar tu nombre, tu apellido, Laura Olivares, hija de Andrea Carnelli y Marcos Olivares, inocentes, enamorados y argentinos. (Pariéndola.) ¡Lauraaaaa! (Sonido de llanto de bebé.)

Laura: (Fundándose en el grito de su madre y en el llanto del bebé) ¡Mamá! (Apagón sobre Andrea) Yo soy yo... [...] (Empieza su trabajo de parto. Jadea) Estas llegando, chiquita, con tus manos blancas, tu infancia toda. Estás llegando, Laura. Mi Laura. [...]

El final de *Contracciones* recrea sorprendentemente algunos aspectos del ritual judicial de *restitución* de los hijos apropiados a sus familiares, que he observado en mi estudio sobre la construcción de los hijos de desaparecidos en los fallos de la justicia en Argentina. Así, el personaje de Andrea, la madre, *performa* en un espacio de absoluta privación de libertad, la inscripción de su hija en su linaje familiar pronunciando de forma solemne *tu nombres es..., hija de... y de...*, fórmula similar a la que emplean los jueces cuando determinan la filiación de los menores.

El segundo espectáculo que analizaremos más brevemente, *Esclava del Alma* de Amancay Espíndola, emplea en igual medida la metáfora del *nombre familiar* como una forma de reflexionar sobre el proyecto que los padres desaparecidos esperaban realizar con sus hijos. Sin embargo, mediante esta obra me gustaría ilustrar un número frecuente de obras que articulan la apropiación con un marco histórico-interpretativo más explícito sobre la participación del gobierno militar. En espectáculos como el presente, el orden de entrada de los personajes es central en tanto narra cómo sucedieron los eventos.

Al igual que en el exordio de *A propósito de la duda*, este espectáculo comienza con un conjunto de acciones dirigidas a producir una *memoria de imagen*: la madre embarazada a punto de parir, sucia, con marcas visibles de violencia, en la oscuridad. De

todos los elementos mencionados predomina en el desarrollo de estas acciones la oscuridad en tanto representación polivalente del pasado: el ocultamiento de lo que se hacía, lo siniestro y oscuro de ese momento histórico, el horror y la dificultad de representarlo, la racionalidad-irracionalidad de los militares, nuestra propia incapacidad como espectadores para ver con claridad o de creer en lo que está pasando, etc.

(Una mujer joven embarazada [...] sus ropas están gastadas y sucias, entra. [...])

Mujer joven: (Camina en la penumbra mientras acaricia su panza.) ¿Qué nombre voy a ponerte? ¿Qué nombre elijo? ¿Cuál te voy a poner? ¿Qué nombre? (Entran Hombre I y Hombre II con trajes y pelo muy corto.)

Mujer joven: (Siente dolores de parto.) ¡Ay, ay, Dios mío! (Hombre I y Hombre II se van hacia la Mujer joven.) No, déjenme, ¿a dónde me llevan? Déjenme, por favor.

(Entre los dos la llevan a la sombra o se ocultan de la escena. Se ve la sombra de la Mujer Joven pariendo, se escucha el grito de la madre, el llanto del bebé.)

Hombre I: Es una hembra, envóvela y llévatela.⁷¹⁵

A continuación, la entrada del militar, mientras la madre es asesinada en la oscuridad, establece una relación estrecha entre el asesinato de la madre y la apropiación de su hija, enfatizando además, que quien se apropió de ésta última fue partícipe del asesinato de la madre después de dar a luz. El desarrollo de estas acciones en paralelo con el parlamento del militar-apropiador (dando la espalda al asesinato de la madre y mirando de frente al público) se dirigen a enfatizar la mentira que éste ha elaborado sobre el origen de su hija, que fue Dios (y no el aparato militar clandestino) quien se la dio.

(Entra el Militar)

⁷¹⁵ Amancay Espíndola, “Esclava del Alma” en *Teatro x la identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, pp.222-24.

Militar: Me la entregaron en el Edificio Libertad. (Sonido de ráfaga de ametralladora, el Militar permanece inmutable, en la sombra la Mujer Joven cae) Dios dispuso esto para mí.

(Alicia, en el centro del escenario, sentada. La luz da sobre ella. Es una joven muy hermosa, está muy bien vestida, se nota el cuidado en todo su aspecto exterior. Internamente se la ve quebrada. Frente a ella está sentada la Terapeuta.)

Terapeuta: (Sentada, observándola.) ¿En qué estás pensando...? ¡Alicia! ¿En qué estás pensando?

Alicia: ¿Será ese mi nombre?

Finalmente, la aparición de Alicia, marcada por un lento cambio de luces que señala el transcurso del tiempo, del pasado a un momento histórico actual (reforzado por la vestimenta de Alicia de unos 20 a 25 años aproximadamente) inicia con un cuestionamiento sobre su pertenencia familiar. Sin embargo, solo los espectadores que han presenciado el desarrollo de los eventos (que su propia familia se encargó de borrar), saben que la historia de Alicia comienza con el secuestro y asesinato de su madre biológica, del que participó su padre de crianza. Para Alicia, en cambio, la duda sobre ser una hija de desaparecidos apropiada es el comienzo de una historia que ignora casi por completo. Precisamente, el hecho que los espectadores saben *algo* que desconoce el personaje, a causa de haber presenciado el relato que responsabiliza a la dictadura militar de las apropiaciones de los hijos de los desaparecidos, hace que éstos sean partícipes del doloroso, pero construido como necesario, *despertar* de la adolescente.

Antes de finalizar con esta sección resulta relevante considerar un segundo grupo de espectáculos que se ocupan de imaginar el aparato del estado que desaparece a las personas no solo a través del asesinato y la destrucción de los cuerpos, sino además, de una burocracia que reproduce el efecto de las desapariciones al introducir en la sociedad ciertos

mecanismos de ocultamiento, mentira y miedo, que operan paralelamente en la destrucción de la certeza de sentido común de que tal aniquilación ha sucedido.

En primer lugar, analizaré cómo se representa la burocracia militar-administrativa de desaparecer individuos en el espectáculo *El que borra los nombres* de Ariel Barchilón y, más brevemente, *El archivista* de Héctor Levy-Daniel. En mi perspectiva, ambos espectáculos reflexionan de distinto modo sobre una burocracia militar que, tal como la definiera el propio gobierno, tenía por propósito realizar una *cirugía* con el objeto de eliminar del *cuerpo enfermo de la nación* sus partes infectas.

El que borra los nombres es un espectáculo ambientado en un sótano oscuro y vacío donde el Dr. Expósito (apellido que denota su posible orfandad), tiene a su cargo la responsabilidad de borrar nombres de personas de una voluminosa lista que le proporciona el empleado de maestranza, Baldi. Aparentemente al azar y en orden alfabético, Expósito borra uno o dos nombres de una lista que confeccionan en otras oficinas. Numerosos elementos del espectáculo refuerzan una imagen del asesinato y desaparición de personas como una maquinaria burocrática inagotable: nóminas que se deben procesar, trabajo que se va atrasando a causa de la *urgencia* del momento y, cierta insignificancia en el número de personas borradas en relación con el número total de las nóminas.

Dr. Expósito: Baldi. [...] Me arden los ojos.

Baldi: Mucho trabajo, doctor.

Dr. Expósito: Demasiado. No voy a poder leer la nómina. [...] Son quince mil nombres, Baldi.

Baldi: Su tarea es irremplazable, doctor. Nadie puede... (Se corta. Miedo.) [...] Nadie tiene su autoridad como para borrar nombres, señor.

Dr. Expósito: Pero no puedo abrir los párpados. Me duelen, Baldi. Llevo meses leyendo nóminas. Los nombres me persiguen. Tengo los ojos rojos.

[...] ¿Sabe por qué se me han puesto rojos los ojos, Baldi? (Pausa.) Cada vez que borro un nombre... (Pausa.) ¿Sabía que los nombres sangran, Baldi?

Baldi: No, señor.

Dr. Expósito: Sangran porque se resisten. No quieren desaparecer de la nómina. Me salpican los ojos. [...] Como si supieran que uno los va a borrar. ¿Entiende? [...] A veces me parece que sufren. ¿Usted sufre, Baldi?

Baldi: Como usted ordene, doctor...

Dr. Expósito: Parecen seres humanos, los nombres. Miles, decenas de miles de nombres que pasan por mis ojos. Tiemblan. (Pausa. Agobiado, muy humano.) No doy más.⁷¹⁶

La alusión constante al cansancio de Expósito y el uso eufemístico de las palabras, *borrar* en reemplazo de *matar*, *nombres* en reemplazo de *seres humanos*, *sangran porque se resisten* en reemplazo de *sangran porque son asesinados*, etc., buscan producir una incómoda tensión en el espectador, potenciada por cierta inversión de la oposición de sentido común entre lo humano y lo inhumano. Es decir, puesto que los nombres, en palabras de Expósito, *parecen* seres humanos (expresión que establece una conexión con la conocida frase del gobierno militar de que los *subversivos* no eran seres humanos), no habría nada de inhumano en borrarlos⁷¹⁷, mientras que desaparecer a un número importante de personas necesita sostenerse sobre principios humanos de trabajo. Más aún, la idea de premura para completar *el trabajo*, la opacidad de la forma en que se seleccionan los nombres y, el hecho que al final del espectáculo, aparezca en la nómina el nombre del inofensivo empleado de maestranza, esbozan una maquinaria de aniquilación ciega en su

⁷¹⁶ Ariel Barchilón, “El que borra los nombres” en *Teatro x la identidad Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 129-30, 132-33, 136-39.

⁷¹⁷ Resulta importante mencionar que pese a las alusiones del personaje de Expósito a sus ojos cansados, éste tiene en realidad los ojos cerrados durante todo el espectáculo. Interpreto que los ojos cerrados son un símbolo de las prácticas militares sobre la tortura y la desaparición de personas. En particular, los ojos cerrados de Expósito pudieran ser una forma, según sostiene Calveiro, de facilitar la desaparición de las víctimas: “La capucha y la consecuente pérdida de la visión aumentan la inseguridad y la desubicación pero también le quitan al hombre su rostro, lo borran; es parte del proceso de deshumanización que va minando al desaparecido y, al mismo tiempo facilita su castigo. Los torturadores no ven la cara de su víctima; castigan cuerpos sin rostro; castigan subversivos, no hombres”. Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, pp. 62.

poder destructivo y que todo lo justifica. No obstante, el espectáculo atenúa ciertos atributos para caracterizar esta burocracia como pueden ser su carácter impetuoso, belicoso e incluso temerario con miras a enfatizar, en cambio, aspectos como cierta arbitrariedad, irracionalidad, intransigencia e impasibilidad.

El espectáculo que pasamos a considerar, *El archivista* de Héctor Levy-Daniel representa otra dimensión igualmente importante de las desapariciones operadas por la dictadura militar, a saber, de ciertos mecanismos de desinformación y mentira que contribuyen a borrar, cuestionar, desbaratar las certezas sobre las desapariciones. No obstante, no es desde el pasado que se reflexiona sobre estos mecanismos, sino desde el presente y, para sorpresa de algunos, el dramaturgo sitúa dicha reflexión en un espacio poco común, como es un archivo del estado. Contrario a una idea cándida de los archivos como establecimientos que sistematizan información, Levy-Daniel lo concibe, quizá inspirándose en Jacques Derrida, como un espacio donde se registra y *produce* ciertos eventos y, por tanto se desestiman otros, algo que rememora e invoca la historia oficial.⁷¹⁸ Si a esto se añade la capacidad destructiva de la dictadura militar en términos no sólo del exterminio físico de personas, sino además, de buena parte de los registros de lo que sucedió, entonces, se comprende que el espectáculo se construye en torno al esfuerzo de los familiares sobrevivientes para revertir las desapariciones.⁷¹⁹

⁷¹⁸ Archivo o *arkheion* es un término griego que significa una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *archons*, aquellos que mandan.

⁷¹⁹ Los archivos a los que hace alusión este espectáculo son las antiguas oficinas de las Fuerzas Armadas o de la policía provincial o federal en las que se descubrió, durante la transición democrática, información vinculada con la persecución y asesinato de personas. En el país existen actualmente once archivos provinciales y dos archivos municipales, la mayoría de creación relativamente reciente. Por su parte, el primer archivo gubernamental nacional, el *Archivo Nacional de la Memoria* se creó en 2003, mediante el decreto presidencial 1259, durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007). <http://www.derhuman.jus.gov.ar>.

Ambientada en un presente con pocos detalles, una mujer joven abandona a su familia con la que convivió toda su vida para buscar información sobre su familia biológica, de la que cree fue separada. Impulsada por el deseo de rearmar algunos recuerdos fragmentarios y unas fotos, pasa días y noches en un archivo. Por su parte, Félix, el archivista, engaña y obstaculiza las demandas de la joven con el propósito de hacer que la investigación resulte infructuosa: le toma muestras de sangre que nunca analiza, le pide fotos de su familia que no investiga, le promete respuestas para al día siguiente que luego niega haberlas realizado, etc. Al final de la primera de cuatro escenas, sucede la siguiente conversación, que de alguna forma se repite varias veces en la obra, solo que en las siguientes las respuestas de Félix cambian, se distorsionan, se deforman, minando las certezas de Ana sobre la existencia de su familia.

Félix: Hasta qué edad vivió con ellos.

Ana: Diecinueve o veinte.

Félix: Todo coincide. Casa, pino, jardín, patio. Muéstreme la foto. La foto que tenía antes. Es ésta. Está segura.

Ana: Claro. Le di una copia antes, la guardó usted.

Félix: Bueno, déjeme ésta, me va a servir. Tenemos que hacer un pequeño esfuerzo. Ya casi lo tenemos.

Ana: Usted cree.

Félix: No me cabe la menor duda.

Ana: Va a llegar por fin, el momento.

Félix: Fíjese la foto que tengo. Y la suya. El chico se parece. Podría ser el mismo chico en las dos fotos, no.

Ana: Es idéntico.

Félix: Vamos a saber la verdad antes de que cierre el archivo. Quizás no vuelva a estar sola. Nunca más.⁷²⁰

⁷²⁰ Héctor Levy-Daniel, "El archivista" en *Teatro x la identidad Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 129-30, 132-33, 136-39.

Sin embargo, apenas comienza la segunda escena, Félix desmiente de forma entre tímida y titubeante lo que afirmara como posible minutos antes: que Ana tuviera un hermano. La suavidad con que Félix desliza sus palabras, no es causa de que éste dude sobre la información que dispone, sino más bien, porque espera quebrar gradualmente el deseo de Ana de buscar su familia. Este propósito se observa igualmente en los reiterados intentos de Félix de utilizar la soledad del personaje como un recurso retórico para debilitar o cuestionar la legitimidad de la búsqueda.

[...] Félix: Estuve revisando todo. No hay nada que indique que usted...

Ana: Que yo qué.

Félix: Que usted tenga un...

Ana: Usted no habla en serio. Yo puedo asegurarle que tengo un hermano.

[...]

Félix: Yo no me atrevería a usar esa palabra. Hermano, hermano es una palabra grande. Muchos que están solos quisieran tener un hermano. Y usted parece estar muy sola. [...] ⁷²¹

El espectáculo ilumina algunos aspectos sobre cómo el aparato de desaparición penetra en los imaginarios de los individuos y, de este modo, extiende, de acuerdo con Antonia García, “el campo de intervención de ese poder que quiere ser absoluto mucho más allá de los centros clandestinos, de las cárceles, de los campos de concentración”⁷²². Dicha penetración opera desmoronando las certidumbres entre aquellas personas para las cuales el crimen ha dejado sus huellas, los familiares sobrevivientes, y esto involucra formas de

⁷²¹ Resulta remarcable que la expresión de Félix, *usted parece estar muy sola*, posiblemente recupera (intertextualidad) una expresión similar que las *Abuelas de Plaza de Mayo* reconocen que las estimuló a constituir una organización, como forma de superar la soledad de la búsqueda individual. Es decir, una expresión fuertemente deslegitimadora redundó en la formación de *Abuelas*: “Nuestra Asociación nació en octubre de 1977 a raíz de un “...Está usted muy sola, señora...” pronunciado por la entonces Asesora de Menores de la Plata y hoy camarista, Doctora Lidia Pegenaute, y fue creciendo a medida que las abuelas nos íbamos encontrando en los despachos judiciales, donde concurríamos una y otra vez, con la esperanza de localizar a nuestros nietitos que pudieran haber sido dejados en esos juzgados por las fuerzas represoras, ya fuese con sus nombres o como N.N” (Abuelas de Plaza de Mayo, 2001).

⁷²² Antonia García, “Por un análisis político de la desaparición forzada” en *Políticas y estéticas de la memoria*, pp. 89.

ocultación y desinformación que nunca son totales. Aún cuando Félix anuncia, casi al final del espectáculo, el cierre del archivo, en tanto expresión última de un poder aparentemente absoluto, que declara la no existencia de la familia de Ana, ésta última resiste, apoyándose en sus frágiles recuerdos.

Félix: Acaba de llegar la orden. El archivo se cierra. [...] No tiene hermano. Y si lo tiene nunca lo va a encontrar. [...]

Ana: Deme lo que estoy buscando y me voy. Dígame mi nombre, mi verdadero nombre

Félix: Su nombre verdadero es el que tiene ahora. No busque otro.

Ana: Deme el resultado de la muestra.

Félix: De qué muestra me habla. [...] No creará de verdad que esas muestras eran analizadas... [...] ¿Se da cuenta todo el pedazo de vida que perdió acá adentro? Sangre para una búsqueda sin destino. [...] Va a ser un número más en el archivo.

Ana: Cómo me va a anotar, con mi nombre falso. O con mi nombre auténtico, para ponerme en el archivo junto con los míos. [...]

La resistencia solitaria del personaje ilumina entonces, el esfuerzo de los familiares sobrevivientes para revertir las desapariciones y, el dilema que durante años representaron para éstos, los archivos, por un lado, vestigios del aparato militar de desaparición y, por otro, los escasos lugares donde buscar huellas, indicios, deslices de la burocracia de desaparición, aún cuando, dichos lugares resultaran refractarios al registro de historias como la del personaje.

5. 2. 1. Límites y contradicciones de las mentiras de la apropiación.

En general, las ideas, imágenes y símbolos secundarios elaborados con mayor frecuencia por los espectáculos consisten en representar el trasfondo de las relaciones entre los padres apropiadores y sus hijos, como basado en una red de mentiras que los primeros

construyeron para apropiarse de éstos. Tales imágenes y símbolos expresan una definición tradicional de mentira, en el sentido de un acto intencional que, de acuerdo con Derrida, dirige a otro “(pues sólo se miente al otro, uno no se puede mentir a sí mismo, salvo sí mismo como otro) un enunciado o más de un enunciado, una serie de enunciados (constatativos o realizativos) que el mentiroso sabe, en conciencia explícita, temática, actual, que constituyen aserciones total o parcialmente falsas”. En particular, los espectáculos coinciden en iluminar el entretejimiento de las mentiras en torno a ocultar el *origen* de los hijos.

Ambientada en una empresa de venta telefónica, *La entrevista* de Bruno Luciani, centra su atención en la entrevista de trabajo de una joven, quien monologa sobre su experiencia laboral, como pretexto para *manifestar* su experiencia de haber descubierto, gracias a la búsqueda de su hermano, que es hija de desaparecidos. En particular, el espectáculo emplea la metáfora del *portarretratos familiar* para representar la violencia de los apropiadores para que la hija ajena ingrese en el *marco* de una historia familiar, cuyas incoherencias aumentan conforme éste alcanza cierta madurez. Además de la coacción, la metáfora ilumina el miedo que experimenta la hija apropiada hacia sus padres de crianza, a causa de que la historia sobre su origen está llena de silencios. Ambas dimensiones de la metáfora denotan cierta creencia implícita del artista, en que la violencia de la apropiación resultaría constitutiva de las relaciones familiares, por tanto, una relación *contaminada* por el engaño de ninguna manera podría prosperar como una relación amorosa. De ahí que la única forma sugerida, en este espectáculo, de poner fin a dicha violencia, es la renuncia categórica a la vida familiar que hasta entonces se tenía con los padres de crianza. En el fragmento del monólogo que se transcribe a continuación

la entrevistada relata con humor parte del proceso traumático de descubrir las mentiras elaboradas por su familia.

Ella: [...] Me enfermé. Esa semana fue eterna. Una mierda eterna. No fui al colegio, no vi a las chicas. No vi a nadie. Hasta me tuve que bancar que la señora [su madre de crianza] me preguntara si estaba embarazada. Sí... del espíritu santo. [...] Y eso que yo a ella nunca le dije ni jota, nunca le pregunté nada. No me animaba, le tenía demasiado respeto. Demasiado miedo. La madre viuda, el heroico padre muerto en combate y la hija única y perfecta, la señorita “no sabe/no contesta”. Lindo portarretratos me armaron. Para ponerlo arriba de la chimenea, colgadito de la pared. Para reventarlo contra la pared y tirarlo adentro de la chimenea. [...] ⁷²³

Aunque la estructura del espectáculo produce la apariencia del desorden propio del habla ocasional, resulta interesante que el hermano de la entrevistada desmonta las mentiras en las que *Ella* fue educada mediante oponer, desde el primer encuentro, una interpretación histórica-política distinta. Es decir, al cuestionar el hermano la interpretación que durante el gobierno militar hubo una *guerra contra la subversión*, directamente desbarata uno de los pilares principales de la autoridad paterna y del *portarretratos familiar* pues le resta los elementos de heroísmo y patriotismo del padre muerto.

[...] (En off: Ambiente de bar) ¿Cómo te llamás? ¿De qué barrio sos? ¿Cuántos años tenés? -Parecés más grande, ¿de qué signo sos? ¿Te gusta el asado?
-No, soy vegetariana.
-Yo también.
-Mirá qué casualidad.
-Es de familia.
-¿Hermanos?
-Sí, una hermana más chica, no la conozco. ¿Y vos? [...]

⁷²³ Bruno Luciani, “La entrevista. Monólogo para una actriz”, *Teatro x la identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 485-488.

- [...] No, soy hija única.
-¿Y tus viejos? [...] vivís con tus viejos.
-Sí, con mi mamá.
-¿Y a tu papá... qué le pasó?
-Muerto en combate. ¿Y vos?
-Vivo con mi abuela.
-¿Y tus papás?
-Desaparecidos.
-¿La guerra contra la subversión?
-No, la dictadura militar.
-Por eso, la guerra.
-No, no hubo ninguna guerra.
-Ajá... [...]

Una menor proporción de espectáculos aborda a nivel secundario otras dimensiones menos exploradas de la red de mentiras que construye la apropiación, en particular, una representación de las mentiras, ya no como un poder vigoroso de ocultamiento y engaño, sino, como reacción al miedo latente de los apropiadores de perder el hijo. En estos espectáculos, observo cierta preocupación en vincular la apropiación con algunas prácticas ilegales de los ciudadanos.

Supongamos de Alicia Muñoz elabora el encuentro conflictivo entre dos abuelas, Mercedes, una Abuela de Plaza de Mayo y, Nora, cuya nieta aparentemente habría sido apropiada durante la dictadura militar. En particular, se centra en imaginar el encuentro entre dos personas que han dedicado de diferente manera su vida: a criar su nieta –Nora-, y a buscar su nieta – Mercedes-. No importa tanto aquí, iluminar la apropiación realizada por algún miembro de las Fuerzas Armadas, como indagar sobre las prácticas de algunos ciudadanos que hicieron posible mediante mentiras que la apropiación se prolongara más de dos décadas. Así, una de las primeras mentiras que Mercedes ilumina es que la nieta de Nora fue efectivamente apropiada por su yerno y, registrada como propia. Mientras Nora prefirió ignorar desde el comienzo el modo como su yerno obtuvo el bebé, así como creer –

no del todo convencida- que éste fue abandonado por su madre biológica.

Mercedes: Su hija estaba embarazada de cinco meses y perdió el bebé un mes antes de nacer Mariana... o Luciana, como quiera llamarla. Figura en los archivos del hospital. Acepte que su nieta es adoptada, Nora. [...]

Nora: Vea. Supongamos que sí. "Supongamos" que fuera adoptada. [...]

Mercedes: Su nieta no figura como adoptada.

Nora: ¿Usted sabe el engorro que es un trámite de adopción? ¿La angustia que hay que pasar antes que se la entreguen definitivamente? La ley es la que obliga a hacer las cosas por izquierda. ¿O no lo sabe? [...]

Mercedes: ¡Yo no vengo a hacerle ningún daño! No soy policía ni juez ni un secuestrador. Cálmese; por favor. [...] Lo que me trajo hasta aquí es una suma de "coincidencias". Pero más de una vez esas coincidencias me llevaron al lugar equivocado. [...] "Supongamos" que otra vez me equivoqué y su nieta no es mi Mariana. ¿Por qué no quiere que hagamos la prueba de identidad?

Nora: Porque Luciana no sabe que es adoptada y a esta altura no tiene sentido darle ese disgusto.

Como se observa, los diálogos transcritos elaboran dos posturas sobre la apropiación marcadamente opuestas, por un lado, la de Nora, para quien los fines justifican los medios, incluso el quebrantamiento de las normas y, por otro lado, la abuela de Plaza de Mayo, para quien una persona robada (sea su presunta nieta, sea la hija de otra persona) debiera tener la oportunidad de investigar las circunstancias en las cuales fue apropiada. Precisamente, esta es la segunda mentira que Mercedes devela. Cuando Nora prefiere no saber sobre el origen de su nieta – si fue efectivamente robada o abandonada- ésta continúa ocultándole que fue registrada como hija biológica, algo que ella efectivamente sabe que es mentira. Una tercera mentira se devela cuando Nora admite haber escuchado de los bebés robados durante la dictadura militar y, posteriormente, haberlo descartado como una invención de unas viejas locas. En la perspectiva del personaje de Mercedes, Nora ha forzado a su nieta a vivir una mentira, que debe repararse permitiéndole saber quiénes fueron sus familiares de origen, sean éstos o no desaparecidos.

Nora: Yo no puedo hacer nada.

Mercedes: Usted le tiene miedo a la verdad.

Nora: ¿De qué verdad me habla? ¿Le va a decir que sus padres fueron dos delincuentes, ahora que ellos no pueden defenderse?

Mercedes: Vea, que ellos supieran o no el origen de Luciana no cambia el centro de la cuestión. Si esa chica es la que le robaron a mi hijo y a mi nuera, yo soy su abuela. Partiendo de ahí no hay nada que discutir.

Nora: ¡La historia de Luciana no puede modificarse! Ya la vivió.

Mercedes: Pero no está completa. Su historia no empezó el día que llegó a esta casa. Ella tiene que conocer sus raíces. Aunque no sea mi nieta. Debe haber otra abuela buscándola, y las dos tienen derecho a encontrarse.⁷²⁴

De este modo, el espectáculo sugiere una continuidad de la violencia militar que se perpetúa en las mentiras elaboradas por los *apropiadores* con el propósito de impedir que los nietos-apropiados accedan a la historia biográfica y familiar de sus padres.

5. 2. 2. Representando a los desaparecidos con miras a reescribir el pasado.

Una de las representaciones más interesantes de este ciclo, en términos de lo que se silencia, omite, o borra, refiere a los desaparecidos. El hecho que la mayoría de los espectáculos se elaboran desde un tiempo presente parece haber influido en que los desaparecidos sean representados como fantasmas, *voces en off*, o coros que acompañan a los personajes principales, aunque no influyen en el desarrollo de las acciones. Efectivamente, los espectáculos reprodujeron las imágenes y símbolos creados en otros períodos y ámbitos de la producción cultural. Lo que Elizabeth Jelin señala para el imaginario argentino de la dictadura, coincide exactamente con el imaginario de los espectáculos:

⁷²⁴ Alicia Muñoz, “Supongamos” en *Teatroxlaidentidad. Teatro x la identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 408, 410-13.

Si cerramos los ojos, hay una imagen que domina la escena “humana” de las dictaduras: las Madres de Plaza de Mayo y otras mujeres [...] reclamando y buscando a sus hijos (en la imagen, casi siempre varones) [...] Del otro lado, los militares, desplegando de lleno su masculinidad. Hay una segunda imagen que aparece, específicamente para el caso argentino: [*sic*] mujeres prisioneras, jóvenes embarazadas, pariendo en condiciones de detención clandestina, para luego desaparecer.⁷²⁵

Si bien es cierto que este imaginario se apoya en algunos datos objetivos sobre las diferencias con que hombres y mujeres fueron reprimidos y disciplinados por el gobierno militar, de acuerdo con la autora, hubo más hombres que mujeres entre los muertos y detenidos-desaparecidos, mientras las mujeres fueron víctimas indirectas. Como veremos, la representación de los desaparecidos en los espectáculos algo esquemática, fragmentaria y poco compleja.

La imagen predominante de los desaparecidos es una mujer, a veces, mediante el recurso de flash back, representadas como prisioneras embarazadas a punto de parir y, en otras, como fantasmas en el presente, acompañando a los hijos apropiados en la búsqueda de su identidad familiar. En ambos casos, estos personajes desempeñan un papel secundario, principalmente como testigos sin capacidad de habla.⁷²⁶ *El Inocente* de Jorge Huerta es el único espectáculo que está ambientado en el futuro, en el 2025, cuando el último de los bebés robados, recupera su identidad familiar, a sus más de setenta años, a causa de que una joven militante de *Abuelas de Plaza de Mayo*, lo visita en el hospital en el que éste agoniza. Antes de morir, el anciano sueña o alucina con su madre desaparecida.

⁷²⁵ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, pp. 99.

⁷²⁶ Las excepciones son *Contracciones* y *Las letras de mi nombre*, en las que las madres-desaparecidas tienen un papel narrativo, es decir, no pueden cambiar los eventos pero tienen competencia para atestiguar sobre los mismos. Sin embargo, los personajes maternos no aparecen propiamente como fantasmas, sino más bien, como personajes en mundos paralelos.

Los elementos que la caracterizan son principalmente su juventud, vitalidad y alegría, así como, un silencio impenetrable sobre el pasado de la madre.

(El viejo lanza un fuerte berrido. Ajado y final es un bebé desesperado y hambriento. Jadea, como quien agoniza, como quien goza, como quien está muriendo. De pronto, unas sombras irrumpen y arrastran al viejo, que llora con todo su instinto. Sobre una manta vieja lo transportan, lo sofocan, lo llevan de aquí para allá hasta que lo abandonan tapado. Ordalía de un instante. El llanto se escucha sofocado y lejano. Suena también una música.) [...]

(Una chica joven baila divertida: pantalones Oxford, remera y una careta sencilla y alegre. Papel picado en los hombros y serpentina envuelta en el pelo. El viejo asoma su cabeza llorando. La joven ríe).

Joven: Se asustó, mi amor. Acá está mamá, mamita. [...] Hoy es noche de Carnaval. Papel picado, risa y careta... (Deja caer papel picado y serpentina sobre su cabecita)

Viejo: ¿Qué te hicieron, mamá? [...]

Joven: No hablemos de eso, amor, no hablemos de eso. (Sigue bailando)⁷²⁷

Cuando se trata de representar a los hombres, llama la atención que los espectáculos lo hacen desde la mirada materna, en la que éstos son muy jóvenes, todavía estudiantes.

ABUELA: "Es demasiado chiquito..." Marcos... Marcos también era chiquito cuando se lo llevaron. Para una madre, los hijos siempre son chiquitos... "Vamos, confiese... ¿Su hijo forma parte de la guerrilla?" -la voz de un encapuchado me empujaba brutalmente contra la pared- "¡Mi hijo cursa el segundo año de la Facultad de Letras!"... "Ah, ¿o sea que es uno de esos pobres idiotas que cree que se puede pelear con un lápiz y un papel...?".

Interpreto que las imágenes que elaboran los espectáculos de alguna manera dan cuenta de un debate al final de la década del noventa sobre cómo representar a los desaparecidos y, que en vez de privilegiar el imaginario de la militancia revolucionaria de

⁷²⁷ Jorge Huertas, "El inocente" *Teatro x la identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, pp. 477-79.

la década del setenta, éstos recuperaron una segunda forma de representación que destaca aquellos aspectos de la *normalidad de una vida plena injustamente truncada*.⁷²⁸ En la perspectiva de Pilar Calveiro, las interpretaciones históricas sobre los últimos treinta años del pasado habrían operado una despolitización del pasado ya sea porque éste se construye desde lo personal privado, o bien, a causa de una reconstrucción histórica de ciertas militancias políticas cuyo propósito es en realidad su exaltación.⁷²⁹ En mi opinión, observo en estas representaciones de los desaparecidos un propósito de reescritura de la historia, en tanto los espectáculos disocian a éstos del estigma de subversivos y guerrilleros, mientras a la vez, se sugiere la interpretación que el disciplinamiento del gobierno militar se dirigía a la sociedad en su conjunto y, no a ciertos individuos en particular. En última instancia, considero que al reaparecer a los desaparecidos como padres de familia, los espectáculos operan una reincorporación al imaginario de nación del que fueron extirpados.

5. 2. 3. Renuncia y muerte del hijo-apropiado, renacimiento y vida del sujeto nuevo.

Hemos señalado que en la mayoría de los espectáculos se asume como imposible que los apropiadores puedan construir una relación relativamente normal con sus hijos apropiados. Esta conjetura se sostiene en la creencia, algo simplista, que los apropiadores no sólo conocían el origen de sus hijos robados, sino que además, participaron de alguna forma en el asesinato de los padres biológicos. Entrelazados de esta manera los argumentos de la culpabilidad y el delito cometido por los padres de crianza, se desprende lógicamente la

⁷²⁸ Catela Ludmila da Silva, *No habrá flores en la tumba del pasado*, pp. 217.

⁷²⁹ “De igual manera, en el mundo actual tenemos un déficit político que nos dificulta la comprensión de lo que nos pasó. O bien lo inserta en la vida privada y personal, o bien lo exalta como “un símbolo de la historia heroica de una juventud maravillosa que entregó su vida sin más ni más” [...] que al anteponer la heroicidad y la juventud maravillosa ofrendando la vida deja fuera de lugar toda posibilidad de crítica”. Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, pp. 23.

conclusión de que los hijos apropiados deben renunciar, en un sentido lato, a la convivencia con sus padres de crianza, así como producir el cese del sujeto que fue fabricado a imagen de ellos. *El Descamado* de Hugo Men sintetiza algunos de los elementos más frecuentemente empleados en los otros espectáculos para representar cómo la violencia de la apropiación arraiga en las relaciones familiares. En un balde con agua la hija sumerge su cabeza y controla la respiración, como parte de su *entrenamiento* de resistencia a las mentiras de sus padres. Sin embargo, el día de su cumpleaños luego de que sus padres regresaran de un largo viaje de siete meses por Europa la hija decide no continuar con las mentiras y asesina a sus padres.

Madre: Siete meses, no sabés cómo te extrañamos. ¿No que la extrañamos? [...]

[...] Hija: Ma... no quiero.

Madre: ¿Qué no querés?

Hija: Festejar. Ya pasó.

Madre: ¿¡Qué decís!?! No seas aguafiestas. Ojalá yo cumpliera 20 años.

Todo el viaje esperando este momento, bebé... [...]

[...] Padre: ¡Felicidades! (*Abrazando a la hija.*) ¡Forza, Italia! (*A la madre.*)

Abrazala.

Madre: Ya la abrazaste vos.

Padre: Abrazala.

Madre: La vamos a ahogar, ¿no, bebé? Lo importante es darle lo que le faltó, enmendar, reparar. Hablando de reparar, no sabés cómo restauran cuadros en Italia. [...]

Padre: ¡Abrazala!

Madre: No importa, papi.

Padre: ¡Si importa! (*A la madre.*) ¡Abrazala!

[...] Madre: (*Silencio. Intenta abrazar a su hija.*) No puedo, así en frío no puedo. Además ella no quiere. ¿No que no querés? ¿Para qué la vamos a obligar? ¿No, bebé? [...]

