



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

**El Movimiento Argentino Teatro Abierto (1981-1985).  
Escena, Política y Poéticas Dramáticas**

**D<sup>a</sup> Alba Saura Clares**

**2018**



Tesis Doctoral

**El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985).  
Escena, política y poéticas dramáticas.**

Alba Saura Clares

Director: Vicente Cervera Salinas

Universidad de Murcia

2018





## AGRADECIMIENTOS

Gracias a Vicente Cervera, maestro e inspiración. Nunca hubiera podido emprender este camino sin su guía, confianza y enseñanzas, sin su cariño y dedicación.

Gracias a mi grupo de investigación, con María Dolores Adsuar al frente, por compartir conmigo este recorrido, por ayudarnos, por trabajar juntos siempre con ilusión.

Gracias a la Universidad de Murcia por el contrato de investigación que ha posibilitado el desarrollo de esta investigación.

Gracias a los maestros de este viaje: Susanne Klengel en Berlín, Celina Manzoni en Buenos Aires, Bernat Castany en Barcelona y, especialmente, Jean Graham-Jones en Nueva York, con quien comparto la pasión por el teatro argentino.

Gracias a mis amigos chingones, a mis amigas literatas y a todos aquellos con los que, por el mundo, he tenido la suerte de disfrutar y compartir trocitos de vida.

Gracias a mi familia, por su amor y apoyo.

Gracias a mis padres, porque me dejan volar y nunca me abandonan. Me acompañan sin descanso, me respetan y me enseñan a vivir. Gracias por amar mi tesis conmigo (y odiarla también juntos). Por estar siempre, por todo. Os admiro.

Gracias a Álvaro, el mejor compañero de aventuras. Por ponerle música a Teatro Abierto (por ponerle música a mi vida) y por saber que siempre venceremos. They can't take that away from me... Gracias por ser el mejor apoyo a esta investigación y a todas las locuras que surgen en el camino. Gracias por la felicidad.

Gracias, Teatro Abierto.



A mis padres, que me regalaron la vida y el teatro.

A Álvaro, con quien comparto esta aventura,

¡y con tanta felicidad!



## ABSTRACT

This thesis focuses on the movement Teatro Abierto (which means *Open Theatre*). Teatro Abierto was a theatre event in Argentina originated during the last dictatorship in the country, the self-called Proceso de Reorganización Nacional (National Reorganization Process), from 1976 until 1983, the most oppressive dictatorship in Argentinean history. Teatro Abierto began in 1981 and it had a yearly season until 1985. This festival was really an important socio-political phenomenon in the country and it has been studied by some researches. One of the main points of my dissertation is to present a new perspective of Teatro Abierto. This wasn't only a sociopolitical phenomenon taking place in 1981, but also a theatrical movement: important for the theatre both in the dictatorship context and for post-dictatorship period. The study of this event after 1981 unveils the effects of Teatro Abierto in the history of the Argentinean theatre. For this reason, this dissertation focuses on the different seasons of Teatro Abierto to discover true nature of this event: the reconstruction of the theatrical field in Argentina, the recovery of the theatre tradition and its influence on the contemporary stage.

Departing from this aim, the dissertation analysis the development of Teatro Abierto in its different seasons, paying special attention to its concerns about the theatrical field, its characteristic and objectives, the theatrical discussions, the aesthetics, the thematic variations between the first and the next events, the actions to increase the theatre in the country and the necessity of recovering the audience to the theatre. Another aim of this dissertation is to analyse the theatre poetics of Teatro Abierto. To do so, the dissertation focuses on ten of the most notorious playwrights participating in the events and on some of their plays. These are paradigmatic figures to understand the role of Teatro Abierto in the history of Argentinean theatre. According to our hypothesis, this movement is a landmark in the history of the national scene: Teatro Abierto is simultaneously looking at the past and the future, recalling the mythological figure of Jano. Teatro Abierto discloses a recovery of the traditional aesthetic and

conception of the theatre. The corpus of authors and plays demonstrate how their aesthetics and poetics go from tradition to contemporary trends. These authors are: Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Ricardo Halac, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana, Aída Bortnik, Ricardo Monti and Mauricio Kartun.

The methodology of dissertation can be described as an *open methodology*, departing from: 1) Historical analysis of the most important events and aesthetics of the Argentinean theatre since 1930 until the post-dictatorship era and their relationship with Teatro Abierto. 2) Analysis of the History of Argentina and the context of the last dictatorship. 3) Comparative methodology to analyze the relationship of Teatro Abierto with the traditional aesthetic and the influence in the contemporary theatre to place Teatro Abierto at the centre of the evolution of Argentinean Theatre. 4) Aesthetical analysis of the plays in Teatro Abierto, with the focus on the ten playwrights. 5) Analysis of Teatro Abierto and its relationship with the cultural field. 6) Study of Teatro Abierto as a movement and not only a political phenomenon. 7) Analysis of Teatro Abierto as an emblem of the cultural memory of the country.

The hypothesis serves to structure the investigation. Chapters two and three are concerned with the historical and theatrical analysis from the beginning of the 20<sup>th</sup> century until post-dictatorship theatre, comparing certain events of the history of Argentinean theatre to Teatro Abierto: the independent movement, the main aesthetic (the realist school and experimentation), the relationship with the political field, the exchange between the theatre circuits... Moreover, some attention is paid here to the professionalization of theatre and the to the style of the ten playwrights in the corpus. We focus on the movement of independent theatre (origin of Teatro Abierto) and the presentation of the Gorostiza and Dragún's poetics, whose production started in this time. In the third chapter, we continue our historical analysis and we compare certain events of the history of Argentinean theatre to Teatro Abierto. The main points of this chapter are: the description of the most influence aesthetic of the Argentinean theatre -Realismo Reflexivo (realism) and Neovanguardia (vanguard)-; the analysis of the first

production of Cossa, Halac, Gambaro and Pavlovsky; the relationship between politic and theatre in the repressive context of the 70<sup>th</sup>; the study of Monti, Bortnik and Kartun's beginnings; and the impact of the censorship in the theatre. Censorship is one of the best-known mechanisms for social submission and repression. In the theatre, censorship affects its dialogic nature, in the relationship between dramatic texts and their staging, as well as its incidence on the creative process of playwrights and the reception of audiences. For that reason, the main achievement of the dictatorship of the Proceso de Reorganización Nacional was the destruction of the "convivio", the community created in each "acontecimiento teatral" (theatrical event).

Following Dubatti's ideas in *Filosofía del teatro* (2007; 2014) and Pierre Bourdieu's intellectual fields, among others, Teatro Abierto is studied as a movement and a theatrical event, highlighting its importance in the History of Argentinean theatre. Chapter four analyses the four seasons of Teatro Abierto, the main ideas and investigations, the recovery of the theatrical field in Argentina, the assertion of unknown plays and the assessment as a political event to discover the essence of the intentions behind Teatro Abierto. The last chapter analyses the ten playwrights in the corpus and their twenty of their plays, the ones written for different seasons of Teatro Abierto. This study focuses on the connections of the plays with the dictatorship, democracy and their implications with theatre tradition and the contemporary stage. In conclusion, this dissertation revalues the study of Teatro Abierto considering its role in the history of Argentinean theatre, its positive action for the recovery of the theatre field and its understanding as a theatrical movement.

In this chapter, we study also Teatro Abierto in its context: the last dictatorship in Argentinean. On March 24<sup>th</sup> 1976, there was a coup d' état. The Proceso (1976-1985) was a military government and the most aggressive and oppressive dictatorship in the country and its effects continue alive today in Argentina. The evidences of the dictatorship were quick and hard: violence, oppression, murder, torture, exile, censorship, self-censorship... Most of the

artists of the theatre in this time were exiled. The artists who continue in the country lived under an intensive censor state.

Argentina, one of the most outstanding stages in Latin-America, was completely broken. The most significant example in this context took place in 1980, when the government decided that at the university the subject of Argentinean contemporary dramatic literature was no more necessary because there was no more contemporary dramatic literature in the country. This was the point to the wake up and Teatro Abierto emerged to face oppression from the stage and recover the theatre on the country.

In his first season in 1981, this theatre phenomenon gathered diverse artists (playwrights, directors, actors, set designers...) to work together in twenty-one plays to respond to the censorship with art, in a horizontal (and not hierarchy) organization. It was a completely unusual fact during the dictatorship, because of the military's repressive action against the theatre, the culture and the society. The performances began on 28th June at the Teatro del Picadero in Buenos Aires; soon after, the regime understood the social impact of this event. As a consequence, the Teatro del Picadero burned down eight days after the festival had started. However, thanks to social and intellectual support, this was not to be the end of Teatro Abierto; on the contrary, the festival continued with at the Teatro Tabaris until September and it was different seasons until 1985. The movement overcame the politic phenomenon.

After Teatro Abierto, the theatre started to have more presence in Argentina little by little. That happened while the dictatorship was less strong every day. In 1983 began the democratization, the way to have again a democracy in the country. Then it started in Argentina another era: the pos-dictatorship. It was also a complicated time, with the social discussion about Truth, Justice, Forgetfulness or Trauma.

In 1982 Teatro Abierto wanted to continue. Although, the edition had several problems. The movement had been such an important festival that all the artist wanted to participate. The organization opened a "call for proposals" and



created a jury to select the proposals. There were more than 200 plays in two theatres, the Margarita Xirgu Theatre and the Tabarís Theatre. There were several problems because the organization got out control. Despite that problems, as we analyze, there were interesting plays and the season discovered a revival of the theatre in the country. In this edition, we can find more plays talking about the horror of the dictatorship, whereas in the first edition they playwrights preferred the metaphor to talk about the repression.

To solve the problems of the second festival, the 3<sup>rd</sup> edition decided to organize groups to work together about different proposals, thematically and aesthetically. After the beginning of the edition, the end of the dictatorship began. According to Jorge Dubatti, with the end of the dictatorship Teatro Abierto lost the opponent and didn't find its motivation.

The attempt to organize an edition in 1984 failed. In 1985 Teatro Abierto opened a call for proposal to do a street theatre festival, workshop and seminar. It was a theatrical party and this was the end of Teatro Abierto. The community had recovered the streets and a theatre community in Argentina began in different areas.

Following the Bourdieu's ideas of cultural field, we analyze the main achievements of Teatro Abierto in its evolution: recovery of the audience; recovery of the excitement and lost the fear (working together, the artists had the power to fight against the dictatorship); recovery of the theatre: the canonical figures and the young creators, the traditional aesthetic and the new ways to perform. Teatro Abierto reestablished the natural process of a cultural field: the theatres (buildings), the audience, the criticisms, the artists... Most of the artists of Teatro Abierto consolidated their career and they continued working after the dictatorship. They were the new theatrical canon or "official theatre". On the other hand, thanks Teatro Abierto, most of the theatrical artist during the posdictatorship era (the artist of the contemporary theatre) began with Teatro Abierto and learned thanks to the workshop of those artists.