5. 2. 4. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción de *Teatroxlaidentidad 2001*.

El propósito probable del montaje de los cuarenta y un espectáculos de *Teatroxlaidentidad* fue participar de las distintas actividades destinadas a conmemorar los veinticinco años del golpe militar. De acuerdo con Federico Lorenz, desde la conmemoración del vigésimo aniversario las actividades artísticas, académicas, y de los medios de comunicación⁷³⁰ fueron creciendo exponencialmente, a punto tal que la conmemoración del vigésimo quinto aniversario del golpe se realizará en mayores espacios de la ciudad (universidades, sindicatos, dependencias del gobierno, agencias de promoción cultural, fundaciones, muestras fotográficas, homenajes, escraches, publicaciones, recitales, etc.), incluyendo a un número creciente y heterogéneo de actores individuales y colectivos, además de las tradicionales organizaciones de derechos humanos. Es decir, aunque el ciclo de *Teatroxlaidentidad* no estaría listo hasta el 9 de abril de 2001, se hizo coincidir su lanzamiento con la programación de toda una semana de actividades de memorialización⁷³¹. Por tanto, hipotetizo que la predisposición de los artistas y colaboradores durante la realización del primer ciclo, estuvo influenciada por las expectativas sobre el aniversario del golpe y, en particular, sobre la posibilidad de las

⁷³⁰ Considérese la siguiente descripción de los actos por los veinticinco años del golpe, en marzo de 2001, como un esbozo de la efervescencia del momento: “Hubo una gran cantidad de recordaciones públicas, bajo la forma de muestras, presentaciones de libros, estrenos cinematográficos, repitiendo el fenómenos de 1996. [...] Durante el acto central [...] asistieron alrededor de cien mil personas [...] la presencia juvenil, y la aparición de infinidad de pequeñas agrupaciones barriales, juventudes políticas, grupos anarquistas y confesionales [...] acudieron con sus banderas y pancartas a la concentración. El acto de cierre, en una Plaza de Mayo llena, fue uno de los más coloridos y ruidosos: a las bengalas y los tragafuegos, a los trajes y carteles multicolores, se sumó el estruendo de las murgas y los cohetes, los bombos y los cánticos. Por sobre todos ellos, se oía el repique de las campanas del Cabildo, "tomado" por un grupo de jóvenes anarquistas y de izquierda a juzgar por las banderas que desplegaron [...]. Federico Lorenz, “¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976” en *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas in-felices*, pp. 96-7.

⁷³¹ Los medios de comunicación desempeñaron un papel central, por primera vez en veinticinco años, en expandir la heterogeneidad y el volumen total del público. Pues, mediante la difusión, actividades que hasta entonces eran accesibles a un número específico de militantes y simpatizantes, resultaron asequibles para muchos individuos que nunca habían asistido. “Programa de repudio al golpe y homenaje de los desaparecidos. Una semana para toda la memoria”, *Página 12*, 19 marzo 2001, pp. 16-7.

organizaciones de derechos humanos de apropiarse y reelaborar los significados asociados con el *24 de marzo de 1976*.

En segundo lugar, hipotetizo que la realización del ciclo será influenciada por un fallo judicial que establece, a comienzos de marzo, la inconstitucionalidad de las *Leyes de Punto Final y Obediencia Debida*, objetivo por el que trabajaban un número importante de organizaciones de derechos humanos y, que abriría el camino a la derogación definitiva de las mismas, por la *Corte Suprema de Justicia* en 2005. La influencia de este fallo, será significativa en la recepción que haga el público y los críticos de los espectáculos, en el sentido, que una interpretación sobre la dictadura militar elaborada en el escenario judicial expande *el drama social*, a causa de la *fuerza legítima* del derecho⁷³² y, en consecuencia, incorpora un mayor número de espectadores.

Por su parte, el hecho que ciertos mecanismos institucionalizados de reparación, como la derogación de las leyes, la jerarquización de la *Comisión por el Derecho a la Identidad*, entre otros, logran materializarse y, el que los diversos actores colectivos y organizaciones de derechos humanos activan en múltiples escenarios, una interpretación sobre la dictadura militar (en términos del quiebre que ésta produjo al orden institucional, a causa de las violaciones a los derechos humanos y, en particular del orden doméstico-familiar, a causa de las apropiaciones de menores), me inclinan a hipotetizar que el *drama social* experimenta una nueva expansión, aunque ahora con la particularidad que, se establece una interpretación sobre la dictadura militar, públicamente dominante, a causa de

⁷³² Empleo esta expresión en referencia directa al pensamiento de Jaques Derrida: “[...] El derecho es siempre una fuerza autorizada, una fuerza que se justifica o que está justificada al aplicarse [...] No hay derecho sin fuerza. [...] Es la fuerza esencialmente implicada en el concepto mismo de la *justicia como derecho*, de la justicia en tanto que se convierte en derecho, de la ley en tanto que derecho”. Jaques Derrida, *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*, pp. 15-6.

su *veracidad* (histórica y transitoria) y, aun cuando subsistan actores o grupos que sostengan una interpretación contraria.⁷³³

Una cuarta hipótesis es que los espectáculos de *Teatroxlaidentidad* se desarrollan en relación intertextual con un debate activado por las organizaciones de derechos humanos, al final de la década del noventa, en torno a cómo representar a los desaparecidos. De acuerdo con la abundante literatura, los desaparecidos han sido representados en estos años principalmente de dos maneras, por un lado, en términos de una militancia romántica-revolucionaria y, por otro lado, desde *la normalidad de una vida plena injustamente truncada*. El lector tendrá presente que ésta última forma de representación es la que han privilegiado los espectáculos del primer ciclo. Más específicamente, he señalado como éstos realizan una reescritura del problema de los hijos desaparecidos en términos de la *identidad familiar* que fue anulada por el secuestro y la apropiación, e incluso, cómo éstos han borrado o desvinculado de su representación estigmas construidos por la dictadura militar tales como subversivos, guerrilleros o *malos padres*. Es mi convicción, que el énfasis de los espectáculos en la *identidad familiar* y el *proyecto parental*, tiene entre otros propósitos, revertir el discurso militar que justificó el castigo a las familias que habían *maleducado* a sus hijos, e incluirlos en el cuerpo de nación del que fueron eliminados.

⁷³³ Resulta remarcable la coincidencia entre mi interpretación del drama social y la investigación de Lorenz: “A lo largo de veinticinco años de historia, la alternancia en las voces autorizadas a hablar sobre el 24 de marzo mostró siempre resquicios a través de los cuales se produjeron confrontaciones entre las distintas posturas acerca del pasado. Un quiebre significativo se dio en 1983, cuando el discurso construido por la Junta Militar fue reemplazado por un mensaje que, sostenido en primer lugar por los organismos de derechos humanos como denuncia de las violaciones durante la dictadura, fue ganando importancia en el espacio público hasta transformarse en la memoria dominante sobre los años de la dictadura, disparada por ejemplo en las conmemoraciones del 24 de marzo. Ésta coexiste aún con la voz favorable a los militares, aunque esta última se ha mostrado cada vez más incapaz de cuestionarla durante las conmemoraciones.” Federico Lorenz, “¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976” en *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas in-felices*, pp. 94.

Pese a que no se dispone de información sobre la recepción de los espectáculos se puede hipotetizar con base en algunos factores que su impacto ha sido muy importante. En primer lugar, el número y la distribución de salas, además de la gratuidad de los espectáculos, fueron decisivos en favorecer el acceso a un público heterogéneo, principalmente joven, que no asiste habitualmente al teatro. Esto no significa una libertad de acceso absoluta ya que es conocido que aún con estas condiciones es probable que algunos individuos no asistan. En segundo lugar, en tanto objetos culturales, algunos espectáculos logran una *permanencia* prolongada (que amerita mayor investigación) no solo en términos del éxito en el mercado teatral, sino además, en tanto expanden el *campo del drama social* a través de replicar esta experiencia en otros campos artísticos como la danza, la música, la fotografía, la cinematografía, etc. En tercer lugar, algunos de los espectáculos influenciaron a los artistas de otras ciudades en la elaboración de sus espectáculos (organización del trabajo, estética, etc.) Resulta interesante señalar que la expansión de la escenificación del *drama social* fuera de Buenos Aires, produjo unos resultados comparativamente limitados, en términos de construir un mayor número de espectadores. Finalmente, la recepción del ciclo presenta una interesante discrepancia, mientras la crítica teatral de los grandes periódicos tradicionales ignoró los espectáculos, las agencias de consagración teatral más importantes de la ciudad premiaron a los mismos con tres menciones. En la perspectiva de los artistas, éstos periódicos habrían consistentemente rechazado reflejar en sus páginas, salvo coyunturas políticas puntuales, las actividades de las organizaciones de derechos humanos.⁷³⁴ La segunda hipótesis

⁷³⁴ Conuerdo con Lorenz que mientras *Página 12* venía con una política editorial de difusión de materiales relacionados con el golpe militar, con la conmemoración del veinte aniversario del golpe militar los periódicos más importantes comenzaron a cubrir los eventos y realizar ediciones especiales. Desde entonces, las distintas conmemoraciones han sido un evento mediático muy importante. Pp. 84.

igualmente factible expresada por éstos fue que los espectáculos no tenían artistas renombrados que atrajeran el interés de los críticos. Mi hipótesis, que se complementa con las anteriores, es que los críticos desestimaron los espectáculos con base en sus convenciones sobre *el* teatro, de modo que éstos no consideraron de *valor* los espectáculos.⁷³⁵

Nuevamente, *Abuelas* influyó significativamente en cohesionar a unos artistas con trayectorias profesionales heterogéneas, capturar recursos, explorar nuevos espacios donde escenificar los espectáculos más allá de los tradicionales, así como, construir un incipiente *estatus* de artista-militante que se materializará en los siguientes ciclos. La oportunidad política que significa la colaboración del gobierno de la ciudad con *Abuelas* fue decisiva en la expansión del drama social en nuevos escenarios. En las ciudades donde se desarrollaron iniciativas de los artistas locales para producir un ciclo de teatro, se reprodujo una similar relación con las distintas *sedes* de *Abuelas*: los artistas trabajan *para* *Abuelas*. Por cierto, comparativamente las *Abuelas* de ciudades como *Córdoba* o *Mar del Plata* son organizaciones menos dinámicas que, probablemente enfrentaron dificultades para requerir la colaboración de un mayor número de artistas, así como, apoyos del gobierno local.

⁷³⁵ En su tesis doctoral Patricia Sicouly manifiesta su propósito de colaborar mediante su investigación a ensanchar el limitado interés de los investigadores en un número limitado de dramaturgos consagrados, postura a la que adhiero. En consecuencia, expresa un fuerte desacuerdo con quienes restan méritos artísticos a los espectáculos de *Teatroxlaidentidad*, como ha sido la del internacionalmente célebre dramaturgo Javier Daulte. A continuación se transcribe un fragmento de uno de sus ensayos con el propósito de ilustrar la opinión de un artista que ocupa una importante posición en el campo teatral de fin de siglo: “Así es como el teatro, en tanto arte, tiende a convertirse apenas en la ilustración voluntarista de nuestras frustraciones como hombres, como generación como país, como género humano. Algo parecido a un catálogo del resentimiento romántico. El teatro, y el arte, se vuelve solemne e ideológicamente conformista. A esta queja romántica se la encuentra demasiado frecuentemente confundida con la responsabilidad del artista, lo cual es un grave error, ya que [...] sacrifica al arte en nombre de una causa más noble que el mismo arte: “las víctimas representadas por la obra”. [...] es lo que sucede con el ciclo “Teatro x la identidad”. [...] neutraliza la potencia afirmativa del teatro, para dar paso a la potencia afirmativa de una causa. [...] es sin duda capaz de hacer aportes, quizá, en algunos casos, vitales, respecto de aquella causa; pero al teatro no le aporta absolutamente nada, y si hipotéticamente lo hace, se tratará de una casualidad histórica, una “excepción que confirma la regla”. Javier Daulte, “Producción artística y crisis”, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, pp. 49.

5. 3. *Teatroxlaidentidad 2002. Imaginando la nación a través de sus exclusiones y diferencias.*

Una de las características distintivas de los espectáculos del segundo ciclo es la frecuencia con que representan mediante distintos personajes, en diferentes períodos históricos, así como en diversos ámbitos (escolar, laboral, en la política, en el desempleo) unas relaciones de sumisión o desigualdad y, en algunos casos, de resistencia, para desde ahí abordar y cuestionar la construcción de nuestro imaginario de nación, así como, de ciertos referentes colectivos. A continuación, analizo dos espectáculos, *Crónica de Indias* de Amancay Espíndola y Araceli Arreche, ambientada durante la conquista española en 1586 y, *El Piquete. Panfleto murgeado* de Norberto Lewin, ambientado durante la crisis política y económica del 2001. Los espectáculos resultan remarcables en tanto iluminan dos momentos histórico-políticos significativos, separados por más de cuatrocientos años uno respecto del otro, con el propósito de enfatizar algunas desigualdades o exclusiones que han caracterizado la construcción del *imaginario de nación*. Así, al repertorio de símbolos, imágenes, valores asociados tradicionalmente con la nación (amor por la patria, auto sacrificio, pasión, desinterés, virilidad, hermandad, etc.) los espectáculos contraponen y acentúan, la opresión, la violencia, el conflicto, la exclusión, etc.⁷³⁶

Crónicas... construye una visible relación *intertextual* con la primera obra de teatro local elaborada precisamente durante la conquista española, *Lucía Miranda* (1612), así

⁷³⁶ Una de las ideas más fructíferas de Benedict Anderson, fue iluminar la construcción de la nación con base en unos lazos “naturales” que vinculaban y unían a los individuos alrededor de un *destino*. Es decir, el carácter no electivo de estos lazos favoreció la creencia en la nación como una empresa libre de los mezquinos intereses personales de los individuos. Por tanto, la poderosa construcción de la nación como *desinterés* es la que ha demandado el autosacrificio por amor a la patria y, más importante aún, el reclamar el sacrificio de otros en su nombre, desde las guerras de independencia en América.

como con una voluminosa producción de novelas románticas latinoamericanas escritas a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX que, narraban los obstáculos para la construcción de la nación en términos de una relación amorosa entre un hombre y una mujer, que tras sortear las diferencias étnicas, de clase social, etc., el matrimonio aparecía como un desenlace desigual, aunque armonioso.

De la Conquista Española en América, el espectáculo ilumina cierta práctica entre algunos conquistadores españoles de casarse con las hijas de los caciques de las principales tribus, como medio para establecer relaciones de no beligerancia. Sin embargo, en este espectáculo, el conquistador español ha *tomado* a la hija del cacique de los *Jurí*, María de Mencho, como mujer para procrear, puesto que su legítima esposa española no puede concebir.⁷³⁷ Los preparativos del casamiento de la hija mayor de María constituyen el nexo de las acciones de los tres personajes femeninos: la española Isabel, esposa legítima del conquistador y madre de crianza de Leonor, ésta última, hija mestiza de María, la indígena, y el conquistador. En particular, las mujeres no solo asisten a la novia con los detalles de la ceremonia religiosa, sino que además, la instruyen en las injusticias la dominación española en América, así como, de la posición subordinada que ésta ha de ocupar en la misma. En otras palabras, el espectáculo enfatiza no solo la profunda desigualdad que el gobierno español ha construido entre indígenas y españoles –mediante las matanzas, esclavitud, etc.-, sino además, la desigualdad entre hombres y mujeres. Así, pese a que María se encuentra en una posición desigualdad respecto de la española, pues no tiene los

⁷³⁷ “Los *Juríes* eran una tribu pacífica, sedentaria que ocupó el área entre los ríos Salado y Dulce, en más o menos el área geográfica exacta en la que el Quichua se habla ahora. Ellos parecen haber estado coexistiendo pacíficamente con el Quichua cuando los primeros españoles arribaron en 1550.” Louisa Stark, “Historia del Quichua de Santiago del Estero”, *South American Indian Languages. Retrospect and Prospect*.

privilegios de una mujer casada, Isabel ocupa igualmente una posición inferior, por ser mujer, frente al orden masculino español.

Isabel: (A la manera de crónica de la época.) Año de 1567. La violenta tiranía en las Indias, los cristianos perdieron todo temor a Dios, al rey, se han olvidado de sí mismos. En la ciudad hacen matanza de los indios nada más que para que tiemblen las ovejas.

(Sube la luz. La imagen fija que recibirá el espectador en esta instancia es a manera de estampa. Las tres mujeres distribuidas mirando a público, tías y a la espera.)

Isabel: Al cabo de tres días saltan muchos indios vivos que se habían amparado debajo de los muertos. (Mira a María.) Salen llenos de sangre, piden misericordia.

María: (Agacha la cabeza.) Elegí el bando de los invasores pero esta es también la tierra de mis hijos.

Isabel: Y como salen, los hacen pedazos. (Al público.) Millones de indios muertos al final de la conquista. (María mira fijamente a Isabel.) ¿Qué puedo hacer yo? Soy mujer.

María: Ni malo ni bueno. (Despectiva.) Mujer.

Isabel: La sumisión no ayuda, ya sé.

María: (Se saca bruscamente su traje de española, y se descubre su túnica rústica.) Siglos de mansedumbre hasta que la sangre grite pero cuando lo haga se oirá en cielos y tierra.⁷³⁸

Una de las fortalezas del espectáculo consiste en enfatizar y articular estrechamente la conocida desigualdad social que se impuso a los indígenas (representado mediante los lamentos y gritos que ingresan a la casa desde el exterior) con cierto conflicto doméstico, ilustrado mediante el choque de creencias y tradiciones de cada mujer sobre el matrimonio: para la ceremonia indígena, la importancia del baño, el ayuno de maíz y agua, el uso de hierbas y de la vincha y, para la española, el polvo blanco en el cuerpo, el uso de un vestido y zapatos. A diferencia de las novelas románticas, la unión de la mestiza con el español estará marcada por un ambiente lúgubre, tétrico y conflictivo, acrecentado por la

⁷³⁸ Amancay Espíndola y Araceli Arreche, "Crónica de Indias", *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 244-5.

resistencia silenciosa, que cabe a ambas mujeres ocupar, en tanto testigos de las injusticias del gobierno español en América. En otras palabras, el espectáculo destaca las desigualdades de género, étnicas y de clase social que caracterizan al matrimonio, en tanto metáfora de las desigualdades que la historia nacional ha transformado con el propósito de erigir un *nosotros* por encima de los conflictos y fraccionamientos sociales.

Al compás de diferentes ritmos musicales *El Piquete* construye el enfrentamiento entre quienes pasan a engrosar las filas de los desempleados y marginados, que se apoderan de las rutas para protestar, y, los que valiéndose de las leyes buscan restablecer la libertad de circulación para los ciudadanos. En particular, el espectáculo construye el *piquete* como un espacio-social que ha ido albergando a un número creciente y heterogéneo de argentinos: amas de casa, obreros, mineros, empresarios, estudiantes, un sacerdote, etc., caracterizados por el uso de vestimentas de diferentes colores, el énfasis en ruidos (bombos) y distintos aromas (olla popular), así como, historias (de obreros desempleados, de amas de casa repentinamente empobrecidas, etc.). Conforme aumentan los *piqueteros*, los personajes del *policía* y el *leguleyo* los hostigan y amenazan con una represión violenta⁷³⁹. La estructura del espectáculo es la de un enfrentamiento *in crescendo* entre los distintos *piqueteros*, cuyas historias son acompañadas por el ritmo de un *candombe* (clara alusión al hecho de ser caracterizados en el espectáculo como *negros de mierda*), junto a un *coro* y un *solista* que introducen o refuerzan las historias y, el *cabo*, quien acompañado por un *coro policial* ejecuta las medidas elaboradas por el *leguleyo*, cortejado por unos acordes de piano. En el fragmento que se transcribe a continuación, los *piqueteros* hacen guardia, esperando el nuevo día, que los enfrentará con la policía:

⁷³⁹ De acuerdo con la *Real Academia Española* el *leguleyo* “es una persona que aplica el derecho sin rigor y desenfadadamente”.

Solistas y coro:

¿Cómo llegamos a esta situación curiosa y tan confusa?
Sin darnos cuenta, la miseria nos llevó a un cruce de rutas.
ELLOS con su ambición forzaron esta dura situación.

Lo que debía ser fugaz es cotidiano y permanente.
Los que eran sólo unos pocos hoy ya son toda la gente.
Piquete nacional de todos por igual.

Sin casa y sin sustento, la vida es un tormento
¿De qué sirve el lamento, de qué sirve llorar?

Mañana con el sol traerán los carros, gases y armamentos.
¿Pregunto quién se anima a ser un mártir, el próximo muerto?
ELLOS, la represión. NOSOTROS, nuestro cuerpo y nuestra voz...

Pese a que el desalojo de la ruta se construye como inminente, el espectáculo desestima un enfrentamiento final, a causa de que el número de excluidos ha crecido durante la noche de forma ininterrumpida. Es decir, un voluminoso *nosotros* se ha constituido en la ruta y, éstos persuaden al policía y el leguleyo a desobedecer la orden de desocupar la ruta. Como se observa a continuación, a este *nosotros* que habita en las rutas corresponde por contrapartida la formación igualmente reciente de *ellos*, quienes gobiernan desde *Puerto Madero*, el barrio más exclusivo de la ciudad de Buenos Aires⁷⁴⁰. Aunque la obra no desarrolla en las didascalias una caracterización histórica de los eventos que llevaron a este enfrentamiento *nosotros/ellos*, posiblemente porque el trasfondo de la crisis del sistema político de 2001 estaba presente durante el montaje, es conspicuo al lector que

⁷⁴⁰ Es el primer puerto de la ciudad de Buenos Aires (construido 1887) que luego de su abandono a causa de su obsolescencia, constituyó durante décadas una de las zonas de la ciudad de menor interés en términos urbanos y económicos. Hasta que a partir de la década del noventa se realizará una planificación, jamás realizada en Buenos Aires, con una inversión total por parte del estado de cerca de 1000 millones de dólares. Pese al importante rechazo de los habitantes de la ciudad a que determinados grupos económicos se apropiaran de los terrenos, el barrio se convirtió en un novedoso centro comercial, cultural y turístico, residencia de los argentinos y extranjeros con los más altos niveles de ingresos del país.

la oposición entre la ruta y *Puerto Madero* es una imagen que sintetiza una profunda polarización social entre los que han perdido sus trabajos, casas, educación, etc. y, los políticos o la clase dirigente que se ha enriquecido y aislado.

Cabo: Desde aquí todo es muy fácil, / Me ordena y yo hago el mandado.

Leguleyo: Se equivoca; igual que usted / Apenas soy empleado. / Puedo ser gobernador, / Senador o diputado, / Puedo hasta ser presidente. / Y así y todo... yo no mando.

Cabo: Pero, entonces...

Leguleyo: ¿Qué? ¿No entiende? / Yo también soy mandadero. / Recibo órdenes precisas / Directo de Puerto Madero. / ELLOS me pasan la orden / Y NOSOTROS las cumplimos. / Es cierto, me llevo un vuelto, / Que comparto con amigos. (Le da unas monedas)

Cabo, cumpla sus deberes, / Usté' es valiente y honrado. / Si hace lo que hay que hacer / Lo asciendo a sub-comisario.⁷⁴¹

Como se puede inferir, *El Piquete* reactualiza cierto repertorio de imágenes e interpretaciones que observáramos en algunas de las obras del segundo ciclo de *Teatro Abierto*. Sin embargo, mientras en estas últimas se iluminaban las fisuras y contradicciones de un *nosotros* cohesionado violentamente, en nombre de cierta una unidad armoniosa, en *El Piquete* se evidencia una disolución o fraccionamiento de la identidad nacional en un *nosotros* cuyas bases de solidaridad descansan en el empobrecimiento generalizado, en la pérdida de los derechos que eran comunes a los argentinos, de los que fueron despojados a causa de este *ellos-interno*, representado por los gobernantes. En otras palabras, mientras las obras de *Teatro Abierto* cuestionaban la posibilidad de una nación a causa de las importantes fisuras en los referentes colectivos, en espectáculos como el estudiado, dicho cuestionamiento parece vetusto respecto de una imagen conformada por al menos dos naciones: los desplazados y la clase dirigente.

⁷⁴¹ Norberto Lewin, "El piquete. Panfleto murgeado", *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 187.

5. 3. 1. Desencanto y descrédito de la política y desconfianza de ciertas instituciones.

Resulta destacable que cuando los espectáculos privilegian representar ciertas relaciones de desigualdad o formas de subordinación, éstos igualmente elaboran a nivel secundario un importante cuestionamiento de algunas instituciones y autoridades. Así, algunos espectáculos deslizan, sorprendentemente, cierta desconfianza en la participación política, o un desencanto general hacia los políticos. Otros espectáculos cuestionan las instituciones judiciales encargadas de proteger a los menores supuestamente abandonados, mientras otros atacan el nacionalismo que ordena un territorio como nacional respecto de otro considerado extranjero. A continuación propongo el estudio de dos espectáculos, *El señor Martín* de Gastón Cerana sobre la erosión y descrédito de la muchas veces elogiada educación privada respecto de la siempre cuestionada educación pública y, *Felicidad del pueblo, grandeza de la nación* de Guillermo Saccomanno, sobre la militancia y la traición a los objetivos por los cuales se realiza dicha militancia.

El señor Martín, se centra en la relación entre un maestro de inglés y un alumno de una prestigiosa escuela secundaria bilingüe en la provincia de Buenos Aires. El personaje del alumno, Martín, desempeña en el espectáculo, el papel de relator de la vida cotidiana de la escuela, en particular, de las actividades escolares revestidas de cierto aire de distinción y honra, a tal punto, que docentes y estudiantes convenían de buen grado en abandonar sus nombres en castellano por nombres en inglés. El hecho que el profesor de inglés, Mr. Martín, pronuncia el nombre de pila de su alumno, Martín, en español, despierta el interés de este último en conocer más sobre su profesor, aguijoneado,

asimismo, por sus propias preocupaciones sobre su pertenencia a ese mundo escolar que él experimenta en conflicto con la ciudad en la que vive.

Mientras el profesor aprovecha cada oportunidad para instruir al alumno en la importancia y honor de pertenecer a una *comunidad escolar* que se construye con base en los valores del trabajo (simbolizado mediante el escudo escolar que los alumnos portan en el uniforme), el alumno experimenta una profunda desconfianza hacia esas enseñanzas.

Mr. Martin: [...] (Retoma su discurso explicativo.) El bleizer lleva escudo del Colegiou y se lleva con honor and dignity.

Martín: (Traduce.) Y dignidad...

Mr. Martin: El lema acuñado al pie de escudo de la institución reza “Sine labore nihil” que significa “Sin trabajo, nada” [...] Para portar lo escudo en el bleizer hay que reunir los honores del educando ejemplar que se precie de pertenecer al James Day High School. Cuando se traicionan sus honores, el escudo se arranca del bleizer en un acto al que concurre todo el establecimiento, pasas la vergüenza de tu vida y luego eres expulsado de la Institution. ¿Está claro eso, Martín?⁷⁴²

Casi a continuación de haber recibido esta lección sobre lealtad a la escuela, el alumno penetra en la sala de registros con el propósito de investigar la nacionalidad de su maestro, sugiriendo la posibilidad que la pertenencia y construcción subjetiva del alumno dependiera de la autenticidad del maestro. En otras palabras, el alumno se arriesga a indagar la nacionalidad del maestro como una forma de someter a prueba la verosimilitud de sus enseñanzas. Cuando el alumno descubre, no sin sorpresa, que su maestro le ha mentado sobre su origen inglés, su conflicto personal parece concluir, pues no encuentra oneroso el haber traicionado lo que antes creía.

⁷⁴² Gastón Cerana, “El señor Martín”, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 124.

Martín: [...] Necesito saber ya mismo de dónde viene Mr. Martin. [...] (Encuentra lo que busca. Azorado.) ¡Mr. Martin! ¡Acá está! (De repente, no puede dar crédito de lo que ha descubierto.) ¡Es argentino! ¡Mr. Martin es argentino!! Mr. Martin es de Valentín Alsina... [...]

Mr. Martin: Who's there? I can hear voices speaking. I can hear noises. (Martín apaga su linterna y se arrincona en la oscuridad.)

Mr. Martin Who's there I've asked. (Muy lentamente conduce el az de su linterna hasta llegar a Martín, que está arrinconado.) Martín, it's you. [...] Don't you know shame, Martín? Give me that! (Martín hace que no con la cabeza.) Give me that folder right now, Martín! (Martín se niega. Mr. Martin se la arranca de los brazos y la abre.) Give me that!!!! (Ve su ficha en la carpeta. Casi en llanto y con ira.) I'm from Glasgow, Martín!!!

Martín: No, you are not!!

Mr. Martin: Yes, I am! How could you??!! You've disappointed me, Martín. Shame on you!!!

Martín: Perdón...

Mr. Martin: [...] Oh!!! You've dishonoured this School's community. (Le arranca el escudo del bleizer.) You don't deserve this!! You have betrayed this hole community!!! And so old and poor Mr. Martin!!!⁷⁴³

La ceremonia en la que Martín es deshonrado y expulsado del *James Day High School*, tal cual lo había instruido su maestro, nunca sucede, posiblemente porque el primero mantuvo en secreto la mentira de su maestro a cambio de graduarse. Sin embargo, el espectáculo desestima el problema de la complicidad del alumno en sostener una mentira, mientras realza la importancia del cuestionamiento del personaje hacia ciertas lealtades *ilusorias*, vacías, marchitas, falsas.

Felicidad del pueblo... es un monólogo de una prostituta sobre la historia de un militante de derechos humanos, quien en la búsqueda de justicia para su hermano desaparecido, devino en un político importante. En particular, mediante el relato de la prostituta el espectador accede a los momentos importantes que impulsaron el ascenso político y corrupción del militante, así como, a la transformación de su relación: de amantes a su amante-prostituta exclusiva.

⁷⁴³ Gastón Cerana, "El señor Martín", *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 130.

Desde esa vez empezamos a vernos cada quince días. Y a mí, cobrarte, me parecía una humillación. Matemáticamente, cada quince días. Al tiempo, una vez por semana. Y después lunes, miércoles y viernes. Cuando aumentamos la frecuencia entonces me propusiste un pacto. Estabas dispuesto a pagar exclusividad. Exclusividad. Te estabas yendo para arriba. Al principio, cuando se te empezaba a dar la buena, acordate, sufrías. Culpa, decías. Te daba culpa. Tenías pesadillas. Transpirabas. La almohada, la dejabas empapada. Tu hermano desaparecido. La política es la continuación de la guerra por otros medios, me decías. No te ibas a olvidar nunca de tu hermano. Cuanto mejor te iba, más te acordabas de la infancia. La culpa, sí. ¿Y después? ¿Después qué te paso? [...]
[...] Ni hablar cuando fue el escándalo ese de las coimas en el Congreso. No sé qué voy a hacer, te quejabas. [...] Toda una vida de militancia, decías. Tengo al periodismo encima. Se la agarraron conmigo. Tengo que cuidarme. Si descubren que vengo acá, que tengo una amante, esos turros me van a escrachar.⁷⁴⁴

El personaje de la prostituta no tiene en este espectáculo el propósito de resaltar la honradez de esta última respecto de una sociedad corrompida, como en la obra de Jean Paul Sartre, *La prostituta respetuosa*, sino por el contrario, el borrar o desvanecer la construcción de la *situación dramática* desde una perspectiva moral. El espectáculo sugiere una transformación personal de los personajes, de modo que el asenso corrupto del militante impacta en una relación desleal, no solo hacia su esposa, igualmente militante de derechos humanos, sino además, hacia la prostituta. Sin embargo, lejos de asumirse en una posición desfavorable, los personajes femeninos forman una alianza, ideada por la prostituta, para extorsionar al político a negociar una ruptura equitativa. Los personajes parecerían haber adoptado en su comportamiento algún precepto del tipo “negociar o perecer”, antes que abordar las relaciones humanas desde convicciones morales, religiosas, o idealistas. Asimismo, la construcción ambigua de los personajes abre varias posibilidades

⁷⁴⁴ Guillermo Saccomano, “Felicidad del pueblo, grandeza de la nación”, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 163.

de interpretación sobre la relación entre militancia y política, sobre todo se aleja de la idea de sentido común de la política como naturalmente corrupta, para realzar a nivel secundario más bien la traición del militante a aquellos ideales y motivaciones que pensaba materializar mediante la política.

5. 3. 2. Legados de nuestro pasado militar: supervivencia de cierto *pathos autoritario*.

Sin lugar a dudas, los espectáculos del segundo ciclo se diferencian significativamente de los del ciclo anterior en términos de los principales personajes (no hay abuelas que buscan sus nietos, no hay una necesidad de representar a los desaparecidos, no hay adolescentes preocupados por el legado familiar) de las temáticas (son escasos los que plantean la relación hijo-apropiado padre-apropiador, etc.), y, en particular, no se detecta una preocupación por elaborar una interpretación histórica. Asimismo, resulta interesante que a los artistas ya no les inquieta abordar el aparato militar de desaparición y, no obstante, se observa cierta insistencia en representar cierta continuidad del *pathos autoritario*⁷⁴⁵ en espacios como la escuela, el trabajo, etc. Uno de los mejores ejemplos, que se observa en varios espectáculos es el contraste exagerado entre la forma verbal que emplean los personajes para referirse a una decisión de alguna autoridad -*son órdenes superiores*- y, los personajes que ejecutan las órdenes, en general, pequeños hombres, es decir, empleados de rango inferior como personal de limpieza, auxiliares, secretarias, etc. En otras palabras, se

⁷⁴⁵ El término fue acuñado por Guillermo O'Donnell para cuestionar la hipótesis de que la dictadura militar fue exclusivamente un gobierno brutalmente despótico y, por tanto, sugerir que la participación de un número importante de individuos, fue central, ya que desde diferentes microespacios se arrojaron la tarea de vigilar a los demás. [...] hubo una sociedad que se patrulló a sí misma: más precisamente, muchas personas [...] que sin necesidad "oficial" alguna, sólo porque querían, porque les parecía bien, porque aceptaban la propuesta de ese orden que el régimen –victoriosamente- les proponía como única alternativa a la perpetua evocación del "caos" pre-1976, se ocuparon activa y celosamente de ejercer su propio pathos autoritario". Guillermo O'Donnell, "Democracia en la Argentina: Mirco y macro", *Contrapuntos*, pp. 138.

diluye en los espectáculos la estructura estatal autoritaria y, se aborda algunos espacios donde subsisten formas autoritarias, donde se ejerce una vigilancia y disciplinamiento del comportamiento de los demás.

5. 3. 3. Miedo al desorden: representando los miedos como necesidad de algún orden.

Uno de los supuestos que se repite con mayor frecuencia en los espectáculos es el miedo en sentido *lato*, es decir, los personajes experimentan en general una “perturbación angustiosa del ánimo ante un peligro real o imaginario, presente o futuro”. En algunos espectáculos los personajes temen investigar el pasado familiar, ya sea por descubrir algo inadmisibles, ya sea por el miedo a sufrir una decepción al no encontrar lo que se buscaba. En otros espectáculos, los personajes experimentan miedo a consecuencia de una manifiesta intolerancia hacia *los otros*, que se materializa en algunos casos, en cierta incapacidad para establecer formas relativamente negociadas de convivencia. Otros espectáculos, representan el miedo a un orden local violento, incuestionable, paralizante, ajeno. Por razones de extensión consideraremos únicamente el espectáculo *Edilicia. Acción teatral electrodoméstica para vecinos y bolsas de basura* de Mateo, Rosenbaum y Scaramuzza, puesto que explora buena parte de los miedos representados en otros espectáculos.