In the last chapter, we analyze the ten playwrights of our corpus and their twenty one plays for the different seasons. We focus in its relationship with the way from the dictatorship to the democracy and its implications with the tradition and the contemporary theatre. In conclusion, we revalue the study of Teatro Abierto considering its role in the history of Argentinean theatre, its positive action to recovery the theatre field and its understanding as a theatrical movement.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I. Hacia un estudio de Teatro Abierto: metodología <i>abierto</i> y estado de la cuestión</b>	<b>14</b>
Sobre Teatro Abierto: estado de la cuestión (15) – Propuesta de investigación: Teatro Abierto y su mirar bifronte. Campo teatral y poéticas dramáticas (31) – Metodología <i>abierto</i> para un estudio de Teatro Abierto (35) – Bases para un estudio de Teatro Abierto: acontecimiento teatral, poética y contexto (40) – Las poéticas dramáticas de Teatro Abierto: corpus de estudio (52).	
<b>CAPÍTULO II. El camino hacia Teatro Abierto. Escenarios de tradición</b>	<b>60</b>
<b>2.1.- Orígenes del teatro argentino: del circo al grotesco criollo</b>	<b>62</b>
Desde los orígenes (62) – Los Hermanos Podestá y <i>Juan Moreira</i> (63) – El campo teatral a comienzos del siglo XX (69) – Florencio Sánchez (70) – El sainete criollo (72) – Teatro de arte (76) – Renovaciones escénicas y el grotesco criollo (79) - Armando Discépolo (81).	
<b>2.2.- Del nacimiento del teatro independiente a la década del cincuenta</b>	<b>85</b>
Contexto histórico y contexto teatral (1930-1950) (85) – Teatro comercial, teatro culto, teatro profesional (88) – Teatro independiente: un nuevo concepto en el panorama teatral argentino (92) – La gestación del teatro independiente (95) – Teatro del Pueblo y Leónidas Barletta (99) – El teatro argentino moderno: texto espectacular y texto dramático (101) – La dramaturgia argentina en el teatro independiente. Roberto Arlt (105) – El primer gobierno peronista (1945-1959) (109) – Campo teatral durante el primer gobierno peronista (113) – La máscara y el estreno de <i>El puente</i> de Carlos Gorostiza (120) – Los años cincuenta y el campo teatral durante la revolución libertadora (132) – Osvaldo Dragún, poética dramática y teatro político (135).	
<b>CAPÍTULO III. Auge y caída del campo teatral: de los años sesenta a la llegada de la democracia</b>	<b>147</b>
<b>3.1.- Los años sesenta: la irrupción de nuevas poéticas dramáticas y el auge del campo teatral</b>	<b>147</b>
El contexto político de la nueva creación teatral (147) – Cierre -y legado- del teatro independiente (150) – Los años sesenta y la irrupción de nuevas poéticas dramáticas (152) – Siguiendo la estela realista: estética y contexto teatral (156) – El Realismo Reflexivo y las nuevas voces dramaturgias (167) – Ricardo Halac (169) – Roberto Cossa (176) – Carlos Somigliana (182) – La vanguardia argentina de los años sesenta (185) – Los teatros independientes en la búsqueda experimental (189) – La Neovanguardia y las nuevas experimentaciones dramáticas (190) – Griselda Gambaro (193) – Eduardo Pavlovsky (202).	

<b>3.2.- Los años setenta y ochenta: política, censura y diálogos en el campo teatral</b>	<b>210</b>
El teatro como respuesta política (210) – Ricardo Monti (216) – Aída Bortnik (226) – Mauricio Kartun (231) – El regreso de Perón (1973) y la generación de 1975 (241) – Violencia y dictadura: el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) (245) – Represión y teatro (1976-1983): censura, exilio y destrucción del campo teatral (251) – Poéticas dramáticas: mezcolanza, diálogos e intercambios (1967-1985) (259) – Hacia una cartografía de la violencia en el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) (276).	
<b>3.3.- Coda hacia el teatro en el tiempo posdictatorial</b>	<b>294</b>
<b>CAPÍTULO IV. Teatro Abierto: resiliencia y utopía</b>	<b>308</b>
<b>4.1.- Censura y clandestinidad: representar en tiempos de represión</b>	<b>309</b>
Implicaciones de la censura sobre el teatro durante el PRN (309) – El contexto teatral ante Teatro Abierto: micropolítica y marginalidad (319) – Sobre el público durante el PRN y la ofensa institucional (332) – Campo teatral: fractura y aislamiento (336).	
<b>4.2.- Teatro Abierto 1981</b>	<b>342</b>
<b>4.2.1.- 1981: el inicio de un movimiento dinamizador</b>	<b>342</b>
Coyuntura política: crisis económica y apertura institucional (342) – Primeros encuentros y germen de Teatro Abierto (345) – Conformación ideológica y presentación del movimiento a la sociedad (351) – De los ensayos al estreno en el Teatro del Picadero (359) – Del incendio al acontecimiento, del Picadero al Teatro Tabarís (366) – El público de Teatro Abierto (374) – Teatro Abierto y la prensa (385).	
<b>4.2.2.- Creación <i>abierta</i> en un país <i>cerrado</i>: obras y estéticas en Teatro Abierto 1981</b>	<b>388</b>
Familias disfuncionales en las creaciones del realismo (395) – Conflictos matrimoniales en entornos “de excepción” (398) – Enfrentar desde la ironía (400) – Oposición y trauma (402) – (Re)pensando argentina (405) – Dictadura y capitalismo (407).	
<b>4.3.- Teatro Abierto 1982</b>	<b>411</b>
<b>4.3.1.- La continuidad de Teatro Abierto y el nuevo contexto político</b>	<b>411</b>
<b>4.3.2.- Explosión artística y desbordamiento organizativo</b>	<b>415</b>
Nuevos retos para una nueva convocatoria (415) – Acciones de dinamización del campo teatral en 1982 (422) – Debates internos: del producto Teatro Abierto a las disputas estéticas (426) – Dichas y desdichas de Teatro Abierto 1982 (430).	

<b>4.3.3.- Estéticas y reflexiones en Teatro Abierto 1982</b>	<b>440</b>
El realismo y sus deformaciones (442) – Tango amargo: identidad, mito y nación (446) – Víctimas, cómplices y victimarios (451) – Voces femeninas (455) – Enfrentar con esperanza (459) – Del humor a la parodia desaforada (461) – Performance y experimentalidad (465) – Visiones sobre Teatro Abierto 1982 (467).	
<b>4.4.- Teatro Abierto 1983</b>	<b>469</b>
<b>4.4.1.- La llegada de la democracia a Argentina</b>	<b>469</b>
Retos y desarrollo del tercer Teatro Abierto (462) – Relaciones con el teatro latinoamericano, acciones dinamizadoras y el público en 1983 (482).	
<b>4.4.2.- Nuevas dramaturgias y el inicio de la reflexión memorial</b>	<b>487</b>
Los derrocamientos (487) – Encarando el trauma (489) – Los festejos y la patria (494) – Entre el dolor y el absurdo (497) – La evocación amarga del pasado (499) – Recepción crítica de Teatro Abierto 1983 (504).	
<b>4.5.- Teatro Abierto 1984, 1985 y 1986</b>	<b>508</b>
<b>4.5.1.- Proceso transicional, caminos hacia la democracia</b>	<b>508</b>
<b>4.5.2.- Teatro Abierto 1984: Una edición truncada en el encuentro con la libertad</b>	<b>516</b>
<b>4.5.3.- Teatro Abierto 1985 y la búsqueda de nuevas expresiones</b>	<b>518</b>
El proyecto <i>Nuevos autores, nuevos directores</i> (518) – Acercamientos a <i>Otro teatro</i> (522) – El <i>Teatro</i> final: la fiesta de cierre (526) – El congreso de Teatro Abierto en 1985 y el movimiento en las provincias (534).	
<b>4.5.4.- Hacia 1986: proyección latinoamericana y disolución</b>	<b>535</b>
<b>4.6.- Sentido y sentidos de Teatro Abierto desde la contemporaneidad</b>	<b>537</b>
Teatro Abierto: lo político, la política y el teatro (541) – Homenaje y (des)mitificación de Teatro Abierto (550) – Pensar Teatro Abierto: campo teatral y vinculaciones históricas (552).	

<b>CAPÍTULO V. El teatro argentino a la luz de las poéticas de Teatro Abierto</b>	<b>562</b>
<b>5.1.- Tradición, parodia y utopía</b>	<b>566</b>
<b>5.1.1.- Carlos Gorostiza, entre la ilusión y la exasperación</b>	<b>567</b>
<i>El acompañamiento</i> (Teatro Abierto 1981) (570) – <i>El bombero o hay que apagar el fuego</i> (Teatro Abierto 1982) (577).	
<b>5.1.2.- Osvaldo Dragún, leyendo la Historia argentina</b>	<b>587</b>
<i>Mi obelisco y yo</i> (Teatro Abierto 1981) (590) – <i>Al vencedor</i> (Teatro Abierto 1982) (597) – <i>Hoy se comen al flaco</i> (Teatro Abierto 1983) (604)	
<b>5.2.- Los ecos del terror y el realismo traumático</b>	<b>613</b>
<b>5.2.1.- Ricardo Halac, realismo y polifonía social</b>	<b>616</b>
<i>Lejana tierra prometida</i> (Teatro Abierto 1981) (618) – <i>Ruido de rotas cadenas</i> (Teatro Abierto 1983) (630) – <i>El dúo Sosa-Echagüe</i> (Teatro Abierto 1984) (636).	
<b>5.2.2.- Roberto Cossa y la deformación grotesca</b>	<b>644</b>
<i>Gris de ausencia</i> (Teatro Abierto 1981) (647) – <i>El tío loco</i> (Teatro Abierto 1982) (658).	
<b>5.3.- Teatro de la opresión y estéticas de la locura</b>	<b>665</b>
<b>5.3.1.- Griselda Gambaro: opresión, juego y visión macabra</b>	<b>670</b>
<i>Decir sí</i> (Teatro Abierto 1981) (673) – <i>Las paredes</i> (Teatro Abierto 1982) (681).	
<b>5.3.2.- Eduardo Pavlovsky, visceralidad, humor negro y locura</b>	<b>687</b>
<i>Tercero incluido</i> (Teatro Abierto 1981) (690)	
<b>5.4.- Nuevos caminos del teatro político: memoria y justicia</b>	<b>698</b>
<b>5.4.1.- Carlos Somigliana, humor descarnado y revelación</b>	<b>702</b>
<i>El Nuevo Mundo</i> (Teatro Abierto 1981) (703) – <i>Oficial primero</i> (Teatro Abierto 1982) (710) – <i>La democracia en el tocador</i> (Teatro Abierto 1984) (715).	
<b>5.4.2.- Aída Bortnik, de víctimas, victimarios y cómplices</b>	<b>719</b>
<i>Papá querido</i> (Teatro Abierto 1981) (721) – <i>De a uno</i> (Teatro Abierto 1983) (729).	

<b>5.5.- Política y subjetividad, de la utopía al escepticismo</b>	<b>739</b>
<b>5.5.1- Ricardo Monti, el <i>continuum</i> violento</b>	<b>742</b>
<i>La cortina de abalarios</i> (Teatro Abierto 1981) (746).	
<b>5.5.2.- Mauricio Kartun, introspección y escepticismo: lo político desde las pequeñas historias</b>	<b>758</b>
<i>La casita de los viejos</i> (Teatro Abierto 1982) (764) – <i>Cumbia morena cumbia</i> (Teatro Abierto 1983) (773).	
<b>CONCLUSIONES. Teatro Abierto, entre la tradición y la contemporaneidad de la escena argentina</b>	<b>781</b>
<b>CONCLUSIONS. <i>Teatro Abierto</i>, between tradition and the present on the Argentinean Stage</b>	<b>800</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>816</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>868</b>



# INTRODUCCIÓN

## ABRIRNOS ANTE TEATRO ABIERTO

El teatro está ligado al hombre desde sus orígenes porque el ser humano, más allá de la realidad palpable y fehaciente, necesita poder construir otros mundos posibles; el teatro, contrario a otras artes y sus particulares virtudes, enfatiza esta posibilidad a través de su esencia: viva, colectiva, efímera (y por ello más mágica, posible en su propia imposibilidad de aprehensión, real en su acuciada consciencia ficticia). El teatro no solo nos permite imaginar otras realidades posibles, sino construirlas, vivirlas, sentirlas y compartirlas en comunidad.

Sea quizás este motivo el que ha permitido al teatro vincularse fehacientemente con la sociedad de su tiempo, porque su expresión parte de su propio receptor: para confrontarla, conmoverla, divertirla, evadirla, comprometerla, golpearla o salvarla, para situarla ante sí misma. El teatro, frente a otros géneros literarios o expresiones artísticas, elude lo individual para develar la intimidad desde lo colectivo.

Desde sus orígenes, la teatralidad emergía como vehículo vivencial, para que el ser humano pudiera sentirse partícipe del ritual (el rito sagrado del encuentro con Dios, el rito profano de la consagración de la naturaleza, el rito folclórico que nos expresa como sociedad, el rito que sirve para indagar y comprender nuestras pasiones y miedos...). Por ello, el teatro se ha vinculado radicalmente, a lo largo de la historia, con el devenir sociopolítico: el de la democracia ateniense que busca comprender la profundidad del ser y su entorno, el del imperio romano que precisa aclamarse y reconocerse, el que critica la corrupción de los gobernantes desde el teatro isabelino o el que refleja las imposiciones sociales entre honor y honra en el corral de comedias, el que escudriña a la sociedad de su tiempo para, a modo de espejo, criticar sus males y vicios o aquel que clama por desatar al hombre de su opresión, de la guerra, de su pasión, de sus fantasmas o de sí mismo. No todo el teatro es un acto político, ni lo pretende ni debiera serlo, y la relación entre teatro y política es sumamente compleja, como evidencia Kelleher (2009). No obstante, el teatro ha destacado, a lo largo de los siglos, por encarar, responder, (re)presentar ante los ciudadanos vías de pensamiento disidente -rebelde y revelador- a la hegemonía política.