Edilicia husmea en las acciones cotidianas que se desarrollan al interior de diez departamentos, de forma simultánea. Cada departamento está habitado por personajes, cuyas relaciones de amistad, parentesco, de pareja, etc., son elaboradas con una importante ambigüedad, de modo que corresponde al espectador inferir qué tipo de relaciones los vinculan entre sí. Asimismo, en cada departamento alguien emplea un aparato eléctrico (afeitadora, cepillo de dientes, depiladora, cuchillo, plancha, batidora, etc.) que puestos en

funcionamiento al mismo tiempo, obstruyen la comunicación al interior y entre los vecinos. De modo que, los ruidos, de los que nadie se responsabiliza, son la principal causa de enemistad entre los vecinos y la fuente que estimula algunos miedos y obsesiones en cada vecino.

En un departamento observamos los preparativos de viaje, posiblemente con el propósito de abandonar el país, que realiza una mujer sola. Los ruidos provenientes de los otros departamentos o del exterior disparan sus temores hacia sus vecinos, que ni siquiera conoce o, hacia alguien que posiblemente la esté buscando o persiguiendo. Así, con el propósito de engañar a sus vecinos y potenciales perseguidores, contraataca los ruidos del exterior con la programación del televisor. Es decir, temiendo que alguien *descubra* que ya no vive más en el edificio, por motivos que no se mencionan, el televisor oculta o disimula su ausencia.

DEPARTAMENTO I. (Plancha, nerviosa. Finalmente comienza a ponerse la pollera)

MUJER: Ya me voy. Pará. No escuches. No escuches. Pusiste todo lo necesario en tu valija y ya te vas. Lejos de los ruidos indeterminados, lejos del miedo, lejos de pensar de dónde viene cada ruido, de calcular distancias ambiguas, procedencias difusas. Lejos de las miradas de reojo en los pasillos. ¿Y usted quién es? Puse todo lo necesario. Ahora me pongo esta ropa, cierro todo y me voy. Tranquila. Nadie va a entrar, nadie va a venir a buscarte.

[...] Dejé la tele programada para que se encienda a las cuatro y se apaque a las ocho y media. Bendita tecnología. Nadie va a saber que te fuiste. Sólo es necesario que no me vean en el pasillo. Que no me vean con el bolso. Que no me escuchan. Salir como un fantasma. Como si me quedara acá.

En otro departamento, observamos a un hombre mayor, quien podría ser el padre o el *apropiador* de una joven. Tan solo dos actividades ocupan el tiempo del hombre, por un lado, cortar pan con un cuchillo eléctrico, como una forma de *entrenarse* y *quemar la*

adrenalina que acumula antes de ir de *caza* y, por otro lado, observar casi obsesivamente a unos jóvenes que habitan en el departamento de abajo, quienes en su perspectiva están siempre de fiesta y alcoholizados.

DEPARTAMENTO G (La mujer joven, muy nerviosa, atemorizada)

Ella: ¿Podés parar con ese ruido?

Él: Son ellos.

Ella: Sos vos con ese cuchillo.

Él: Estás imposible últimamente. Me hablás con monosílabos y mirás con miedo.

Ella: Cuando volvés de caza me asustás. Los ojos iluminados...

Él: Caza, caza... con zeta. Siguen matándose. Cuánto pagan de luz con cada fiestita, ¿me querés decir?

Ella: ¿Cuántos dijiste que eran?

Él: Ellos dos solos.

Ella: No, cuántos animales.

La aparente confusión con que cierra este segmento del espectáculo establece un paralelismo entre los jóvenes (que se matan alcoholizándose) y los animales (cazados), que sugiere lo que es más conspicuo conforme avanza el espectáculo, a saber, cierta construcción -desde el punto de vista de los adultos- sobre los jóvenes, que anclada en el miedo a éstos, justifica la necesidad de disciplinarlos.

En otro departamento dos mujeres y un hombre, posiblemente hermanos, recuerdan a un amigo que abandonó el país y que regresa después de muchos años por cuestiones de trabajo. Cada uno recuerda aspectos secundarios, singulares, del amigo que en conjunto sugieren la posibilidad de que éste se haya exiliado a consecuencia de que su padre y hermano fueron asesinados.

Él: Siempre le envidié el pelo, la manera en que lo llevaba. Lo tiene igual. El mismo corte y ni una cana. [...] Mirá que casi me lo choco de frente y si no me saludaba él, seguía de largo.

Ella 2: ¿Al final dónde terminó viviendo?

Él: En Suecia, pero anduvo los primeros tiempos por Brasil, por México, qué se yo cuántos lugares me dijo.

[...] Ella 2: ¿Te acordás cuando vino esa noche tardísimo y nos llevó a las dos hasta el mercado de flores para comprarnos los primeros jazmines de la temporada? Qué loco.

Ella 1: Sí, muy simpático. Después de un día para el otro se hizo humo. Si te he visto no me acuerdo. [...] Un egoísta es lo que siempre fue.

Él: Era de familia. El padre y el hermano tenían el pelo igual. No como uno.

Ella 2: Mirá que sos jodida. ¿Qué querías que hiciera?

Ella 1: No sé. ¿Vino para quedarse?

Él: ¿Acá? Está unos pocos días por cuestiones de trabajo. La empresa lo mandó.

Ella 1: El extraño de pelo largo se volvió un empresario, mirá vos. Y nosotros seguiremos siendo unos indios para él.

Él: ¿Qué decís?

Ella 2: Dejála. Desde temprano que está fatal con el asunto de los de al lado.

Él: ¿Con quién? ¿La parejita del E?

Ella 2: No, está perseguida con los del C.

Él: ¿Con esa vieja?

Ella 2: No, son los pibes el problema. Y no estoy loca. Todas las mañanas el mismo ruido. ¿Me pueden explicar qué es?⁷⁴⁶

En este segmento del espectáculo, que es imposible transcribir por completo, se construye nuevamente un paralelismo entre la representación del amigo exiliado cuando era joven, mediante su *pelo largo* (símbolo que alude a una simbología densa de la juventud del setenta: uso de drogas, el sexo precoz, guerrilla, etc.) y cierta representación contemporánea de los jóvenes que habitan en la planta baja, mediante las fiestas, el ruido, el olor, la holgazanería, el alcohol, etc. Entiendo que el propósito de este paralelismo es revelar, en términos de O'Donnell, el *patrullamiento* o vigilancia de algunos individuos que movilizadas por varios factores, entre ellos el miedo, ejercen su disciplinamiento.⁷⁴⁷ El

⁷⁴⁶ Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum y Ita Scaramuzza, Edicilia. Acción teatral para vecinos y bolsas de residuos, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 90-2.

⁷⁴⁷ "The dramas of Argentineness were also enacted throughout the public sphere, particularly by the mass media that extended the military's capacity to invade domestic and redo the body of its citizens: between one program and another, there was endless ideological propaganda in which well-dressed youth with short hair and a tie arrives at the University; another youth, dirty and long-haired, making crazy and frightened gestures, hands him a subversive flyer; a father (the first boy's, of course) finds out about the situation. First, he

final del espectáculo, corrobora en parte en esta interpretación, pues luego de realizada una reunión de consorcio, a la que todos los vecinos esperan para ventilar sus quejas, sucede la elaboración de una larga lista de prohibiciones, antes que la construcción de un orden de convivencia basado en la negociación de las diferencias.

5. 3. 4. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción de *Teatroxlaidentidad 2002*.

Las investigaciones realizadas sobre el segundo ciclo coinciden en sostener que la convocatoria produjo una apertura en la forma de trabajar el problema de la apropiación de los hijos de los desaparecidos, aunque ha sido escasa la atención en examinar los elementos de la misma que pudieron influenciar la elaboración de los espectáculos en esta dirección. El argumento que sostengo es que al estudiar el cuerpo de la convocatoria, -principalmente un breve escrito elaborado por Patricia Zangaro-, se observa que ésta solicita o formula un *charge* -en términos de Michael Baxandall-, a los artistas de la ciudad de Buenos Aires, a saber, la elaboración de unos espectáculos sujetos a unos requerimientos, cuyo *valor artístico* se funda, ya no en la activación del discurso del secuestro y apropiación de menores, sino más bien, en activar algunos discursos contrarios a ciertos discursos denominados *posmodernos*, cuya hegemonía en la sociedad argentina, enmarcarían la búsqueda y restitución de los hijos de los desaparecidos como algo retrógrado, inútil, envejecido.

hesitates, but then he calls the police to inform them of what is happening. A voice (from off) recommends "call the authorities *before* your son becomes involved in some *dangerous business*" [...] In this spectacle of control, the "authentic" body (male) of the tidy young man was in sync with military aspirations of order en hierarchy. Conformity had to be visible". Diana Taylor, *Disappearing acts*, pp. 106.

Identidad: "filiación, señas particulares", alcanzo a leer en un diccionario, entre las acepciones del término. Y se me ocurre, de pronto, que esta noción de identidad como procedencia y configuración de lo particular, lo peculiar, lo personal, como la historia de la cual se apropia el sujeto para inscribir su diferencia, es altamente revulsiva en el paisaje de la globalización, de la muerte del sujeto y del fin de la historia, que celebra el posmodernismo. Y si, como reflexiona Jameson, esta glorificación de un presente ahistórico y acrítico, esta "naturalización" de lo dado que supone el pensamiento posmoderno, es la expresión cultural del capitalismo tardío, las luchas por la identidad, por la reinscripción de la historia, por la recuperación de un lugar crítico y de transformación para el sujeto, constituyen, hoy por hoy, la forma más radical de rebelión y resistencia.⁷⁴⁸

En este sentido, hipotetizo que en la segunda convocatoria se detectan algunos indicios hacia lo que he denominado la construcción de un discurso algo más autónomo asociado con el trabajo de *Teatroxlaidentidad*, sobre todo respecto del primer ciclo que articuló su trabajo abrevando en el gran reservorio de discursos sobre la dictadura militar. Dicha autonomía se concibe como un proceso de enfrentamiento-diálogo con un rango de discursos al que la elaboración de los espectáculos debiera dirigirse para resignificarlos o modificarlos. Por cierto, es importante repetirlo, las demandas formuladas por la convocatoria pueden frustrarse, dependiendo de cómo los artistas interpreten los significados asociados con *posmodernismo*. Mi hipótesis es que los espectáculos formularon un fuerte cuestionamiento a ciertas instituciones de la sociedad y a sus autoridades, en particular, desde el miedo que los personajes experimentan ante la necesidad de orden, de referentes colectivos y de un horizonte de futuro. En algún sentido, lo que Norberto Lechner señala sobre el miedo durante las dictaduras militares parece sostenerse, salvando algunas importantes diferencias, en éstos espectáculos.

⁷⁴⁸ Bajo el título *Rebeldías de la diferencia*, el escrito se incorporó al texto de la convocatoria. *Abuelas de Plaza de Mayo, Mensuario mural de Abuelas de Plaza de Mayo*, año II, n°13, noviembre 2001, pp.6.

These dictatorships promise to do away with fear. In fact, however, they generate new fears because they profoundly disrupt routines and social habits, making even daily life unpredictable. The sense of powerlessness increases as normalcy recedes. Even familiar surroundings are seen as harboring foreign and hostile forces. When people find that they are powerless to affect their situation, they deny responsibility for it, and a kind of moral apathy sets in. [...] When no one is committed to anything or anybody, people feel socially uprooted. Rootlessness is manifested in the mistrust that pervades social relations [...] the most serious political effect of authoritarian aggression: the erosion of collective identities.⁷⁴⁹

No obstante, me gustaría matizar este argumento hipotetizando, por un lado, que cierta representación del miedo a un orden social que se percibe como impredecible, extranjero, sin futuro, se enraíza en ciertas convenciones del teatro argentino, en particular, hemos observado en los espectáculos de *Teatro Abierto* la influencia de una *fuerza* que *actuaba* sobre los personajes, una representación de la vida doméstica militarizada y, del mundo de la vida como un sinsentido. Por otro lado, hipotetizo que la coyuntura de fuerte pesimismo hacia el régimen político y las instituciones del mercado influenciaron la elaboración de los espectáculos en términos de privilegiar un desencanto con las instituciones que gobiernan la sociedad. El mensaje de apertura de Daniel Fanego, transcrito en el capítulo anterior, resulta indicativo de ello, pues éste hace manifiesto su propia experiencia de parálisis y miedo: “No sabemos qué hacer. Miramos el futuro aterrados, desconfiados, unos con otros, perdimos todo objetivo como nación, como pueblo. Nos han robado todo”⁷⁵⁰.

Pareciera que la importante movilización y organización social que operó durante el 2002, en particular entre los productores culturales que hasta entonces difícilmente sectores

⁷⁴⁹ Norberto Lechner, “Some people die of fear. Fear as a political problem”, Corradi, Fagen y Garretón, *Fear at the edge*, pp. 29-30.

⁷⁵⁰ Resulta remarcable que durante éste momento se ha de activar nuevamente en la producción cultural en general la interpretación sobre el saqueo

heterogéneos se habían organizado en un bloque como tal, resulta contradictoria con la coyuntura política de fuerte pesimismo que antes he mencionado. Sin embargo, hipotetizo que una parte significativa de dicho activismo de los productores culturales, puede interpretarse como una demanda de reorganización de las industrias culturales locales frente a una doble amenaza, por un lado, el mercado internacional de bienes culturales y, por el otro, a una política estatal sobre promoción cultural que, aunque limitada, perdía institucionalidad. En otras palabras y, para el campo teatral en particular, hipotetizo que actividades como la del *M.A.T.E.*, guardan cierta relación con algunos de los objetivos de *Teatro Abierto*, en particular, la elaboración de una política de protección y promoción estatal, en un campo donde su presencia era reducida.

Con respecto a lo que denomino el discurso de *Teatroxlaidentidad* es importante tener presente que los *controles internos* creados por los artistas sobre quién es *competente* para hablar y escribir en su nombre, cumplieron un papel muy importante en cohesionar y reforzar la lealtad de una importante cantidad cambiante y heterogénea de artistas. Uno de los mecanismos más efectivos fue reducir dicha competencia a un número escaso y reiterado de artistas. No obstante, las reglas relacionadas con la selección de los espectáculos resultaron ineficaces para evitar la defección de un número importante de artistas que venían colaborando desde el primer ciclo. De todos modos, no es del todo claro si esta forma de colaboración artística necesitaba un número creciente de artistas ya que la producción y realización de los ciclos no demanda, en principio, de compromisos estables o duraderos y, como se observa en los ciclos siguientes, el total de los espectáculos montados ha de ser cada vez menor. En otras palabras, nunca más sería posible montar un ciclo con cuarenta y un espectáculos como sucedió en 2001. Mi hipótesis es que la realización de un ciclo de menores dimensiones produjo una importante restricción en

términos de reducir el compromiso latente o potencial de los artistas a colaborar, cuyos efectos eran perceptibles antes del montaje de los espectáculos, ya sea que algunos se alejaron por no ser seleccionados, ya sea porque creyeron en la posibilidad de corrupción de la comisión de lectura. Es posible que al final de ciclo los líderes de *Teatroxlaidentidad* cayeran en la cuenta que producir un ciclo grande era demasiado costoso pero ofrecía una ingente posibilidad de colaboradores. En este sentido, hipotetizo que la menor dimensión del ciclo haya tenido una mayor influencia desfavorable mayor que, la sospecha de corrupción de la comisión (hipótesis de algunos líderes) en producir el *exit* de los artistas.

Los veintiún espectáculos montados innovaron en ciertas imágenes, símbolos, estilos, enfoques etc., que sin duda se habían agotado con el primer ciclo. En parte esto fue posible debido al hecho que más de la mitad de los artistas del segundo ciclo, habían participado del primero, así como, presenciado algunos de sus espectáculos. Por tanto, hipotetizo que la elaboración de un número importante de espectáculos del segundo ciclo estuvo influenciada por cierta percepción sobre la reacción del público en el ciclo anterior. En algunos casos, una reacción favorable del público fue interpretada como una forma de continuar con un estilo, una temática, cierto enfoque similar, etc., como ejemplo, se pueden considerar los trabajos de Marta Betoldi, quien con *Contracciones* (2001) tuvo un importante éxito comercial y con *Cesárea* (2002) fue bastante menor. En otros casos, una reacción favorable fue interpretada como una necesidad de buscar otras temáticas, personajes, etc., como por ejemplo, los trabajos de Gastón Cerana, quien se inicia en la dramaturgia con *Radiomensajes* (2001) con cierto éxito y, con *El Sr. Martín* (2002) alcanzó un éxito comercial de al menos dos años en cartelera.

El hecho que *A propósito de la duda* se representara en distintas ciudades de la argentina, influyó significativamente sobre las distintas experiencias de colaboración entre

los artistas de teatro y las distintas *sedes-Abuelas*. A tal punto, que en algunas de las primeras ciudades donde se montó dicho espectáculo, se desarrollaron rápidamente ciclos localmente producidos, como por ejemplo, en *Córdoba* y *Mar del Plata*. Por su parte, los espectáculos de *Teatroxlaidentidad 2001* desempeñarán un papel similar al de *A propósito...*, en el sentido, que éstos han de constituir los principales materiales para el desarrollo de ciclos de teatro parcialmente producidos por los artistas locales, como por ejemplo, en *San Miguel* y *Tucumán*. En este sentido, hipotetizo que el proyecto deliberado de los líderes de itinerar por distintas ciudades con *A propósito...* estimuló la colaboración entre los artistas locales y las *Abuelas*. Aunque su influencia no siempre se tradujo en la elaboración de un ciclo de teatro, se puede afirmar sin lugar a dudas, que *A propósito...* ocupará un lugar importante entre los espectáculos más vistos de la historia del teatro itinerante argentino. Asimismo, sostengo que los artistas de las distintas ciudades produjeron un complejo y cuasi-inesagante proceso de recepción y de reelaboración de los espectáculos de *Buenos Aires*. Es decir, el espectáculo X , montado por los artistas T , para la audiencia A , es posteriormente montado por los artistas T_1 y, por tanto reelaborado como X_1 , para la audiencia A_1 . Esto significa que los espectáculos han de tener una permanencia mayor que la de cualquier obra teatral, sobre todo si se tiene presente que algunos de los espectáculos del primer y segundo ciclo volverán a montarse durante el tercer ciclo en las ciudades de *Morón*, *San Isidro* y *Avellaneda* y, durante una maratón de veinticuatro horas, en *Buenos Aires*. En general, los espectáculos tienden a dirigirse unidireccionalmente, desde Buenos Aires hacia las ciudades del *interior* y, solo excepcionalmente ocurren en la dirección inversa.

5. 4. Teatroxlaidentidad 2004. Apropiaciones de lo distinto, lo repugnante y lo inferior en el imaginario de nación argentina.

Los espectáculos del cuarto ciclo se caracterizan por retomar el problema de la apropiación, aunque distanciado de la densa simbología asociada con el último gobierno militar, así como, algo menos estrechamente ligado con los hijos de desaparecidos. En particular, proyectando el problema de la sustracción de menores en el pasado lejano y, como parte de un proceso conflictivo de incorporación y, a la vez, de rechazo, de lo diferente, lo incómodo, lo repugnante y, lo inferior de *los otros* en un imaginario de nación. Así, algunos espectáculos enfatizan la desigualdad del indígena respecto del gobierno español o de la *Iglesia Católica* con miras a reflexionar sobre la apropiación en términos de una incorporación violenta del cuerpo *repugnante* del indígena y su reelaboración religiosa- cultural, o bien, su incorporación subordinada en el proyecto de nación español. Otros espectáculos, por su parte, elaboran la apropiación de los hijos y los bienes materiales de los desaparecidos, como una incorporación igualmente violenta de lo *diferente* y lo inferior en cierta definición de familia, que toma para sí a los hijos y, rechaza o se deshace de los padres. En algunos de estos espectáculos se elabora un fuerte contraste entre la vida acomodada de los hijos apropiados, y la vida aparentemente menos afortunada de los hijos que permanecieron con sus familias biológicas, sugiriendo una interpretación clasista de la apropiación al apoderarse de los cuerpos y bienes de otros y, transformarlos, modelarlos desde una posición social donde pueden prosperar, así como, cierto cuestionamiento de una idea moral de la familia, en el que se habría apoyado la apropiación, según la cual ciertas relaciones familiares bien constituidas eran preferibles a otras mal constituidas.

El Morales de Santiago Serrano está ambientado durante la *Campaña al Desierto* del general Roca. En particular, durante el armisticio entre *Namuncurá* (hijo del gran cacique *mapuche Calfulcurá*, conocido como el *cacique general de la Araucanía*) y Roca. Mediante el armisticio, éste último se compromete a reconocer legalmente parte de las tierras que pertenecían a los *mapuches*. Sin embargo, Roca no solo traiciona lo pactado con *Namuncurá*, sino que además, lleva a cabo un plan de exterminio de los *mapuches* consistente en asesinar a los hombres y desplazar a las mujeres y niños hacia las ciudades para disgregarlos. La *Iglesia Católica*, representada por unos misioneros salesianos, cumple un papel igualmente central en diezmar al pueblo *mapuche*, al socavar las creencias y tradiciones de los mismos.⁷⁵¹

La *situación dramática* se construye en torno a una elaboración ficcional de la historia del hijo menor de *Namuncurá*, *Morales*, bautizado posteriormente como *Ceferino*. Precisamente, *Morales-Ceferino* es el objeto de la disputa entre un misionero que desea convertirlo en el primer indígena católico -que sirva a los propósitos de la iglesia- y, su madre, quien quiere educarlo según las costumbres *mapuches*. En el párrafo a continuación, el misionero explicita que ha elegido adoctrinar a *Morales* por ser hijo del cacique (*cachorro de tigre*), así como, a causa del desafío que ofrece domesticar lo *salvaje* del niño (reflejado en sus ojos).

Padre Julián: Si se logra formar a uno de esos infieles bajo los preceptos de la iglesia luego él mismo transmitirá la palabra de Dios a sus hermanos. Además este niño no es un salvaje cualquiera. Que su padre haya autorizado a que lo llevemos nos abre las puertas para llegar a todos los demás.

⁷⁵¹ Aunque en el espectáculo no se emplea la palabra *diezmar* se puede inferir de la lectura un término similar. Con alguna sorpresa encuentro que entre sus diferentes acepciones, el término *diezmar* refiere a una mortandad causada por una epidemia o evento natural, así como, al pago del diezmo a la *Iglesia Católica*.

Padre Pablo: Su mirada no es plácida. El gesto adusto de sus cejas. Hay algo torvo en sus ojos oscuros. Una violencia incontenible a flor de piel. El mayor de los hermanos tenía una mansedumbre más aconsejable.

Padre Julián: Domesticar a un cordero es sencillo, pero jamás tendrá el mismo mérito. [...] un cachorro de tigre sofrenado por la palabra de Dios es una proeza digna de las circunstancias. Ese ser oscuro de piel y alma, una vez convertido en mensajero [...] atraerá con su fuerza al resto de la manada. [...]

Padre Pablo: no quiero contradecirlo pero... ya tiene 11 años, casi no habla. No sabe leer ni escribir. Prepárese para el fracaso.

Tras largos años de educación religiosa, la piedad y el conocimiento de *Morales* de la religión católica crecen de la misma forma que una enigmática enfermedad en su cuerpo. Precisamente, la indeterminación en torno a esta enfermedad favorece varias interpretaciones, en particular, la posibilidad de que ésta sea producto del violento conflicto entre indios y españoles y, en particular, el de haber sido alejado de su pueblo, a causa del cual muere siendo adolescente. El hecho que su muerte se produce al poco tiempo de visitar al *Papa Pío X*, con el propósito probar del éxito de la empresa religiosa en *América*, sugiere igualmente la posibilidad que ésta ha de fracasar en convertir a los *mapuches* al catolicismo.⁷⁵² En breve, el espectáculo reelabora la historia del indígena bueno, actualmente primer beato argentino, en términos de un mestizo, que apropiado por los misioneros, a causa de su estirpe y rebeldía, resiste hasta morir. Dicha resistencia se

⁷⁵² “[Ceferino] Nació en la reducción mapuche de Chimpay, Río Negro, en 1886. Era hijo de Rosario Burgos (cautiva "huinca" chilena) y del cacique Manuel Namuncurá, un célebre líder que luchó heroicamente, en la batalla del 5 de mayo de 1883 contra el Ejército Argentino comandado por el general Julio Argentino Roca y nieto del caudillo mapuche Calfucurá. [...] El 24 de diciembre de 1887 [...] fue bautizado por el misionero salesiano padre Domingo Milanesio, gran defensor de los pueblos originarios. A los 11 años le pide a este salesiano que lo lleve a estudiar para luego regresar y así poder enseñar a los de su pueblo. [...] Se dedica en cuerpo y alma al estudio, aprende el idioma castellano y apasionadamente el catecismo. A principios de 1902 su salud comienza a deteriorarse y por los estudios que le realizan encuentran que contrajo tuberculosis. El 19 de julio de 1904 con 17 años, Ceferino es trasladado a Turín, Italia por Monseñor Cagliero, los salesianos pensaron que allá recuperaría la salud y podría continuar sus estudios de sacerdocio. [...] En 1924 los restos [...] son repatriados por orden del presidente Marcelo T. de Alvear y llevados a la capilla reconstruida del antiguo Fortín Mercedes, situado frente a la vecina localidad de Pedro Luro. Parecía el lugar más convocante de la Patagonia, entonces. [...] era un lugar de paso casi obligatorio de los misioneros de la Patagonia”. Wikipedia (2009), “Ceferino Namuncurá”, acceso libre, URL: http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ceferino_Namuncur%C3%A1&oldid=26231696, última consulta: 11 de mayo 2009.

materializa en su cuerpo, repatriado casi veinte años más tarde, y reelaborado en la obra como símbolo ambiguo, conflictivo, violento, etc., del cese de los enfrentamientos entre indígenas y argentinos. El espectáculo finaliza con la transformación del cuerpo en un monumento nacional, que entre sus varios propósitos, delimita los intereses de la república en expandir las dimensiones del territorio nacional. Por tanto, mediante la imagen del cuerpo enfermo y rebelde del indígena se estimula al espectador a reflexionar sobre la configuración del territorio nacional, así como, del carácter controversial de su muerte en el imaginario de nación.

En otros espectáculos es algo frecuente observar un interesante contraste entre una representación de las *familias apropiadoras*, como pertenecientes a un sector social acomodado ya sea por herencia o por haber robado las propiedades de los desaparecidos y, una representación de las *familias biológicas*, como pertenecientes a sectores sociales menos favorecidos o que han experimentado cierto empobrecimiento en relación estrecha con el empobrecimiento de la sociedad argentina. En *Herida de mil balas* de Hernán Morán, dos hermanas con una holgada posición económica, *Imperio* y *Lali*, visitan la casa de una hermana mayor, quien trabaja como maestra y habita en una *villa miseria*. La visita no tiene un propósito social, puesto que las dos hermanas han estado por muchos años distanciadas de la hermana mayor, sino más bien, determinar si ésta última ha desaparecido. En la perspectiva de *Imperio* y, en menor medida en la de *Lali*, el hecho que la hermana mayor rechazara el estilo de vida y la educación que le ofrecía su padre, ingeniero militar y arquitecto, resulta incomprensible e inadmisibles. Sobre todo por *desperdiciar* su vida como maestra de una villa, mientras su padre se enriquecía a causa de su éxito como arquitecto, en la construcción de casas de verano, del que recibía como medio de pago distintos departamentos.

Imperio: [...] había empezado la carrera de ingeniería pero dejó a la mitad [...] Se pasó a magisterio y terminó dando clases en los asentamientos de Villa Insuperable, [...] Una villa miseria detrás de una fábrica de tapas de plástico. [...] Con el tiempo la fábrica cerró y el edificio abandonado se convirtió en albergue de indigentes y extranjeros. No entiendo por qué se siguió quedando.

Lali: ¿Por qué hablas así de esa pobre gente?

Imperio: Llamar a las cosas por su nombre no es peyorativo. [...]

[...] Lali: Mi papá le quiso regalar un departamento.

Imperio: Pero ella lo rechazó.

Lali: Y me quedó a mí ese departamento... [...] Está habitado mi departamento, digo, hay fantasmas... [...] Fue una vidente, porque pasaban cosas raras en la casa y me dijo que no era solo una presencia, que hay una familia entera ahí: El papá, la mamá y dos nenitos... [...] Un día limpiando el departamento encontré [...] un sobre pegado [...] con documentos, partidas de nacimiento, pasaportes... nadie se olvida de eso en una mudanza ¿no te parece? [...] No se pueden vender los departamentos porque ninguno tiene escritura, con fantasmas y sin escritura ¿quién los va a querer?

Como se infiere del desarrollo del espectáculo, es posible que la hermana mayor conociera que los departamentos que recibía el padre no eran a causa de su trabajo como arquitecto, sino más bien, producto de desposeer ilegalmente a sus dueños, luego de colaborar en el secuestro y desaparición de los mismos. Mediante la metáfora de los fantasmas que habitan el departamento, el espectáculo sugiere la posible desaparición de una familia, así como, el que las dos hermanas fueran en realidad los *dos nenitos*, que fueron apropiados por el militar. No obstante, el énfasis está puesto en construir un fuerte contraste entre la vida acomodada de las hermanas *apropiadas*, y la vida aparentemente miserable de la hija biológica del militar, con el propósito probable de iluminar cierta concepción clasista de la apropiación de los cuerpos (y bienes), en el sentido, que éstos son transformados, modelados, desde una posición social donde pueden prosperar, mientras que de la vida en la *villa* nada puede prosperar, ya que es un *desperdicio*, que malogra lo que el padre espera de su hija. En otras palabras, el espectáculo subraya de la apropiación,

cómo ésta ha *prefabricado* en términos de Legendre, unos individuos con unas historias y trayectorias de vida marcadamente distintas de las que hubieran tenido si hubieran sido criados por sus padres-desaparecidos. Iluminando, en particular, el enfrentamiento entre dos concepciones de vida enraizadas en la pertenencia a distintas clases sociales, por un lado, los militares ocupan una posición conservadora, reaccionaria y acomodada y, desde allí se apoderan de los cuerpos y los transforman y, por otro lado, los desaparecidos ocuparían una posición progresista y de clase media o media-baja.

5. 4. 1. El *otro* violentado: resistencia, frustración y muerte.

Unas de las características sobresalientes de las obras a nivel secundario es cierta resistencia de los distintos personajes, a colaborar o realizar los proyectos, deseos, expectativas, etc., de los que están en una situación de superioridad o dominio, que en algunos casos conduce a la muerte del personaje. En primer lugar, algunos espectáculos fabrican a los personajes-indígenas resistiendo silenciosamente la posición subordinada asignada por los españoles. En segundo lugar, otros espectáculos muestran la rebelión de los hijos (apropiados o no) contra el ingreso en una historia o proyecto familiar. Finalmente, algunos espectáculos imaginan a ciertos personajes resistiendo algunos cambios económicos recientes como la desindustrialización, el desempleo, las privatizaciones de las empresas del estado, etc.

Cuánto vale una heladera de Claudia Piñeiro se centra en el reclamo de una mujer a una compañía de electricidad privatizada, de una compensación monetaria, a causa de que el elevado voltaje, le habría arruinado la heladera. El espectáculo emplea el humor, en particular, centrado en el apellido de la mujer, para sugerir que las privatizaciones de las

empresas del estado prometieron resolver algunos problemas que resultaban intolerables para el consumidor y, a cambio, crearon nuevos problemas. Entre las transformaciones que realizaron las nuevas compañías, el espectáculo se detiene en resaltar la situación incómoda e irrisoria que se produce a causa de que los modernos teclados de la compañía de electricidad no tienen la letra eñe. Siendo que el apellido del personaje, *Piñeiro*, aparece escrito en la factura *Pineiro*, la compañía recomienda al personaje cambiar su apellido por uno que no ofrezca dificultades de escritura para los teclados. Determinada a no cambiar su apellido e iniciar una demanda contra la compañía, el personaje se asesora con un abogado.

Dr Loche: ¿Y esto le sucede solo con la compañía eléctrica?

Claudia: No, después de lo de la heladera me estuve fijando en las otras facturas... en la de gas donde va la eñe dejan el espacio en blanco. O sea que para ellos soy Pi eiro. En la de aguas ponen un signo numeral... [...] Y en la tarjeta de crédito me ponen el signo pesos...

Luego de analizar distintos casos judiciales y conversar con algunos jueces, el abogado arriba a la misma conclusión que la compañía de electricidad, el apellido del personaje está en contra del progreso, de la *civilización*, por lo tanto, es necesario cambiarlo.

Elena: ¿Cambio de apellido...?

Dr. Loche: y no se trata de problemas administrativos tenemos que probar que ese apellido que le tocó en suerte, le ocasionó, le ocasiona, le ocasionará, traumas psicológicos, de personalidad, de la autoestima. Juntamos las pruebas y el juez autoriza el cambio de apellido ipso facto...

Elena: ¡Yo no quiero cambiarme el apellido ipso nada! ¿No era que el apellido era irrenunciable? [...] Dígame, doctor... ¿cuánto vale el nombre de las personas en este país? ¿Vale menos mi apellido que cambiar los teclados de la compañía de electricidad? ¿Vale menos que los que usted pueda negociar con un juez corrupto? Dígame, Loche, la verdad, para ustedes vale menos que una puteada, ¿no?

Dr. Loche: Hoy por hoy, para usted su nombre vale una heladera...

Elena: No confunda valor con precio... mi nombre vale mucho más que una heladera... así que usted, la compañía eléctrica, el juez, todos juntos de la mano... váyanse a la mismísima mierda... [...] ⁷⁵³

Pese a que el personaje rechaza cambiar su apellido, encuentra una solución algo extravagante al problema, al proponerle casamiento a un hombre que conoce brevemente en el estudio del abogado. Al parecer, ambos encuentran en el matrimonio un medio de sortear sus obstáculos administrativos: el hombre necesita nacionalizarse para trabajar y, ella necesita un apellido fácil de escribir para solicitar el reembolso a la compañía eléctrica. Más aún, al deslizarse en el espectáculo que el hombre con el que Piñeiro se ha de casar es en realidad gay, tiene por propósito desbaratar la posibilidad de una unión romántica, mientras se señala al espectador la importancia de un acto de resistencia aparentemente insignificante como es conservar el apellido de soltera.

La muñeca de Mariana Pérez, elabora la historia de una familia de carniceros, que habita en un pueblo. A partir del monólogo de la hermana mayor, el espectador se entera cómo la hermana menor, por la cual la familia hizo todos los sacrificios posibles, incluso mandarla a estudiar a *Buenos Aires*, se convierte en guerrillera y desaparece, dando de bruces con las expectativas que se habían depositado en ella. Mientras la madre busca a su hija hasta su muerte, su hermana, quien relata, se resigna a aceptar la desaparición como si se tratara de una muerte natural, negando relativamente la frustración de sus deseos con su hermana.

Cada mañana la despertaba con el café con leche. La vestía, y la llevaba a la escuela. Ella, con su delantal immaculado. Yo, con mi delantal manchado de sangre. Yo, ya no iba. [...] Todos nosotros nos pudrimos en el negocio de

⁷⁵³ Claudia Piñeiro, “Cuánto vale una heladera” *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 356-7.

mis padres. [...] Detrás del mostrador, a la luz enfermiza de las heladeras, la imaginaba sentada en su pupitre, los ojos bien abiertos, atenta, seria. Y mi sacrificio valía la pena. Ella con su minifalda. Yo, con mi delantal manchado de sangre.

[...] (Violenta) Se marchó, ¿entiende? Se marchó.

Nuestro apellido apareció en los diarios. La buscaban. [...] (Despectiva) Hasta otro nombre tenía, un alias, como los delincuentes. Nadie dice nada, pero todos se acuerdan. La señalarían con el dedo aquí. ¿Por qué tenemos que castigar así a una criatura inocente? Volvió aún una vez más. Llegó de noche. (Como silbando) Flaca. En los huesos. [...] Esa vez no me engañó. Revisé su bolso. ¿Sabe qué traía en el bolso? ¡Cosas...!, para hacer explosivos. En nuestro cuarto ¿entiende? [...] Le dije que iba a denunciarla si no se iba. Que ponía en peligro a nuestros padres. No dijo nada. Tenía la mirada del fanático. Se fue sin despedirse. [...] ¿Qué tengo que ver yo con su suerte? Para mí murió ese día. [...] ¿Qué tengo que ver yo con una hija suya que no sé de quién es?⁷⁵⁴

El monólogo opera un interesante desplazamiento, pues al sugerir que la hija, de su hermana desaparecida, es inocente, alude por contraposición a que su hermana fue relativamente responsable de su propia muerte. Asimismo, al no formular el personaje, cuestionamiento alguno sobre la desaparición de su hermana, queda ésta última representada como insignificante, mientras, por otro lado, se subraya la incomodidad de la hermana mayor al descubrir que no todo acabó con la desaparición de su hermana. Su sobrina, reabre algunas antiguas frustraciones que la muerte de la hermana menor había olvidado, principalmente, el hecho que ésta última se rebeló contra los deseos de su familia. Rebelión que se expresa eficazmente mediante la metáfora del *delantal immaculado*. Es decir, pese a los importantes sacrificios de su hermana mayor, reflejados en su delantal manchado de sangre, la hermana desaparecida trastorna el orden familiar construido en torno a una ideal de blancura o pureza, al convertirse en guerrillera.

5. 4. 2. Dominación y resistencia, dos caras de un conflicto inagotable.

⁷⁵⁴ Mariana Pérez, “La muñeca”, *Teatroxlaidentidad. Obras de teatro de los ciclos 2002 y 2004*, pp. 386-7.

Uno de los supuestos que aparece con frecuencia en los espectáculos es el de un conflicto incesante entre los personajes dominantes, quienes se apropian de algunos individuos para sus propósitos personales y, los personajes dominados, que resisten, rechazan y malogran lo que los primeros se proponen. En algunos espectáculos, el conflicto se representa mediante la metáfora del *viento de la pampa* luchando contra la empresa española, es decir, la *naturaleza* o de los *naturales* arruinando los esfuerzos de los poderosos. En otros, se reelabora la historia de *Pinocho* como una alegoría de la relación de obediencia, manipulación y rebeldía que une al apropiador con su hijo como creación. Finalmente, otros espectáculos construyen ciertos cambios económicos en conflicto con cierto imaginario de nación industrial, a través de representar la historia de una familia productora de calzado, o bien mediante la privatización de las empresas del estado.

5. 4. 3. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción de *Teatroxlaidentidad 2004*.

Sin lugar a dudas, el diseño y la articulación de los tres distintos tipos de espectáculos que conformaron el cuarto ciclo (provenientes de los *Talleres*, del *Concurso* y del *Archivo Biográfico-Familiar*) dan cuenta de un importante momento colectivo de creatividad, esfuerzo y búsqueda de cierta diversidad artística. A punto tal, que cada tipo de espectáculo pareciera haber sido pensado para atraer la participación de artistas con diferentes competencias o trayectorias profesionales. Esta opinión se sustenta a partir de un escrito publicado tardíamente por la *comisión de dirección* en el *Mensuario de Abuelas*.

[...] los talleres, destinados a aquellos que desean investigar en el lenguaje posible de un teatro testimonial; el concurso, para aquellos que tienen la experiencia suficiente como para volcar en un texto la iniciativa y armar un grupo de trabajo, y finalmente el espacio abierto, para aquellos teatristas muy insertos en la profesión y en los medios que desean participar y comprometerse.⁷⁵⁵

Por tanto, hipotetizo que la comisión elaboró una concepción algo rígida sobre qué artistas, en relación con su experiencia y consagración, participarían de la elaboración de determinados espectáculos: con alguna experiencia quienes lo hicieran de los talleres, con bastante experiencia los del concurso y, consagrados los de *Espacio Abierto*. Entiendo que ésta es algo rígida porque la participación fue bastante heterogénea, destacándose, por un lado, los talleres que atrajeron teatristas con una breve experiencia en teatro y, por otro lado, el *Espacio Abierto* que atrajo actores con una consolidada carrera profesional.

Examinemos a continuación la convocatoria general para proyectos pues resulta remarcable en tanto se formulan el *charge* o los requerimientos a los que debe ajustarse la elaboración de los espectáculos, como cuestiones más específicas, referidas a la confección de ciertas reglas destinadas a fortalecer la cohesión entre los artistas. Como señalara en el capítulo anterior, la comisión tenía puestas las esperanzas en que los espectáculos de los talleres materializarían una reflexión más densa, en el sentido, que éstos debían reflejar una fuerte adhesión a los objetivos de *Abuelas*. Este compromiso que los líderes demandan a los artistas, como se observa a continuación, bajo el mandato de producir un *teatro político*, visibiliza, entre otras cosas, una tensión muy importante de señalar, que influyó la elaboración de los espectáculos. Para algunos miembros de la comisión de dirección era cada vez más evidente que existía una brecha entre lo que los líderes de *Teatroxlaidentidad* se proponían, aspiraban, esperaban etc., de los espectáculos y, lo que los artistas que

⁷⁵⁵ *Mensuario Mural Abuelas de Plaza de Mayo*, año V, n°28, enero 2004.

participaban de los concursos ofrecían, planteaban y reflexionaban. Durante el segundo ciclo esta tensión se formuló en términos de producir pocos *espectáculos de calidad*, antes que, muchos, de calidad muy heterogénea, lo que significó el *exit* de un número importante de colaboradores.⁷⁵⁶ Por su parte, durante el cuarto ciclo la tensión se planteó en torno a establecer qué forma de colaboración artística debía caracterizar a *Teatroxlaidentidad*: una que privilegiara cierta rigurosidad artística (posición cercana a, *el arte por el arte* de Pierre Bourdieu), una que privilegiara los objetivos de *Abuelas* o, bien una que celebrara las diferencias y desigualdades artísticas. Resulta remarcable que la convocatoria refleja esta tensión, en particular, al exigirles a los espectáculos provenientes de los talleres un *mayor compromiso* que a los del concurso.

Los talleres Txi 2003 comenzaron en mayo del 2003 con una abierta convocatoria a las fuerzas teatrales de Bs. As. Se trata de un intento de profundizar la búsqueda de teatro político que implica teatroxlaidentidad, aumentar la conciencia y conocimientos de los participantes del ciclo, y de lograr producciones artísticas de mayor compromiso respecto del tema de la apropiación de menores.

[...] Los textos teatrales deberán ser de media hora de duración, máximo, con temática acerca de LA IDENTIDAD en forma amplia, es decir que puede, o no, tratar el tema de los niños apropiados, quedando a criterio del jurado su pertinencia al ciclo.⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ Resulta importante señalar que el alejamiento de los artistas no siempre significó un rechazo completo a participar en los siguientes ciclos. De hecho la identificación del artista con *Teatroxlaidentidad* resultará central para que éste se decida nuevamente a participar, además, de las posibilidades profesionales en otros ámbitos. La participación de mi segunda informante clave ilustra de forma apropiada este punto. Durante el primer ciclo participó como dramaturga, al siguiente año trabajó en la comisión de prensa y difusión, cargo que abandonó a causa de la decisión durante el segundo ciclo de montar menos espectáculos. Posteriormente, colaboró durante el cuarto ciclo en la elaboración de uno de los espectáculos de los talleres.

⁷⁵⁷ “Teatroxlaidentidad 2004”, *Guía Cultural en Internet*, http://www.guiacultural.com/guia_tematica/teatro/teatroxlaidentidad.htm.

Desafortunadamente, el hecho que no he podido estudiar más de uno de estos espectáculos, *Hojas en blanco* de Silvia Aira, hace imposible corroborar si éstos se diferenciaron significativamente de los espectáculos del concurso de textos teatrales.

En el capítulo anterior, había señalado la importante burocratización del liderazgo que comienza durante el 2003, que jerarquiza a los *artistas históricos* de la comisión directiva respecto del resto de los colaboradores. Dicho proceso coincide con la construcción, de lo que hipotetizo, como un *estatus de artista militante*, producto del compromiso a continuar y, evitar que *Teatroxlaidentidad se muera*. Esta decisión de algunos artistas de *atarse* al trabajo de *Abuelas* recuerda la importancia del concepto de *identificadores*, acuñado Alejandro Pizzorno, para referirse a aquellos miembros “para quienes la salida no es concebible y la barrera a ella es como si fuera de una altura infinita”. Precisamente, la fortaleza del mismo es tal que hasta el presente continúa esta forma de colaboración de artistas.

En la perspectiva de los organizadores, el cuarto ciclo es considerado como el más satisfactorio, pese a haberse desarrollado en tan solo un mes. El importante esfuerzo en producir espectáculos gratuitos habría sido compensado con la masiva asistencia del público, así como, la significativa difusión en los principales periódicos nacionales. Mientras los ciclos de teatro en las distintas ciudades pasaron por momentos de retraimiento de público, la apertura de un ciclo de teatro en *Madrid*, generó una gran expectativa entre los líderes de Buenos Aires sobre cómo continuar y qué cambios introducir con miras a mantener las fronteras ya alcanzadas del *drama social*. Sobre todo porque *Abuelas* mostraba una importante flexibilidad en montar el problema de los hijos apropiados en diversos escenarios (fotografía, deportes, arquitectura, ballet, tango,

televisión, radio, etc.), además de reformar en colaboración con ciertas agencias del gobierno nacional, el sistema educativo secundario, al introducir la enseñanza de los derechos humanos⁷⁵⁸. Finalmente y, no menos importante, una de las medidas reparatorias más importante montadas en el escenario político, se concreta mediante la Ley 25.914, elevada por el Presidente Néstor Kirchner y, sancionada por el Congreso, mediante la cual se indemniza a los hijos de padres desaparecidos o que fueron privados de su libertad durante el último gobierno militar⁷⁵⁹.

Aunque no sugiero de ningún modo un proceso racional y coherente, resulta cuanto menos importante señalar que mientras los espectáculos del cuarto ciclo elaboran una aproximación al problema de la apropiación en relación con la construcción del imaginario de nación (en tanto proceso conflictivo de incorporación y, a la vez, de rechazo de lo diferente, lo incómodo, lo repugnante y, lo inferior) el Presidente en tanto funcionario máximo del Estado argentino, asume la responsabilidad de reconocer y reparar el daño que la dictadura militar causó en el comienzo de sus vidas a más de los actualmente quinientos adultos, que fueron privados de sus padres o de la libertad por ser considerados los primeros *subversivos*, es decir, *no-argentinos*.

⁷⁵⁸ En colaboración con el Ministerio de Educación, *Abuelas* elabora un cortometraje ficcional y un cuadernillo denominado *Puerto de Partida*, de distribución obligatoria en las escuelas secundarias.

⁷⁵⁹ En su artículo primero la Ley establece: “Las personas que hubieren nacido durante la privación de la libertad de su madre, o que, siendo menores, hubiesen permanecido en cualquier circunstancia detenidos en relación a sus padres, siempre que cualquiera de éstos hubiese estado detenido y/o detenido-desaparecido por razones políticas, ya sea a disposición del Poder Ejecutivo nacional y/o tribunales militares y/o áreas militares, con independencia de su situación judicial, podrán acogerse a los beneficios instituidos en la presente ley. Las personas que por alguna de las circunstancias establecidas en la presente, hayan sido víctimas de sustitución de identidad recibirán la reparación que esta ley determina. El presente beneficio es incompatible con cualquier indemnización percibida en virtud de sentencia judicial, con motivo de los hechos contemplados en la presente”.

5. 5. *Teatro* la identidad 2005. Empobrecimiento, migración y la búsqueda de un nuevo paraíso.

En términos generales, los siete espectáculos seleccionados no innovan significativamente respecto de lo elaborado en ciclos anteriores. Aún cuando, los dramaturgos abandonan la elaboración de ciertos objetos, como por ejemplo, el aparato militar de desaparición de personas, la apropiación como depredación, etc., esto no se traduce en la construcción de nuevos objetos de reflexión o de nuevos marcos interpretativos. Es decir, continúa la preocupación por los hijos apropiados (pese a que en la convocatoria se había sugerido reflexionar sobre la identidad en términos amplios), mientras se esfuman las distintas representaciones, elaboradas en los espectáculos anteriores, sobre el gobierno militar (posiblemente porque ya ha quedado establecida la responsabilidad militar en las apropiaciones). Más aún, los espectáculos persisten en reflexionar sobre objetos ya trabajados, por ejemplo, la inmigración desde fines del siglo XIX, los sectores populares, los argentinos que emigran durante la década del noventa, el desorden de la vida cotidiana de los hijos apropiados, etc.

La inmigración ha sido el objeto social de interés por excelencia del teatro de *Buenos Aires* y, en torno al cual se construyó el primer género teatral canónico, el *grotesco criollo*⁷⁶⁰. Se recordará, que éste ha sido igualmente el objeto de reflexión de Roberto Cossa en *Gris de Ausencia (Teatro Abierto, 1981)*. En aquella oportunidad, Cossa imaginaba a la Argentina como un país en un constante flujo migratorio bidireccional con

⁷⁶⁰ “Nuestro género teatral canónico, el grotesco criollo, justamente se hace cargo del dolor de la extranjería, esta marca de la extranjería resulta fundacional en nuestro teatro. Es decir, la cuestión del inmigrante que tiene que borrar sus orígenes para poder sobrevivir, que rompe con el pasado. Y sin embargo hay un poeta individual que hace una transgresión creadora y justamente le da voz a ese dolor silencioso. El inmigrante y su fracaso, como decía Viñas, en el centro de la escena”. Patricia Zangaro, “El texto como propiciador de interrogantes”, *Picadero. Sainete – Grotesco: Un reencuentro con la tradición*, n° 8, pp. 11.

Europa, propulsado por los gobiernos autoritarios de uno y otro lado del Atlántico. En esta oportunidad, el interés en reelaborar la inmigración a principios de un nuevo siglo es trazar cierto paralelismo con el empobrecimiento de las clases medias argentinas durante la década del noventa y su correspondiente éxodo al viejo continente y a los Estados Unidos.⁷⁶¹

En *Il Principessa Mafalda*, de Patricia Suárez y León Giacometto, el título del espectáculo, alude a uno de los trasatlánticos más importantes del primer cuarto del siglo XX que, comunicaba las ciudades de Génova, Barcelona, Rio de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. Durante su esplendor, hasta su hundimiento, fue una de las principales naves que transportaba a las familias pudientes del Cono Sur hacia el viejo continente, mientras de regreso, embarcaba un número importante de inmigrantes, sobre todo italianos, que venían a *hacerse la América*. El espectáculo se centra en la historia de tres napolitanas, que escapando del hambre y del gobierno, desembarcan en *Buenos Aires*. Ciertos detalles del viaje (las malas condiciones de viajar en tercera clase y, la llegada al *Hotel de los Inmigrantes*, etc..) contribuyen a imaginar el temor de los personajes al llegar a un país desconocido, con una lengua distinta, que ofrece la posibilidad de comer y trabajar al precio de *perderse* en una cultura ajena. De tal manera que las mujeres abandonan a sus

⁷⁶¹ Aparentemente, los espectadores de diferentes épocas encontrarían en la inmigración un objeto de reflexión inagotable, en tanto, la interpretación de éstos varía en relación estrecha con las cambiantes circunstancias político-económicas del país. A esta conclusión arriba el director de *Stéfano*, en 2002 (espectáculo sobre un inmigrante napolitano, escrito en 1928, por el autor canónico del grotesco criollo, Armádo Discépolo), cuando se interroga por el importante éxito, sobre todo entre el público joven, de un texto de muchos años: “Juan Carlos Gené reconoce que para el espectador del tercer milenio, puede resultar legítima una lectura de *Stéfano* que vea en su puesta referencias a nuevas migraciones, no exclusivamente geográficas sino también sociales, como lo está siendo este tránsito violento de grandes sectores de clase media a la categoría de excluidos. Porque verdaderamente la pieza de Discépolo es una galería de excluidos. [...] El director admite que no lo pensó cuando llevó a cabo la obra aunque entiende que el espectador de hoy vea allí la metáfora de otras migraciones y el dolor de otros desarraigados, no sólo de la patria, el idioma o las costumbres sino de la propia identidad y de la dignidad de la persona humana.” Olga Cosentino, “Stéfano, es inmigrante que aún nos conmueve”, *Picadero. Sainete – Grotresco: Un reencuentro con la tradición*, n° 8, pp. 4.

familiares en Italia con la esperanza de alcanzar una vida mejor, de formar una familia o de permanecer temporalmente y, no tardan en descubrir que dificultades nunca antes pensadas (el desarraigo, la separación abrupta de la familia, el cambio de una vida rural a una urbana, el hacinamiento, etc.) entorpecerán la realización de sus anhelos. Un cuarto personaje, *Arminda*, una mujer italiana de buen pasar, que viaja en primera clase, cuyos sollozos se escuchan en toda la nave, contribuye, casi al finalizar el espectáculo, a crear una imagen lúgubre, penosa, miserable, forzada, de la inmigración italiana. Más aún, las diferencias de estatus o clase social se representan como insignificantes frente a esta fuerza que obliga a millones a abandonar Italia.

Donata: ¿Por qué?

Natalina: ¿Por qué, pero? / Eh, ¿por qué?

Filomena: ¿Por qué, por qué? / Me lastima la testa. / ¡Me va la vida / en esa pregunta! / Por qué, por qué / Me subí a este barco.

Donata: La mamma me dice / No hay para comer. / Usted, usted debe comer. / Donatella, Donatella, / Dice bajito la mamma. / Vaya a la América, / Vaya y coma.

[...] (En la borda Arminda se queja).

Arminda: Madre querida, mi vieja madre, / ¿cuando me prometiste como novia, / conocías la familia, / conocías al novio, / conocías la región, / la región en la Argentina / tan lejos de acá / a que me llevarían? [...] Hemos llegado. / Ahí, el puerto de Buenos Aires. / América. / Argentina. / El resto de mi vida. (Breve silencio). / El resto de mi vida / voy a pasarla hablando en italiano. / Que la lengua sea mi patria, / Donde coser, tejer, con otras mujeres / como yo, / hablar en la mía lengua. / Siempre de negro. (Breve silencio). Triste barco, / debo dejarte. / Recuerda mis palabras. (Toca el suelo del barco y se hace la señal de la cruz.) / No vuelvas nunca más. / No traigas más a nadie. / Húndete en el olvido. / Sé un recuerdo lejano. [...]

Mediante el énfasis en ciertos elementos como el desarraigo, la incomunicación, la miseria, el sacrificio, etc., el espectáculo destaca la vida accidentada de las italianas tanto de las que rápidamente prosperaron porque sus familiares adquirieron tierras, como la de

aquellas que nunca pudieron sobreponerse a la situación desfavorable por la cual abandonaron Italia⁷⁶².

5. 5. 1. Marcas de la orfandad, huellas de la apropiación.

Una de las características más sobresaliente de los espectáculos del quinto ciclo es cierto desplazamiento en la representación de la violencia sobre los desaparecidos y los hijos apropiados hacia un plano secundario, representado frecuentemente como marcas, *huellas*, *secuelas*, etc., que se deslizan en el habla o en el comportamiento de los hijos *restituidos*.

Una caja blanca de Andrés Binetti, sitúa a tres actores y dos actrices en una caja imaginaria, con una ventana en un costado, a través de la cual, el espectador observa lo que sucede en su interior. Los actores, vestidos de blanco y negro, esperan sentados su turno mientras uno de ellos, monologa con el público, sobre aspectos de su vida personal. Así, el primer actor se presenta como fotógrafo, el segundo como cerrajero, la siguiente, cantante en una banda de música, la cuarta azafata y, el último, estudiante de teatro. La vestimenta tiene al menos un doble propósito, por un lado, matiza las diferencias corporales de los actores (en el texto dramático los personajes son denominados *gemelos*) y, por otro lado, funciona como un símbolo de *algo* que asemeja a los actores y, que está por descubrirse. Precisamente, conforme avanzan los monólogos, el espectador cae en la cuenta que es el apellido, *Expósito*, lo que los actores tienen en común. Sin embargo, a diferencia de los

⁷⁶² Es importante destacar que el empleo de personajes femeninos para representar la inmigración italiana es extemporáneo pues, de acuerdo con los registros históricos la mayoría de los inmigrantes fueron varones solos que al llegar a la Argentina se casaron con mujeres primordialmente de ascendencia indígena o africana. Así es que los espectáculos de teatro de Buenos Aires reflejarán este fenómeno social, mediante personajes principalmente masculinos. Por tanto, aunque es posible que los personajes femeninos se piensen como una forma de matizar una historia que pudo no haber sido absolutamente masculina, llama la atención que nuevamente se repita un esquema de género, en el que el sufrimiento es encarnado por mujeres.

espectáculos del primer ciclo, esta marca que opera a nivel secundario, no resalta la violencia militar y el daño irremediable que produjo la apropiación (ya que algunos de los monólogos ponen de manifiesto el que los *gemelos* conviven con sus familiares sobrevivientes), sino más bien, la delinea o bosqueja de modo que resulte reconocible, aunque disminuida en su importancia, para el espectador. Así, aunque el uso del apellido *Expósito* resulta erróneo en el espectáculo (pues al convivir con sus familiares los hijos deberían haber recuperado el apellido familiar) es posible, no obstante, que se emplee para sugerir de modo expeditivo cierta orfandad, marcar la ausencia de los padres o, señalar las secuelas de la apropiación. En el monólogo que se transcribe a continuación, cuyo desarrollo es más fragmentario y articulado con el de los otros gemelos, se despliega lentamente la marca de la muerte de los padres en el *gemelo* materializada en una obsesión por la fotografía:

Gemelo 1: Entonces me digo: soy Gustavo, soy fotógrafo, ese es mi oficio, Expósito, mis tarjetas dicen Gustavo Expósito, fotógrafo profesional. Casamientos / cumpleaños / fiestas de quince. Tuve unos trabajos raros, últimamente. [...] Me llaman por teléfono, [...] me dan una dirección, yo voy con todo mi equipo, voy a hacer mi trabajo. [...] en el contestador me dejan una dirección, en general un departamento. [...]
[...] En el departamento es la misma escena, siempre. Yo llevo un pañuelo embebido en colonia, por el olor. (Gemelo 1 comienza a llorar apenas) Cadáveres, varios, toda una familia, algunas veces es uno solo, a lo mejor un anciano o una mujer joven. Nunca tienen las manos ni los pies. Yo tengo que tomar fotos. Como si fuera un bautismo o un casamiento. En el baño del departamento hay un sobre con dinero, mucho. [...] Es un trabajo muy duro, algunas veces tengo miedo, quiero hacer la denuncia a la policía o algo, pero es mucha plata, además tengo miedo de que me pase algo, no sé. Después de todo es un trabajo, solo eso, un trabajo.
[...] a esto hemos llegado. Sin embargo no tengo miedo. Hago mi trabajo, lo entrego. Son muertos. ¿y nosotros?

Mientras el sentido común concibe a las fotografías como un medio de celebración de ciertos momentos importantes de la vida, así como, de elaboración de recuerdos de amor, felicidad, amistad, etc., el gemelo las aborda como una muestra de algo muerto, igual a los cadáveres que fotografía. De hecho cuando se refiere a las fotos de sus padres no puede construir un recuerdo a partir de ellas.

5. 5. 2. Reelaboraciones de la *apropiación* como una violencia que trasciende el aparato militar de exterminio.

No resulta del todo sorprendente que los espectáculos hayan desestimado trabajar la densa simbología asociada al aparato desaparecedor de personas del gobierno militar, puesto que los espectáculos de los ciclos anteriores la habían trabajado de manera abundante. *Filigranas sobre la piel* de Ariel Barchilón (un dramaturgo que había participado en el primer y segundo ciclo) ejemplifica bien esta decisión. El espectáculo se centra en el encuentro entre un hombre mayor, postrado en una silla, aparentemente tullido y, una joven que asiste cada tarde, para escribir los dictados del primero. Conforme avanza el espectáculo, el espectador cae en la cuenta que ella es hija de desaparecidos y, el hombre, posiblemente, quien la secuestró y la entregó a otra familia. En particular, éste privilegia la relación entre el secuestrador y el personaje de la joven como violenta y desigual, pues ella asiste a las sesiones de dictado, no a causa de un interés literario en lo que el hombre le dicta, sino más bien, con el propósito de escudriñar en el dictado algunas pistas relacionadas con su pasado, un pasado que ésta desconoce. Por su parte, el hombre, mediante esta excusa literaria, atrae y obliga a la joven a asistir, mientras la humilla

solicitándole ver su sexo desde cierta distancia. Por lo tanto, la necesidad de los primeros ciclos de responsabilizar al gobierno militar de las apropiaciones, cede frente a otras formas de enmarcar la violencia e injusticia de apropiarse de la vida e historia familiar de *otro*, que desconoce su propia historia.

5. 5. 3. El pasado hecho presente, circularidad y repetición de la violencia.

Otra característica distintiva de los espectáculos del quinto ciclo es cierto desinterés por elaborar un desarrollo cronológico de las acciones y los diálogos y, una mayor preocupación por construir unos momentos o instantes que se aplanan o congelan, con el propósito de profundizar en los detalles o fragmentos de la experiencia traumática de los personajes, momentos que se repiten cíclicamente o con cierta persistencia. Sucede que estos espectáculos parten de una ruptura en la cotidianeidad de los personajes, en el que no importa tanto iluminar las causas o factores de dicha ruptura, sino más bien, mostrar cómo ésta produce un desarrollo cíclico de las acciones. Esto marca una importante diferencia con los primeros espectáculos más interesados en construir una historia, mediante la herramienta del *flash back*, a fin de hacer partícipe al espectador de los secuestros y apropiaciones, cuyas consecuencias se prolongaban en el presente. Por el contrario, en estos espectáculos los eventos del pasado apenas se bosquejan y, no obstante, determinan el tiempo presente de los personajes como algo inmodificable.

En la terraza de Ezequiel Obregón, dos hermanos esperan la llegada de don Esteban, aparentemente un amigo de la familia, quien se llevó al hermano menor de éstos, aprovechando la confusión de los hermanos a causa de que sus padres fueron secuestrados. Pese al paso de los años, los hermanos esperan en la terraza, la llegada de Esteban, sin

envejecer, saltando a la soga, jugando a la familia, recordando el día del secuestro, etc. Más aún, durante la espera, los niños recuerdan y actúan el desarrollo de los eventos tal como sucedieron ese día, prestando particular atención de no olvidar los detalles más insignificantes.

José: El tiempo pasa con una lentitud...

Marisa: Vení, sentáte, podemos jugar a la familia, ese es mi juego preferido...

José: (Dubitativo) Mmmm, no sé. Quizás debe a volver a espiar, me preocupa que a Carlitos le haya pasado algo...

Marisa: Justamente por eso, sentáte a matar al tiempo. [...] José, yo tengo una memoria infalible. A ver, contáme entonces sobre ese globo rojo...

José: Yo estaba allí. (Señala un rincón y se para en ese lugar.) Me acuerdo perfectamente. Papá y mamá entraron con Carlitos. Me lo dejaron, estaban más que nerviosos por lo visto.

Marisa: Si lo vamos a hacer, hagámoslo bien, decía la abuela. (Marisa toma a la muñeca y se lo entrega. José hace con un brazo el gesto de sostener un globo. Con el otro brazo sostiene al “bebé”.)

José: Se los notaba nerviosos. Vos estabas en tu cuarto. No sé por qué, pero tengo la sensación de que todo esto lo hemos vivido, y que te lo conté muchas veces. [...] Papá me dijo que por nada del mundo bajáramos, y que no confiemos en extraños...

Marisa: ¿Don Esteban era un extraño?

José: Depende. Si nos trae a Carlitos quizás no lo sea. Me dieron un beso precioso. (Suelta el globo imaginario y acaricia su mejilla. Mira al globo volar). Fue el último beso. Luego esperamos. ¡Esperamos tanto!

En la última escena los hermanos adultos regresan a la casa familiar. Como en un ritual que celebran cada año, recuerdan sentados en la terraza, el momento en que descuidaron a su hermano menor. No obstante, la conversación se repite como en el pasado y se agota en el mismo punto de siempre: en determinar quién tenía a cargo al niño y cómo cada uno experimentó el beso de despedida de los padres. Aunque los hermanos han envejecido, la esperanza infantil de que don Esteban regrese con su hermano menor, algún día, parece forzarlos a regresar a la casa familiar, además, posiblemente de la necesidad de

recordar la familia perdida. Por tanto, a diferencia de los espectáculos del primer ciclo, los personajes se esfuerzan por recordar como un propósito en sí mismo, un compromiso de no olvidar la experiencia traumática y el quiebre de la historia familiar.

5. 5. 4. Principales condiciones socio-históricas que influenciaron la producción de *Teatroxlaidentidad 2005*.

No fue hasta la realización de este quinto ciclo, que *Teatroxlaidentidad* experimentaría una importante restricción que pusiera en jaque su continuidad, a causa del menor número de proyectos presentados. Asimismo, durante este ciclo se torna evidente un descenso importante en la participación potencial de los artistas, respecto del año anterior, alcanzado con dificultad a incorporar a un número menor de cien colaboradores. La composición de la comisión de lectura, confirma una tendencia similar, en el sentido que no solo resulta de menor tamaño (probablemente relacionado con el menor volumen de proyectos presentados), sino que además, sus miembros son colaboradores internos, que venían trabajando en *Teatroxlaidentidad* desde hacía tiempo.

De acuerdo con lo planeado por la *comisión directiva* la realización del quinto ciclo consecutivo se experimentó como una fiesta, por un lado, porque la organización de *Teatroxlaidentidad* había superado importantes obstáculos relacionados principalmente con la crisis político-institucional del país y, por otro lado, porque finalmente la *Corte Suprema de Justicia* falla a favor de la inconstitucionalidad de las *Leyes de Punto Final* y *Obediencia Debida*, lo cual, reafirma la posición y el trabajo de los artistas en el campo teatral. Sin embargo, subsistían muchas dudas sobre qué cambios introducir en la forma de producir ciclos de teatro. Mi hipótesis es que, por múltiples factores, con cada nuevo ciclo

se reduce el número de artistas potenciales que colaboran, de modo que *Teatroxlaidentidad*, enfrentará a partir del quinto ciclo un límite infranqueable, mientras que el retraimiento de los espectadores hasta entonces no parecía cuestionable. Cuando interrogué a algunos colaboradores surgió que el tema de la apropiación parecía haberse agotado, ya sea porque cierto enfoque resultaba repetitivo o porque no surgían formas nuevas de trabajarlo, por otro lado, mayores oportunidades laborales en teatro y televisión se tradujeron en una menor disposición de los artistas a trabajar gratuitamente. Hasta tanto se profundice en las causas que hicieron fracasar el *Mega-evento*, diseñado para conmemorar los treinta años del golpe militar, en 2006, creo que esta hipótesis resulta convincente.

Por su parte, la experiencia de los artistas en otras ciudades del país es variable, aunque en términos generales puede afirmarse que los ciclos de teatro tienden a continuar o expandirse (*Morón y Quilmes, Mar del Plata, Chaco, Misiones y Santiago del Estero*), mientras en el exterior se observa una tendencia similar (*Madrid, Barcelona, La Coruña*). La asistencia del público es uno de los factores principales que me inclina a sostener que la recepción de estos espectáculos ha sido muy importante. Por otro lado, nuevamente los espectáculos elaborados en Buenos Aires han de ser reelaborados en otros escenarios por artistas locales, adquiriendo en tanto objetos culturales una importante permanencia. Esta permanencia, será muy significativa incluso hasta finales del 2006, ya que algunos de los espectáculos participarán de una reedición de teatro itinerante por escuelas, universidades, legislaturas, asociaciones civiles y religiosas de Buenos Aires, algunas ciudades del sur del

país (Trelew, Bariloche, el Bolsón, Santa Cruz) y, otras ciudades importantes del país (Santa Fe, Paraná, Chaco, etc.)⁷⁶³

La repetición de esta actividad de teatro itinerante se relaciona estrechamente con la materialización del estatus del *artista-militante*, es decir, este tipo de artista reconoce que han experimentado un achicamiento en términos de colaboradores y recursos y, no obstante, confía que aún cuando no se puedan realizar ciclos de teatro para un público masivo, el continuar montando algunos espectáculos para audiencias pequeñas, que difícilmente asistirían a un teatro, legitima la continuidad y vigencia de *Teatroxlaidentidad*. En otras palabras, el hecho que estos artistas experimentan cierta dignidad en trabajar para *Abuelas*, dignidad que no encuentran en ninguna forma de participación política, significa que la probabilidad de renunciar a participar en *Teatroxlaidentidad* es casi nula, aun cuando el impacto sobre las audiencias sea insignificante, pues como señala Pizzorno, el *identificador* recibe del colectivo su identidad y, no puede negociar su salida, porque sería como el creyente que amenaza con perder la fe.

⁷⁶³ Programación Teatroxlaidentidad Itinerante 2006, [http://www. teatroxlaidentidad.net](http://www.teatroxlaidentidad.net).

Capítulo 6. Transformaciones del drama social del legado militar tras veinte años de disputas.

En los estudios sobre la memoria no existe consenso sobre la maleabilidad o persistencia de las interpretaciones del pasado. Según Michael Schudson, los pasados resultan altamente resistentes a los esfuerzos de los actores individuales y colectivos que se proponen resignificarlos, a causa de al menos tres factores:

La estructura del pasado disponible presenta solo algunos pasados y establece límites a lo que se puede cambiar, mientras deja a otros pasados fuera del alcance de nuestra percepción; la estructura de la elección individual hace que algunos pasados sean inevitables y otros imposibles de enfrentar; y la estructura del conflicto social sobre los pasados implica que no somos siempre los que decidimos cuáles pasados recordar y cuáles olvidar.⁴⁰⁵

En mi investigación, la reelaboración del concepto de *drama social* me ha permitido observar que contrario a lo que señala Schudson, las disputas en torno al legado militar en los dos momentos históricos estudiados, muestran una importante capacidad de los actores colectivos para resignificar el pasado y, por tanto, rechazar los intentos del gobierno militar de cerrar el pasado. Pero también he observado que los emprendedores morales tienen una capacidad limitada en reforzar tales resignificaciones en el tiempo (a veces, esto se interpreta como un olvido colectivo), no solo a causa de lo que menciona Schudson, sino además, a causa de que éstos no siempre resultan eficaces en escenificar el conflicto y establecer una comunicación simbólica con unas audiencias numerosas. A continuación, sintetizo brevemente los momentos del drama social del legado militar para *Teatro Abierto*. Como se ha señalado la producción teatral de éste último tiene una fuerte impronta histórica que abre a la reflexión varios pasados, períodos relacionados

⁴⁰⁵ “The structure of available past presents only some pasts and poses limits to the degree to which they can be changed, while placing other pasts beyond our perceptual reach; the structure of individual choice makes some pasts unavoidable and others impossible to face; and the structure of social conflict over the pasts means that we are not always the ones deciding which pasts to remember and which to forget”. (Schudson, 1992)

con la formación del Estado en Argentina, cierto cuestionamiento de algunos mitos nacionales, etc., en un drama social en el que el número de emprendedores e interpretaciones del pasado eran numerosos. Posteriormente, considero la participación de *Teatroxlaidentidad* en un nuevo drama social. Por contrapartida, la producción teatral de éste último elabora una interpretación muy limitada del pasado, circunscrita al gobierno militar, en un drama social en la que han proliferado exponencialmente el número de actores colectivos e individuales, así como, los escenarios de los montajes. Aunque es posible que nunca antes hayan existido tan numerosas interpretaciones sobre el pasado reciente como a principios de Siglo XXI, no es del todo inesperado según nos recuerda Schudson, ya que el legado militar constituye un pasado inevitable para muchos emprendedores.