Analizar la historia del teatro argentino, desde sus orígenes hasta la actualidad, es observar muestras constantes y variaciones en la relación entre teatro, sociedad y

política. El teatro fue el medio para que la joven y liberada Argentina rompiera las cadenas coloniales, transmitiera un mensaje político y comenzara a construir su identidad. La escena fue la encargada de mostrar la rebeldía de Moreira frente a las fuerzas de poder, la sociedad finisecular y sus lastres en los dramas de Florencio Sánchez o la inmigración y sus vicisitudes, su realidad grotesca, gracias a Discépolo. La escena argentina se enfrentó y aclamó al peronismo, no temió dibujar a una juventud asfixiada en su existencia e inmovilidad o recrear absurdamente su trágica represión. El teatro atacó los vicios de la sociedad burguesa y entendió este medio artístico como herramienta militante en los setenta. El teatro supo, en Argentina, temer y rebelarse, contraerse y contestar, ocultarse para despertar. Supo reflejar la realidad y exceder sus límites, se tornó mimesis, vanguardia, ritual y experimentación y, a través de todos estos vehículos, ofreció respuestas de marcado compromiso social y de sentido político ante sus conciudadanos. Y entre todas sus respuestas, existe una expresión teatral en Argentina que sobresale como seductora, atrayente, liberadora y esperanzadora: Teatro Abierto. Esta investigación, como nosotros mismos, no es más que una nueva generación seducida por un hecho teatral e histórico (social y político) que sigue provocando una radical atracción.

La conformación de un teatro nacional en Argentina (nos referimos a la expresión de este arte a partir de problemáticas, identidad, cultura e idiosincrasia vernácula) resulta sorprendentemente tardía desde una mirada europea, pues la misma se desarrolla con plenitud – a pesar de representaciones anteriores de carácter más circunstancial – desde el siglo XX hasta la actualidad. A partir de los años cincuenta, con especial relevancia desde los sesenta, Argentina entra en una edad adulta y cada vez más destacada de su teatro, en todos sus ejes: su dramaturgia, dirección, interpretación, escenografía, iluminación y sonido o sistemas de agrupamiento y producción desde una destacada variedad. Todo ello convivió, desde el comienzo del pasado siglo, con una inestable realidad político-social, donde la democracia se tiznaba de represión, golpes de Estado, gobiernos autoritarios, enfrentamientos sociales y procesos dictatoriales.

La última dictadura militar en Argentina, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, desarrollado entre 1976 y 1983, conforma el cruento contexto de desarrollo de nuestra investigación. En este período, frenando un momento esplendoroso para el teatro que se construía en Argentina desde las décadas anteriores, el estado, el país, la sociedad y el arte escénico se veían abruptamente destruidos, maniatados y oprimidos por el contexto dictatorial. En la memoria colectiva prevalecen,

en relación con este momento histórico y su acción criminal, los treinta mil desaparecidos, los bebés robados, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, los lugares de tortura como la ESMA, el mundial de fútbol de 1978 en Argentina -ganado por el país entre las persecuciones y aniquilamiento militar a disidentes del régimen-, los exiliados, los desaparecidos... un dolor inmenso aún perceptible en una sociedad traumatizada y que clama justicia ante la barbarie.

Debido a este tenebroso contexto, el teatro observó la radical destrucción de un nutrido campo teatral: censura, terror, autocensura, destrucción del convivio, menosprecio de los organismos públicos culturales a este arte, persecuciones, exilios, torturas y asesinatos de artistas... Pero en medio del caos, persistió -y venció- la lucha desde la escena, resonando Teatro Abierto entre todas las experiencias acontecidas.

Teatro Abierto fue un encuentro de artistas escénicos, de hombres y mujeres de teatro en las diversas profesiones, que se unieron en 1981 para enfrentar a la opresión dictatorial desde el teatro, reclamar su posición, escapar del menosprecio y recuperar el encuentro comunitario, entre creación-creador y público, para el rescate del arte escénico. El hecho acogió un carácter histórico que superó al propio acto teatral cuando, a seis días del comienzo de las representaciones, el Teatro del Picadero, cedido para el desarrollo de los veintiún estrenos de obras breves aunadas por Teatro Abierto, ardía. El gobierno dictatorial, a pesar del cierto aperturismo que había iniciado en 1980, respondía con rotundidad ante la expresión contestaria de Teatro Abierto y, especialmente, a la acogida destacada por parte de la sociedad, necesitada de espacios comunitarios de liberación. Las representaciones continuaron, ante el clamor popular, el apoyo del campo intelectual y el reconocimiento internacional, en el Teatro Tabarís -notablemente más grande- por tres meses. El acto artístico se convirtió en acontecimiento político e histórico y este se consolidó como movimiento y agente activo en el proceso transicional, con ediciones en 1982, 1983 y 1984-1986.

Teatro Abierto no fue la única expresión que, desde este arte, se posicionó artística y políticamente contra la dictadura. No obstante, se ha constituido indudablemente como el paradigma de un teatro de resistencia contra la opresión en Argentina, instaurándose en la memoria histórica y cultural del país como una experiencia mítica. Este hecho se debe al logro alcanzado en la unión entre teatro y sociedad, en la funcionalidad del arte escénico y en el legado histórico generado. Frente a otras experiencias históricas de teatro desde la militancia política o a diversos intentos particulares, en sentido micropolítico, de arte rebelde frente a la dictadura, las

particularidades de la edición de 1981 lo posicionaban como hecho insólito y sin parangón. Esto se debió a que Teatro Abierto, más allá del hecho político, se presentaba como un hecho teatral de indudable valía e interés. Alejado de la expresión artística individual -de un creador o una compañía-, Teatro Abierto asentaba su esencia y distinción en la unión, en la colectividad. No se trataba, además, de una agrupación cualquiera, sino que aglutinaba las voces más notorias del teatro argentino desde los años cincuenta en todos los campos: autoral, de dirección, actoral, escenográfico... Los veintidós estrenos que en 1981 presentaba Teatro Abierto recogían un número amplísimo -insólito- de artistas unidos para una única causa y, junto a las figuras prominentes y profesionales, se abría a voces jóvenes o grupos amateurs. La participación tan alta de personalidades notorias del arte escénico convertía a Teatro Abierto en un muestrario de la historia del teatro argentino. Esta realidad, unida a la reivindicación política que abanderaban y al acontecimiento histórico generado en el enfrentamiento directo con la dictadura, incrementado por la respuesta incendiaria de esta, conforman la base del poder, interés y atracción de este evento.

La respuesta contextual de los espectadores que abarrotaron la sala descubrió a una sociedad necesitada por recobrar el encuentro comunitario que se propicia con el acontecimiento teatral. De esta forma, refiriéndonos principalmente al primer ciclo, el público acudía a Teatro Abierto con un deseo artístico unido al sentido político que hallaban en su propia adhesión. Asistir como espectadores a este ciclo se conformaba como un acto de increpación frente la dictadura. A su vez, existió una importante acogida por parte de los medios de comunicación -especialmente la prensa escrita- así como por movimientos sociales o políticos y de un fuerte apoyo desde el campo intelectual. En el contexto de conformación de Teatro Abierto, buena parte de la sociedad iniciaba desde diferentes vías la subversión y el reclamo por el inicio del camino transicional. Teatro Abierto, y el espacio de reunión convivencial que el arte escénico propicia, se convertía en un espacio destacado para ver reflejados sus intereses. El primer ciclo de 1981 acoge, por tanto, un carácter mitificado por el hecho emotivo que generó, por la liberación que supuso tanto para los artistas que se encontraban de nuevo en la escena -superando las listas negras que los habían acallado, el exilio que los había alejado de su tierra, el miedo que había imperado en su quehacer diario, la marginalidad a la que se abocaban sus espectáculos- como para la sociedad, para la cual Teatro Abierto se rebelaba como una posibilidad de insurrección pacífica y una nueva conquista para la llegada de la democracia.

Desde el momento de su gestación, casi a la par de esta, tanto la crítica teatral como el campo académico se interesó por Teatro Abierto. No obstante, en los primeros escritos pareciera prevalecer ese carácter de admiración y emotividad que el evento provocaba en un país que aún viviría momentos de sumo dolor -como la Guerra de Malvinas en 1982- antes de iniciar el proceso democrático. De forma generalizada, el mayor interés que provoca Teatro Abierto se debe a su primera edición, en 1981, y a su valoración como hecho político. No obstante, la distancia histórica nos permite observar cómo más allá del acontecimiento de la primera edición, Teatro Abierto goza de una importancia subrayada en la historia del teatro argentino debido a los logros que alcanzó el movimiento teatral y a su adaptación y diálogo, a través de las ediciones de 1982, 1983 y 1985, con el camino transicional que Argentina estaba viviendo. Nuestra visión contemporánea relee los estudios más destacados sobre Teatro Abierto (Giella 1991; Graham-Jones 2000; Trastoy 2001; Zayas de Lima 2001), incorporando nuevas valoraciones (Devesa y Espinosa, 2011; Díaz y Libonati, 2014) y acogiendo las focalizaciones contemporáneas que leen Teatro Abierto contextualizándolo con otras experiencias artísticas (Verzero, 2015), estudiando los homenajes realizado al ciclo de 1981 (Perera 2016) o analizando el período político según los cambios internos de la dictadura (Manduca 2016). Junto a ellos, ha sido especialmente determinante la publicación del archivo personal de Osvaldo Dragún (a modo de actas de los diferentes ciclos) y el trabajo de investigación de Irene Villagra (2013, 2015, 2016). En última instancia, indispensable fue el aporte que generó la edición de las obras completas de los ciclos entre 1981 y 1983 por Argentores (AA.VV. 2016), mayoritariamente desconocidas hasta el momento, lo que nos ha aportado un material ignorado y revelador para adentrarnos en Teatro Abierto.

Cuando iniciamos nuestra investigación, sin duda sucumbidos ante la atracción que Teatro Abierto genera para los estudios teatrales, percibíamos que si bien varias voces habían trabajado de forma general o focalizando en aspectos concretos de estos ciclos (principalmente textos dramáticos), muchas eran las inquietudes e interrogantes que Teatro Abierto seguía despertando, las cuales buscamos perseguir. En este sentido, uno de los pilares de nuestra investigación nos lo ofrece la distancia histórica, aquella que nos permite retornar a Teatro Abierto a más de treinta y cinco años de su gestación para observar, alejados del peso contextual, cuál fue el principal aporte que este evento supuso en sus diferentes ediciones. Esta distancia será la que nos posibilitará desligarnos del fenómeno político y abrimos al propio evento desde lo teatral; por un

lado, indagar en los debates artísticos, de producción e ideología sobre la función del teatro, a los cambios que distan de la expresión de 1981 al *Teatrzo*, las murgas o el teatro callejero de 1985. A su vez, dedicarnos a la evolución estética y temática que se observa en el transcurso de las ediciones, lo que posibilita reflexionar sobre las relaciones entre la presión política y el teatro para observar, sobre el escenario, los cambios políticos acontecidos en un período tan determinante para el país como el camino hacia la democracia. En última instancia, desligarnos del hecho político nos permite ahondar en las expresiones artísticas de Teatro Abierto -fijándonos principalmente en sus dramaturgos- y analizar con interés sus poéticas dramáticas, en un período determinante como final de un ciclo e inicio de una nueva vía escénica en el tiempo posdictatorial. A través de este medio perderemos la visión meramente mítica de Teatro Abierto, desnudándolo para poder profundizar en su conformación, intereses, particularidades y organicidad. Desde lo teatral, podremos volver a pensar en el hecho político que conforma Teatro Abierto, preguntarnos los motivos de su mitificación - frente a otras experiencias teatrales en los mismos años de conformación- y analizar las causas que lo convierten en acontecimiento histórico. En última instancia, esta perspectiva nos permite comprender Teatro Abierto desde la contemporaneidad escénica argentina (buscando sus relaciones, huellas e implicaciones) y aseverar la relación que el evento tuvo con su tradición teatral.

Según esta nueva perspectiva, nuestro deseo de retornar a Teatro Abierto se sustenta en dos inquietudes principales que surgieron a través de nuestro acercamiento al objeto de estudio: su reconstrucción del campo teatral y su ubicación en la historia del teatro argentino. En primer lugar, se había valorado notoriamente el carácter político de este movimiento en su enfrentamiento contra la dictadura; no obstante, creíamos que la gran impronta de Teatro Abierto no se hallaba solo en este hecho, sino en su propio impacto en la historia del teatro argentino. Si la función y legado de Teatro Abierto fue tan acuciada se debió a la huella gestada en el desarrollo de este arte en su devenir histórico. En este sentido, comprendimos que uno de los principales aportes de este movimiento -no podemos basarnos solo en la edición de 1981, sino en su continuidad- es la reconstrucción del campo teatral en Argentina. Desde principios del siglo XX, como observaremos a lo largo de este estudio, los diferentes estadios del teatro argentino trabajaron en su conformación y asentamiento para la articulación de todos los elementos que conforman el campo teatral y sus relaciones con el campo político. De esta forma, se debatió la consideración del teatro argentino como fórmula popular hasta

hallar la canonicidad de sus dramaturgos, la equiparación a las compañías europeas en constante gira en el país, la aclamación de los actores nacionales y una particular visión interpretativa que emana de sus géneros populares, la aparición del director de escena, la función del arte para la sociedad y su relación con esta y con los estamentos políticos y la confirmación del convivio, de un público interesado en el teatro nacional. En definitiva, se fueron conjugando todos los elementos que, a partir del teatro independiente de los años treinta y asentándose en los sesenta, presentaba a una escena argentina madura, con capacidad para ofrecer una rica diversidad artística. Todo este proceso histórico, que había situado al teatro en un espacio privilegiado para la sociedad, se veía abruptamente dinamitado con la última dictadura. Aunque la afluencia de espectadores al teatro pareciera mantenerse durante los años del Proceso de Reorganización Nacional, el control estatal impedía toda expresión artística ajena a su control. A pesar de que tuvieron lugar estrenos sobresalientes y sorprendentes en este contexto, prevalecía un teatro comercial y de entretenimiento (rígidamente vigilado por la censura) y las figuras y estructuras que habían gozado de un espacio privilegiado en el campo teatral hasta los años setenta veían marginalizar su experiencia, perder el contacto con el público, eliminar su estatus como profesionales en un arte empobrecido o, simplemente, eran acallados con mecanismos opresores. Ante esta realidad, buscamos descubrir en esta investigación cómo afectó Teatro Abierto para la reconstrucción del campo teatral en Argentina, siguiendo para nuestro fin los postulados de Pierre Bourdieu (1967; 2002), tal y como delimitaremos. El estudio de los diferentes ciclos de Teatro Abierto nos permitirá comprobar cómo se recuperaron las bases del campo: reconstrucción del espacio colectivo y del encuentro entre artistas; recuperación de las figuras canónicas; acogida de voces jóvenes y trabajos experimentales; rearticulación del convivio y del reconocimiento crítico; apertura al debate de estéticas, fórmulas de producción y funcionalidad del arte; o desvinculación con la presión estatal, entre otros.

Esta percepción nos condujo a plantear la hipótesis que sustenta nuestro trabajo: Teatro Abierto se configura como un eje en la historia del teatro argentino, como un espacio bisagra entre la conformación escénica durante el siglo XX y la mirada que conduce hacia el XXI, entre la tradición teatral y el teatro argentino contemporáneo, entre la escena en el período convulso del pasado siglo a la expresión artística del tiempo posdictatorial. Teatro Abierto, recuperando la figura mitológica de Jano bifronte, que con su rostro dual puede vislumbrar el pasado y el futuro, despierta nuestro interés porque, a través de sus ciclos -significativamente vinculados al tiempo transicional

hacia la democracia-, nos permite comprender tanto la asimilación de la tradición como su legado futuro al teatro argentino.

Esta característica de Teatro Abierto y su mirar bifronte se sustenta en la propia esencia de su conformación y en su preocupación por reconstruir el campo teatral argentino en el período dictatorial. En primer lugar, desde su germen realiza un hecho insólito, poco frecuente, en la reunión artística intergeneracional. En 1981 congrega a las voces más notorias de este arte desde los años cincuenta, de la dirección a la dramaturgia, de la interpretación a la escenografía -unidas también a otras figuras no profesionales-. Este hecho le confiere a Teatro Abierto, en su primera edición, un interés añadido en su aglutinación de artistas sobresalientes, que compendian treinta años de historia escénica en Argentina, desde artistas que habían trabajado juntos en épocas anteriores a estéticas históricamente enfrentadas y que el evento hermanaba. Estas figuras traían consigo toda una trayectoria teatral y una vinculación con su propio pasado: la primacía interpretativa de la línea stanislavskiana y stradbergiana, el rol del director de escena, estéticas como el Realismo Reflexivo o la Neovanguardia, el legado del teatro independiente desde los treinta, la conciencia del teatro militante en los setenta, la mirada hacia las fórmulas tradicionales y populares (sainete, grotesco criollo, comedia) para su reinvención... A su vez, estos artistas cargaban a sus espaldas una concepción del teatro en su valor social y político, una comprensión de las relaciones artísticas y la jerarquía en la creación (texto-dirección-interpretación) y una defensa férrea del teatro nacional como medio de expresión para el país. Atacados por la destrucción del campo teatral en Argentina, que había demolido su profesionalización y su trabajo en un momento en que su posicionamiento canónico resultaba acuciado, estos artistas se enfrentaron a la dictadura para expresarse como individuos y para clamar por el arte escénico, tanto por la propia valoración del pasado (homenajeados en los ciclos) y el presente, como mirando hacia el futuro. De esta forma, a partir de 1982 y en los siguientes ciclos buscan expandirse, se abren a autores de trayectoria iniciada y a otras voces emergentes, acercan el ciclo a la juventud escénica y les invitan a participar de una renovación teatral. Teatro Abierto, como su nombre indica, es consciente de su necesaria apertura para poder consolidar el campo teatral y sembrar el futuro escénico del país. A través del análisis de los diferentes movimientos, observaremos las diversas acciones que, de forma determinante, muestran la mirada bifronte de Teatro Abierto y su rol de mediador entre la tradición y la contemporaneidad argentinas.



A su vez, más allá del estudio sobre el desarrollo de los ciclos, buscamos ahondar en las propias propuestas presentadas para Teatro Abierto. Ante la imposibilidad de dirigirnos con profundidad a su puesta en escena o técnicas actorales - faltos de medios para dicho fin- y debido al carácter primordial del texto en Teatro Abierto -evento promovido por los dramaturgos-, buscamos adentrarnos en las creaciones presentadas en estos ciclos, descubrir textos olvidados en el tiempo, trazar líneas de continuidad y divergencia, comparar estéticas y revelar los intereses, temáticas, estilos y peculiaridades de cada edición. De esta forma, percibiremos tanto su relación bidireccional entre la tradición y la contemporaneidad como revisaremos algunas aseveraciones realizadas en torno a los ciclos que ahora descubren nuevas posibilidades de interpretación desde el campo académico tras la reciente publicación de algunas obras antes inéditas.

En última instancia, buscamos evidenciar la consideración de Teatro Abierto como espacio bisagra en la historia del teatro argentino a través del estudio de sus poéticas dramáticas, uno de los ámbitos más destacados en torno a este ciclo. Para ello, hemos seleccionado un corpus de diez autores con el fin de analizar sus propuestas para Teatro Abierto y descubrir ese trazo entre la huella de la escena anterior y las vinculaciones con el futuro teatral, en los aspectos temáticos, formales, estéticos o de la propia comprensión del arte escénico. Así, a partir de cinco grupos dobles, estudiaremos las poéticas dramáticas de Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún, Roberto Cossa y Ricardo Halac, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana y Aída Bortnik y, por último, Ricardo Monti y Mauricio Kartun. Se trata de diez voces determinantes para el desarrollo teatral argentino, seleccionadas según sus disímiles estéticas, inquietudes escénicas y concepciones dramáticas. Estos diez autores nos permitirán ofrecer un mapa cualitativo, aunque seleccionado y limitado, paradigmático de las propuestas concebidas para Teatro Abierto. A partir de las dos vías presentadas, ante la mirada bifronte de este movimiento, podremos realizar una historia del teatro argentino a la luz de Teatro Abierto. En palabras de Miguel Ángel Giella, el movimiento posibilitó la recuperación de «la vida colectiva del país como proyecto coherente hacia el futuro y fiel a sus raíces más profundas» (Giella 1991, 25).

Uno de los motivos para volver a Teatro Abierto es también la riqueza insoslayable del teatro argentino contemporáneo. Si en cada provincia podemos encontrarnos ejemplos de variedad, calidad y reconocimiento a nivel internacional, situarnos en Buenos Aires es hacerlo ante una capital teatral sin precedentes. El número

de representaciones diarias, entre los teatros oficiales y el circuito comercial, entre los teatros independientes de trayectoria y las salas emergentes, es desorbitante y solo comparable a otras grandes capitales teatrales como Nueva York, Londres, París o Berlín, y quizás ninguna presente un panorama alternativo -en el sentido de independiente de la oficialidad- tan amplio y de tanto interés como Buenos Aires. Se trata, además, de una escena actualmente en auge y expansión a nivel internacional. Este *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, como recopila en su antología Jorge Dubatti (1990), presenta una nueva escena en el tiempo posdictatorial que, tras ese evento, solo se ha visto crecer en densidad, diversidad y riqueza. Desde las experiencias emergentes del Parakultural al humor, la desfachatez y el sentido lúdico de grupos como Gambas al Ajillo o Los Macocos; la aparición de nuevas dramaturgias que enfatizan la creación colectiva, lo corporal, la pérdida del discurso hegemónico o el sentido posmoderno de un arte que se desprende del texto en busca de nuevos lenguajes. La posdictadura posibilita una nueva creación donde destacan figuras como Ricardo Bartís, Patricia Zangaro, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian o Rafael Spregelburd, y que sigue revitalizándose y descubriéndose en las propuestas de Claudio Tolcachir, Federico León, Romina Paula o Guillermo Cacacce, citando solo algunos nombres. Superada la dictadura, se abre también el tiempo para el teatro callejero, para las expresiones que se alejan del espacio convencional, para el teatro comunitario (con el paradigmático grupo Catalinas Sur aún en activo) o para repensar los vínculos entre el teatro y la política, como en el festival *Teatro x la Identidad* (2001-actualidad). Como reflexiona Jorge Dubatti:

Ya todos sabemos que cualquier lugar de Buenos Aires, cualquier plaza o cualquier transporte público pueden convertirse en escenarios teatrales. Pero para que esto sucediera -hacia 1983 por primera vez y luego con cierta recurrencia- pasaron en la historia argentina dos cosas fundamentales: un hecho estético-político, Teatro Abierto en 1981 y los que le siguieron en 1982 y 1983; un hecho nacional, político: la restitución en el país de las estructuras democráticas. Teatro Abierto 1981 trajo consigo un vivificante impulso de liberación teatral; la democracia dio el sustento indispensable para la expresión libre del público y de los artistas. (Dubatti 1990, 5-6)