En el estudio de Teatro Abierto he identificado tres momentos importantes del drama social:

a) El primero, es el momento de escenificación y, lo ubico en el período 1980-1981, coincidente con la liberalización gradual del régimen político a causa de que el gobierno militar da por concluida la *guerra anti-subversiva*⁴⁰⁶, e inicia las negociaciones con los partidos políticos para producir una transición, en la que el primero pretendía desempeñar un *rol tutelar* de la transición democrática. Las calles de la ciudad de Buenos Aires constituyen el principal escenario de las primeras formas de resistencia: algunas huelgas y las marchas de las *Madres de Plaza de Mayo*, que son duramente reprimidas. La dureza de la represión se debe a que estos montajes cuestionan los dos ejes principales de política del *Proceso de Reorganización Nacional*. Las huelgas de los sectores combativos del sindicalismo ponían en entredicho el disciplinamiento de la sociedad,

⁴⁰⁶ “Hacia fines de 1977 el gobierno anunció que la “lucha antsubversiva,” en su faz exclusivamente militar, estaba llegando a su término. Pero la continuidad entre guerra y política siguió expresándose del siguiente modo: una vez obtenida la victoria era necesario “ganar la paz”. Es decir, debía encontrarse alguna fórmula que permitiese traducir en la política el éxito alcanzado en la represión” (González Bombal, 1991:12). Oficialmente el gobierno admitió el fin de la guerra en 1979.

mientras que el activismo de las organizaciones de derechos humanos (y de la opinión pública internacional) disputaba la propaganda del gobierno de que los hechos represivos eran propios de una *guerra contra la subversión* (González Bombal, 1991: 106)⁴⁰⁷. La fragmentación de los campos intelectuales y artísticos produjo diferentes experiencias desde una casi completa parálisis como sucedió con el vaciamiento de las universidades, la obstrucción casi absoluta de la producción cinematográfica, hasta experiencias donde fue posible una mayor resistencia como sucedió con la producción literaria del exilio e *insilio* (Sarlo, 1992) y del denominado *teatro del Proceso* (Graham-Jones, 2000).

En el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires, la *lucha interna* (Bourdieu 1999) entre *neovanguardistas* y *realistas reflexivos* de la década del sesenta (Pellettieri, 2001), disputa cuyo eje central giraba en torno a si el teatro debía contribuir y cómo a transformar la sociedad, quedó desplazada frente a la impronta del gobierno militar. Los artistas que participaron de estas disputas, habían montado sus primeros espectáculos en la década del cincuenta y, se identificaban como *intelectuales* relativamente comprometidos con la causa de los sectores populares. Pese a que el Terrorismo de Estado contribuyó al agotamiento de la utopía del artista revolucionario que trabaja en pos de la materialización de una sociedad socialista, los artistas renombrados y los *recién llegados* de la primera mitad del setenta, resistieron que la figura del intelectual perdiera legitimidad. En este sentido, *Teatro Abierto* es una acción colectiva moderna, enraizada en las disputas de los años setentas, antes que articulada con los debates de la transición democrática. Sus líderes la conciben como un contra-montaje a las definiciones de la *cultura nacional* del gobierno militar, asimismo, como una herramienta profesional que apunta a sortear ciertas constricciones del mercado de autor local y, finalmente, como una acción colectiva contra la

⁴⁰⁷ De acuerdo con la información recolectada en *Nunca Más*, en el primer año del golpe de estado (1976), el gobierno asesinó al 45% de los desaparecidos registrados en el informe, en el segundo año, algo más del 35% y, en 1978, algo más del 10%. Cuando en 1979 el gobierno militar declaró oficialmente el “fin de la lucha antisubversiva”, se habían asesinado casi el 100% de los 8960 casos de individuos desaparecidos denunciados.

censura del gobierno militar, así como, las amenazas y persecuciones que desincentivaban la actividad teatral. Esta aparente contradicción, la búsqueda de la autonomía del campo y el compromiso político no es tal. Por el contrario, es lo que posiciona a los líderes de *Teatro Abierto* propiamente como *intelectuales* (Bourdieu). Es decir, la *consagración* o el renombre de los artistas es la investidura que les da legitimidad para conseguir sus objetivos políticos.

Las obras de *Teatro Abierto* elaboraron una variedad de temáticas, enfoques y personajes como ninguno de los ciclos subsiguientes. Éstas privilegiaron la representación de una *fuerza* multifacética e irreversible que influye sobre el comportamiento de los personajes, a veces, como una lucha subjetiva, otras veces se manifiesta como locura, envilecimiento, violencia de los personajes. Algunas son metáforas sobre la dificultad de no poder construir una identidad individual y/o ciudadana (Giella, 1991a), sobre la pérdida de la libertad, la victimización (Graham-Jones, 2000), así como, la participación en un orden autoritario que humilla, envejece y mata, que resulta inescapable. Por su parte, el empleo de la parodia es una herramienta central para la crítica de ciertos mitos (tierra prometida), imaginarios nacionales (el proyecto civilizatorio) y costumbres (autoritarias, machistas, xenófobas, etc.) Los personajes habitan en unos mundos domésticos o familiares cerrados y aislados, interpretados como metáforas de la exclusión, opresión y disciplinamiento operados durante el gobierno militar. Si bien es cierto que la familia y lo doméstico fueron unos de los objetivos al que se dirigía el discurso nacionalista militar y, por ende, fue igualmente una de las representaciones mediante las cuales los artistas expresaron su resistencia, encontramos que éstas no son exclusivas del teatro del último gobierno militar (Kim, 2003). Por el contrario, la literatura (Strichartz, 2002) y el cine (Rodrigues Souza, 2007) recurren a éstas, incluso hasta el presente, de modo que su empleo parece relacionarse más con el hecho de producir una comunicación eficaz con los espectadores, que con un régimen autoritario.

El incendio del *Teatro del Picadero* (agosto, 1981), como ha sucedido antes en la historia de algunos gobiernos autoritarios, visibilizó, sin proponérselo, la resistencia de los artistas de teatro, quienes recibieron un inesperado apoyo (aunque efímero) de algunos periodistas y artistas renombrados de la literatura, el cine, los derechos humanos, entre otros. Por su parte, algunos cineastas, bailarines y coreógrafos, músicos y, poetas, que experimentaban una similar o más profunda parálisis, replicaron la experiencia de *Teatro Abierto* como una forma de resistir la pérdida de autonomía de sus respectivos campos artísticos. Dichas formas de resistencia tuvieron un impacto alentador pero limitado, debido a que la presión de los partidos políticos en torno a una restauración del estado de derecho fue un proceso de negociación demorado, pues la *Junta Militar* no renunció nunca a negociar con éstos un gobierno de transición cívico-militar (Cavarozzi, 1997). Cuando los partidos políticos se encontraban en posición de negociar una transición democrática sin ninguna tutela de las FF.AA, un cambio al interior de la Junta llevó al país a una guerra que, de haber resultado exitosa, podría haber prolongado el gobierno militar en el poder.

b) El segundo momento de expansión del drama social lo ubico en el período 1982-1983. El desenlace desfavorable de la guerra con Gran Bretaña por las *Islas Malvinas* (abril 1982) fue el evento que mayor influencia tuvo en esta expansión. La derrota militar argentina no solo forzó a los militares a acelerar su retirada del gobierno, sino que además, avivó un mayor cuestionamiento a la legitimidad de la *guerra sucia*. La inminencia de la transición favoreció la emergencia de un sinnúmero de organizaciones partidarias, juveniles, obreras, estudiantiles, artísticas (en especial, artistas plásticos y, algo más tarde, de *teatro callejero*) cuyas variadas escenificaciones coincidieron en rechazar los esfuerzos del gobierno militar de *cerrar el pasado*. Mediante el *Informe Final* y el *Acta Institucional* (ambos de mayo, 1983) las FF.AA. determinaron que las operaciones contra el terrorismo debían interpretarse como actos de

servicio, no punibles. Posteriormente, dos semanas antes de la elección presidencial, mediante la *Ley de Pacificación Nacional* (septiembre 1983) se estableció un autoanmistía para las fuerzas y mediante un decreto (2726/83) se destruyeron los archivos de la represión militar (Acuña Smulovitz, 1991: 10).

Las obras del segundo ciclo se caracterizan por articular una comunicación menos oblicua, hasta cierto punto algo más transparente con el espectador, pese a que fueron escritas antes de la guerra de Malvinas. La historia es nuevamente un objeto de preocupación, en particular, el interés en ciertos personajes *populares*, algunos históricos otros ficcionales (los malevos, los orilleros y los obreros) que fueron desplazados a los márgenes de la sociedad. El recuento de estas historias señala que es la exclusión social (y no la inclusión) la forma recurrente mediante la cual se ha construido el orden social en Argentina. Desde diferentes enfoques, las obras abordan el miedo a perder la vida y, cómo ésta experiencia desencadena en los personajes *amenazados* una gradual aceptación, familiaridad, parálisis, aquiescencia o sumisión a un orden autoritario. Obligados a *mirar para otro lado* e ignorar los espectáculos de terror montados en el espacio público, los personajes han desarrollado tres principales habilidades: se han convertido en ciegos, sordos y mudos (Taylor, 1997). El empobrecimiento de los sectores medios y populares y, el hambre constituyen las imágenes secundarias más poderosas y frecuentes, que refuerzan otras como son el deterioro e inmovilidad social de estos sectores. De hecho, el hambre es una metáfora bastante próxima a la del miedo, en el sentido, que ambas aluden a una forma de supervivencia, a cierta fragilidad de la vida en relación con algo poderoso que la amenaza. Finalmente, las obras construyen cierta concepción determinista y cíclica del paso del tiempo. La repetitividad de la historia no es a causa de que los acontecimientos estén sometidos a leyes naturales de carácter causal o mecánico, sino más bien, a causa de las ilusiones o mitos a los que los personajes se aferran, pese a que ya antes se han experimentado como equivocados.

Con el llamado a elecciones, la política ocupa el primer plano y, la partidización de los artistas resulta inevitable. Los objetivos de *Teatro Abierto* pierden capacidad convocante frente a un mercado teatral con más oportunidades de trabajo y, respecto a un escenario político-partidario muy atractivo, para ciertos intelectuales y artistas, en tanto ofrecía la posibilidad de ocupar importantes posiciones en el gobierno. A diferencia de las distintas izquierdas que disputan la transición democrática, *Teatro Abierto* se posiciona como una organización atípica. Por un lado, se distancia sensiblemente de las disputas partidarias (los artistas comprometidos con algún partido abandonan la organización) y, por otro lado, de las luchas y demandas de las organizaciones peronistas, de izquierda y de derechos humanos.

Las obras del tercer ciclo se contagiaron del espíritu celebratorio del final de la dictadura (marcha contra la censura). La propuesta colectiva de trabajar sobre los últimos años del gobierno militar se materializó en una preocupación histórica que considera a éste último a la luz de los últimos cien años de la historia sociopolítica del país. El resultado es una interpretación histórica simplista en la que el mal gobierno del país (*vende-patria*), en la que los gobiernos civiles no son la excepción, habría esquilado al pueblo de sus riquezas. Algunas novelas muy importantes de la época se ocupan igualmente de la historia, aunque no con el propósito de elaborar un sentido de la misma, sino más bien, para mostrarla como un *enigma a resolver* (Sarlo, 1987).

Las obras coinciden en representar a los gobernantes (principalmente militares) como bandidos, que con base en el terror y el abuso de poder, han liberado una horda de lobos sueltos, rapaces y facinerosos, que asolan a la población. Cuando aparecen representados los militares, éstos figuran en una situación relativamente abstracta, elaborando discursos pomposos, aunque casi nunca en una relación estrecha con el asesinato o la desaparición de individuos (una sola obra trabaja la tortura). En otras palabras, mientras las acciones de robo y asesinato se desarrollan

mediatizadas por un importante número de agentes conocidos como *los grupos de tareas*, por otro lado, el énfasis en la inconsistencia de los discursos de los líderes militares favorece una representación de éstos como mentirosos, locos, ciegos, hipócritas, incompetentes, entre otras posibles interpretaciones. La ceguera es una de las metáforas que más se ha trabajado en los cuatro ciclos de teatro, primero para caracterizar a los argentinos y, luego en este ciclo, a los personajes militares. Mediante la metáfora de la ceguera o de la interrupción, en términos de Taylor, de la *mutualidad y la reciprocidad de la mirada*, las desapariciones o asesinatos son producto, tanto de la rapiña del gobierno como de la miopía o ceguera auto inflingida de los ciudadanos. El hecho que los individuos miran para otro lado parece igual de importante, en ciertas obras, que los asesinatos perpetrados por los mandos militares, en la medida que al quitar la mirada, los ciudadanos hicieron posible que grandes espacios públicos se transformaran en espacios de muerte. La producción cinematográfica de este año corrobora, en un análisis superficial, que no es exclusivo de *Teatro Abierto* el interés limitado en analizar la herencia del gobierno militar en términos de las violaciones a los derechos humanos. En igual medida, la literatura de los primeros años de la transición es fuertemente criticada, principalmente por los escritores consagrados, por el desinterés de los nuevos escritores en la realidad inmediata del país (Avellaneda, 1995). Como consecuencia, se reabre el debate sobre la producción literaria de la resistencia y del exilio (que se remonta a la oposición creada por el gobierno militar entre los *argentinos de adentro* y los *de afuera*) que en sus versiones mejor intencionadas buscaba reflexionar sobre el compromiso del escritor en una sociedad aterrorizada y silenciada.

c) Uno de los dilemas más importantes del gobierno democrático fue sancionar a los miembros de las FF.AA. que habían cometido violaciones a los derechos humanos, e incorporar al resto de los militares al juego democrático. A pocos días de asumir la presidencia, Alfonsín derogó la *Ley de Amnistía*, creó la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) y,

promulgó dos decretos ordenando el procesamiento de los máximos dirigentes guerrilleros (157/83) y de los miembros de las Juntas Militares (158/83). En el cuerpo de estos decretos, aparece por primera vez bosquejada *la teoría de los dos demonios*, es decir, la interpretación que equipara la violencia de la guerrilla a la de la represión ilegal militar y que cuestiona de ésta última el haberse excedido de los marcos legales.⁴⁰⁸

El drama social llega entonces a un momento de expansión en 1984 como resultado de un amplio consenso social sobre la necesidad de juzgar a los principales líderes o *demonios* de ambos bandos (aun cuando subsiste un importante disenso interpretativo), así como, a causa de un crecimiento de las audiencias interesadas en el proceso. La escenificación de los castigos a los jefes militares (abril-diciembre, 1985) tuvo un efecto poderoso en reestablecer la legitimidad del régimen político, entre otras cosas, porque produjo una interpretación verdadera (en un sentido jurídico) sobre el último gobierno militar y las violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, el sinnúmero de montajes que se apoderaron del espacio público en ese entonces, como los del teatro callejero, ciertas películas, algunos programas de televisión y algunos ensayos, evidenciaban que a excepción del consenso en torno al repudio a las distintas formas de violencia militar y guerrillera, las interpretaciones sobre el pasado eran tan numerosas como los actores sociales que las elaboran. Precisamente, las fundamentales diferencias en torno a los significados del pasado emergieron con virulencia una vez concluido el *Juicio a los ex Comandantes*. Por un lado, las *Madres de Plaza de Mayo*, símbolo de la resistencia a la dictadura militar,

⁴⁰⁸ En el prólogo del *Nunca Mas* redactado por Ernesto Sábato se lee: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda [...] a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos”.

experimentaron en 1984 una incipiente radicalización⁴⁰⁹ que fraccionará la organización y la distanciará del movimiento de derechos humanos, en 1986. Por otro lado, algunos sectores militares mediante la conspiración y el levantamiento llegarán a torcer el brazo del gobierno, forzando a éste a tomar medidas de política que paralizan o extinguen los juicios contra los cuadros medios e inferiores de las Fuerzas Armadas y de seguridad. Primero, mediante la Ley de *Punto Final* de 1986 y luego de *Obediencia Debida*, 1987.

Los dos primeros años de la conflictiva transición democrática argentina crearon un período de fuerte incertidumbre. Dicha incertidumbre presionó a muchos de los actores sociales a volver la mirada hacia un pasado idealizado como una herramienta que les permitiera reflexionar sobre hacia dónde se dirigía la transición democrática. Para los líderes de *Teatro Abierto* el trabajo teatral profesional debía recomponer los lazos intelectuales de la producción dramática con los sectores populares. Lo *popular* significa para éstos una toma de posición estética e ideológica compleja con base en la cual los artistas establecen las fronteras del campo teatral y de este modo controlan la entrada de los artistas *recién llegados*, cuya numerosa presencia en este período cuestiona las jerarquías y las convenciones del teatro de autor. Pero además alude a una resistencia de los artistas, quienes al identificarse como intelectuales se conciben como competentes para participar en la reconstrucción de la cultura nacional. Como si el pasado debiera repetirse, éstos entienden que una reconstrucción de los lazos entre las izquierdas y los sectores populares favorecería nuevamente la autonomía de los campos literario, cinematográfico y teatral. Dicha cosmovisión se observa de igual manera en cierta producción literaria y cinematográfica de la época, así como, en el teatro callejero. Sin embargo, el visible agotamiento de las utopías políticas en su versión peronista, socialista o de izquierda a partir de 1984, había

⁴⁰⁹ En términos generales, la posición de Hebe de Bonafini es que las investigaciones realizadas por el Estado debían centrarse en los instigadores, autores y cómplices del plan militar de contrainsurgencia y, no en las víctimas, como estaba sucediendo con los testimonios de la CONADEP, así como, las exhumaciones de los NN (Lorenz, 2002:74).

comenzado a transformar el trabajo de los intelectuales. Éstos, no solo ya no son considerados *árbitros culturales* (Bauman, 1987) de las principales disputas sociales, sino que además, ya no les es posible establecer una comunicación con los sectores populares pues éstos se han transformado (Canclini, 1981) y, con ello, una comunicación que apela a los viejos referentes populares se ha tornando ineficaz. Precisamente, lo popular experimenta en lo que resta de la década del ochenta una transformación cultural profunda. Lo que sucede a nivel de la política y de la cultura puede ser ilustrativo. De acuerdo con Novaro (1997), la construcción de lo popular en Argentina fue el resultado de una relación específica entre los individuos y el Estado peronista, de modo que al apoderarse los militares del aparato estatal no sólo desarticularon el movimiento popular, sino que además, desmantelaron el estado como instancia de reconocimiento de las identidades y derechos de estos sectores. A nivel de la cultura, una de las transformaciones más importantes es que la idea de una *cultura hecha por el pueblo mismo* propia de la década del setenta se torna inviable, como observa Franco (1997), pues entre otras cosas, la cultura deja de estar *localizada con certeza* en una comunidad estable: los indios, los gauchos, los campesinos, o en unas relaciones de producción (obrero), etc. De acuerdo con la autora, la desterritorialización que describen Deleuze y Guattari, se refiere no sólo al desarraigo físico de la gente del lugar que le es/era propio (a causa de las migraciones, la marginalización, el desempleo, el descenso social, etc.), sino también a cierta *liberación* de las raíces culturales, familiares e históricas que arraigaban a un individuo.

Con todo, no existen explicaciones conclusivas sobre la disolución de *Teatro Abierto* más que la expresa voluntad de sus creadores de no continuar con los ciclos. Sin dudas es importante el hecho que habiendo ganado la sociedad en libertad de expresión la comunicación de los artistas con el público aya perdido eficacia. También pudo haber desalentado a los artistas la incompetencia del gobierno constitucional para implementar el *Programa Nacional de*

Democratización de la Cultura (1986) pese a haber convocado a reconocidos artistas e intelectuales en su diseño. Finalmente, los artistas de teatro propugnaban por participar en un debate en torno a un proyecto de reconstrucción de la cultura nacional, que involucrara la participación de los campos artísticos, algo que sucedió de forma muy acotada en los medios de comunicación y en el ámbito académico.

Desde mediados de la década del noventa un nuevo *drama social* sobre el pasado reciente se escenifica, producto del crecimiento en el número de emprendedores morales que participan de la elaboración de historias, intervenciones urbanas, monumentos, documentales, muestras, crónicas, ensayos, etc. Dicha escenificación coincide con la conmemoración del vigésimo aniversario del golpe de Estado en la que las actividades de repudio fueron principalmente marchas y recitales organizadas por los militantes de las organizaciones de derechos humanos. Las organizaciones de derechos humanos habían perdido cierta vitalidad con el las Leyes de Indulto del Presidente Ménem, entre otros factores, que comenzaron a recuperar cuando se propusieron coordinar, por primera vez, las actividades de conmemoración del golpe de Estado en todo el territorio nacional. Entonces, identifiqué la escenificación del drama social a mediados de la década mientras que la formación de *Teatroxlaidentidad* coincide en realidad con la expansión del mismo en 2001. Esto sucede como resultado de la participación de nuevos emprendedores morales (escritores, ex militantes, desaparecidos-reaparecidos, periodistas, las agencias del Estado, los medios de comunicación, etc.) ya no exclusivamente organizaciones de derechos humanos. Sin embargo, resulta llamativo que los espectáculos de *Teatroxlaidentidad* contrastan con los diversos montajes de los nuevos actores colectivos y emprendedores, en el sentido, que éstos últimos resignifican y ensanchan el pasado, de modo que los debates se remontan a un pasado más lejano que el último gobierno militar. En particular, los espectáculos de *Teatroxlaidentidad* apuntan a producir una rectificación del pasado, reescribiendo el problema

de los hijos desaparecidos en términos de la *identidad familiar* que fue truncada a causa del secuestro y asesinato de sus padres biológicos, así como, desensamblar la representación de éstos últimos en relación con las categorías creadas por el gobierno militar (como son subversivos, guerrilleros, comunistas, etc.) para justificar su exterminio. Asimismo, el énfasis de los espectáculos en la *identidad familiar* y el *proyecto parental*, se propone entre otras cosas, revertir el discurso militar mediante el cual se justificaba el castigo a las familias, al desmembrarlas, e incluir los desaparecidos en el cuerpo de nación del que fueron eliminados. *Teatroxlaidentidad* es una acción colectiva *moderna*, aunque *hibrida* en tanto los artistas han creado una militancia en torno a una causa moral en una época donde éstas han perdido importancia, en la que existe una enorme diversidad de interpretaciones y desacuerdos sobre el pasado, así como, una profunda sospecha en las instituciones. Asimismo, los artistas resisten en la creencia de que es posible reestablecer cierto orden de cosas anterior, porque se lo considera un orden natural (naturalizado) y, por ende no conflictivo. Sin embargo, los montajes de los distintos emprendedores del drama social van en una dirección contraria a la de *Teatroxlaidentidad*, en el sentido que éstos abren a la discusión asuntos que estaban cerrados durante la transición democrática, por ejemplo, cómo interpretar la militancia popular, la movilización juvenil y la guerrilla, cómo representar a los desaparecidos, entre otros.

6.1. Intelectuales, política y nación.

Una de las mayores dificultades de la investigación ha sido abordar el problema de la relación entre la producción teatral y la política, pues es evidente que afirmar que los artistas de *Teatro Abierto* y *Teatroxlaidentidad* tienen en común una preocupación política es insuficiente, en particular, cuando interesa determinar qué específicamente caracteriza a estos teatros. Las teorizaciones más recientes sobre las relaciones entre la política y la producción teatral no han

producido resultados significativos que estimulen una mayor investigación⁴¹⁰ y, en consecuencia, muchos investigadores han abandonado las preocupaciones, principalmente de la sociología y la historia del arte, por considerarlas reduccionistas, rígidas, formalistas, excesivamente interesadas en lo institucional, etc. Aunque concuerdo con muchas de las críticas formuladas, no considero acertado desestimar los esfuerzos de la sociología en teorizar la *hibridación de las artes escénicas* de los últimos cuarenta años. La producción teatral latinoamericana de fin de siglo ha sido caracterizada por sus aspectos efímeros, contaminados, mudables, intersticiales (entre-géneros, entre-culturas, entre-disciplinas artísticas, entre arte y vida, entre arte y política, entre-tiempos históricos, etc.) y, esto ha repercutido en la reelaboración de los marcos de la disciplina sociológica (Heinich, 1998). Una de las reelaboraciones que considero importante es que en la medida que la sociología se interesa en la producción artística, resulta prioritario aprehender el objeto artístico tal como es vivido o experimentado (*vécu*) por los agentes. Esto significa que, no es el investigador exclusivamente quien teoriza la relación entre la política y el teatro, sino que además interesa conocer cómo conciben *la política*, en su quehacer teatral, los artistas en la década del setenta, y cómo se resignifica dicha experiencia al comienzo del nuevo siglo. A continuación, articulo algunas de las *operaciones de valorización* que realizan los artistas (de categorización, de interpretación y de juicio) en el proceso de construcción del valor de los objetos artísticos a la luz de las teorías más recientes sobre la política y los artistas.

Existe un amplio consenso en la literatura que durante las décadas del sesenta y hasta mediados de la década del setenta, amplios sectores del ámbito artístico, así como, intelectuales de izquierda y del peronismo, se vincularon en una *trama densa de relaciones* (Sarlo, 1984), que forjó una de las utopías político-culturales más poderosa del siglo veinte: que era posible

⁴¹⁰ Los estudios en general abordan lo político desde una interpretación que elabora el sociólogo (como si su elaboración fuera más objetiva) ignorando las opiniones y cosmovisiones de los artistas. La falta de riqueza y utilidad radica en que estos estudios realizan una especie de discusión abstracta de ideas académicas que poco tienen que ver con el hacer teatral.

construir una nueva sociedad con base en la convergencia de la izquierda, el nacionalismo y el peronismo, orden en el que a los artistas le correspondía comprometerse con lo popular (de la misma forma que “en Cuba se habían unido esos polos que otros socialistas habían mantenido inconciliables: vanguardia estética y revolución” (Sarlo, 1984: 79). En consecuencia, la política se impuso en las discusiones sobre géneros y estilos del campo cultural (y el teatro no fue la excepción), así como, transformó la forma en que se concebían los artistas en relación con la sociedad: como intelectuales que debían *comprometerse* con la causa de los sectores populares. La mayoría de los artistas que participarían en el primer año *Teatro Abierto*, habían montado sus primeros espectáculos en la década del cincuenta, de modo que participaron de los debates sobre el *compromiso* del artista en el sentido sartreano, que la revista *Contorno* (1953-1959) se encargó de difundir (Kurlat Ares, 2006). En la década del sesenta las disputas de estilo se encarnaron en dos bandos, los *neovanguardistas* y los *realistas reflexivos* (Pellettieri, 2001), división cuyo eje central giraba en torno a si el teatro debía contribuir (y cómo) a transformar la sociedad. Existieron importantes diferencias en la forma en que los artistas experimentaron su papel como intelectuales en los años sesenta y, esto se refleja en la intencionalidad de los espectáculos, en general, concebidos como un análisis político e histórico que se proponía *desenmascarar la realidad*, otros *revisar la historia* y, algunos más radicalizados, develar *el enemigo*. Sin embargo, la radicalización de ciertos sectores nacionalistas y peronistas, el surgimiento de los grupos armados, la escalada de los enfrentamientos armados, atentados y secuestros y, la represión militar, quebraron la preeminencia de la política en las cuestiones culturales. Pese a que el gobierno militar produjo varios fraccionamientos en el campo teatral, esto no significó inmediatamente una ruptura en la identificación de los artistas como intelectuales. Es decir, el Terrorismo de Estado contribuyó al agotamiento de la utopía de la sociedad socialista y del artista

revolucionario⁴¹¹ y, no obstante, los artistas renombrados y los *recién llegados* (en la primera mitad del setenta), resistieron que la figura del intelectual perdiera legitimidad, replegando su accionar en el campo teatral. Consideremos a continuación la opinión de Ricardo Monti, un dramaturgo recién llegado (su primer montaje es en 1970) a fin de mostrar la fortaleza de la creencia en el artista comprometido con lo popular:

[...] tanto mi generación como la anterior teníamos una vasta experiencia en golpes y dictaduras militares. Y sabíamos que todas ellas habían sido derrotadas por la lucha del pueblo. Aunque ésta era la más sangrienta y brutal de las dictaduras que nos había tocado vivir teníamos la esperanza de que el campo popular se reharía, llevaría el tiempo que llevara, que lograría vencerla y que resurgiría con la misma o mayor fuerza que antes. Y este sentimiento nos sostenía, a pesar del horror y las tinieblas. Creo que paradójicamente recién ahora, recuperadas las libertades democráticas, hemos descubierto que esas esperanzas tenían una alta cuota de voluntarismo, de aplicación mecánica de experiencias pasadas al presente. Porque recién ahora comprendemos en su cabal plenitud cuán aniquiladora y perversa fue la última dictadura [...].⁴¹²

La vigilancia azarosa que ejercía el gobierno militar sobre el teatro produjo una multiplicación de los significados prohibidos de la política, de modo que la *consagración* o el renombre de los artistas fue la investidura que les dio legitimidad para conseguir sus objetivos políticos. Con base en ésta autoridad profesional, como *artistas consagrados*, les fue posible desplegar unas luchas por la autonomía del campo teatral, objetivo en torno al cual se construyó *Teatro Abierto*, que era asimismo una forma de resistir a las redefiniciones de la cultura nacional operadas por el gobierno militar. A finales de la década del setenta, la política ya no se experimenta como una herramienta para producir cambios en la sociedad, sino como, una

⁴¹¹ Es un lugar común entre los estudios literarios y del teatro señalar al gobierno militar como responsable del fracaso de las utopías político culturales de la década del sesenta, cuando existe evidencia (aunque no estudiada) de que en el teatro, el auge de los sesentas había dejado pasado a una visible crisis del teatro independiente, que se expresaba en aspectos como cierta caída en la asistencia del público y en la recaudación.

⁴¹² La entrevista fue realizada al dramaturgo por Arancibia y Mirkin (1992) en 1987.

resistencia: a los cambios del mercado, a las exclusiones del gobierno militar, a la muerte, el silencio y el miedo.

Esta voluntad indoblegable de crear aún en las circunstancias más adversas, la sentía como una forma de resistencia. Lo mismo ocurría con mi labor pedagógica: enseñar a escribir teatro a las generaciones más jóvenes era una manera de mantener vivo un nexo cultural, una continuidad, que debido a la situación política se estaba derrumbando. [...] a las funciones inherentes del arte (crear belleza y expresar un mundo) se les unían otras: hacer acto de presencia, mostrar que seguía vivo, como un modo de resistencia.

Teatro Abierto es una acción colectiva moderna enraizada en las disputas de los años setentas (antes que articulada con los debates de la transición democrática) en tanto resiste la desaparición de los artistas como intelectuales, puesto que esto era interpretado como la erradicación del autor local (sinónimo del teatro nacional). Varios elementos caracterizan a *Teatro Abierto* como una acción colectiva moderna. La preeminencia del estructuralismo y su concepción del lenguaje (transparente), estableció al dramaturgo con una competencia intelectual privilegiada con respecto al resto de los artistas y, al texto dramático como el único objeto de interés. De modo que los autores creían en cierta visión privilegiada de lo argentino (verdadera), que se opone a las construcciones del gobierno militar por considerarlas falsa. Para Zygmunt Bauman (1987: 4) la *metáfora del legislador* es la que mejor caracteriza la posición del intelectual en la modernidad. Entendiendo que éste ocupaba el lugar del árbitro en distintos tipos de controversias, cuya autoridad era legitimada por un conocimiento objetivo y superior, apoyado en *reglas procedimentales que aseguran la conquista de la verdad, la consecución de un juicio moral válido y la selección de un gusto artístico apropiado*. En el caso de los artistas de *Teatro Abierto*, las luchas por establecer una definición legítima del trabajo teatral profesional, un hacer teatral que se apoya en una división del trabajo artístico, así como, una definición relativamente rigurosa sobre la especificidad del teatro de autor, apuntalaron la identificación de éstos como

árbitros culturales. Estaban convencidos que de no resistir la depreciación del valor social de producción teatral local ésta significaría una pérdida irreparable para la producción cultural nacional.

La experiencia que los artistas tenían de la política cambia drásticamente con el primer año de la transición democrática a causa de que la sociedad estaba experimentando un cambio profundo en la vida cotidiana, en los estilos de vida, en el consumo, en los valores políticos, entre otros. Cambio, cuya dirección los artistas evaluaron unidireccional, es decir, como una despolitización cuya principal causa era la dictadura militar.

Hoy, una sociedad todavía acobardada y desmovilizada ve cómo se continúan desenterrando los cadáveres de la dictadura. Pero hay otros cadáveres: la solidaridad, un proyecto común, el anhelo de liberación, la aspiración a la justicia social, a una vida digna para todos, los ideales de la juventud. Uno tiene la sensación de vivir en una sociedad cada vez más anestesiada por el egoísmo e individualismo.

Con la transición sobreviene una paradoja, los artistas ocupan mejores posiciones de poder en el campo teatral y político y, sin embargo, la actividad teatral, al igual que la literatura, etc., experimenta un reacomodamiento en el campo cultural, tornándose equiparable a los medios de comunicación. Los artistas interpretan la depreciación del valor social de la producción teatral como una pérdida irreparable, que pone en riesgo la continuidad del teatro de autor local (al desincentivar el ingreso de nuevos dramaturgos), así como, una manifestación de que la cultura ingresaba en un momento de decadencia. Resulta interesante que no es hasta el final de *Teatro Abierto* que la hipótesis de la decadencia de la cultura argentina como resultado de la dictadura militar, cobra vigor. Sobre todo llama la atención que, con base en la fluidez con que circulaban los autores y las ideas desde Europa hacia Buenos Aires, no prosperaran otras interpretaciones. Por ejemplo, algunas de las preocupaciones que inquietaban a los artistas como es la profunda

transformación de los valores políticos (desinterés, apartidismo, etc.) y los culturales (el consumismo, el individualismo, etc.), eran objeto de estudio desde la década del setenta, por reconocidos investigadores que habían detectado un importante cambio en las sociedades industrializadas, algunos de los cuales eran relativamente similares a los de las sociedades periféricas.⁴¹³

Porque más allá de su carácter sangriento, que todos conocíamos, el genocidio de la dictadura estuvo al servicio de una sistemática demolición de los fundamentos económicos, políticos y sociales, éticos y culturales que caracterizaron el perfil de nuestra nación. [...] El proceso militar ha erosionado las bases de nuestra identidad, ha dejado enfermo y postrado el cuerpo social de nuestra nación.

Lo que más sorprende es que los estudios más recientes sobre la época no hayan reconsiderado o matizado la hipótesis de la dictadura como causa de la destrucción nacional, así como, de los cambios (negativos) que experimentó la sociedad argentina.⁴¹⁴ Tengo la impresión que dicha hipótesis es la contracara del discurso, en tiempos del gobierno militar, que responsabilizaba, entre otros, a los artistas de contaminar la sociedad con valores que no eran argentinos. En particular, considérese nuevamente la última oración del párrafo anterior. Allí, el dramaturgo articula el problema de la identidad nacional con el carácter destructivo del último gobierno militar. Precisamente, esta elaboración se ha de convertir en lo que resta de la década

⁴¹³ Me parece importante reabrir al debate el conocimiento disponible sobre la influencia desbastadora de la dictadura militar en la sociedad argentina. En particular, porque algunos de los fenómenos que se han atribuido a la dictadura militar (desde la transición democrática y hasta el presente), como es la conocida *decadencia de la cultura*, afirmada por artistas y académicos, es en parte producto de ciertas transformaciones específicas experimentadas por las sociedades industrializadas y periféricas. Dichas transformaciones fueron objeto de estudio en investigaciones como *La sociedad de consumo* de Jean Beaudrillard (traducida al castellano en 1974), *La era del vacío* de Giles Lipovetsky (traducida al castellano en 1987), entre otros. No es mi propósito señalar que los artistas y académicos ignoraron o desestimaron estos trabajos, sino más bien, sugerir que disponemos de un limitado conocimiento sobre otros factores que influenciaron los cambios culturales que se hacen evidentes en la década del ochenta (además del legado del gobierno militar).