Estas nuevas expresiones se unen a la continuidad -hasta la actualidad- de muchos artistas implicados en Teatro Abierto y que vieron florecer sus carreras con

posterioridad al ciclo, destacando el caso de Mauricio Kartun; pensamos también en la trayectoria de las figuras canónicas de las décadas anteriores a Teatro Abierto tras su paso por este evento, las cuales, en su unión con las voces emergentes, convierten a la escena argentina en un panorama vigorizante. Detenernos en el estudio de Teatro Abierto nos permite trazar los lazos que vinculan determinadamente -de forma personal y como legado estético- a los teatristas que participaron en este movimiento con las voces que han proliferado en la escena argentina contemporánea. El estudio de Teatro Abierto, desde sus poéticas hasta su concepción del arte, posibilita reconstruir un legado que afecta determinadamente al teatro argentino actual y facilita una nueva visión más completa de la escena de hoy. A través de Teatro Abierto discurre el devenir y la conformación del teatro argentino desde el siglo XX, se traspasa la tradición a las jóvenes generaciones y se logra, alejándonos de los compartimentos estancos, percibir la continuidad y el fluir del teatro en este país. De forma contraria, enfrentada, asimilada o continuadora, la escena emergente en la posdictadura dialoga con Teatro Abierto desde sus estéticas e ideario, gracias al espacio que propició este movimiento en la reconstrucción del campo teatral y a la posibilidad que tendió a muchos teatristas para desarrollar su primera experiencia escénica. Como asevera Jorge Dubatti, refiriéndose a los autores del sesenta, acogidos en el seno de Teatro Abierto, su potencia «puede advertirse en las proyecciones de su poética y de algunos de sus grandes artistas y gestores en las décadas posteriores» (Dubatti 2012, 169). Así, señala:

(...) la relevancia de algunas figuras cardinales en la posdictadura (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure, Roberto Cossa, Kive Staiff, Carlos Gorostiza, entre muchos otros), quienes no sólo ocuparán lugares centrales de poder institucional y simbólico sino además generarán continuadores. Sin Cossa no hay Kartun, sin Gambaro no hay Veronese, sin Ure ni Pavlovsky no hay Bartís. De la misma manera puede decirse que la modernización en poéticas dramáticas, actores y de puesta en escena desarrollada entre 1960-1973 llegó para quedarse en años posteriores. (Dubatti 2012, 169)

A su vez, una de las claves para observar la incidencia actual de la dramaturgia que aglutinaba Teatro Abierto es que muchos de los textos de estos autores, lejos de ser perecederos, suben otra vez a escena revitalizados y resignificados en nuevos proyectos, en el fluir continuo que los grandes textos logran en el teatro, reformulándose en cada

nueva puesta en escena y en cada contexto de producción. Este motivo nos lleva también a volver nuestra mirada a Teatro Abierto y a una serie de dramaturgos emblemáticos, partícipes de este movimiento, que iniciaron su carrera en la década del sesenta y setenta, pero que continúan vigentes en la actualidad. Buscamos recomponer los recodos aún oscuros de sus propuestas, comprender su posicionamiento y labor en el campo teatral argentino y, de su mano, formular nuevas líneas que sirvan para cartografiar las poéticas del teatro argentino contemporáneo. Al respecto, reflexiona Mónica Berman en 2014,

Obras emblemáticas de décadas pasadas están reponiéndose en Buenos Aires en versiones que posibilitan descubrir una vigencia inesperada. Textos que, en apariencia, respondían a una coyuntura social y política muy determinada hoy demuestran una gran vitalidad. *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa, *Estela de madrugada* de Ricardo Halac, *Amarillo* de Carlos Somigliana nos permiten redescubrir el realismo de los años 60; *Muñeca* de Armando Discépolo nos retrotrae al grotesco discepoliano de los años veinte. Y hasta una serie de textos de Carlos Gorostiza, producidos en diferentes períodos, se suman a este repaso que actores y directores están haciendo de una parte importante de la historia teatral porteña. (Berman 2014, 18)<sup>1</sup>

Por otro lado, ahondar en Teatro Abierto resulta necesario a la luz de otras experiencias artísticas que, siguiendo la estela de este movimiento, utilizan el teatro como espacio comunitario para la retentiva, la reflexión y la movilización conjunta, entendiendo esta experiencia estética como herramienta idónea para, desde la emoción gestada por el hecho artístico, lograr una provocación crítica. Paradigmático resulta *Teatro x la Identidad*, el ciclo anual organizado por Abuelas de Plaza de Mayo con el fin de generar una vía para el encuentro de bebés robados y la concienciación social sobre la necesaria continuidad de su búsqueda. Iniciado en 2001 y con continuidad en la actualidad, no sólo su estructura y concepción es similar al proyecto de Teatro Abierto, sino que además encontramos numerosas voces compartidas, tanto del núcleo originario del evento de 1981 como aquellos jóvenes que participaron en las siguientes ediciones y

<sup>1</sup> A modo de ejemplo, en la temporada de 2017 se desarrollaron puestas en escena de textos de los dramaturgos de nuestro corpus. Obras de los sesenta y setenta como: *Amarillo* de Carlos Somigliana, dirección de Facundo Ramírez, en el teatro del CELCIT; *Fin de diciembre* (Novaestruz espacio de cultura, 2017/2018) de Ricardo Halac, así como la puesta en escena de su texto reciente, *La lista* (Auditorio Losada, 2016); *Tute cabrero* de Roberto Cossa (2016, La Ranchería). También encontramos en la cartelera textos contemporáneos de Griselda Gamero (*La señora Macbeth* en Andamio 90, 2017/2018) o diversas obras de Mauricio Kartun: *Sacco y Vanzetti* (Andamio 90, 2017), *La suerte de la fea* (Timbre 4) o el éxito *Terrenal* en Teatro del Pueblo.

recurren de nuevo al teatro como medio para el encuentro social y la reivindicación política.

En definitiva, esta investigación busca abrirse de nuevo ante Teatro Abierto, conscientes de los interrogantes que aún despierta un fenómeno y un hecho teatral de tal magnitud. A través de nuestro estudio, buscamos revisar y replantearnos algunas aseveraciones en torno a los ciclos y su desarrollo, posibilitado por el encuentro de nuevo material documental -actas, la publicación de textos-, inédito hasta el momento. De esta forma, ahondaremos en el efecto que supuso Teatro Abierto para la reconstrucción del campo teatral en Argentina y evidenciaremos, a través de este medio y del estudio de sus poéticas dramáticas, la impronta tan destacada que genera hacia la contemporaneidad. A partir de Teatro Abierto buscamos desentramar la historia del teatro argentino, ya que este movimiento se posiciona, de forma privilegiada, como un puente entre la tradición y la contemporaneidad en el país, a las que mira de forma igualitaria -sin olvidar su pasado y con determinación hacia el futuro-. Los interrogantes que Teatro Abierto ha planteado a nuestro trabajo son acuciados, del mismo modo que también en el pasado despertó otras investigaciones y continuará haciéndolo en el futuro. Iniciamos el recorrido de nuestro estudio seguros de la necesidad de volver a este movimiento para realizar una reconsideración histórico-poética, debatiendo con las fuentes históricas y académicas, con el fin de que la mirada contemporánea nos permita profundizar y esclarecer las claves de Teatro Abierto y cómo sus interpretaciones, su legado y su impronta se siguen abriendo ante la escena argentina actual. Nos adentramos, entonces, en una nueva puesta en escena de este insoslayable movimiento teatral.

# CAPÍTULO I

## HACIA UN ESTUDIO DE TEATRO ABIERTO: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA *ABIERTA*

El teatro es siempre un encuentro colectivo cuyo sentido es producir una lectura transformadora de la realidad, para ensanchar sus límites, alterarlos, imaginarlos de otra manera.

Griselda Gambaro.

¿Cómo lo hicimos? Pasaron años desde el momento en que empezó todo.  
¿Cómo éramos? ¿Cómo era yo? Supongo que de alguna manera seguimos siendo también los que éramos. También. Pero no todo. No somos los mismos.  
¿Cómo reconstruir, años después, el comienzo (si es que hubo un comienzo definido) de algo que fue, más que una experiencia estética, una explosión de vida, intensa, divertida, intransferible?

Osvaldo Dragún.

Teatro Abierto se constituye como un objeto de estudio polifacético, atrayente en su multiplicidad de vértices; cada una de sus aristas nos sitúa ante diversos retos, como fenómeno cultural, político y teatral (a su vez relacionado con el texto dramático, la puesta en escena, la producción o la interpretación, entre otros). Además, la complejidad de este fenómeno ha generado un dispar e interesante tratamiento por parte del mundo académico y el éxito acogido desde sus comienzos nos posiciona ante diferentes estadios y valoraciones críticas respecto al mismo. Teatro Abierto nació como una utopía y un reto y, actualmente, sigue desafiando a todo aquel que desea aprehenderlo, ahondar en sus recovecos para alcanzar un conocimiento profundo de su historia, su función, significado e impacto en el devenir teatral argentino. Esta Tesis Doctoral se conforma como un nuevo eslabón para incidir en la reconstrucción de un hecho histórico y teatral de tal magnitud. Teatro Abierto se abre como un horizonte de expectativas intenso y desbordante y hoy en día nos sigue interrogando sobre sus propios límites y características. La visión cercada a los tres primeros ciclos se pone ahora en evidencia ante su expansión hasta 1986 y su desarrollo nacional y contactos internacionales; la mirada unívoca sobre las propuestas presentadas se abre ahora ante la edición de los textos y nos descubre innovaciones destacadas en el seno de los ciclos; la valoración mítica como agente contestatario ante la dictadura se contrae y expande ante el estudio de otras experiencias artísticas; la función política comparte espacio con

la certeza de su preocupación e impronta teatral; las lecturas sobre Teatro Abierto se enaltecen a través de nuevo material histórico; en definitiva, la huella persistente de esta acción colectiva continúa inquiriendo a la historia teatral nacional.

Teatro Abierto se descubre ante nuestra investigación como un espacio conocido e inexplorado, interrogado y aún dialogante, estudiado y promotor de nuevos caminos de investigación, oscuro en ocasiones y en otras abierto a seguir comunicándonos. Nuestro trabajo se sustenta en la seguridad de que Teatro Abierto sigue descubriendo, entre los destacados estudios dedicados a este fenómeno, espacios de debate e interpelación, incógnitas en su formulación compleja y vías intransitadas para su conocimiento completo. Este movimiento se devela ante nosotros como un objeto rico para el estudio que clama ante una nueva generación investigadora por recomponer las piezas que otorgan su sentido profundo como interlocutor privilegiado en la historia del teatro argentino y, en general, en el hallazgo de los laberintos y fortunas de este arte que acompaña al ser humano desde sus orígenes.

### **Sobre Teatro Abierto: estado de la cuestión**

Las investigaciones sobre Teatro Abierto presentan, como particularidad, el interés que desde su conformación generó ante la crítica teatral especializada. Las propias características del nacimiento de este fenómeno, aspecto al que nos dedicaremos en el capítulo cuarto, aportaron ante el mismo un halo mítico y atrayente que despertó el interés académico. Enmarcado en la dictadura más cruenta vivida por el país y en un período de cruenta opresión, la respuesta desde el teatro y el enfrentamiento generado contra el terrorismo de Estado desde el arte, en un evento de notable magnitud y acogiendo a las voces teatrales más destacadas de Argentina, suponía en sí mismo un hecho de suma relevancia cuyo análisis resultaba ineludible.

En primer lugar, resulta necesario destacar otra peculiaridad en las voces que, de forma primigenia, se dedicaron a Teatro Abierto. El teatro es quizás el género artístico que mayor relación mantiene con la crítica, entendiendo con este término las publicaciones realizadas –generalmente en la prensa escrita, hoy extendido a otros medios de difusión– con un fin valorativo de la creación<sup>1</sup>. Una de las características de

---

<sup>1</sup> Las publicaciones del género narrativo y lírico -o bien otros géneros artísticos enmarcados en el término de las Bellas Artes- también gozan de cierta repercusión en reseñas de críticos especializados, pero en el teatro pareciera existir una relación aún más determinante en el desarrollo histórico de esta labor. Nos referimos a la común

Teatro Abierto fue la acogida destacada que logró por parte de la prensa en un período de censura infranqueable. Los periodistas dedicados al teatro, a pesar de que algunos pudieran continuar con esta labor durante el tiempo dictatorial, incrementaron su dedicación e interés. Si bien estas reseñas críticas difieren de un estudio académico, en el caso de Teatro Abierto confluyen en ocasiones ambas figuras. De esta forma, tras el primer ciclo, y en paralelo a la continuidad del movimiento, tuvieron lugar las primeras publicaciones donde se entroncaba la visión académica con el sentido cronístico. Este hecho nos permite comprender, por un lado, el impacto que desde su comienzo generó Teatro Abierto, aspecto que analizaremos a través de este estudio, especialmente en el capítulo cuarto. Por otro, la unión temporal tan pronta entre creación e investigación confiere ciertas problemáticas ante Teatro Abierto como objeto de estudio, las cuales inciden en su veloz canonización. La dedicación académica a un autor, una obra o a un movimiento cultural, entre otros, conforma un posicionamiento en el canon de cada campo, colaborando en su difusión, reconocimiento y creación de significados.

La presta dedicación desde la academia a Teatro Abierto supuso una labor insoslayable -si pensamos en el contexto dictatorial, podríamos hablar incluso de un apoyo desde el campo intelectual al movimiento-, pero a la vez aportó lecturas realizadas desde la contemporaneidad al hecho artístico que, en ciertos aspectos, no se han visto actualizadas y enriquecidas con posterioridad. Si bien algunas voces han continuado dedicándose plausiblemente a Teatro Abierto, muchos recovecos han quedado acallados por un discurso de cierto talante mítico, alejado por definición de los objetivos investigadores. En este sentido, se genera la necesidad de una actualización desde nuestra contemporaneidad basada en la distancia crítica al objeto de estudio.

Esta preocupación sobre la investigación en torno a Teatro Abierto ya fue señalada con anterioridad por diferentes voces académicas en trabajos promovidos desde el nuevo siglo. Especialmente, dos investigadoras expresan con lucidez esta problemática. En primer lugar, en 2001 Beatriz Trastoy ahonda en la problemática que

---

publicación, en los diferentes medios escritos de cada país, de reseñas críticas realizadas por especialistas en el campo tras el estreno de las obras. Estos críticos de teatro pueden generar corrientes de opinión e incidir en la recepción por parte de los espectadores. Debido al carácter efímero intrínseco al género teatral, estas críticas suponen un material de suma relevancia para los estudios teatrales, algo que no ocurre con otros géneros literarios. La crítica teatral se convierte en la crónica que te permite descubrir, más allá del texto dramático, las características del texto espectacular, de cada puesta en escena. A ello se une la información que generan sobre la lectura contextual y la recepción por parte del público de la representación. Por lo tanto, unido al interés de estas críticas por la figura especializada que las firma, adquieren un valor insoslayable como crónicas de aquello que no podemos ver y que supone la esencia del arte escénico: su representación.



surge en la conformación de una lectura imperante generalizada sobre Teatro Abierto y la necesidad de romper estas barreras memoriales en favor de una revisión crítica:

¿Cómo evaluar los alcances y las limitaciones de Teatro Abierto a casi veinte años de su realización? ¿Cómo reescribir un evento cuya historia “oficial” fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores? ¿Qué intersticios ofrece para reflexiones posteriores -siempre necesarias, siempre esclarecedoras- un fenómeno en el que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo tan pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas del espectáculo? (Trastoy 2001, 107)

También Jean Graham-Jones, en su artículo “Teatro Abierto, isla flotante” (2002), observa algunas de las controversias que Teatro Abierto genera como objeto de estudio y formula ciertos cuestionamientos que el tiempo contemporáneo debe responderle a este evento:

No obstante, es con cierta ironía que se mencionan aquí los realmente importantes hallazgos de Teatro Abierto porque esos mismos han servido para limitar nuestro entendimiento del papel de Teatro Abierto –y me refiero a las cuatro ediciones llevadas a cabo entre 1981 y 1985- dentro del panorama producido durante e inmediatamente después de la dictadura militar. Debido a su naturaleza sociopolítica, se ha alabado el desafío político de Teatro Abierto (especialmente el de su primer ciclo) mientras que se han criticado las obras presentadas por haber privilegiado lo político por encima de lo estético, al entender mal lo que Taylor declaró “el estatus doble del proyecto como arte y como espectáculo político” (236, traducción mía). Y ha habido otra tendencia crítica -que se ha notado más que nada en algunos estudios extranjeros- de reducir toda producción teatral argentina en los años del Proceso a un solo momento, Teatro Abierto 1981. ¿Qué fue Teatro Abierto? ¿Cuál es su rol (o cuáles sus roles) dentro del contexto más amplio del teatro porteño-argentino, incluso el actual? (Graham Jones 2002, 290)

Estas controversias sobre Teatro Abierto conforman algunas de las claves de nuestro propio planteamiento, como ya esbozábamos en la introducción. Si bien las primeras investigaciones arrojaron luz sobre la complejidad de este fenómeno, esta visión no debe enceguecer las increpaciones contemporáneas a los ciclos y sus propuestas artísticas, como en el análisis de sus obras y algunas de las poéticas dramáticas imperantes. Adentrarnos en Teatro Abierto, a más de treinta y cinco años de su conformación, nos permite confrontar, interrogar y replantearnos algunas aseveraciones dominantes con el fin de confirmar su continuidad o variación desde la percepción contemporánea, al igual que otras investigaciones han venido realizando esta tarea desde diferentes focos. Resultan oportunas, al respecto, las consideraciones de Rodolfo Borello en su estudio sobre la narrativa durante el peronismo:

El autor está seguro de que muchas de sus ideas y hasta la consideración histórica del fenómeno político a que este libro hace referencia, deberán ser replanteadas nuevamente desde la perspectiva de 1989 y, sobre todo, de los años próximos. Este es uno de los más duros tributos que todo trabajo de tipo histórico debe pagar al paso del tiempo: su transcurso, inexorable e imprevisible, modificará ciertos lineamientos,

destacará otros que parecían carecer de importante, oscurecerá alguno juzgado como esencial. Congelar un momento de la realidad política e histórica y analizar su reflejo en algo tan impreciso y amplio como la literatura (o las actitudes intelectuales), supone estar sujeto a estos imponderables tan poco previsibles. (Borello 1991, 9)

Por tanto, el estudio de Teatro Abierto desde nuestra perspectiva posibilita desprendernos de la presión del contexto sociopolítico, alejarnos de su valoración mítica y encarar este objeto de estudio desde una nueva focalización. Así, a través de Teatro Abierto interpelaremos a la historia teatral argentina, descubriremos las implicaciones con el pasado y la contemporaneidad del país, reformularemos ciertas valoraciones sobre el festival y postularemos nuevos sentidos que enlazan con su estudio actual. En definitiva, precisamos sumergirnos más allá del discurso memorial sobre Teatro Abierto como único medio para revitalizar su visión. Como expresa Graham-Jones, recuperando la metáfora de Eugenio Barba para hablar del arte como barcos de piedra e islas flotantes: «Si bien en su momento Teatro Abierto comprendía un archipiélago de islas flotantes, quizás hoy nos convendría verlo como un barco de piedra, apoyado sobre la cima de la historia teatral argentina sin petrificarse» (2002, 292)<sup>2</sup>. Indaguemos en el movimiento para atacar su petrificación y mostremos la viveza de su legado hasta nuestra contemporaneidad. Acorde a esta valoración, nuestra distancia histórica y crítica es la vía que nos posibilita volver a dirigirnos a Teatro Abierto y descubrir espacios aún intransitados. Dicha separación nos permite alejarnos del hecho social para poder profundizar en la valoración crítica de sus estéticas; además, posibilita nuestra dedicación a los aspectos teatrales del movimiento y no sólo se acerca a su sentido político; por otro lado, accede a que nos alejemos de la fiesta social para analizar la repercusión teatral de este evento y su incidencia en la reconstrucción del campo teatral en Argentina; en último término, viabiliza que nos desprendamos de ciertas aseveraciones estéticas para indagar en las obras y en las poéticas dramáticas más subrayadas como partícipes de este ciclo.

Desde el comienzo de nuestra investigación, se conjugaba una doble consideración, dos polos tan distantes como imbricados. Por un lado, estudiar Teatro Abierto era dirigirnos a uno de los eventos más destacados de la historia del teatro

---

<sup>2</sup> Como explica Graham-Jones, «En un ensayo reciente, Barba habla de las dos caras de la tradición teatral: los barcos de piedra que “representan con sus antiguas y admirables líneas un arcaísmo de lujo” y continuidad, y las islas flotantes y su “ansia de trascender” (17). Mientras que las islas flotantes navegan de veras, los barcos de piedra se apoyan sobre la cima de un iceberg, tanto el barco como el iceberg se ven inmóviles. En realidad, los barcos se dejan llevar por esa mole de hielo bajo el agua, por “los infinitos modos en los que el teatro está presente en la sociedad” (17). Es precisamente esa parte sumergida que mueve la ignorada de la historia que “tiende a ver sólo las puntas translúcidas de los montes de hielo” (17). Para Barba, los barcos de piedra si sueñan o son soñados, no tienen por qué considerarse petrificados ni cosificados» (1992, 292).

argentino. Conocíamos detalles precisos de su desarrollo y algunas de sus obras, a la vez que se extendía una visión unívoca en su valoración como hecho político, social y teatral -normalmente más en este sentido, enfatizando lo político, que en el inverso-. No obstante, conforme ahondábamos en el ciclo con más firmeza crecía nuestra certeza de que, como objeto de estudio, Teatro Abierto construía importantes vacíos en su análisis y significación. Las valoraciones que enfatizaba el hecho político chocaban con la seguridad de tratarse de un movimiento teatral sin precedentes cuyo fin último residía en este medio artístico como fórmula de expresión. Esta consideración que construye a Teatro Abierto como un espacio de teatro militante se anteponía a la lectura de muchas de sus propuestas, donde el valor artístico supera el sentido político, y no de forma inversa. Por ello, ciertas valoraciones sobre los ciclos se contraponían a la opinión de algunos partícipes del movimiento, figuras que clamaban por una necesaria valoración académica de los mismos. Especialmente, en el ámbito de las estéticas dramáticas y escénicas que conformaron las diferentes ediciones, hallábamos apreciaciones asimiladas por el campo académico que, sin desmerecer su veracidad, precisan de una revisión que se ha visto impedida por la falta de edición de las obras -solventada en los últimos años, como observaremos más adelante- y la imposibilidad de realizar un acercamiento a las representaciones, reduciendo el análisis a los textos de 1981 (que en un ámbito que supera las ochenta propuestas resulta especialmente reduccionista).

A lo anteriormente descrito se une el hecho de que, mientras la información sobre el ciclo de 1981 resultaba reiteradamente referida -de nuevo enfatizando el hecho artístico-político-, pocas voces se han dedicado críticamente -más allá de otras escuetas referencias- al desarrollo, características y propuestas teatrales para las convocatorias de 1982 y 1983, así como los derroteros de Teatro Abierto entre 1984 y 1986 parecen casi olvidados más allá de ciertas referencias (poco más que la festividad del *Teatrzo*). Al respecto, nos parecen oportunas las palabras de algunos de los participantes en Teatro Abierto en un debate recogido en la revista *Florencio* (publicación de Argentores) en 2011. Por ejemplo, Roberto Perinelli se pregunta: «¿Quién ha hecho una valoración del nivel estético de Teatro Abierto?» (AA. VV. 2011, 12). A su vez, este dramaturgo reconoce como escollo «la imposibilidad de contar con todos los textos que se programaron en los primeros tres ciclos (1981, 1982, 1983) (...). Salvo la dramaturgia del primero (...) de los ciclos 1982 y 1983 se conoce muy poco, con piezas literalmente desaparecidas» (AA. VV. 2011, 12). Por su parte, el dramaturgo cordobés José Luis

Arce, en un debate que invitaba a la reconstrucción de la expansión de Teatro Abierto en las provincias argentinas, señalaba: «¿Por qué Teatro Abierto, en sus pródigos autores, careció de un rango teórico que compensara esta investigación que se está demandando? Lo demanda Trastoy<sup>3</sup>, y aparte va más allá, como un muro que se ha tendido, un muro con centinela» (AA. VV. 2011, 19).

El sentido colectivo que emana de todo hecho teatral y que Teatro Abierto enfatizó desde su esencia queda desmerecido ante la mirada parcial sobre su desarrollo. No creemos que la misma se deba a una dedicación errónea por parte de la crítica, sino que en unas ocasiones tiene lugar por la aceptación sin cuestionamiento de ciertas valoraciones -positivas en el momento de su aseveración- y, mayoritariamente, a una de las bases de nuestra defensa: la amplitud y complejidad de Teatro Abierto nos invita a que sigamos abriendo nuevos focos de estudio que, a su vez, cegarán con su luz otros puntos que deberán ser recuperados en otros trabajos académicos. Nuestro propósito será, por tanto, dar respuesta a ciertas problemáticas que aún genera este movimiento y cubrir algunos de los espacios silenciados, esperando que los aspectos adormecidos en nuestro análisis sean motivo de interés para nuevas investigaciones. Desde la colectividad, como en Teatro Abierto, se conformará la dedicación académica que el mismo merece.