⁴¹⁴ A falta de estudios sobre la influencia en la cultura resulta sugestivo considerar las reflexiones de Guillermo O'Donnell sobre la influencia del último gobierno militar en el desarrollo de una institucionalidad democrática: "Mis actuales investigaciones sugieren, sin embargo, que los factores más decisivos y permanentes en la generación de diversos tipos de democracia no están relacionados con las características de los regímenes autoritarios precedentes ni con el proceso de transición. Por el contrario, creo que debemos concentrar la atención en diversos factores históricos de largo plazo y en la severidad de los problemas socioeconómicos heredados por los nuevos gobiernos democráticos" (1992:1).

del ochenta en una representación colectiva o un *background symbol* (Alexander, 2006) central de los discursos y espectáculos de los artistas consagrados antes del golpe militar, no sólo del teatro, sino además, de un número importante de escritores, ensayistas, cineastas, etc. Sin embargo, mientras estos artistas resisten su posición como intelectuales y reelaboran al gobierno militar como la causa de la decadencia de la cultura, los recién llegados cuestionan las jerarquías, reglas y convenciones del teatro del autor local. Si algo caracteriza su número y heterogeneidad es el *desinterés* en el compromiso, lo colectivo, la historia, la política, el realismo, entre otros. De ahí que el dramaturgo interprete acertadamente a *Teatro Abierto* como el fin de tales convenciones.

Creímos que [Teatro Abierto] se trataba del despertar de algo, de la apertura de un nuevo y promisorio ciclo de renacimiento cultural. Pero en realidad se trataba de lo contrario. Era el brillante cierre, el funeral gozoso de aquella etapa [...] que comenzó a principios de la década del 60. Fue un gallardo ademán de despedida de una cultura inquieta, vital, multiforme y comprometida. [...] Nada más penoso que los intentos de reedición de Teatro Abierto ante un público cada vez más indiferente, que “ya estaba en otra cosa”. Nada más lejano que Teatro Abierto, como ilusión colectiva, a la disgregación, el individualismo, el descompromiso y la decadencia de la cultura actual.

A comienzos de la década del noventa era evidente, para algunos investigadores, que el camino a la democracia iniciado en Argentina engendraba un tipo de instituciones democráticas diferente a las democracias representativas. Denominada por O'Donnell (1992) *democracia delegativa*, ésta se caracteriza por una institucionalidad débil, una baja funcionalidad del estado, una *participación ciudadana de baja intensidad*, así como, por ciclos de crisis socioeconómicas que profundizan la debilidad institucional. Durante gran parte de la década, Carlos Menem (1989-1999), elegido presidente mediante elecciones limpias en dos oportunidades, se erigió en casi la única institución, que gobernó a su conveniencia, en la medida que estaba autorizado por una mayoría electoral. En casi dos décadas de transición democrática, las principales instituciones

(Congreso, tribunales, partidos políticos, etc.) no habían experimentado mejoras, mientras la participación de los ciudadanos, grupos de interés y organizaciones sociales, eran intencionalmente excluidas. El lugar de esas instituciones quedó “ocupado por otras prácticas no formalizadas pero firmemente afirmadas como el clientelismo, el patrimonialismo y la corrupción” (O’Donnell, 1992: 5), mientras que los ciudadanos se desempeñaban exclusivamente como votantes o *delegadores*, quienes al finalizar la elección volvían a constituirse en una audiencia pasiva. Las recurrentes crisis financieras y económicas y su impacto social desfavorable en términos de la pobreza, la exclusión social, el desempleo, el achicamiento y deterioro de los servicios públicos, los recortes salariales, etc., hicieron el resto en aumentar la desconfianza de los ciudadanos en las instituciones a causa de sus visibles limitaciones en agregar, incorporar e intermediar los intereses diversos de la sociedad.

Para Luis Rivera López, miembro histórico de *Teatroxlaidentidad*, los resultados decepcionantes de más de quince años de gobierno democrático se relacionan con ciertos aspectos persistentes de la cultura política argentina, en particular, la dificultad de consolidar instituciones democráticas. La desconfianza de los ciudadanos produce una forma de *profecía que se autocumple*, en el sentido que dicha desconfianza favorece una desconfianza en la política en general que, en diferentes momentos históricos, ha justificado culturalmente, el estado de excepción, la mano dura y, más recientemente, las medidas de necesidad y urgencia, entre otras.⁴¹⁵

Después de muchos años de democracia una de las pocas instituciones que conserva una credibilidad enorme es Abuelas. Este proceso de la democracia ha sido un desgaste tremendo de todas las instituciones, las instituciones políticas en primera instancia, que en este momento tienen un prestigio cero para con la o sociedad. [...] yo recuerdo de la dictadura, lo político tenía prestigio porque era algo perseguido. Hoy día lo político se emparenta con lo sucio, con lo negociado,

⁴¹⁵ Tanto la derecha como la izquierda coincidieron en desestimar la democracia como forma de gobierno.

con la corrupción, [...] lo cual es muy parecido a lo que pensaba la dictadura [se ríe] es la razón por la cual la dictadura saca a Isabel [...]

Las desilusiones de la década del noventa, en especial, la de construir una sociedad menos desigual, despertaron un fuerte cuestionamiento o en términos de Pollak (1992) una crisis del *sentimiento de ser* argentino, al comenzar el nuevo siglo⁴¹⁶. Si bien la gravedad de los problemas socioeconómicos que el presidente Fernando De La Rúa (1999-2001) heredó de Ménem, no significó una regresión a un gobierno de las Fuerzas Armadas, la movilización ciudadana que presionó el alejamiento del primero bajo la consigna ¡*Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!* produjo un serio problema de acefalía⁴¹⁷ e inestabilidad. La dominación del Estado quedó al desnudo en tanto las construcciones de nación resultaban poco efectivas con respecto a un cuerpo político altamente fraccionado. Es decir, en una democracia delegativa como la argentina, la importancia del líder político que llega a presidente es tal, que cuando fracasan los *paquetes económicos* y se inicia un nuevo ciclo de dificultades económicas y financieras, los ciudadanos dejan de identificarse a sí mismos como un colectivo, la diversidad social ya no se experimenta como una pluralidad, sino por el contrario, como una disgregación social crecientemente intolerable. Más aún, los ciudadanos perciben al Estado desmantelando aquello que éste *reinventara* en otro tiempo, la nación, como una comunidad de individuos fraternalmente unidos por encima de sus diferencias y desigualdades. Es decir, paradójicamente y, como sucediera en tiempos del último gobierno militar, los ciudadanos perciben al Estado *atentando contra los intereses nacionales*.

⁴¹⁶ “The spontaneous popular protest that began on the evening of December 19, 2001, leading to President Fernando de la Rúa’s resignation the next day was a product of accumulated feelings of frustration and anger that had been building up for some time among parts of the citizenry. His imposition of the State of Siege that first night during his televised address to the nation was the final straw for many who had come to perceive the members of the government as insensitive, uncaring and self-serving. The heavy-handed official repression that subsequently produced the death of at least twenty five protestors contributed a further sense of moral outrage to this highly negative evaluation of the government” (Epstein and Pion-Berlin, 2006: 5).

⁴¹⁷ Cuatro presidentes interinos se sucedieron antes de llamar a elecciones.

Al desarticularse la identificación de los ciudadanos con las construcciones estatales de nación, adquieren temporalmente mayor predominio ciertas construcciones de nación *desde abajo* (que siempre han existido). De manera individual o colectiva, dichas construcciones son reelaboraciones de algunas experiencias históricas *sedimentadas* que se oponen a los Estados antipopulares, antinacionales u orientados a favorecer los intereses extranjeros (Grimson, 2003). Los *tiempos calmos* de los que habla Pollak, caracterizados por identidades establecidas, no son frecuentes ni prolongados en la experiencia histórica argentina y, al examinar la producción artística del siglo veinte es casi una constante observar periodos de mucha actividad en torno a reinterpretar el pasado, así como, cuestionar el imaginario nacional con el que los individuos en general se identifican. Pero existe algo muy característico de las disputas en torno a la nación al final del siglo veinte, a saber, la *primacía de lo subjetivo* en los esfuerzos por reescribir o rectificar la historia⁴¹⁸. Por cierto que esta primacía se relaciona estrechamente (aunque no exclusivamente) con los esfuerzos de las organizaciones de derechos humanos y, de las víctimas y testigos, en develar el proceder del Terrorismo de Estado, así como, a causa de la proliferación del *testimonio* como objeto cultural fuera del escenario judicial. Precisamente, una inesperada politización de lo subjetivo no solo sirvió como instrumento jurídico y de resignificación del pasado, sino que además, devino en una herramienta de trabajo de la producción cultural en general. De acuerdo con Jorge Dubbatti (2008) la actividad teatral resultó fecunda en la *fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio*. Precisamente, en los noventa una nueva relación de los *teatristas* con la sociedad se ha consolidado. Los artistas-intelectuales, que representaban a *los sin voz*, son considerados ahora arrogantes, ingenuos y algo autoritarios. En casi las antípodas de esta concepción los teatristas se posicionan desde la

⁴¹⁸ Pese a que el estructuralismo declarara anticipadamente hace más de dos décadas la *muerte del sujeto*.

fragilidad de los referentes colectivos, de lo provisorio y lo personal, consideran vano cualquier esfuerzo artístico totalizador, que establezca límites, géneros, jerarquías y autoridades. Estos se conciben, de acuerdo con Ileana Diéguez (2007), como *mediadores, transmisores o testimoniantes*, algo similar, al concepto de *intérprete* elaborado por Bauman.

Yo sentí que era un lugar desde donde podía ejercer mi militancia social, mis deseos, [...] y era un lugar acogedor, digno desde donde ejercerlo [...] hoy día ese lugar no es ningún partido político, no es casi ninguna organización social, no es el gremio tampoco [...] Es como que, en su momento, aquello que yo hacía y me encantaba encontré el lugar donde poder hacerlo, donde poder sentirme comprometido con mi realidad, no solamente estar haciendo mi carrera profesional sino este... y también, llegar a hechos concretos y a resultados concretos con un trabajo [...]

La política es una experiencia paradójica para los artistas que participan de *Teatroxlaidentidad*. Por un lado, comparten junto con el resto de los argentinos un profundo desencanto y escepticismo por los partidos políticos, las instituciones y la participación política en general y, por otro lado, necesitan creer en algunas instituciones, al menos en aquellas que se ocupan de administrar justicia para los hijos de los desaparecidos. En igual medida, su compromiso con el trabajo de Abuelas ha significado una abierta resistencia a los discursos posmodernos sobre *la debacle de lo ético, la sustitución de la ética por la estética*, el fin de la época del deber (*l'après devoir*) o bien, sobre la pérdida de vigencia de los grandes problemas éticos (Bauman, 2006). Es decir, el hecho que es problemático abordar ciertos problemas morales, el de los hijos de los desaparecidos, como en el pasado (durante la modernidad) con base en la búsqueda de argumentos filosóficos absolutos o universales, de fundamentos objetivos o de normas coercitivas. En este sentido, *Teatroxlaidentidad* es una acción colectiva *moderna*, aunque *hibrida*. Moderna, porque insiste en la responsabilidad moral de la sociedad argentina de

restituir los hijos de los desaparecidos a sus familias biológicas, mientras concibe a dicha restitución como el único camino posible, es decir, como una alternativa no conflictiva, no ambivalente, incólume. Híbrida, en tanto los artistas han creado una militancia en torno a una causa moral en una época de fuerte ambigüedad o *pluralismo de reglas* (Bauman, 2006). Es decir, en un momento caracterizado por una gran diversidad de interpretaciones sobre el pasado reciente y, a la vez, por una profunda sospecha en cualquier autoridad (política, intelectual, social, etc.) que pretenda aseverar que existe una opción, respuesta o camino infalible.⁴¹⁹ Esta sospecha en las instituciones se enraíza de acuerdo con Lipovetsky (1987, 1998) en una sensibilidad propia de fin de siglo que advierte que éstas pese a la promesa de materializar la libertad produjeron más opresión. La incertidumbre moral y la sospecha en las instituciones, que Bauman identifica como la *condición moral posmoderna*, la democracia delegativa y los cambios del teatro como son la fragilidad de los referentes colectivos, el énfasis en lo provisorio y lo personal, son algunos de los factores que los teatristas consideran de importancia en su posicionamiento en el campo teatral. Si como observa John Gillis (1994), [*Las identidades y las memorias son cosas con las que pensamos se comprende relativamente que los artistas se identifiquen con quienes no conocen su identidad, entendida ésta como su pertenencia familiar. El artista habita temporalmente la fisura del otro como propia, relativamente convencido de que al abordar el problema de la identidad de los hijos de los desaparecidos es posible que surjan elementos para una reflexión sobre el confuso sentimiento de pertenencia nacional.*

Una cosa que me fascina y que me parece fundamental para el sostenimiento, porque Teatrola identidad abarca también una enorme cantidad de gente que se odiaría y estaría absolutamente peleada si estuviera en otros ámbitos. Pero en este ámbito hay hechos concretos que los unen y uno de los hechos es [...] que en la

⁴¹⁹ “Vivimos tiempos de una fuerte ambigüedad moral, que nos ofrece una libertad de elección nunca antes vista, aunque también nos lanza a un estado de incertidumbre inusitadamente agobiante. Añoramos una guía confiable para liberarnos al menos de parte del espectro de la responsabilidad de nuestras elecciones. Más las autoridades en las que podríamos confiar están en pugna, y ninguna parece tener el suficiente poder para darnos el grado de seguridad que buscamos” (Bauman, 2005:30).

medida que expresamos esta problemática de la identidad de estos chicos, [...] que han sido apropiados y no conocen su identidad, también estamos expresando que nosotros tampoco conocemos nuestra identidad, que la misma dictadura que les quitó la identidad a ellos, nos la quitó a nosotros [...].

Resulta interesante que mientras los líderes de *Teatro Abierto* sostuvieron una disputa con el gobierno militar sobre la interpretación de la realidad y de *la historia* en términos de un nosotros verdadero respecto de un *ellos* falso. Los artistas de *Teatroxlaidentidad* cuestionan la pertenencia nacional, pero ahora el *nosotros*, constituido por los artistas que colaboran con *Abuelas*, no tiene aparentemente la pretensión de constituir una mayoría nacional. Los artistas que colaboran temporalmente se identifican con *ellos*, las víctimas, los humillados, los hijos de los desaparecidos, en la medida que el nosotros nacional está atravesado por una historia de conflictos que no suscitan la adhesión de éstos. Esta representación nosotros/ellos, donde la representación ilumina el quiebre de la nación como ha sucedido antes, aunque ahora se busca habitar el quiebre, la nación no es propiamente un resultado, sino más bien, una búsqueda hacia una formación nacional diferente.

Bibliografía primaria.

Bibliografía primaria sobre Teatro Abierto.

ADELLACH ALBERTO (1981), “Diversas aventuras del riesgoso oficio literario”, Argentina, *Clarín*, 14 de mayo.

AGUILAR, DANIEL (1981a), “El teatro y la unidad ante la crisis”, Argentina, *Clarín*, 24 de diciembre.

_____ (1981b), “Una cultura inexpresiva y sin apoyo compite mal. Entrevista a Ricardo Halac”, Argentina, *Clarín*, 24 de diciembre.

_____ (1981c), “Pelear contra el oscurantismo. Entrevista a Roberto Cossa”, Argentina, *Clarín*, 24 de diciembre.

_____ (1981d), “La proyección internacional la recibe un escritor de su país, y no a la inversa. Entrevista a Carlos Somigliana”, Argentina, *Clarín*, 24 de diciembre.

_____ (1981e), “Ninguna dificultad transformará en mudos a los que quieren hablar. Entrevista a Griselda Gambaro”, Argentina, *Clarín*, 24 de diciembre.

ANGEL, RAQUEL 1983, “Teatro Abierto en la picota. Lo que hicimos es lo que somos”, Argentina, *Argumento*, 10 de diciembre.

ANITUA, JORGE 1982, “Teatro Abierto, pero no tanto”, Argentina, *Búsqueda*, noviembre.

ARACELI, RODOLFO (1981), “No hay incendio que por bien no venga”, Argentina, *Siete días*, septiembre.

Argumento Político (1983), “Luís Brandoni: fue una eclosión” (anónimo), 24 de septiembre.

ASCHERO, SERGIO (1983), “Con música grabada no”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.

BARONE, ORLANDO 1981, “Teatro Argentino: los caminos del futuro”, Argentina, *Revista Clarín*, 13 de septiembre.

BERRUTI, RÓMULO (1981), “El teatro argentino: El público sube a escena”, Argentina, *Revista Clarín*, suplemento del periódico *Clarín*, julio.

_____ (1981), “Teatro Abierto: buena continuidad. El sainete, en versión crítica”, Argentina, *Clarín*, 31 de julio.

- _____ (1981), “Otra jornada de Teatro Abierto. Por sendas psicoanalíticas”, Argentina, *Clarín*, 1 de agosto.
- _____ (1981), “Teatro Abierto. Grandes actores y un Gorostiza auténtico”, Argentina, *Clarín*, 2 de agosto.
- _____ (1981), “Teatro Abierto, en su tramo final. Prohibido prohibir”, Argentina, *Clarín*, 3 de agosto.
- _____ (1981), “Balance 81 de teatro. De pie, pese a todo”, Argentina, *Clarín*, 27 de diciembre.
- _____ (1982), “Teatro Abierto’ 82. Aquél retoño en trance de "pegar el estirón"...”, Argentina, *Clarín*, 12 de septiembre.
- _____ (1982), “Teatro Abierto’82. Un poema donde el amor es intruso”, Argentina, *Clarín*, 9 de octubre.
- _____ (1982), “Teatro Abierto’82. Cossa, Yusem y una alegoría impiadosa”, 10 de octubre.
- _____ (1982a), “Teatro Abierto’82. Filigranas de tarjeta postal”, Argentina, *Clarín*, 11 de octubre.
- _____ (1982b), “Teatro Abierto’82. El fútbol, tema bien aprovechado”, Argentina, *Clarín*, 11 de octubre.
- _____ (1982c), “Teatro Abierto’82. Un malevo de tiro corto”, Argentina, *Clarín*, 11 de octubre.
- _____ (1982a), “Teatro Abierto’82. Chirriante excursión al mundo subconsciente”, Argentina, *Clarín*, 13 de octubre.
- _____ (1982b), “Teatro Abierto’82. Cuando solo el bosquejo no basta”, Argentina, *Clarín*, 13 de octubre.
- _____ (1982a), “Teatro Abierto’82. Una fuerte e inquietante alegoría”, Argentina, *Clarín*, 20 de octubre.

- _____ (1982b), “Teatro Abierto’82. Alegato con calidad y calidez”, Argentina, *Clarín*, 20 de octubre.
- _____ (1982), “Muchas obras y pocos hallazgos”, Argentina, *Clarín*, 24 de octubre.
- _____ (1982), “Buena calidad y taquilla remisa”, Argentina, *Clarín*, 18 de diciembre.
- _____ (1983), “¿Un nuevo teatro para un nuevo país?”, Argentina, *Clarín*, 27 de marzo.
- _____ (1983), “Un sueño: hacerlo gratis”, Argentina, *Clarín*, 10 de julio.
- _____ (1983), “Knepp o la última cinta magnética”, Argentina, *Clarín*, 26 de septiembre.
- _____ (1983), “La risa, arma de dos filos”, Argentina, *Clarín*, 5 de octubre.
- _____ (1983), “Un viento que tiene remolinos venturosos”, Argentina, *Clarín*, 7 de octubre.
- _____ (1983), “Un fresco que describe y acusa”, Argentina, *Clarín*, 10 de octubre.
- _____ (1983), “El golpismo, bajo la lupa de la caricatura”, Argentina, *Clarín*, 12 de octubre.
- _____ (1983), “... de estrenos Teatro Abierto ’83. El flash de una tragedia”, Argentina, *Clarín*, 20 de octubre.
- _____ (1983), “Balance y opiniones al... El trabajo compartido fue un recurso válido”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.
- _____ (1985), “¿El teatro está en terapia intensiva?”, Argentina, *Clarín*, 7 de abril.
- _____ (1985a), “Un juego de azar y de muerte”, Argentina, *Clarín*, 14 de octubre.

_____ (1985b), “La poesía, volando bien alto”, Argentina, *Clarín*, 14 de octubre.

_____ (1985a), “Con sombras reconocibles”, Argentina, *Clarín*, 16 de octubre.

_____ (1985b), “El aula, como un espejo inquietante”, Argentina, *Clarín*, 16 de octubre.

_____ (1985a), “Huéspedes del más allá”, Argentina, *Clarín*, 19 de octubre.

_____ (1985b), “La soledad, tema eterno”, Argentina, *Clarín*, 19 de octubre

BRACELI, RODOLFO (1981), sin título, Argentina, *Humor*, septiembre.

BRANDONI, LUÍS (1981), “El teatro pelea con sus armas de siempre, la actividad”, Argentina, *Clarín*, 31 de diciembre.

BONET, OSVALDO (1981), “Teatro Nacional”, Argentina, *Clarín*, 23 de julio.

CALLAU, MANUEL (1983), “El mejor de los tres ciclos”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.

Cambio, para una democracia social (1981), “El teatro argentino se lanza a la ofensiva. Autores, directores y actores en la tarea de difundir su obra pese a la recesión” (anónimo), 1 de julio.

CARELLA, CARLOS (1985), “Actualizar todas las propuestas”, Argentina, *Clarín*, 7 de abril.

CASTAGNINO, RAÚL (1981), “Teatro Abierto. Comienzo promisorio”, Argentina, *La Prensa*, 30 de julio.

_____ (1981), “Aperturas del “Teatro Abierto”, Argentina, *La Prensa*, 4 de agosto.

_____ (1981), “O’Donell, Esteve y Bornik: Buen Saldo”, Argentina, *La Prensa*, 6 de agosto.

_____ (1981), “Dos ejercicios que no son convencionales”, Argentina, *La Prensa*, 8 de agosto.

_____ (1981), “Tres obras opacas”, Argentina, *La Prensa*, 11 de agosto.

_____ (1981), “Disparidad de niveles y valores”, Argentina, *La Prensa*, 12 de agosto.

_____ (1981), “Aceptables notas de color local”, Argentina, *La Prensa*, 1 de septiembre.

_____ (1981), “Balance final de la experiencia”, Argentina, *La Prensa*, 25 de septiembre.

_____ (1982), “Desparejos niveles de calidad”, Argentina, *La Prensa*, 15 de octubre.

_____ (1982), “Mejores intenciones que realizaciones”, Argentina, *La Prensa*, 3 de noviembre.

CATENA, ALBERTO (1983), “Habla Osvaldo Dragún. En un país de rígidos una colectividad de ilusos”, Argentina, *Búsqueda*, 22 de agosto.

Clarín, (1981), “No puedo vivir marginado. Entrevista a Roberto Cossa” (anónimo), agosto.

_____ (1981), “Solicitarán ayuda oficial. Reconstruirán el teatro incendiado” (anónimo), 8 de agosto.

_____ (1981), “Los fueros de la cultura” (anónimo), 9 de agosto.

_____ 1981, “Premios teatrales 1981. A veces, Papa Noel se llama Moliere” (anónimo), 17 de diciembre.

_____ 1981, “Balance 81. La Danza en Buenos Aires = Visitas y Desaliento. Danza Abierta, un mes de fervor” (anónimo), 18 de diciembre.

_____ 1981, “Teatro Abierto 1982, segunda parte de un logro poco común” (anónimo), 23 de diciembre.

_____ (1982), “Señores, ¿Cómo será Teatro Abierto’ 82?” (anónimo), 22 de julio.

_____ (1982), “El regreso de una experiencia” (anónimo) 4 de octubre.

_____ (1982), “Menos espectadores, menos espectáculos” (anónimo), 25 de noviembre.

_____ (1982), “El teatro argentino analizado por cuatro ganadores” (anónimo), 9 de diciembre.

- _____ (1983), “Levantamos el telón sobre Teatro Abierto ‘83” (anónimo) 10 de julio.
- _____ (1983), “Teatro Abierto... y polémico” (anónimo), 25 de septiembre.
- _____ (1983a), “Está en marcha Teatro Abierto ‘83” (anónimo), 3 de octubre.
- _____ (1983b), “El primer estreno. La gran antropofagia” (anónimo), 3 de octubre.
- _____ (1983), “... la mejor de las tres ediciones ya realizadas y la que más público convocó” (anónimo), 23 de octubre
- _____ (1985), “Primer estreno de Teatro Abierto ‘85” (anónimo), 8 de agosto.
- _____ (1985), “La denuncia como expresión teatral” (anónimo), 12 de agosto.
- _____ (1985), “Comienza hoy el Teatrzo” (anónimo), 20 de septiembre.
- _____ (1985), “El arte en las calles con ropa de trabajo” (anónimo), 21 de septiembre.
- COSÍN, JUAN (1983), “Pensar en el futuro”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.
- COSSA, ROBERTO (1981), “¿Acaso existe el autor teatral argentino?”, Argentina, *Clarín*, 6 de junio.
- _____ (1981), “Roberto Cossa”, Argentina, *Búsqueda*, septiembre.
- _____ (1982), “Ante un público alerta”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.
- _____ (1982), “Teatro Abierto: ¡sí!” , Argentina, *Humor*, diciembre.
- _____ (1985), “Seguir escribiendo es vital”, Argentina, *Clarín*, 7 de abril.
- COSTA VIVA, OLGA (1983), “Creación Abierta”, Argentina, *Crónica*, 18 de octubre.
- COUSELO, JORGE (1982), “Teatro Abierto ‘82. La escena, con raíz de tango”, Argentina, *Clarín*, 12 de octubre.
- Crónica* (1980a), “Los actores se quejan de censura creciente” (anónimo), 24 de octubre.
- _____ (1980b), “Reclamo de Argentores al Ministro de Cultura” (anónimo), 24 de octubre.
- _____ (1981), “Algo inédito en materia de teatro” (anónimo), 2 de agosto.

- _____ (1982), “Con una obra plena de poesía, humor y ternura se inició el segundo ciclo de Teatro Abierto” (anónimo), 9 de octubre.
- _____ (1982), “Otra vuelta de Teatro Abierto” (anónimo), 10 de octubre.
- _____ (1982), “Dura reflexión en una obra de Cossa” (anónimo), 10 octubre.
- _____ (1983), “El teatro o es del pueblo o no lo es” (anónimo), 23 de septiembre.
- _____ (1983), “Cultura y polémica “Abierta” (anónimo), 13 de noviembre.
- _____ (1983), “Teatro Abierto '83: Balance discutido. Un examen del teatro durante el “Proceso” bajo la lupa de especialistas” (anónimo), 31 de diciembre.
- DE SANTIS, PABLO (1983), “Un Teatro Abierto para un país cerrado”, Argentina, *Salimos*, 22 al 28 septiembre.
- DESIDERATO, ADRIÁN (1981), “La habilidad de cortar”, Argentina, *La Prensa*, 20 septiembre.
- Diario Línea* (1983), “T.A '83 votó por la desesperanza” (anónimo), 12 de octubre.
- _____ (1983), “Mensaje claro en los derrocamientos” (anónimo), 15 de octubre.
- DÍAZ, GABRIEL (1982), “Dos jóvenes autores que brindó Teatro Abierto”, Argentina, *Tiempo Argentino*, 21 de noviembre.
- D'ONOFRIO, CARLOS (1981), “Balance al caer el telón”, Argentina, *Clarín*, 15 de octubre.
- DRAGÚN, OSVALDO (1981), “Teatro Abierto o una necesidad. El sutil juego de los espejos”, Argentina, *Clarín*, 14 de agosto.
- _____ (1982), “Un acto de arrojo”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.
- _____ (1983), “Una masiva energía creadora”, Argentina, *Primera Plana*, 30 septiembre.
- _____ (1983), “Un sano desparpajo”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.
- El Cronista Comercial* (1981), “Teatro Abierto” (anónimo), 21 de mayo
- El Nacional* (1981), “Teatro Abierto a la imaginación. Una propuesta que emerge de la crisis actual, contra la desnacionalización cultural” (anónimo), 15 de julio.

- _____ (1982), "Teatro Abierto, ahora por su consolidación" (anónimo), 7-14 de octubre.
- ESPINOZA PEDRO (1983), "Osvaldo Dragún: que el pueblo sea el propio creador de su cultura", Argentina, *Acción*, 1-15 octubre.
- FERNÁNDEZ, GERARDO (1982), "De la euforia al realismo", Argentina, *Vigencia*, septiembre.
- FONTÁN, DIONISIA (1982), "El teatro argentino no sufre achaques", Argentina, *La Cultura, Sin Censura*, septiembre.
- FONTANA, JUAN CARLOS (1985), "Un teatro sin concesiones. Entrevista a Eduardo Pavlovsky", *La Prensa*, 29 de abril.
- GALLO, MARÍA ROSA (1985), "La ley de Teatro dará respuestas", Argentina, *Clarín*, 7 de abril.
- GAMBARO, GRISELDA (1981), "Castidad del escritor", Argentina, *Clarín*, 14 de mayo.
- GARAYOA, JORGE (1981), "El fuego de la cultura", Argentina, *Humor*, agosto.
- _____ y HUGO PAREDERO (1981), "Teatro Abierto: la gente quiere saber de qué se nos trata", Argentina, *Humor*, agosto.
- GILIO, MARÍA ESTHER (1981), "Diversas razones de un reencuentro", Argentina, *Clarín*, 15 de octubre.
- GOLDBERG, ADELA (1985), "Conjugar buenos elementos", Argentina, *Clarín*, 7 de abril.
- GRASSO, OMAR (1983), "Los jóvenes y la cultura", Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.
- Humor* (1981), "El Teatralazo 1981. Despertarse para no morir" (anónimo), 26 de mayo.
- _____ (1982), "Teatro Abierto 1982" (anónimo), octubre.
- IACONA, JUAN 1985, "Teatrazo 1985: una bocanada de aire fresco", Argentina, *La Razón*, septiembre.
- IACOVIELLO, BEATRIZ (1985), "El arte de la mano con la vida", Argentina, *Clarín*, 22 de septiembre
- JELIN, ANA (1985), "Mejorar el nivel", Argentina, *Clarín*, 7 de abril.
- KLEIN, TEODORO (1981), "Teatro Abierto: la puesta en marcha del proyecto más ambicioso y original de la dramaturgia argentina contemporánea", Argentina, *La Nación*, julio.

KORZ, AARÓN 1983, “Se trata de una apertura”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.

La Época (1983), “Ensayo General fue ovacionada por el público” (anónimo), 9 de octubre.

_____ (1983), “Paz, Justicia, Libertad. Planteado en las obras de Teatro Abierto '83” (anónimo), 21 de octubre.

La Nación (1980), “Reunión en apoyo al cine nacional” (anónimo), 18 de diciembre.

_____ (1981), “Teatro Abierto, categoría estética de la necesidad” (anónimo), 21 de mayo.

_____ (1981), “Excelente comienzo del ciclo "Teatro Abierto"” (anónimo), 30 de julio.

_____ (1981), “Segunda Jornada de Teatro Abierto” (anónimo), 31 de julio.

_____ (1981), “Gorostiza, Pronzato y Pais en teatro Abierto” (anónimo), 2 de agosto.

_____ (1981), “Pezuela y Popham en inesperado encuentro” (anónimo), 6 de agosto.

_____ (1981), “El fuego destruyó la sala del Picadero” (anónimo), 7 de agosto.

_____ (1981), “Seguirá Teatro Abierto y reconstruirán el Picadero” (anónimo) 8 de agosto.

_____ (1981), “Teatro Abierto llegó a la calle Corrientes” (anónimo), 23 de agosto.

_____ (1981), “Despareja jornada del ciclo Teatro Abierto” (anónimo), 31 de agosto.

_____ (1981), “Alcón en el cierre del ciclo Teatro Abierto” (anónimo), 23 de septiembre.

_____ (1981), “El ciclo de Teatro Abierto en 1982. El concurso para autores” (anónimo), 31 de diciembre.

_____ (1982), “Se dieron detalles sobre el nuevo ciclo de Teatro Abierto que se hará en octubre” (anónimo), septiembre.

_____ (1982), “Comienza Teatro Abierto 82, una experiencia en desarrollo (anónimo), 5 de octubre.

_____ (1982), “Dos notables actuaciones en el inicio de Teatro Abierto” (anónimo), 9 de octubre.

_____ (1982), “Confusa propuesta escénica de un dramaturgo de talento (anónimo), 10 de octubre.

_____ (1982), “Tres autores noveles en la tercera sesión” (anónimo), 11 de octubre.

_____ (1982), “Familia, oratoria y política en tres esquicios olvidables” (anónimo), 12 de octubre.

_____ (1982), “El dolor, la culpa y el pecado en magnífica realización” (anónimo), 13 de octubre.

_____ (1982), “Rica expresividad en dos logradas realizaciones” (anónimo), 20 de octubre.

_____ (1982), “Ciclo de apoyo a Teatro Abierto” (anónimo), 18 de noviembre.

_____ (1983), “La nueva aventura de Teatro Abierto en su tercera edición” (anónimo), 9 de julio.

_____ (1983), “Teatro Abierto, presente y futuro de una experiencia en crecimiento” (anónimo), 1 de octubre.

_____ (1983), “Diversos estilos en otro día de Teatro Abierto” (anónimo), 8 de octubre.

_____ (1983), “Otra jornada de Teatro Abierto con buenas voces y alguna hojarasca” (anónimo), 9 de octubre.

_____ (1983), “Variedad y riqueza expresiva en la jornada final de Teatro Abierto” (anónimo), 20 de octubre.

_____ (1983), “Teatro para el fin de semana” (anónimo), 22 de octubre.

- _____ (1983), “Impulso teatral a los autores locales en el año teatral (anónimo), 30 de diciembre.
- LANDABURU, JORGE (1981), “El fervor y la creatividad, a pesar de todo”, *Clarín*, 24 de septiembre
- La Prensa* (1983), “Teatro Abierto 1983” (anónimo), 22 de septiembre.
- La Razón* (1980), “Los actores se reunieron para criticar la censura” (anónimo), 24 de octubre.
- _____ (1981), “Destacados autores, actores y directores de teatro reunidos en plausible e intenso plan de actividades” (anónimo), 14 de mayo.
- _____ (1983), “Teatro Abierto reunió a una multitud contra la censura. Mil artistas en la calle” (anónimo), 25 de septiembre.
- _____ (1985), “El centro de gravedad es siempre la familia” (anónimo), 13 de mayo.
- _____ (1985), “Movilización de Teatro Abierto en los barrios” (anónimo), 12 de agosto.
- La Voz* (1983), “Teatro Abierto. Cuando la cultura vence a la represión” (anónimo), 2 de octubre.
- _____ (1983), “El teatro late por los barrios” (anónimo), 16 de octubre.
- _____ (1984), “Actuará en Cuba una delegación integral de Teatro Abierto” (anónimo), 3 de enero.
- _____ (1984), “Teatro Latinoamericano en lúcida mesa redonda” (anónimo), febrero.
- _____ (1984), “Nuevas propuestas de Teatro Abierto” (anónimo), 17 de agosto.
- _____ (1985), “Los proyectos de Teatro Abierto. Convocan a una jornada teatral de 48 horas” (anónimo), 7 de agosto
- _____ (1985a), “Otro Teatro estrena la obra “Comunicado N°” (anónimo), 7 de agosto.
- _____ (1985b), “Nuevos autores y directores en siete meses de trabajo intenso” (anónimo), 7 de agosto.