Como pilar de nuestro trabajo, realizamos un exhaustivo análisis que recompusiera el estado de la cuestión sobre Teatro Abierto y nos permitiera sistematizar la cuestión anteriormente planteada, posicionando nuestra investigación entre las valoraciones críticas. Resulta necesario repasar los trabajos de relevancia al respecto.

Como señalábamos con anterioridad, una de las peculiaridades de Teatro Abierto es el pronto interés que abrió ante el mundo académico, tanto en Argentina como a nivel internacional. Una de las principales voces dedicadas al fenómeno de Teatro Abierto es Miguel Ángel Giella (Carleton University, Canadá). Sus primeros trabajos caminan junto a la gestación de cada uno de los ciclos, en diferentes artículos publicados en *Latin American Theatre Review (LATR)*, adquiriendo un carácter cronístico en sus primeras valoraciones -más descriptivo que analítico-, pero tratado desde un sentido académico. Así, el primer artículo (Giella 1981) dedicado a Teatro Abierto en 1981 está firmado el 2 de septiembre de ese mismo año (antes de que finalizara el primer ciclo) y

---

<sup>3</sup> Se refiere a las anteriormente citadas declaraciones de Beatriz Trastoy (2001, 107), introducidas en el coloquio por Roberto Perinelli.

publicado en el número de otoño de la revista. Bajo el título “Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino”, Giella no solo iniciaba las investigaciones dedicadas a este movimiento y sus ciclos, sino que instauraba la concepción de Teatro Abierto como un fenómeno tanto teatral como social en su sentido político. Ambos aspectos, según apunta el crítico, irán de la mano tanto en el desarrollo de los ciclos -aunque con variantes, como observaremos a lo largo de nuestro estudio- como en el ámbito investigador. La elección del término «fenómeno» resulta también significativo por su correlato con la valoración general y su asentamiento generalizado sobre Teatro Abierto. Si bien este concepto no resulta inadecuado –a tenor, especialmente, de lo inaudito de esta manifestación y su desarrollo en el contexto dictatorial–, adquiere un matiz exultante en el sentido español de «extraordinario» o «sorprendente»<sup>4</sup> que aporta el matiz más emocional con el que se ha extendido a muchos de los trabajos que referencian a Teatro Abierto. Unido al mismo tono jubiloso de la crítica periodística del momento, el ciclo se recibía de forma gozosa por su mero desarrollo.

En continuidad con los ciclos, Miguel Ángel Giella reseñará los pormenores de las ediciones de 1982, 1983, 1984 y 1985 en trabajos breves, todos editados en *LATR*, como “Teatro Abierto 82: el comienzo de un sueño” (Giella 1982), donde volvemos a observar el sentido utópico y exaltado con el que se dirige a este ciclo, propio también del carácter más cronístico de estas primeras referencias; “Teatro Abierto 83: la vuelta a los orígenes” (Giella 1983); y “Teatro Abierto 1984 y 1985” (Giella 1984). Además, en 1983 editará junto a Peter Roster siete obras de Teatro Abierto para 1981, precedidas de una escueta valoración, en *7 dramaturgos argentinos*, dentro de la *Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX* (Giella 1983a). Se trata de *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *Mi obelisco y yo* de Osvaldo Dragún, *Decir sí* de Griselda Gambaro, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti y *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana. No casualmente son siete de los textos más canonizados de la primera edición, cuyo valor estético resulta insoslayable; no obstante, tanto esta edición como la pronta publicación de las obras de 1981 por parte de la organización de Teatro Abierto intervinieron significativamente en la difusión amplia que actualmente se tiene de estas propuestas frente a las desarrolladas en los siguientes ciclos.

---

<sup>4</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, «fenómeno» es, más allá de sus acepciones coloquiales, «Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción» y «Cosa extraordinaria y sorprendente».

Aunque con prontitud, Pedro Espinosa (1983) presenta una breve reseña periodística comparando las ediciones de 1981 y 1982 donde ya aporta algunas lecturas significativas de los eventos durante el tiempo de su desarrollo, incidiendo en el movimiento teatral frente a la acción política, aspecto que responde a la organización de 1982, como estudiaremos. También la revista española *Primer Acto* dedica su número 208 (1985) al teatro argentino, motivados por el iniciado proceso transicional. Además de entrevistas a participantes de Teatro Abierto, como Roberto Cossa, Ricardo Halac y Osvaldo Dragún, recopila dos obras de Teatro Abierto en 1981, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac y *Decir sí* de Griselda Gambaro. El número incluye un artículo dedicado a Teatro Abierto, sin firma, acompañado de una reflexión de dos organizadores de los ciclos, Roberto Perinelli y Hugo Murno. En este sentido, el relato de *Primer Acto* se presenta desde un discurso cronístico y alabador, aunque resulta destacada su valoración de Teatro Abierto como impulsor de la escena argentina en democracia.

José Marial, en su volumen *Teatro y país (desde 1810 a Teatro Abierto 1983)* (1984) trabaja en tono cronístico los ciclos hasta 1983 (177-191). Su visión exaltada y mitificadora del evento, que significativamente sitúa como cierre de una etapa, se vincula también con su propia vivencia de los ciclos y su participación como espectador de las ediciones. Por ello, lo definirá como: «un ciclo de teatro de nuevo tipo, heredado de nuestras mejores tradiciones, con el aporte no rentado de todos sus trabajadores (...) en un esfuerzo patriótico por restablecer para la dramática nacional, el rango elevado que merece su historial» (Marial 1984, 179). Así, entronca a Teatro Abierto con el teatro nacional y la tradición del teatro independiente, a la vez que realiza valoraciones críticas generales sobre su desarrollo estético.

En 1985, finalizado el desarrollo de Teatro Abierto, Juan Polito y Julia Elena Sagaseta se dedican a investigar este movimiento para un artículo que se publicará en 1987. En el mismo (Polito 1987) describen a los eventos y comienzan a problematizar con la diversidad de cada una de las ediciones. Incentivando el sentido político de Teatro Abierto, dejan a un lado la valoración estética por el análisis del desarrollo del movimiento, enfatizando aspectos como el rol del espectador y reconstruyendo algunas de las problemáticas que afectaron a los ciclos a partir de 1982. Como observamos, se trata de publicaciones que construyen la imagen que pervive sobre Teatro Abierto, basadas también en el contacto con los protagonistas y en su propia experiencia como

espectadores (copartícipes) de este “fenómeno”. De esta forma, prevalece la visión alabadora sobre Teatro Abierto, como observamos en otro artículo posterior de Julia Elena Sagaseta (1998) donde analiza el teatro argentino a partir de 1984 y arguye:

Teatro Abierto fue, sobre todo, un hecho político y también una de las mejores demostraciones de cómo se puede hacer teatro político. Pero, con la instauración de la democracia, su eficacia básica dejaba de existir. Hubo un intento de recrear su espíritu en 1984 con el *Teatrzo* (costaba dejarlo porque fueron, realmente jornadas inolvidables para quienes lo vivimos; se experimentaba la idea del arte como hecho revolucionario), pero ésa ya fue una muestra alicaída, que más bien trataba de recrear formas del teatro popular. (Sagaseta 1998, 60)

Como observamos, se difumina la visión compleja de los ciclos a partir de 1984 (el *Teatrzo* tuvo lugar en 1985 junto a otras actividades destacadas como el seminario *Nuevos autores, nuevos directores* y la experiencia de *Otro teatro*) y se incentiva el sentido político también marcado por la experiencia personal. Se conjuga investigación y participación en un momento determinante para la historia de Argentina donde el teatro respondió ante la dictadura, de ahí que la emotividad emerja del discurso académico en la corta distancia histórica que permite analizar críticamente los hechos.

Ya en los años noventa nos encontramos con dos trabajos que comienzan a dedicarse a aspectos determinados de Teatro Abierto y abren líneas de trabajo desde la distancia histórica. Patricio Esteve, dramaturgo participante de Teatro Abierto, publica en *LATR* (Esteve 1991) un artículo que contextualiza el ciclo originario junto a otra serie de propuestas teatrales iniciadas en 1980, logrando enmarcar el evento en un movimiento más amplio que busca la recuperación del teatro en el tiempo de opresión, con montajes de marcado sentido político en el contexto dictatorial. También Jorge Dubatti, en la misma revista (1991), dejará a un lado el evento primigenio y la visión exultante sobre el mismo para dedicarse a los ciclos entre el 82 y 85, caracterizándolos y centrándose en los debates teatrales que emanaron de su realización, mostrando cuestiones de sumo interés para entender tanto el sentido político del movimiento como su preocupación por la escena argentina en los años de opresión.

En este mismo año, Miguel Ángel Giella corona su dedicación a Teatro Abierto con la publicación de *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia* (1991). Se trata de un volumen que, publicado por la editorial argentina Galerna, se completa con un segundo número que recoge las obras de Teatro Abierto para 1981. En este trabajo, Giella pierde el carácter más cronístico -en el sentido de su publicación coetánea- de los anteriores artículos y se dedica, a modo introductorio, a la investigación sobre el primer

ciclo (caracterización, desarrollo, repercusión mediática) para profundizar en el estudio de las propuestas dramáticas escritas para 1981. En el espacio destinado a cada una de las obras, enfatizará la lectura temática, la estructura y el significado metafórico de las mismas, descubriendo motivos recurrentes en la comparativa entre ellas, las cuales basa en el tratamiento disímil, pero unificador, de la alienación: familiar, social, gubernamental... Si bien la visión contemporánea ofrece -como se ha constatado en los siguientes estudios y como mostraremos en este trabajo- nuevas vías de investigación sobre las obras, el trabajo de Giella supone un punto determinante para el análisis dramático-teatral de este evento.

Por su parte, Osvaldo Pellettieri, uno de los principales dinamizadores de la investigación teatral en Argentina, trabajará la experiencia de Teatro Abierto en artículos o capítulos de volúmenes colectivos (1989a; 1990; 1992b; 2001, entre otros), ahondando, más allá del relato de su desarrollo, en su posicionamiento en la periodización del teatro argentino. Así, se dedicará a la comprensión de este movimiento en el desarrollo escénico nacional y en relación con las corrientes iniciadas en los años sesenta -cuyos principales representantes participaron en los ciclos-. Según sus propuestas, Teatro Abierto se conformará como el culmen de un periodo particular que se había iniciado en 1976 y finalizará en 1985, denominándolo «Ciclo Teatro Abierto». A través de estos trabajos, describe las características del sistema teatral del que participa Teatro Abierto, así como realiza una valoración de las estéticas. Su consideración de Teatro Abierto como epígono de una etapa teatral se basa en los principales autores provenientes de los sesenta, pero sus valoraciones se extendieron al resto de las ediciones. Como trataremos a lo largo de esta investigación, en ocasiones los postulados de Pellettieri han sido aplicados problemáticamente en las investigaciones sobre estos ciclos. En su libro titulado *Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a Teatro Abierto* (Pellettieri, 1990), si bien Teatro Abierto no goza de un capítulo propio, este movimiento se configura como desenlace de un período, siguiendo la tesis antedicha del investigador. De esta forma, esboza cómo este evento genera un antes y después en el panorama teatral argentino por su ubicación en la coyuntura entre el tiempo dictatorial y la posdictadura. También Peter Roster (1991), en un artículo publicado en *LATR*, “Generational Transition in Argentina: from Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)”, analizará la evolución teatral en Argentina,



siguiendo la línea del teatro independiente, y observará en el evento un espacio de transición generacional hacia nuevas voces emergentes en la escena del país.

Una variante en los estudios sobre Teatro Abierto la ofrece la investigadora norteamericana Diana Taylor (1997). En su libro *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, analizará diferentes experiencias teatrales y performativas desarrolladas durante el Proceso de Reorganización Nacional focalizando su interés en la representación del género y la visión nacional que se ofrece en una coyuntura tan problemática. Uno de los capítulos estará dedicado a Teatro Abierto, en el cual la investigadora, más allá de recomponer las circunstancias de los ciclos, se detiene en algunos textos de 1981, realizando un análisis temático-formal y comparativo de los mismos.