- LEDESMA, INDA (1981), “Empezamos a comprender qué debemos hacer y cómo hacerlo”, *Clarín*, 31 de diciembre.
- LINCOVSKY, CIPE (1982), “La política del silencio”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.
- LOCICERO, ELENA (1981), “Dramaturgia nacional”, Argentina, *Rosario*, noviembre.
- MANILOW, INÉS (1983), “Danza Abierta 1983”, Argentina, *La Prensa*, 3 de noviembre.
- MARGULIS, ALEJANDRO (1983), “¿Qué espera el público de Teatro Abierto '83?”, Argentina, *Clarín*, 11 de septiembre.
- MARIAL JOSÉ Y DIEGO MILEO (1981) “Teatro Abierto: orgullo de Buenos Aires”, Argentina, *Pájaro de fuego*, agosto-septiembre.
- _____ (1981), “Con Osvaldo Dragún: el escritor, el hombre”, Argentina, *Pájaro de fuego*, agosto-septiembre.
- MAZAS, LUÍS (1981), “Debut de Teatro Abierto. El Marqués de Sade, en un malicioso viaje a América”, Argentina, *Clarín*, 30 de julio.
- _____ (1981), “Teatro Abierto: buena continuidad. Entre la crudeza y la ironía”, Argentina, *Clarín*, 31 de julio.
- _____ (1981), “Teatro Abierto: buena continuidad. Los “invasores” cotidianos con humor”, Argentina, *Clarín*. 31 de julio.
- _____ (1981), “Otra jornada de Teatro Abierto. Improvisación e histrionismo”, Argentina, *Clarín*, 1 de agosto.
- _____ (1981), “El juego de la oca, la vida y la muerte”, Argentina, *Clarín*, agosto.
- _____ (1981a), “Teatro Abierto, en su tramo final. Un intento fallido”, Argentina, *Clarín*, 3 de agosto.
- _____ (1981b), “Teatro Abierto, en su tramo final. Cuando el pasado regresa”, Argentina, *Clarín*, 3 de agosto.
- _____ (1981a), “Teatro Abierto, con más estrenos. El consumismo en el banquillo”, Argentina, *Clarín*, 4 de agosto.
- _____ (1981b), “Teatro Abierto, con más estrenos. Libertad y confusión”, Argentina, *Clarín*, 4 de agosto.
- _____ (1982), “Teatro Abierto '82. Otra vez lo que no fue”, Argentina, *Clarín*, 9 de octubre.

- _____ (1982), “Teatro Abierto ‘82. El fracaso de a dos”, Argentina, *Clarín*, 10 de octubre.
- _____ (1982), “Teatro Abierto ‘82. Una angustiada búsqueda del sol”, Argentina, *Clarín*, 12 de octubre.
- _____ (1982), “Teatro Abierto ‘82. El grito que se fue a la Plaza Mayor”, Argentina, *Clarín*, 12 de octubre.
- _____ (1983), “El autor vive presionado”, Argentina, *Clarín*, 10 de julio.
- _____ (1983), “Ensayo de orquesta... y de horror”, Argentina, *Clarín*, 4 de octubre.
- _____ (1983), “Perinelli y Alezzo: al Proceso, con tristeza”, Argentina, *Clarín*, 4 de octubre.
- _____ (1983), “Radiografía de la lucha de clases”, Argentina, *Clarín*, 8 de octubre.
- _____ (1983), “Cuatro ensayos estilo Brecht”, Argentina, *Clarín*, 9 de octubre.
- _____ (1983), “Los que se sumaron a la mentira”, Argentina, *Clarín*, 20 de octubre.
- _____ (1983), “Balance y opiniones al culminar los estrenos de Teatro Abierto ‘83. Público y calidad, aliados del habitual fervor. Una concepción formal más limpia y concreta”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.
- _____ (1983), “El teatro durante el proceso”, Argentina, *Clarín*, 16 de noviembre.
- _____ 1984, “Mater: el teatro vuelve sobre los desaparecidos”, Argentina, *Clarín*, 8 de agosto.
- _____ (1984), “Teatro Abierto con un oportuno golpe de timón”, Argentina, *Clarín*, 26 de agosto.
- _____ (1985), “Teatro Abierto: ahora hacia la experimentación popular”, Argentina, *Clarín*, 17 de abril.

- _____ (1985), “Estrenos y un “Teatrzo en Teatro Abierto ‘85”, Argentina, *Clarín*, 27 de julio.
- _____ (1985a), “Un baile que cambia el paso de la historia”, Argentina, *Clarín*, 15 de octubre.
- _____ (1985b), “Con una feroz melancolía”, Argentina, *Clarín*, 15 de octubre.
- _____, “Hay un crisis de producción”, Argentina, *Clarín*, 20 de noviembre 1985.
- _____ (1985), “El público es muy receptivo”, Argentina, *Clarín*, 20 de noviembre.
- MERCADER, MARTHA (1981), “Pese a las condiciones aún se sigue escribiendo”, Argentina, *Clarín*, 31 de diciembre.
- MERO, ROBERTO (1982), “Una escuela de Teatro. Entrevista a Rubens Correa”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.
- _____ (1982), “El país como telón de fondo”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.
- MILEO, DIEGO (1981), “Notable experiencia”, Argentina, *Clarín*, 10 septiembre.
- MOCALVILLO MONA (1982), “El autor de Gris de ausencia”, Roberto Cossa, Argentina, *Humor*, octubre.
- MOLEDO, LEONARDO (1980), “Preferencias del lector argentino”, Argentina, *Clarín*, 26 de diciembre.
- MOLINA, DANIEL (1985), “Una fiesta en la calle”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.
- MOSSIAN, YIRIAR 1983, “Una pieza de Kartún se destaca en Teatro Abierto. Lo ideológico limita con riesgos la dinámica dramática del ciclo”, Argentina, *Tiempo Argentino*, 14 de noviembre.
- _____ (1985), “Comienza mañana el ciclo “Nuevos autores, nuevos directores”, de Teatro Abierto ‘85”, Argentina, *Tiempo Argentino*, 10 de octubre.
- O’DONNELL, PACHO (1982), “Teatro Abierto... ¿sí o no?”, Argentina, *Humor*, diciembre.

_____ (1983) “¿Un Teatro Abierto cerrado a la crítica? Argentina, *Humor*, enero.

Pan Caliente (1981), “Estamos vivos” (anónimo), julio.

PARADERO, HUGO (1982), “Teatro Abierto `82. "Apuntes sobre la forma" y "El Barco"”, Argentina, *Humor*, diciembre.

_____ (1983), “Teatro Abierto: Sumando voces...”, Argentina, *Humor*, enero.

POGORILES, EDUARDO (1983), “Eugenio Griffiero y las mentiras que no nos ayudan a vivir”, Argentina, *La Voz*, 2 de mayo.

Primera Plana (1983), “La dramaturgia argentina existe” (anónimo), 18 de julio.

_____ (1983), “Blues sobre el poder e inventario sobre el caos” (anónimo), 11-17 de noviembre.

Prensario de los Espectáculos (1982), “Los premios Prensario” (anónimo), noviembre.

PUYO, HÉCTOR (1984), “La explosión de la libertad”, Argentina, *Primera Plana*, 6-12 de enero.

QUIROGA, OSVALDO (1985), “Un té especial y una pasión confusa y desesperada en Teatro Abierto”, *La Nación*, octubre.

_____ (1985), “Imaginación, humor y talento en el comienzo de Teatro Abierto 85”, Argentina, *La Nación*, 12 de octubre.

_____ (1985), “Teatro Abierto: un balance necesario después de cuatro años de funciones, Argentina, *La Nación*, 4 de noviembre.

QUIROZ, ENRIQUE (1983), “Teatro Abierto: una experiencia en transformación”, Argentina, *El Porteño*, noviembre.

Radiolandia 2000 (1981), “Experiencia inédita: un elenco integrado por más de 120 personas representará 21 obras durante dos meses. ¿Quién dijo que el teatro nacional no tiene autores?” (anónimo), julio.

_____ (1981), “El incendio del Picadero despertó un movimiento de apoyo inmediato a los integrantes de Teatro Abierto. El país y Borges con ellos en defensa de la cultura” (anónimo), agosto.

_____ (1981), “Cossa, Somigliana y Dragún abordan el fenómeno "Teatro Abierto" y el problema cultural argentino. Como los actos de poder, la censura es contagiosa” (anónimo), 24 de septiembre.

_____ (1983), “Aires de renovación en el mensaje de Teatro Abierto” (anónimo), 23 de septiembre.

RÉBORI, BLANCA (1983), “Aída Bortnick con un friso sin calor”, Argentina, *La Voz*, 22 de octubre.

_____ (1983), “Habilidosa puesta en escena para “Los derrocamientos”, Argentina, *La Voz*, 14 de noviembre.

Revista Jamás Esclavos (1985), “Lúcido testimonio teatral en “Comunicado N°” (anónimo), septiembre.

Revista La Nación (1980), “Imágenes del 80. La cultura y los nuevos tiempos” (anónimo), 28 de diciembre.

Revista Yo (1981), “Roberto Cossa: “libertad y continuidad” (anónimo), mayo-junio.

Revista ¿Qué hacemos? (1985), “Nuevos proyectos de Teatro Abierto” (anónimo), septiembre.

RÍOS, RUBÉN (1983), “Dos de los autores más jóvenes de Teatro Abierto. Francisco Ananía y Víctor Winer conjeturan el futuro del ciclo, ya en democracia”, Argentina, *Tiempo Argentino*, 14 de noviembre.

RODRÍGUEZ DE ANCA, ANTONIO (1983), “Un movimiento trascendente” Argentina, *Argumento Político*, 24 de septiembre.

Salimos (1981), “Cuando un amigo se va” (anónimo), septiembre.

SASTRE, ALFONSO (1983), “Teatros contra dictaduras, y otras impresiones personales sobre el Festival de Caracas” Argentina, *El País*, 14 de junio.

SCHÓO, ERNESTO (1980), “Una de las mejores temporadas de los últimos años: El teatro nacional reencuentra a un público ávido de calidad”, Argentina, *Convicción*, 31 de diciembre.

SERRANO, RAÚL (1982), “En el camino de la batalla popular”, Argentina, *El Porteño*, septiembre.

SOMIGLIANA, CARLOS (1982), “El teatro y la mordaza”, Argentina, *Caras y Caretas*, octubre.

Tiempo Argentino (1984), “Entrevista a Carlos Somigliana” (anónimo), 26 de enero.

_____ (1985), “Masiva adhesión del Teatrzo 85 organizado por Teatro Abierto” (anónimo), 21 de septiembre.

TORRE CABANILLAS, ENRIQUE (1982), “Democracia y Teatro Abierto. Entrevista a Luís Brandoni”, Argentina, *Nuevo País*, 15 de noviembre.

TUÑÓN, EDUARDO (1981), “Nacieron espectáculos que iluminar la oscuridad”, Argentina, *Clarín*, 31 de diciembre.

URE, ALBERTO (1981), “El doble juego de público y actores”, Argentina, *Clarín*, 15 de octubre.

ZEMMA, ALFREDO (1983), “La edición más útil”, Argentina, *Clarín*, 23 de octubre.

_____ (1985), “Hay que rebajar precios y aumentar la imaginación”, Argentina, *Clarín*, 7 de abril.

Bibliografía primaria sobre Teatrolaidentidad.

BAYER, OSVALDO (2001), “Los derechos humanos no son nacionales”, Argentina, *Página 12*, 9 de febrero.

BERNADES HORACIO (2000), “Balance de la temporada 2000. En medio de la crisis el video fue la opción”, Argentina, *Página 12*, 30 de diciembre.

BETOLDI, MARTA (2001), “Yo solo existo con el otro”, Argentina, *Mensuario Mural de las Abuelas de Plaza de Mayo*, año 2 núm. 12, octubre.

BIANCO, ANA (2000), “Barrio Abierto Boedo: Una novedosa experiencia teatral. Una obra con los vecinos”, Argentina, *Página 12*, 16 de julio.

BIELSA, RAFAEL 2001, “Esos años sin par”, Argentina, *Página 12*, 28 de enero.

BONASSO, MIGUEL (2000), “El Ejército volvió a escena con un discurso peligroso y autoritario. El regreso de las legiones”, Argentina, *Página 12*, 31 de diciembre.

BRUSCHTEIN, LUIS (2000), “Un libro sirvió de puente entre los 70’ y la actualidad del país”, Argentina, *Página 12*, 5 de diciembre.

_____ (2001), “Los derechos humanos se suben al escenario en una ronda continua. En el Teatro del Pueblo se lleva a cabo el ciclo "Jueves por la Memoria"”, Argentina, *Página12*, 25 de junio.

_____ (2002), “El derecho de los desaparecidos a ser conocidos por sus hijos. En el marco de los 25 años de Abuelas, mañana se presentarán trabajos con la reconstrucción de historias de vida de desaparecidos”, Argentina, *Página12*, 17 de octubre.

CABRERA, HILDA (2000), “El estreno de la obra: Teatro x la identidad. "Vos, ¿sabés quienes sos"”, Argentina, *Página 12*, 7 de junio.

_____ (2000), “Convocatoria para superar la crisis del teatro. Postales de una lucha eterna”, Argentina, *Página 12*, 3 de julio.

_____ (2000), “Juntos en busca del Teatro perdido. Un encuentro de teatristas, motorizado por Alejandra Boero, discutirá alternativas "para defender lo que nos corresponde"”, Argentina, *Página 12*, 27 de noviembre.

_____ (2000), de 2000, “La cultura tendrá esta tarde su propio piquete. Artistas e instituciones relacionadas con el teatro convocaron a una movilización

con el slogan:"La cultura agoniza. Basta de palabras"", Argentina, *Página 12*, 30 de noviembre.

_____ (2000), "Unos campanazos por el Teatro. La fiesta realizada en el Teatro del Pueblo sirvió para festejar su cumpleaños, pero también como preámbulo de una protesta por los fondos del INT.", Argentina, *Página 12*, 21 de diciembre.

_____ (2001) "Entrevista a la directora y actriz Leonor Manso. Finalmente, todo cambia", 5 de enero.

_____ (2001), "La mística de Teatro Abierto es irreplicable. Entrevista a Raúl Rizzo, Argentina, *Página 12*, 21 de enero.

_____ (2001), "Se multiplica el ciclo "Teatro x la identidad. Los lunes, una cita con la memoria", Argentina, *Página 12*, 4 de mayo.

_____ (2001), "A veces creo que con el teatro reemplazamos al psicoanálisis. Entrevista a Roberto Cossa", Argentina, *Página 12*, 9 de mayo.

_____ (2001), "Marcas escénicas de heridas que siguen abiertas. Las obras que se presentan en el marco del ciclo Teatro x la identidad proponen nuevas miradas sobre un tema aún no resuelto, Argentina, *Página 12*, 14 de mayo.

_____ (2001), "Estamos buscando un teatro que sensibilice al público adormecido", Argentina, *Página 12*, 8 de junio

_____ (2001), "Los Macocos estrenan "Los Albornoz" en el Teatro de La Ribera. Sin ética, nos queda la estética", Argentina, *Página 12*, 14 de junio.

_____ (2001), "Un nuevo Teatro Abierto en el oeste del conurbano bonaerense. Reapertura del histórico Teatro Municipal de Morón", Argentina, *Página 12*, 30 de junio.

_____ (2001), "Mañana cierra el ciclo Teatro x la identidad. No se puede construir una sociedad sobre la mentira", Argentina, *Página 12*, 8 de julio

_____ (2002), "Alejandra Boero apela a la resistencia cultural. "Que nadie se quede quieto"", Argentina, *Página 12*, 13 de febrero.

_____ (2002), "Hugo Urquijo y su visión de las políticas de la cultura. "La tenaza es el presupuesto"", Argentina, *Página 12*, 17 de febrero.

_____ (2002), "A partir de hoy, un ciclo de obras para enfrentar la crisis. Pasen y vean, teatro para todos", Argentina, *Página 12*, 10 de abril.

- _____ (2002), “V́ctor Winer explica el retrato social de "Freno de mano". "Aún se creen el sueño americano"”, Argentina, *Página 12*, 15 de junio.
- _____ (2002), “Pablo Quaglia estrena la obra teatral "Los hijos". "Sin ideología no hay teatro"”, Argentina, *Página 12*, 9 de agosto.
- _____ (2002), “Teatro y memoria: Escenas del pasado presente en La Plata. Las obras de la buena memoria”, Argentina, *Página 12*, 30 de octubre.
- _____ (2002), “El primer foro de dramaturgos latinoamericanos”, Argentina, *Página 12*, 19 de noviembre.
- CABRERA, HILDA Y CECILIA HOPKINS (2000), “Balance de la temporada 2000. Cuando la realidad amenaza desde las bambalinas”, Argentina, *Página 12*, 26 de diciembre
- CÁNEPA, ALEJANDRO (2000), “Media sanción a la Ley de la Memoria en Buenos Aires. Recordar para no repetir”. Todas las reparticiones públicas tendrán que realizar actos en repudio a los 25 años del golpe militar, Argentina, *Página 12*, 9 de diciembre.
- CASCIERO, ROQUE (2001), “Cuatro grandes, unidos por la causa más noble”, Argentina, *Página 12*, 23 de marzo.
- COSENTINO OLGA (2002), “Todas las preguntas en escena. El ciclo de los lunes llena las ocho salas que ofrecen tres espectáculos gratuitos o a la gorra”, Argentina, *Página 12*, 12 de abril.
- _____ (2002), “Mariana Eva Pérez, en Teatro x la identidad. Debutó con una obra en la que cuenta la búsqueda de su hermano nacido en cautiverio”, Argentina, *Página 12*, 31 de julio.
- DILLON, MARTA (2001), “Los nombres que hay en la sangre. Entrevista a Estela Barnes de Carlotto, Argentina, *Suplemento Las 12*, 21 de enero.
- _____ (2002), “La movilización en defensa de la actividad cultural argentina. Hora de movimientos culturales”, Argentina, *Página 12*, 16 de junio.
- FEINMANN, JOSÉ (2001), “Pensar los setenta”, Argentina, *Página 12*, 28 de enero.
- FERRARI, RAÚL, (2000), “Inauguraron la casa de la memoria. La mansión de la memoria”, Argentina, *Página 12*, 2 de julio.
- FRIERA, SILVINA (2000), “Los grupos barriales de teatro. Un fenómeno cada vez menos underground. No estamos en las estadísticas, pero llenamos”, Argentina, *Página 12*, 6 de junio.

_____ (2000), “Tres directores-actores veinteañeros debaten sobre el teatro argentino. La miseria te puede abrir posibilidades”, Argentina, *Página 12*, 14 de julio.

_____ (2000), “El teatro por las rutas argentinas”, Argentina, *Página 12*, 16 de julio.

_____ (2000), “Daniel Fanego, Cristina Fridman y el fenómeno de Teatro por la identidad. Construimos un puente generacional maravilloso”, Argentina, *Página 12*, 6 de diciembre.

_____ (2001), “Teatro x la identidad lanzó su ciclo 2001. Basta de ausentes”, Argentina, *Página 12*, 28 de marzo.

_____ (2001), “A veinte años de su incendio intencional reabre el Teatro del Picadero. La historia del ave Fénix hecha realidad”, Argentina, *Página 12*, 20 de junio.

_____ (2001), “Adhemar Bianchi lleva su grupo Catalinas Sur a España. La gente sabe que debe resistir”, Argentina, *Página 12*, 23 de junio.

_____ (2002), “Entrevista al actor Héctor Malamud. "Reir es terapéutico"”, Argentina, *Página 12*, 23 de marzo.

_____ (2002), “El teatro, la música y el circo hacen escala en Parque Patricios”, Argentina, *Página 12*, 12 de abril.

_____ (2002), “La Carpa Cultural Itinerante llega mañana al Parque Chacabuco. "Tenemos que pensar la historia"”, Argentina, *Página 12*, 18 de mayo.

_____ (2002), “Teatro por la identidad presentó su temporada. "Este país todavía tiene memoria"”, Argentina, *Página 12*, 18 de julio.

_____ (2002), “"En este barco no hay optimismo, pero sí, en cambio, resistencia". En la tercera edición del ciclo Nueve los autores dicen que la unión "es la única posibilidad para seguir produciendo"”, Argentina, *Página 12*, 28 de septiembre.

GINZBERG, VICTORIA (2000), “Los abogados militares que quieren rehabilitar a los dos demonios. Brinzoni nos deja libertad para actuar”, Argentina, *Página 12*, 2 de julio.

_____ (2001), “La búsqueda de las Abuelas con diez nuevos chicos. Del teatro a la realidad”, Argentina, *Página 12*, 10 de mayo.

- _____ (2002), “Los juicios basados en el derecho a la verdad se convierten en una nueva vía para la justicia”, Argentina, *Mensuario Mural de las Abuelas de Plaza de Mayo*, año 3 núm. 15, julio.
- GRAHAM-YOOLL, ANDREW (2002), “Jean Graham Jones, especialista en teatro argentino. "Aquí hay una vitalidad admirable"”, Argentina, *Página 12*, 23 de septiembre.
- HAUSER, IRINA (2000), “Un acuerdo de Abuelas y DAIA para buscar 21 chicos desaparecidos”, Argentina, *Página 12*, 31 de julio.
- HOPKINS, CECILIA (2001), “Los nuevos dramaturgos dicen que no existe una nueva dramaturgia”, Argentina, *Página 12*, 15 de junio.
- _____ (2002), “Festejos por los 50 años del Payró. El teatro de todos”, Argentina, *Página 12*, 11 de abril.
- _____ (2002), “Unos luchan por recordar, otros luchan para olvidar. Entrevista a Ariel Barchilón”, Argentina, *Página 12*, 14 de septiembre.
- LANZILLOTTO, ALBA (2001), “El 30 de agosto se inauguró el Parque de la Memoria”, Argentina, *Mensuario Mural de las Abuelas de Plaza de Mayo*, año 2 núm. 12, octubre.
- Mensuario Mural de las Abuelas de Plaza de Mayo* (2000), “Teatro por la identidad”, año 1, núm. 1, mayo.
- _____ (2000), “Éxito teatral en la Recoleta”, año 1, núm. 4, septiembre.
- _____ (2000), “¿Vos sabés quién sos?”, Edición especial octubre.
- _____ (2000), “Teatro por la identidad. Convocatoria”, Edición especial diciembre.
- _____ (2001), “Las Abuelas firmaron un convenio con el gobierno de la ciudad tendientes a difundir el derecho a la identidad, año 2, núm. 12, octubre.
- _____ (2001), “Inauguración de Teatro por la identidad en Córdoba. Convocatoria”, año 2, núm. 12, octubre.
- _____ (2001), “Se presentó el libro "Teatro x la identidad", con las obras del ciclo 2001”, año 2, núm. 13, noviembre.
- _____ (2001), “Un premio ACE a la solidaridad”, año 2, núm. 13, noviembre.

_____ (2001), “Música por la identidad. Todos los viernes del 26 de octubre al 7 de diciembre en el Centro Cultural General San Martín”, año 2, núm. 13, noviembre.

_____ (2002), “Abuelas de Plaza de Mayo convocan este año a un concurso para fotógrafos y estudiantes de fotografía sobre el tema de la identidad”, año 3, núm. 14, marzo.

_____ (2002), “El ciclo 2002 de Música para la identidad comienza en abril en el Centro Cultural Gral. San Martín”, año 3 núm. 14, marzo.

_____ (2002), “La convocatoria al ciclo Teatro x la identidad 2002 es un éxito: se presentaron 250 obras”, año 3, núm. 14, marzo.

_____ 2002, “En abril se inicia un ciclo para promover la discusión y la reflexión”. Con la participación de Palo Pandolfo, Patricia Zangaro, Diana Lamas, Luis Rivera López, Daniel Fanego, Valentina Bassi y Claudio Gallardu”, año 3, núm. 14, marzo.

_____ (2002), “Teatro x la identidad: obras y salas que participarán del ciclo 2002, de julio a octubre”, año 3, núm. 15, julio.

_____ (2002), “Mención a Teatro x la identidad, premios Trinidad Guevara”, año 3, núm. 15, julio.

_____ (2002), “Terminó exitosamente la primera parte del ciclo 2002 "Música para la identidad"”, año 3 núm. 15, julio.

_____ (2002), “Teatro por la identidad” en Córdoba y Mar del Plata con identidad propia”, año 3, núm. 16, octubre.

_____ (2002), “Obras y salas del ciclo 2002 en Buenos Aires”, año 3, núm. 16, octubre.

_____ (2002), “Jornadas de jóvenes investigadores. Proyecto Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos”, año 3, núm. 16, octubre.

_____ (2002), “25 años de lucha y logros de las Abuelas. Festival en Plaza de Mayo”, año 3, núm. 17, noviembre.

_____ (2002), “El cierre de otro exitoso ciclo de Teatro x la identidad. Ya se organiza del próximo año”, año 3, núm. 17, noviembre.

MONTEAGUDO, LUCIANO (2000), de 2000, “Balance de la temporada 2000 (cine) Las cifras fueron las reinas de esta temporada”, Argentina, *Página 12*, 27 de diciembre.

PACHECO, CARLOS (2002), “Iniciativa que se expande: también se hace en Córdoba y Mar del Plata. Vuelve "Teatro por la identidad"”, Argentina, *La Nación, Espectáculos*, 3 de julio.

Página 12, (2000), “Una campaña de amenazas, afiches y seguimientos cada vez más dura. Denuncias sobre amenazas, persecuciones y seguimientos después de cada escrache en todo el país” (anónimo), 4 de diciembre.

_____ (2000), “Teatro Oficial de Buenos Aires para 2001. Ajuste de temporada. Se englobaron los teatros en un solo organismo –San Martín, Presidente Alvear, Regio, De la Ribera y Sarmiento.” (anónimo), 4 de diciembre.

_____ (2000), “Contar el dolor sin golpes bajos. Mediometrage “Panzas” sobre la historia de H.I.J.O.S, (anónimo), 9 de diciembre.

_____ (2000), “Las programaciones clásicas para el año 2001. Oferta de grandes nombres” (anónimo), 15 de diciembre.

_____ (2000), “Una comparación de las cifras de las políticas culturales durante el 2000. Dime en qué gastas y te diré qué quieres” (anónimo), 20 de diciembre

_____ (2000), “El San Martín cierra con una fiesta su temporada 2000. Por un día, todo es gratis” (anónimo), 22 de diciembre.

_____ (2000), “Festival de las Abuelas”, (anónimo), 24 de diciembre.

_____ (2000), “Un año intenso para la danza independiente argentina. Un Festival que nadie olvidará” (anónimo), 29 de diciembre.

_____ (2001), “Premios en Madrid por los derechos humanos. No se resignaron a la infamia”, (anónimo), 8 de enero.

_____ (2001), “El fantasma Galimberti” (anónimo), 21 de enero.

_____ (2001), “La hora del juicio. Nulidad de las leyes de Obediencia Debida” (anónimo), 11 de febrero.

_____ (2001), “Para seguir pensando los setenta” (anónimo), 11 de febrero.

_____ (2001), “Una puerta abierta para investigar la represión de la Fuerza Aérea” (anónimo), 13 de febrero.

_____ (2001), “Secretos del código de barras humano” (anónimo), 14 de febrero.

- _____ (2001), “Grito contra la impunidad. Actividades 25 años del golpe” (anónimo), 15 de febrero.
- _____ (2001), “De la Rúa adhirió a la candidatura para el Nóbel. Un respaldo a las Abuelas” (anónimo), 16 de febrero.
- _____ (2001), “Escuelas con memoria”, (anónimo), 16 de febrero.
- _____ (2001), “Discutir los 70” (anónimo) 18 de febrero.
- _____ (2001), “Es una cuestión de coherencia. Festival de Abuelas y Madres” (anónimo), 20 de febrero.
- _____ (2001), “Continuidad del genocidio” (anónimo), 22 de febrero.
- _____ (2001), “Me siento muy solitario dentro del cine argentino” (anónimo), 25 de febrero.
- _____ (2001), “Discutir los 70” (anónimo), 25 de febrero.
- _____ (2001) “Ella era consciente del peligro. Documental sobre Alice Domon” (anónimo), 27 de febrero.
- _____ (2001), “Identidad en inglés. Traducción "A propósito de la duda"”, (anónimo), 2 de marzo.
- _____ (2001), “El general Brinzoni debería pasar a retiro” (anónimo), 4 de marzo.
- _____ (2001), “Discutir los 70”, (anónimo), 4 de marzo.
- _____ (2001), “Día a día para no olvidar” (anónimo), 6 de marzo.
- _____ (2001), “Desarmando la impunidad” (anónimo), 6 de marzo.
- _____ (2001), “Día a día para no olvidar” (anónimo), 8 de marzo.
- _____ (2001), “El genocidio es delito en todas partes” (anónimo), 8 de marzo.
- _____ (2001), “No están juzgando al Ejército. Entrevista a Martín Balza” (anónimo), 8 de marzo.
- _____ (2001), “¿El fallo de Cavallo es conveniente o peligroso?” (anónimo), 11 de marzo.
- _____ (2001), “Los autores se sienten vulnerables” (anónimo), 14 de marzo.

- _____ (2001), “El punto de partida es la nada. Entrevista a Javier Daulte” (anónimo), 17 de marzo.
- _____ (2001), “Acá estamos, como siempre, nosotros los actores” (anónimo), 17 de marzo.
- _____ (2001), “La memoria, bien abierta” (anónimo), 18 de marzo.
- _____ (2001), “Una semana para toda la memoria”, 19 de marzo.
- _____ (2001), “Un diario para mantener viva la memoria colectiva. Diario de Madres de Plaza de Mayo” (anónimo), 20 de marzo.
- _____ (2001), “La compulsión del ser nacional” (anónimo), 20 de marzo.
- _____ (2001), “El mal absoluto”, *Suplemento Especial* (anónimo), 20 de marzo.
- _____ (2001), “El despertar de Borges”, *Suplemento Especial*, (anónimo) 21 de marzo.
- _____ (2001), “La mirada de aquellos niños. Documental sobre hijos de desaparecidos” (anónimo), 21 de marzo.
- _____ (2001), “Nuevo elogio a la locura”, *Suplemento Especial*, (anónimo), 22 de marzo.
- _____ (2001), “Todos los formatos de la memoria. Un fascículo, un libro y un CD sobre el golpe militar” (anónimo), 23 de marzo.
- _____ (2001), “Buscar en lo profundo. Equipo Argentino de Antropología Forense”, *Suplemento Las /12*, (anónimo), 23 de marzo.
- _____ (2001), “Salvados por la memoria”, *Suplemento Especial*, (anónimo), 23 de marzo
- _____ (2001), “La tele del 24 de marzo de 1976” (anónimo), 24 de marzo.
- _____ (2001), “La vida privada de la historia. Documental televisivo sobre el golpe” (anónimo), 24 de marzo.
- _____ (2001), “El 2 de abril volvió a ser feriado, como en la dictadura. Derechos, humanos, y soberanos” (anónimo), 2 de abril.
- _____ (2001), “Seis historias del horror” (anónimo), 2 de abril.

- _____ 2001, “Las heridas aún siguen abiertas. Teatro AMIA” (anónimo), 3 de abril.
- _____ (2001), “Un estudio, desde el psicoanálisis, acerca de la novela de Ricardo Piglia. "Plata quemada" y nombres impropios”, (anónimo), 5 de abril.
- _____ (2001), “Una mutual de ex presos políticos de la dictadura. Militantes de "sentimiento"” (anónimo), 9 de abril.
- _____ (2001), “Este pueblo es luchador, por eso está resistiendo. Entrevista a Leonor Manso” (anónimo), 12 de abril.
- _____ (2001), “Investigan el plan de control cultural de la dictadura militar. Lo sistemático era impedir pensar” (anónimo), 14 de abril.
- _____ (2001), “Pensar los 70'. Hacer la historia, escribir la historia” (anónimo), 15 de abril.
- _____ (2001), “Ceremonias y foros en homenaje a las víctimas del Holocausto. Un día para recordar el Holocausto” (anónimo), 19 de abril.
- _____ (2001), “Encuentro de abogados que actúan en casos de derechos humanos. Reunión de abogados por la Verdad” (anónimo), 23 de abril.
- _____ (2001), “La muestra "Vale la pena recordar" llenó el Centro Cultural Recoleta de alumnos de secundaria. Un recorrido por la memoria” (anónimo), 30 de abril.
- _____ (2001), “El ADN no viola ningún derecho constitucional” (anónimo), 9 de mayo.
- _____ (2002), “La cultura debe aportar” (anónimo), 1 de marzo.
- _____ (2002), “Los 50 años del Payró” (anónimo), 9 de abril.
- _____ (2002), “Los planes de Stella para una temporada complicada. El secretario de Cultura de la Nación trazó ayer los principales lineamientos de su gestión para el 2002” (anónimo), 10 de abril.
- _____ (2002), “Semana internacional del detenido-desaparecido. Actividades por la memoria” (anónimo), 27 de mayo.
- _____ (2002), “Entregaron los premios María Guerrero a la actividad teatral. Los premios de la memoria” (anónimo), 30 de mayo.

- _____ (2002), “La cultura y el 9 de julio. Un debate sobre el valor de la identidad en la Argentina de hoy” (anónimo), 9 de julio.
- _____ (2002), “M.A.R: Una fiesta callejera de la Argentina que resiste” (anónimo), 9 de julio.
- _____ (2002), “Teatro por la identidad: La temporada que viene” (anónimo), 9 de julio.
- _____ (2002), “Fito Paez tocará en el Festival organizado por la Comisión por la Memoria” (anónimo), 31 de agosto.
- _____ (2002), “Veinticinco años de Abuelas abriendo caminos” (anónimo), 19 de octubre.
- _____ (2002), “Todo por la identidad. Foro Permanente por la Defensa y Recuperación del Patrimonio y la Identidad Nacional” (anónimo), 12 de noviembre.
- _____ (2002), “Guía de la programación de Teatro x la identidad” (anónimo), 19 de noviembre.
- PÉREZ, MARIANA (2001), “Desde 1999 las Abuelas llevan adelante un proyecto de reconstrucción de la identidad de los desaparecidos, El Archivo Biográfico Familiar”, Argentina, *Mensuario Mural de las Abuelas de Plaza de Mayo*, año 2 núm. 13, noviembre.
- PLOTKIN, PABLO (2000), “El segundo festival por la identidad. Contra el silencio”, Argentina, *Página 12*, 21 de diciembre.
- POLIMENI, CARLOS (2000), “Jean-Louis Trintignant dirigirá "Potestad". Una de apropiadores”, Argentina, *Página 12*, 15 de noviembre.
- RANZANI OSCAR (2002), “A partir de hoy, la muestra multidisciplinaria "Artistas por Argentina". La cultura versus la desintegración”, Argentina, *Página 12*, 2 de noviembre.
- RESPIGHI EMANUEL (2002), “El grupo Catalinas Sur actúa en la Carpa Itinerante. "Que vuelva el espíritu del teatro”, Argentina, *Página 12*, 16 de marzo.
- _____ (2002), “Un debate sobre el rol de los medios de comunicación. La charla ofició como cierre del ciclo "Memoria e identidad nacional"”, Argentina, *Página 12*, 31 de octubre.

VEIRAS, NORA (2000), “Polémica por los siete militares cuestionados para ser ascendidos. "Si hay errores, son los costos de la impunidad"”, Argentina, *Página 12*, 12 de diciembre.

_____ (2001), “Un homenaje a todos los maestros desaparecidos. Documental “Maestros del viento”, Argentina, *Página 12*, 22 de mayo.

VIAU, SUSANA (2000), “La peculiar versión de la historia del site del Ejército. La guerra fría vive en internet”, Argentina, *Página 12*, 24 de diciembre.

ZANGARO, PATRICIA (2001), “Rebeldías de la diferencia”, Argentina, *Mensuario Mural de las Abuelas de Plaza de Mayo*, año 2 núm. 12, noviembre.

Obras de *Teatro Abierto*

Obras de *Teatro Abierto* 1981.

Se estudiaron las veintiuna obras escritas para el ciclo de teatro, de las cuales solo la última no pudo ser montada por cuestiones técnicas. A continuación, se presentan según el orden en el que fueron publicadas por Miguel Giella en el libro *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, (1981), Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Autor	Título
Aida Bortnik	Papá querido
Roberto Cossa	Gris de ausencia
Alberto Drago	El que me toca es un chancho
Osvaldo Dragún	Mi obelisco y yo
Patricio Esteve	For export
Elio Gallipoli	El 16 de Octubre
Griselda Gambaro	Decir sí
Jorge García Alonso	Cositas mías
Carlos Gorostiza	El acompañamiento
Eugenio Griffero	Criatura
Ricardo Halac	Lejana tierra prometida
Ricardo Monti	La cortina de abalorios
Pacho O'Donell	Lobo... ¿estás?
Carlos Pais	La Oca
Eduardo Pavlovsky	Tercero incluido
Roberto Perinelli	Coronación
Víctor Pronzato	Chau, rubia

Diana Raznovich	Desconcierto
Carlos Somigliana	El nuevo mundo
Máximo Soto	Trabajo pesado
Oscar Viale	Antes de entrar dejen salir

Obras de *Teatro Abierto* 1982.

Se estudiaron veintitrés obras de las treinta y cuatro escritas y montadas para el segundo ciclo de teatro. De ésta últimas solo siete fueron publicadas por Nora Mazziotti en el libro *Teatro Abierto 1982*, (1982), Buenos Aires, Editorial Punto Sur (se indican mediante un asterisco). Las dieciséis obras restantes fueron estudiadas mediante consulta del libreto que se registra en ARGENTORES, previa autorización de los respectivos dramaturgos.

Autor	Título
Carlos Antón	Reíte, Carlitos
Alberto Borla	Paredes alta, paredes grises
Carlos F Leo	Dos de sobremesa
Roberto Ibáñez	La cuerda floja
Carlos Acosta	Los jueves en la Plaza Mayor
Gerardo Taratuto	Chorro de caño*
Beatriz Mosquera	Despedida en el lugar
Aarón Korz	De víctimas y victimarios*
Jesús Berenguer	Un tal Macbeth
Eugenio Griffero	Príncipe Azul*
Mauricio Kartun	La casita de los viejos*
Carlos Somigliana	Oficial 1º*
Roberto Cossa	El tío Loco*
Oscar Quiroga	El malevaje extraño
Rodolfo L Paganini	Prohibido no pisar el césped
Antonio Planchart	Una historia que cuentan
Néstor Sabatini	Viejas fotos*

María E Maure de Segovia	Un amor esdrújulo
Andrés Bazzalo	Levia
Elio Gallipoli	La ñata contra el vidrio
Carlos Pais	Bar La Costumbre*
Carlos Gorostiza	Hay que apagar el fuego
Gustavo A Masó	Hasta que hagamos el sol

Obras de *Teatro Abierto* 1983.

Se estudiaron unas doce obras de un total de veinte obras escritas y montadas para el tercer ciclo de teatro. Las mismas nunca se publicaron colectivamente y las obras faltantes se debe al hecho que, no solo no fueron publicadas por los propios dramaturgos, sino que además, no fueron registradas en la *Sociedad Argentina de Autores* o conservadas de forma privada.

Autor	Título (título colectivo)
Roberto Perinelli	Nada más triste que un payaso muerto (Los festejos)
Eduardo Rovner	Concierto de aniversario (Los festejos)
Osvaldo Dragún	Hoy se comen al flaco (Los festejos)
Oscar Viale	Ahora vas a ver lo que te pasa (Los derrocamientos)
Mauricio Kartún	Cumbia Morena Cumbia (Ensayo General)
Julio Maurio	El pino de papá
Jorge Goldenberg	Yo estoy bien
Aída Bortnik	De a uno
Ricardo Halac	Ruido de rotas cadenas
Alicia Denegri	Para amarte mejor
Rodolfo Paganini	Según pasan las botas
Carlos Somigliana Hebe	(Inventario)

Serebrinsky Susana Torres Molina, Peñarol Méndez	
---	--

Obras de *Teatro Abierto* 1985.

Se estudiaron nueve de las diez obras escritas y montadas para el cuarto ciclo de teatro. Las mismas no fueron publicadas colectivamente y solo una de ellas fue publicada posteriormente de forma individual por la dramaturga. Se accedió a las ocho restantes mediante la autorización de los respectivos dramaturgos.

Autor	Título
Pedro Lipcovich	El vuelo de las cimitarras
Juan C Vezulla	Salir del pozo
Américo Torchelli	Bailongo de gaucho y negro
F Bagalá	El viaje del ángel
Susana Poujol	Jazmín del país
Carlos Bravi	Ultimo verso
Cristina Escofet	Té de tías
Luis Alberto Sáenz	Acadentro
Claudia Ferman	Cuarto cuarta

Obras de *Teatro* *laid* *entidad*

Obras de *Teatro* *laid* *entidad* 2001.

Se estudiaron las treinta y nueve obras escritas para el ciclo de teatro. A continuación, se presentan según el orden en el que fueron publicadas.

Autor	Título
Mariana Anghileri	Hija
Griselda Gambaro	El nombre
Lorena Rizzo	El último coro
Ariel Barchilón	El que borra los nombres
Hugo Men y Guillermo Ghio	Descamado
Marta Betoldi	Contracciones
Héctor Levy-Daniel	El Archivista
Horacio Banega	Hijos Naturales, nombres civiles
Patricia Zangaro	A propósito de la duda
Vita Escardó* y Victoria Egea	Las letras de mi nombre
Santiago Loza	Pequeña cruel bonita
Gastón Cerana	Radiomensajes
Amancay Espíndola	Escalava del Alma
Liliana Cappagli	Sector Ciegos
Susana Posse Lucía	Sorteo

Laragione, Susana T Molina, Victor Winer	
Roberto Perinelli, Cristina Merelli y Zulma Hopen	Teléfono
Mónica Felippa	El espejo
Ariel Dorfman	Viudas
María Mascheroni	La tierra sabe lo que hace cuando tiembla
Cecilia Propato	Pri: Una tragedia urbana
Sol Levinton	Sin nombre
Gabriel Espinoza	Oye tu voz...
Alejandro Zigman	Pequeño cuento deportivo
Héctor Oliboni	Encuentro
Alejandra Mateo, Ita Scaramuzza, Alfredo Rosenbaum	Blanco sobre Blanco
Franco Verdoia	D.N.Y?
Alicia Muñoz	Supongamos
Silvia Aira	Método
Carlos Balmaceda	Vagamente Familiar
Pedro Sedlinsky	Sangre Huesos Piel Alma
Alejandro Urdapilleta	Viva la mentira
Jorge Huertas	El inocente
Bruno Luciani	La entrevista
Mario Cura	Madresperanza
Adriana Tursi	Margarita

María F Bendersky	La intangible
Norberto Lewin	La fuerza del desatino
Laura Zenobi	Encuentro La máquina de abolir el tiempo Los simuladores
Luis Cano	Blancos posando

Obras de *Teatroxlaidentidad* 2002.

Se estudiaron las veintiuna obras escritas y montadas para el segundo ciclo. Para el tercer ciclo de teatro se seleccionaron y re-estrenaron las obras que se consideraron de mayor impacto en el público y se conformó un programa de teatro itinerante en tres ciudades de la provincia de Buenos Aires.

Autor	Título
Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza.	Edilicia. Acción teatral electrodoméstica para vecinos y bolsas de residuos.
Luis Sarias	Tiro al blanco
Carolina Balbi	Aguaviva
María Gabriela Ini	Violeta Clandestina
Marta Betoldi	Cesárea
Ariel Barchilón	El manchado
Norberto Lewin	El piquete (Panfleto murgueado)
Vita Escardó	Cecilio: Pura Verónica
Gastón Cerana	El Señor Martín
Mariana Eva Pérez	Instrucciones para un coleccionista de mariposas
Cristina Merelli	Vengo por el aviso
Santiago Serrano	La disección de un colibrí
Josefina Ayllon	Fronterizos
Hugo Saccoccia y Cristina	Humo de leña verde

Merelli	
Hugo Men	Sudacas(es difícil olvidar que ya te olvidé)
Mónica Ogando	Los trenes siempre están llegando
Guillermo Saccomanno	Felicidad del pueblo, grandeza de la nación
Amancay Espindola y Araceli Arreche	Crónica de las indias
Alfredo Allende y Alfredo Castellani	Silencio en la noche (il piacere di morire)
Juan Sasiaín	Una buena afeitada
Norberto Lewin*	La Peralta

Obras de *Teatroxlaidentidad* 2004.

Se estudiaron unas doce obras escritas y montadas para el cuarto ciclo. A continuación, se presentan según el orden en el que fueron publicadas.

Autor	Título
Cecilia Propato	En lo de Chou
Santiago Serrano	El Morales
Mariana Eva Pérez	La muñeca y rebelión
Cristina Merelli	The shoes
Claudia Piñeiro	Cuánto vale una heladera
Erika Halvorsen	Identikit
Anabella Valencia	Mi nombre es...
Horacio López	Lazo mecánico familiar
Guillermo Hough	El hijo del puestero
Hernán Morán	Herida de 1000 balas
Araceli Arreche, Patricia Suárez	El descuido de la siesta
Beatriz Mátar	La traición del recuerdo

Obras de Teatroxlaidentidad 2005.

Se estudiaron las siete obras escritas y montadas para el quinto ciclo. Dado el escaso número de espectáculos se re-estrenaron tres espectáculos del ciclo 2001, uno del ciclo 2002, tres del ciclo 2004.

Autor	Título
Patricia Suárez y León Giacometto	Il principessa Mafalda
Ariel Barchilón	Filigranas sobre la piel
Andrés Binetti	Una caja blanca
Julieta Ambrossoni	El mudo
Walter Sanchez	Océano interior
Esequiel Obregón	En la terraza
Beatriz Pustilnik	Un arbusto sin estrella

Acervo de entrevistas realizadas entre julio-agosto 2004 y marzo-abril 2006 en Buenos Aires a miembros de Teatro Abierto y Teatro x la identidad.

Teatro Abierto (1981-1985)	Teatro x la identidad (2001-2005)
<p>Osvaldo Dragún, <i>líder-carismático</i> y presidente durante los cinco años de vida del grupo. Falleció en 1987. Formado durante los años dorados del teatro independiente, <i>Fray Mocho</i> (Dispongo de dos entrevistas en las que participó en 1979 y 1980. Además tengo material escrito por él sobre el teatro en argentina, así como, material biográfico para éste y gran parte de los miembros) Generación dictadura, formados años 50-60.</p>	<p>Patricia Zangaro, <i>colaboradora marginal-radical</i>, 40 años, inspiradora aunque no líder del grupo teatral. Participó en Teatro Abierto como actriz y en 1985 como dramaturga. Se define como una artista que no necesita de las estructuras de poder. Abandona el grupo cuando comienza a institucionalizarse. Dispongo de una entrevista personal y una conferencia académica. Generación transición democrática, formados 70-80</p>
<p>Roberto Cossa, <i>militante-activista</i>, 74 años, dramaturgo consagrado, miembro activo del círculo, actualmente la “voz autorizada” del grupo. De formación autodidacta, hoy miembro-director del importante <i>Teatro del Pueblo</i>. Generación dictadura, formados años 50-60.</p>	<p>Daniel Fanego, <i>líder-carismático</i>, 55 años, actor de televisión. Dirige la obra de Zangaro y la reacción del público lo estimuló a pensar en la formación de un grupo heterogéneo de artistas, que lideró fuertemente los dos primeros años. Generación transición democrática, formados 70-80</p>
<p>Eduardo Rovner, <i>seguidor-colaborador</i>, 65 años, dramaturgo consagrado, miembro activo desde 1982, ha ocupado importantes posiciones culturales- empresariales. Actualmente miembro-director junto con Cossa del <i>Teatro del Pueblo</i>. Generación transición democrática, formados 70-80</p>	<p>Luis Rivera López, <i>activista-militante</i> actor de carrera, fuerte formación teatral, miembro organizador desde el comienzo en diferentes actividades: director, lector, coordinador, etc. Generación transición democrática, formados 70-80</p>
<p>Cristina Escofet, <i>marginal-radical</i>, actriz, dramaturga, feminista, posiciona el grupo como su despegue artístico, participó más bien como <i>la generación joven</i> heredera del grupo 1º Generación</p>	<p>Araceli Arreche, <i>militante-activista</i> investigadora de la UBA, dramaturga, se incorporó después de formado el grupo ocupando funciones organizativas, nunca abandonó el grupo. Generación democracia,</p>

transición democrática, formados 70-80	formados 80-90
<p>Aida Bortnik, <i>seguidora-colaboradora</i>, 70 años, dramaturga consagrada, célebre guionista de cine. Se incorporó desde el comienzo al grupo y siempre lo apoyó. Generación dictadura, formados años 50-60.</p>	<p>Susana Cart, <i>activista-militante</i> actriz de carrera, extensa formación artística, cumple el rol de administradora de la organización y ha inspirado algunos cambios en la misma. Generación dictadura, formados años 50-60.</p>
	<p>Cristina Fridman, <i>activista-militante</i> productora de teatro, gran conocedora del mundo empresarial del teatro. Líder en el montaje de los espectáculos de todos los ciclos. Generación transición democrática, formados años 70-80</p>
	<p>Silvia Aira, <i>colaboradora externa</i>, dramaturga-productora de sus espectáculos en 2001 y 2003. Artista en formación, interdisciplinaria. Generación democracia, formados 80-90</p>
<p>Artistas que participaron en ambos</p>	
<p>Rubens Correa, <i>colaborador externo</i>, 65 años, miembro del teatro independiente: <i>Nuevo Teatro</i> (actor, director, organizador). Hoy es uno de los directores más importantes de Buenos Aires. Participó en ambos grupos teatrales como director. Comparte ciertas características de los activistas por su compromiso político con Abuelas. Generación dictadura, formados años 50-60</p>	
<p>Javier Margulis, <i>colaborador puntal</i>, actor, dramaturgo, director, su participación estuvo mediada por Rubens Correa en 1982. Participó en Teatro Abierto como actor y director en formación y en Teatrolaidentidad como director. Generación transición democrática, formados años 70-80</p>	
<p>Jorge Goldemberg, <i>colaborador externo</i>, dramaturgo consagrado, guionista, participó en 1983 como dramaturgo y ha sido miembro de la comisión de lectura de Teatrolaidentidad. Generación dictadura, formados años 50-60</p>	

Bibliografía secundaria.

ACUÑA, CARLOS Y CATALINA SMULOVITZ (1991), *¿Ni olvido ni perdón? Derechos Humanos y tensiones cívico-militares en la transición argentina*, Documento CEDES 69, Buenos Aires, pp. 1-56.

ACUÑA, CARLOS, INÉS GONZÁLEZ BOMBAL, ELIZABETH JELIN, OSCAR LANDI, LUIS QUEVEDO, CATALINA Y ADRIANA VACCHIERI (1995), *Juicio, Castigos y Memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

AISEMBERG, ALICIA (2001), “Grupos independientes. El Teatro del Pueblo y sus epígonos”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. 4, Buenos Aires, Galerna, pp. 101-08.

ALEXANDER, JEFFREY (2006), “Cultural Pragmatics: social performance between ritual and strategy”, en Alexander, Jeffrey, Bernard Giesen y Jason Mast (eds.), *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, New York, Cambridge University Press, pp. 29-90.

ALMEYRA, GUILLERMO (2004), *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Continente.

ALBERONI, FRANCESCO ([1977] 1981), *Movimiento e institución*, Madrid, Editora Nacional.

ALEXANDER JEFFREY (2006), “Cultural Pragmatics: social performance between ritual and strategy”, en Jeffrey Alexander, Bernhard Giesen y Jason Mast (eds.) *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, New York, Cambridge University Press, pp. 29-90.

ALVARELLOS, HÉCTOR (2007), *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006. De lo visto, vivido y realizado*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

ANDERSON, BENEDICT ([1981] 1991), *Imagined Communities*, Londres, Verso.

ARANCIBIA JUANA Y ZULEMA MIRKIN (eds.) (1992) *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983) Ensayos críticos- Entrevistas*, vol. II, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra.

AVELLANEDA, ANDRÉS (1986), *Censura, autoritarismo y cultura, Argentina 1960-1983*, vol. 1 y 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

_____ (1989), “Argentina militar, los discursos del silencio”, en Karl Kohut y PAGNI, ANDREA (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt y Main, Vervuert Verlag.

BAR, NEREIDA Y GASTÓN BREYER (1982), “Teatro experimental. Bases para una discusión”, *Revista Teatro Abierto*, núm. 1, octubre, pp. 15-19.

BAUMAN, ZYGMUNT ([1993] 2006), *Ética posmoderna*, México, Siglo XXI Editores.

_____ ([1987] 1997), *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

BAYER, OSVALDO (1988), “Pequeño recordatorio para un país sin memoria”, en Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura, el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 203-27.

BECKER, HOWARD (1982), *Art Worlds*, California, University of California Press.

BENNINGTON, GEOFFREY (1990), “Postal politics and the institution of the nation”, en Bhabha, Homi (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, pp. 121-137.

BOURDIEU, PIERRE ([1992] 2002), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

BRATES, VIVIAN (1988), “Teatro y censura en Argentina”, en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna, pp. 219-40.

CARREIRA ANDRÉ (1994), “Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar”, *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, pp. 103-14.

CAVAROZZI, MARCELO (1997), *Autoritarismo y democracia (1955-1996) La transición del estado al mercado en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.

CERISOLA ROBERTO (1995) “Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos”, en *Arte y Violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

CORRADI, JUAN, PATRICIA WEISS FAGEN Y MANUEL ANTONIO GARRETÓN (eds.) (1992), *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, California, University of California Press.

COSSA, ROBERTO, OSVALDO DRAGÚN Y MAURICIO KARTÚN (1997), *¿Qué fue Teatro Abierto?*, Buenos Aires, Folleto de circulación gratuita publicado por el Teatro del Pueblo y Fundación Carlos Somigliana.

COSENTINO, OLGA (1991), “El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada”, *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 31-38.

CRANE, DIANA (ed.) (1994), *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives* Massachusetts, Blackwell.

DACAL, ENRIQUE (1991), "Apuntes finiseculares para la historia del teatro de grupos en la Argentina", *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*, pp. 7-37.

DACONTE, EDUARDO (1983) "Y llegaron los comediantes a Caracas...", *Latin American Theatre Review*, vol. 16, núm. 2, pp. 81-92.

DA SILVA CATELA, LUDMILA (2001), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen.

DE MARINIS, MARCO (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires, Galerna.

DEVESA, PATRICIA (2002a), "A propósito de Patricia Zangaro", en Dubatti, Jorge (ed.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, pp. 385-392.

_____ (2002b), "Aportes a la historia del teatro argentino: Teatro x la identidad", en Dubatti, Jorge (ed.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas II*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, pp. 395-408.

DOMÍNGUEZ, CARLOS (1982) "Argentina: desciende la asistencia a las salas", *Conjunto*, Casa de las Américas, 51, enero-marzo, pp. 126.

DRAGÚN OSVALDO (1997), "El teatro argentino en 1985. Algunas estadísticas, algunas encuestas, algunos reportajes, algunas opiniones, algunas dudas, algunas conclusiones", *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*, pp. 19-36.

_____ (1980), "Nuevos Rumbos en el teatro latinoamericano", *Latin American Theatre Review*, vol. 13, núm. 3, pp. 11-15.

DRISKELL, CHARLES (1979), "Conversación con Ricardo Monti", *Latin American Theatre Review*, vol. 12, núm. 2, pp. 43-53.

_____ (1978), "Theatre in Buenos Aires, 1976-1977", *Latin American Theatre Review*, vol. 11, núm. 2, pp. 103-110.

DUBATTI, JORGE (2004), "Poética y política en el teatro argentino de la postdictadura", ponencia presentada al XXV International Congress of the Latin American Studies Association, Las Vegas, octubre 7-9.

_____ (ed.) (2002), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I y II*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

_____ (2000), “¿Buenos Aires: Mc Donald o Macondo?”, en *Teatro CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, año 9, 13-14, pp. 26-31.

_____ (1991), “Teatro Abierto después de 1981”, *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 79-86.

DUBATTI, JORGE, et al (2003a), *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

_____ (2003b), *Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Interzona.

DUHALDE, EDUARDO ([1984] (1999), *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Buenos Aires, Eudeba.

DUSZAK, ANNA (ed.) (2002), *Us and Others. Social identities across languages and cultures*, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

ESTEVE, PATRICIO (1991), “1980-1981--La prehistoria de Teatro Abierto” *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 59-68.

FAIRCLOUGH, NORMAN (1995) *Media Discourse*, New York y Londres, Edward Arnold.

FELD, CLAUDIA (2000), “El rating del la memoria en la televisión argentina”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, pp. 77-84.

FILC, JUDITH (1997) *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Biblos.

_____ (1994) *Representations of Family and Practices of Resistance against Argentine Dictatorship, 1976-1983*, Philadelphia, University of Pennsylvania, tesis de doctorado.

FOUCAULT, MICHEL ([1971]1992), “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder*, Buenos Aires, Editorial Altamira, pp. 7-31.

FRANCO, JEAN (1997), “La globalización y la crisis de lo popular, Nueva sociedad, núm. 149, mayo-junio, pp. 1-14.

GAMBARO, GRISELDA, ROBERTO COSSA Y RICARDO MONTI (1983) "Crear pese a todo", *Teatro*, año 3, núm, 10, febrero, pp. 32-40.

GEERTZ, CLIFFORD, ([1973] 1977), *The Interpretations of Cultures*, Basic Books.

GELLNER, ERNEST (1964), *Thought and Change*, London, Weidenfeld and Nicolson.

GIELLA, MIGUEL ([1981] 1998), *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Corregidor.

_____ ([1981] 1991a), *Teatro Abierto 1981. Teatro bajo vigilancia*, vol. 1, Buenos Aires, Corregidor.

_____ (1991b), "Teatro Abierto 1981, De la desilusión a la alienación", *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 69-77.

_____ (1985), "Entrevistas con Eduardo Pavlovsky", *Latin American Theatre Review*, vol. 19, núm. 1, pp. 57-64.

_____ (1984), "Teatro Abierto 1984 y 1985", *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 1, pp. 119-20, 136.

_____ (1983), "Teatro Abierto 83, La Vuelta a los Orígenes", *Latin American Theatre Review*, vol. 17, núm. 1 pp. 59-60.

_____ (1982), "Teatro Abierto 82, El Comienzo de un Sueño", *Latin American Theatre Review*, vol. 16, núm.1, pp. 67-69.

_____ (1981) "Teatro Abierto Fenómeno Socio-Teatral Argentino", *Latin American Theatre Review*, vol. 15, núm. 1, pp. 89-93.

GIELLA, MIGUEL Y PETER ROSTER (eds.) (1981), "Entrevista. Osvaldo Dragún: teatro, creación y realidad latinoamericana", en *Teatro. Hoy se comen al flaco. Al Violador*, Ottawa, Girol Books, pp. 7-37.

GONZÁLEZ BOMBAL, MARÍA (1991), *El diálogo político: la transición que no fue*, Documento CEDES 61, Buenos Aires, pp. 1-134.

_____ (1987) "Derechos humanos: La fuerza del acontecimiento" en Eliseo Verón (comp.), *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, pp. 145-166.

GRAHAM-JONES, JEAN (2000), *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*, Lewissgurg, Bucknell University Press.

GRAZIANO, FRANK (1992), *Divine Violence. spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*, Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press.

GREGORICH, LUIS, MANUEL ANTÍN, OSVALDO BONET, CASTIÑEIRA DE DIOS, JOSÉ FEINMANN Y ONOFRE LOVERO (1984), "Perspectivas de la cultura frente a la democracia", *Teatro*, año 5, núm. 19, diciembre, pp. 8-18.

GRIMSON, ALEJANDRO (2003), "La nación después del (de)constructivismo. La experiencia argentina y sus fantasmas", *Nueva Sociedad. Democracia y Política en América Latina*, núm. 184, marzo-abril, pp. 33-45.

GRISWOLD, WENDY (1987), "A methodological framework for the sociology of culture" en *Sociological Methodology*, vol. 14, pp. 1-35.

GROPPA, BRUNO Y PATRICIA FLIER (comps.) (2001), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Ediciones Al Margen.

GUGELBERGER, GEORG (ed.) (1996), *The Real Thing. testimonial Discourse and Latin America*, Durham y Londres, Duke University Press.

GUSFIELD, JOSEPH (ed.) (1989), *On Symbols and Society. Kenneth Burke*, Chicago, The University of Chicago Press.

HALPERIN DONGHI, TULIO (1987), "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la Historia Argentina", en Balderston, Foster, Donghi, Masiello, Frosch y Sarlo, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 71-95.

JAVIER, FRANCISCO (2005), "El teatro y la dictadura", foro de acceso libre en la página de CETERA, Trabajadores de educación, 4 de marzo, URL: <http://www.cetera.org/item-info.shtml?x=61515>, última consulta, 13 de marzo 2007.

_____ (1984), "El teatro argentino, 1977-1983", *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 1, pp. 113-14.

JELIN, ELIZABETH (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

JELIN, ELIZABETH Y PONCIANO DEL PINO (comps.) (2003a), *Luchas locales, comunidades e identidades*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

JELIN, ELIZABETH Y VICTORIA LANGLAND (comps.) (2003b), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

JELIN, ELIZABETH Y DA SILVA CATELA LUDMILA (comps.) (2002), *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

JELIN, ELIZABETH Y SUSANA KAUFMAN (2000) “Layers of memory. Twenty years after in Argentina”, en Ashplant, T. G.; Dawson, Graham, y Roper, Michel (eds.), *The politics of war memory and commemoration*, Londres, Routledge, pp. 89-110.

JOHNSON, RANDAL (1993), “Editor’s Introduction Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture”, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Pierre Bourdieu*, Cambridge, Polity Press pp. 1-25.

KOHUT KARL Y ANDRE PAGNI (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt y Main, Vervuert Verlag,

LAHIRE, BERNARD ([1999] 2005), “Campo, fuera de campo, contracampo”, en Lahire Bernard (dir.) *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, pp. 29-69.

LIPOVETSKY, GILLES ([1992] 1998), *El crepúsculo del deber: la ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama.

_____ ([1983] 1987), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.

LLAHÍ SUSANA Y MARINA SIKORA (2001), “Concepción de la puesta en escena. Puestas continuadoras del canon de los setenta”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1975-1998)*, Vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 174-81.

LLORENZ, FEDERICO (2002), “De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976”, en Elizabeth Jelin (comp.), *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices”*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

LUSNICH, ANA (2003), “Continuidad del teatro profesional culto. Compañías”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. 4, Buenos Aires, Galerna, pp. 157-64.

LYON, JOHN (1972), “The Argentine Theatre and the Problems of National Identity: A Critical Survey”, *Latin American Theatre Review*, vol. 5, núm. 2, pp. 5-18.

MAGNARELLI, SHARON (2000), “Roberto Cossa habla del teatro”, *Latin American Theatre Review*, vol. 33, núm. 2 pp. 133-138.

_____ (1988), “Una entrevista con Carlos Gorostiza”, *Latin American Theatre Review*, vol. 21, núm. 2 pp. 105-12.

_____ (1985), “The 1984 Theatre Season in Buenos Aires”, *Latin American Theatre Review*, vol. 19, núm. 1, pp. 83-90.

MARTINEZ, MARTHA (1980), “Tres nuevas dramaturgas argentinas: Mahieu, Uhart y Raznovich”, *Latin American Theatre Review* vol. 13, núm. 2, pp. 39-45.

MASIELLO, FRANCINE (1987), “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Balderston, Foster, Donghi, Masiello, Frosch y Sarlo, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 11- 29.

MASPERO, FRANÇOIS (ed.) ([1967] 1969) *Teatros y política* (reproducción completa de la revista *Partisans*, febrero-marzo de 1967), Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

M.A.T.E. “Historia” y “Declaración de principios”, página oficial de la asociación, <http://www.mate.net.ar>.

MAZZIOTTI, NORA (comp.) ([1982] 1989), *Teatro Abierto 1982*, Buenos Aires, Punto Sur.

MILLER, NINA (1981) “Encuentro de Teatristas Latinoamericanos (La Habana)” *Latin American Theatre Review*, vol. 15, núm. 1, pp. 85-88.

MOGLIANI, LAURA (2001) “Campo teatral y serie social”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1975-1998)*, Vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 81-93.

NOVARO, MARCOS (1997), “El liberalismo político y la cultura política popular”, *Nueva Sociedad*, núm. 149, mayo-junio, pp. 114-129.

O'DONNELL, GUILLERMO (1992) ¿Democracia delegativa?, documento de trabajo N° 172, Kellogg Institute, pp. 1-14.

_____ (1997), *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires, Paidós.

OLICK, JEFFREY Y JOYCE ROBBINS (1998), Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices”, *Annual Review of Sociology*, vol. 24, pp. 105-140.

ORDAZ, LUIS “Autores del "nuevo realismo" de los años '60 a lo largo de las tres últimas décadas”, *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 41-57

PAVIS, PATRICE ([1996] 2005), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

PELLETIERI, OSVALDO (ed.) (2004), *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba.

_____ (ed.) (2003), *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.

_____ (ed) (2002), *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna.

_____ (ed) (2001), *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna.

_____ (2000), “El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro”, *Latin American Theatre Review*, vol. 33, núm. 2, pp. 10-24.

_____ (1992), “El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina” *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 2, pp. 3-12.

_____ (1991), “Introducción: Teatro Argentino (1980-1990)” en *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 9-12.

_____ (1991), “La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia” en *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 117-131.

PERSINO, MARÍA (2003) “Buenos Aires, invierno de 2002: El teatro que no cesa”, *Latin American Theatre Review*, vol. 36, núm. 2 pp. 117-129.

PIANCA, MARINA (1991), *Testimonios de teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

PUGA, GRISBY (2003), “Teatroxlaidentidad: Un teatro en busca de su identidad”, *Latin American Theatre Review*, vol. 36, núm. 1 pp. 141-148.

PROAÑO-GÓMEZ, LOLA (2002), *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e Identidad*, Buenos Aires, Atuel.

PROSS, EDITH (1984), “Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment”, *Latin American Theatre Review* vol. 18, núm. 1, pp. 83-94.

RICHARD, NELLY (2007), *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

_____ (ed.) (2000), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

RIZK, BEATRIZ (1983), “I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983)”, *Latin American Theatre Review*, vol. 16, núm. 2 pp. 73-80.

RODRIGUES SOUZA, MARÍA (2007), *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*, Brasilia, Universidade de Brasilia, tesis de doctorado.

ROSTER, PETER (1991a), “Generational Transition in Argentina: From Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)”, *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 1, pp. 21-40.

_____ (1991b), “Impresiones de un investigador gringo en Buenos Aires” en *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 133-142.

ROVNER, EDUARDO (1991), “Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias teatrales”, *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 23-29.

SARLO, BEATRIZ (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

_____ (2003), *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

_____ (2001), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Biblioteca del Pensamiento Argentino Vol. VII, Buenos Aires, Ariel.

_____ (1994), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.

_____ (1992), “Strategies of Literary Imagination”, en Corradi, Juan, Patricia Weiss Fagen y Manuel Antonio Garretón (eds.), *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, California, University of California Press, pp. 236-48.

_____ (1988), “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura, el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 95-107.

_____ (1987), “Política, Ideología y figuración literaria”, “en Balderston, Foster, Donghi, Masiello, Frosch y Sarlo, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 30-59.

_____ (1984), "Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático", *Nueva Sociedad*, núm. 73, julio-agosto, pp. 78-84.

SCHANZER, GEORGE (1976), "The Argentine Stage: Temporada '76", *Latin American Theatre Review*, vol. 10, núm. 1, pp. 90-3.

SCHUDSON MICHAEL (1992), *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget, and Reconstruct the Past*, New York, Basic Books.

SCHWARTZ, BARRY (1996), "Introduction: The expanding past", *Qualitative Sociology*, vol. 19, núm. 3, pp. 275-282.

SCHECHNER, RICHARD (1985), *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

SEIBEL, BEATRIZ (1980), "Teatro 1979 en Buenos Aires", *Latin American Theatre Review*, vol. 14, núm. 1, pp. 73-8.

SEOANE, ANA (1991), "Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartís", *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 107-115.

SICUOULY, PATRICIA (2006), *Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*, Maryland, University of Maryland, tesis de doctorado.

_____ (2004), "Teatro independiente, teatro abierto, teatroxlaidentidad: espacios alternativos, miradas diferentes, ponencia presentada al XXV International Congress of the Latin American Studies Association, Las Vegas, octubre 7-9.

SIGAL, SILVIA (1991), *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur Editores.

SOMI (Fundación Carlos Somigliana) (2000), *Teatro del Pueblo 1930-2000. Es tiempo de unir la belleza a la resistencia*, Buenos Aires.

SOMIGLIANA, CARLOS (1983), "Teatro Abierto: volver a las fuentes", *Teatro*, año 3, núm. 10, febrero, pp. 20.

SOMMER, DORIS (1991), *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, California, University of California Press.

SOSNOWSKI, SAÚL (comp.) (1988), *Represión y reconstrucción de una cultura, el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.

STRICHARTZ, ARIEL (2002), *Cooking, feeding and eating: theatre and dictatorship in the Southern Cone*, Kansas City, University of Kansas, tesis de doctorado.

SUÁREZ ESTHER (1983) “Teatro Abierto. Siete Respuestas de Adelina Lago”, en *Revista Conjunto*, núm. 55, enero-marzo, 16-19.

SOOK, KIM (2003), *La imagen de la familia como alegoría de la nación en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX*, Irvine, University of California, tesis de doctorado.

SCHWARTZ, BARRY (1996), Introduction: The Expanding Past, *Qualitative Sociology*, vol. 19, núm. 3, pp. 275-282.

TARROW, SIDNEY ([1994] 1995), *Power in Movement: Social Movements, Collective Actions and Politics*, New York, Cambridge University.

TAYLOR, DIANA (1997), *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Durham y Londres, Duke University Press.

TRASTOY, BEATRIZ (1991), “En torno a la renovación teatral argentina de los años '80”, *Latin American Theatre Review, A Special Issue on Contemporary Argentine Theater*, vol. 24, núm. 2, pp. 93-100.

_____ (2001), “Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1975-1998)*, Vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 104-11.

TURNER, VICTOR (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.

_____ (1974), *Dramas, Fields and Metaphors*, New York, Cornell University Press.

UBERSFELD, ANNE (2002), *Reading Theatre III. Theatrical Dialogue*, New York, LEGAS.

_____ (1993), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/ Universidad de Murcia.

VAREA, FERNANDO (2006), *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.

VELASCO, MARÍA (1989), “La creación colectiva y la colonización cultural en América Latina”, *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispano*, núm. 7, abril, pp. 75-91.

VEZZETTI, HUGO (2002), *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

_____ (1998), “Activismos de la memoria: el "escrache"”, en *Punto de Vista*, año 21, núm. 62, diciembre, pp. 1-7.

VIDAL, HERNÁN (1995), “Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”, *Gestos* 19, abril.

VILLEGAS, JUAN (2000), *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine, Ediciones de Gestos.

WATSON, IAN y SUSANA EPSTEIN (1995) “Theatre after the Dictatorships, Developments in Chile and Argentina”, *New Theatre Quarterly*, vol. 11, núm. 41, pp. 40-54.

WILLIAMS, RAYMOND ([1977] 1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

YANKELEVICH, PABLO (2007), “Exilio y dictadura” en Lidia, Clara, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (comps.) *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*, México, El Colegio de México, pp. 205-231.

YÚDICE, GEORG (1996), “Testimonio and Postmodernism”, en Georg Gugelber (ed.) *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Durham y Londres, Duke University Press, pp.42-57.

ZAYAS DE LIMA, PERLA (1991), *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*, Buenos Aires, Galerna.

_____ (1997) “Teatro argentino 1985. Panorama general de la temporada”, *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*, pp. 37-51.

_____ (2001), “Teatro Abierto 1982-1985”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1975-1998)*, Vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 112-23.

ZERUBAVEL, EVIATAR (1996), “Social Memories: Steps to a Sociology of the Past”, *Qualitative Sociology*, vol. 19, núm. 3, pp. 283-299.