En otras investigaciones, como la *Historia del teatro argentino* de Luis Ordaz (1999), se presenta el desarrollo de Teatro Abierto sin la apertura de debates significativos por el propio carácter historiográfico del volumen, al igual que ocurre en *Cien años de teatro argentino* de Jorge Dubatti (2012). En 2001, en el volumen ya citado bajo la edición de Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2001), se dedicarán con profundidad dos apartados a Teatro Abierto. Beatriz Trastoy (2001, 104-111) ofrecerá su visión sobre el desarrollo de 1981 en un apartado titulado "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural", donde enfatiza la función política y social del movimiento y la festividad que provocó para el país en el encierro dictatorial. Además, se detiene en menor medida en cuestiones estéticas, siguiendo los postulados antedichos de Pellettieri -la continuidad de estilos sin significativa innovación-, y valora aspectos de dinamización del campo teatral, como la aparición de nuevos realizadores. A todo ello nos dedicaremos correspondientemente a través de esta investigación. En el mismo volumen, Perla Zayas de Lima (2001b, 112-123) trabaja los ciclos entre 1982-1985, explicando el desarrollo, características y valoración de estos y ampliando la visión del primer evento canónico de Teatro Abierto a su continuidad, también de destacada impronta.

En los años noventa, la investigadora norteamericana Jean Graham-Jones dedicará sus investigaciones al teatro argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional, que finalmente verá la luz en la publicación *Exorcising History: Argentinian Theater Under Dictatorship* (2000). El interés de este estudio reside en la contextualización de Teatro Abierto en el desarrollo de este arte durante la última

dictadura militar, retirando de esta forma la visión mitificada en favor de la mirada analítica e interrogante. Graham-Jones realizará una lectura crítica del desarrollo de los ciclos y se dedicará, fuera de la tendencia habitual basada en el primer evento, a un análisis de los textos de los ciclos entre 1981 y 1983 y su escenificación en el contexto de Teatro Abierto. Se detendrá en la producción, a través de las diferentes ediciones, de Aída Bortnik, Roberto Cossa, Eugenio Griffiero y Mauricio Kartun. De nuevo, será una lectura que ahondará en el sentido teatral más allá del acto político, hecho que repetirá en el ya citado artículo “Teatro Abierto, isla flotante” (Graham-Jones 2002), donde analiza las virtudes del movimiento a la vez que interpela su sentido en la historia del teatro argentino y reclama una dedicación más profunda por desentramar sus incógnitas desde el campo investigador.

Otras visiones, como la aportada por Federico Irazábal en *El giro político* (2004, 123-128), focalizarán su interés en el sentido político de la experiencia como fenómeno -en diálogo con otras experiencias de similares características trabajadas en el volumen-, reconstruyendo solo la edición primigenia de 1981. También Luis Chesney Lawrence (Universidad Central de Venezuela) analiza los ciclos de Teatro Abierto dentro de un estudio (2007, 113-144) que trabaja desde las coordenadas del teatro popular y de sentido político, militante, en Latinoamérica. Por ello, ligará estos ciclos a la filosofía del teatro independiente. Al realizar una lectura política de los eventos, tachará el ciclo de 1982 como «sin riesgos», valorando la falta de vinculación política de algunas de las piezas sin pensar en otros “riesgos” (artísticos, estéticos, de producción) que el movimiento tomó. Trataremos esta cuestión en el epígrafe dedicado a este segundo año en el capítulo cuarto.

Desde Francia, Isabelle Clerc dedicó su memoria del DEA (1998, inédita) a este objeto de estudios, bajo el título *Teatro Abierto, Buenos Aires, 1981-1983. Le théâtre sous la censure* (Université de Toulouse-Le Mirail). Si bien no hemos podido acceder a la misma, en este estudio nos dedicaremos a algunos artículos publicados por esta investigadora (Clerc 2001; 2001a; 2002), donde recupera parte de dicha investigación y se detiene en las propuestas dramáticas de Teatro Abierto, analizando sus relaciones con el contexto represivo y su representación (y reconstrucción) de la identidad argentina. Por su parte, apreciamos la propuesta de la investigadora Eva Golluscio (2005), también desde Francia, ya que se aleja de la visión ampliada sobre Teatro Abierto para profundizar desde su perspectiva en cuestiones particulares. En este caso, trabaja la

representación del sexo y el erotismo en la edición de 1981 y el significado político que adquiere dicha escenificación.

Unido a la investigación de Isabelle Clerc, así como a las de Giella (1991) y Graham-Jones (2000), hallamos artículos que se detienen en ciertas propuestas dramáticas escritas para Teatro Abierto. Generalmente, existe un mayor detenimiento en aquellas presentadas en 1981 -con títulos de reiterado interés-, debido tanto a la publicación de las obras para este ciclo como por el carácter significativo de las mismas, enlazado con este resonado momento histórico-teatral. Así ocurre con la propia Graham-Jones, que en 1992 participa en el volumen editado por Juana Arancibia y Zulema Mirkin, *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)* (1992), donde se dedica a la obra de las tres escritoras participante en 1981, Griselda Gambaro (*Decir sí*), Aída Bortnik (*Papá querido*) y Diana Raznovich (*Desconcierto*), publicación donde también Nora Mazziotti (1992) estudia la obra de Bortnik para 1983 (*De a uno*). Beatriz Trastoy (1989) trabajará *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti en *Teatro argentino del sesenta. Polémica, continuidad y ruptura* (Pellettieri 1989). Por su parte, Miguel Ángel Giella (1991a) publicará un artículo que vincula la primera producción de Carlos Gorostiza y Ricardo Halac con su participación en Teatro Abierto (comparando la continuidad estética y las semejanzas existentes) y se dedicará a *Gris de ausencia* en “Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje” (Giella 1993). Junto a estas primeras voces, mencionamos otros artículos que se plantan a propuestas particulares, a los cuales remitiremos a lo largo de la Tesis Doctoral, como Area, Pérez y Rogieri (2006, sobre *Gris de ausencia*), Silvina Díaz (2009, en relación con *Gris de ausencia, Lejana tierra prometida* y *For export*), Ortiz Padilla (2010, dedicado a *Gris de ausencia, El acompañamiento, Decir sí* y *Tercero incluido*) o Alonso y Marcó (2014, sobre *Decir sí* y *Tercero incluido*).

Acercándonos al tiempo contemporáneo, Patricia Devesa y Pedro Espinosa (2011) realizarán una lectura comparativa entre Teatro Abierto y Teatro por la Identidad, el festival emergido en el seno del movimiento político-social de las Abuelas de Plaza de Mayo. En el apartado dedicado por Espinosa al movimiento (“La larga marcha de Teatro Abierto”, 13-32), se desarrolla un interesante análisis que, desde la distancia crítica, comienza a abrir debates sobre el movimiento, contextualizando políticamente su aparición (en la coyuntura política de 1980), comparándolo con otras experiencias teatrales en dictadura y analizando su dimensión teatral para comprender el

fenómeno político generado y descubrir la capacidad del arte escénico en su vinculación políticosocial. También desde Francia, Mathilde Arrigoni (2011) se centrará, en un breve, pero interesante trabajo, en Teatro Abierto, enfatizando la función del público en su desarrollo. Por su parte, de nuevo en la academia argentina, Silvina Díaz y Adriana Libonati desarrollarán, en un capítulo de su libro *Teatro en democracia* (2014, 27-46), una revisión sobre Teatro Abierto de 1981 a 1983. Contextualizándolo en la coyuntura hacia la democracia en el país (y no solo en el período opresivo que se vivió especialmente durante el primer ciclo), analizan los cambios producidos en la recepción de los eventos (tanto en el público como en la crítica teatral), cartografían temáticamente algunas de las propuestas de 1981 y analizan la evolución del discurso del propio movimiento hacia la democracia.

En los últimos años, nuevas investigaciones han demostrado que, lejos de agotarse Teatro Abierto como objeto de investigación, y unido a aportes destacados sobre el tema en las décadas anteriores, la actualidad nos ofrece nuevas posibilidades de trabajo, descubrimientos reveladores e interrogantes anteriormente no planteados donde este movimiento -en su complejidad, amplitud y diversidad, también para el ámbito académico- se abre para permitirnos comprender mejor la historia argentina y su teatro.

Por ejemplo, se ha ahondando en la relación entre el teatro independiente y Teatro Abierto, tanto en los aspectos compartidos como en aquellos que los distancian significativamente. Así lo observamos referenciado en Roberto Perinelli (2016), dramaturgo participante del movimiento, en un ensayo dedicado al teatro independiente; también en las recientes investigaciones de Ramiro Manduca (2017a), cuestión a la que nos sumaremos en este estudio. Junto a este artículo, Ramiro Manduca (2016; 2017) está iniciando su dedicación investigadora a Teatro Abierto trabajando, desde una visión historiográfica, las vinculaciones entre el movimiento y los cambios políticos producidos en la coyuntura transicional, entre otras cuestiones.

Unido a ello, resultan enriquecedoras las discusiones abiertas por Lorena Verzero (2012; 2014; 2015). Esta investigadora argentina, especialista en teatro militante de los setenta, abre su foco de atención a otras prácticas de teatro militante desarrolladas en el contexto de aparición de Teatro Abierto para interrogar sobre su propio sentido contestatario, enfrentarlo a estos otros movimientos e interrogarse sobre la canonización de nuestro objeto de estudio. Junto a las investigaciones de Lorena Verzero, resultan interesantes las lecturas realizadas por Verónica Perera (2015; 2016;

2016a), donde reconstruye el relato oficial gestado en torno a Teatro Abierto y analiza la acción memorial desarrollada en los homenajes producidos desde el tiempo contemporáneo (a treinta años de su comienzo). A ambas problemáticas nos dedicaremos en nuestro trabajo.

No obstante, destaca sobre estos trabajos uno de los principales aportes para la recuperación de Teatro Abierto como objeto de estudio y la posibilidad de replantearnos las aseveraciones más profundas sobre el mismo. Nos referimos a los libros publicados por Irene Villagra (2013; 2015; 2016), así como una investigación primigenia sobre Teatro Abierto y Teatro x la Identidad (2006), donde ha reconstruido los manuscritos del archivo personal de Osvaldo Dragún, en el cual aparecen las actas del desarrollo de los diferentes ciclos junto a otra serie de documentos primarios: afiches, críticas periodísticas, otros manuscritos de los participantes, entrevistas... Desde su perfil como historiadora, lega este material y lo acompaña de una contextualización histórica con los cambios políticos en el país de 1980 a 1983, como la comparativa entre el discurso de la Multipartidaria y el de Teatro Abierto. Estos volúmenes compondrán una base esencial para nuestro trabajo, como evidenciaremos en el capítulo cuarto. Las publicaciones de Irene Villagra pudieron desarrollarse gracias a la cesión por parte de María Ibarreta, compañera sentimental de Osvaldo Dragún, de todo el material manuscrito de este destacado dramaturgo -iniciador de Teatro Abierto- al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

A este nuevo hallazgo para el campo de estudios sobre Teatro Abierto se suma otro hecho sobresaliente. Teatro Abierto reunió, solo entre los ciclos de 1981 a 1983 y sin contar los espacios de creación libre, las propuestas emanadas de los seminarios y otras experiencias populares de carácter colectivo y callejero, unas noventa propuestas. Las mismas fueron escritas por los dramaturgos más sobresalientes del paisaje teatral argentino desde los años cincuenta, por voces notorias del panorama contemporáneo (redescubiertas en el seno de Teatro Abierto), por figuras emergentes y jóvenes escritores. No obstante, la edición de las obras había sido escasa -en algunos aspectos, tristemente baldía-. Las obras de 1981 gozaron de una inmediata publicación posterior al ciclo -motivado por su acogida exultante- y fueron compiladas en diferentes ediciones (véase AA.VV 2007), algunas recogidas en volúmenes colectivos (Giella y Roster 1983a) o disgregadas entre las ediciones completas de los dramaturgos más subrayados (sea el caso de Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Griselda Gambaro o Mauricio Kartun).

No obstante, de la edición de 1982 solo se publicó la selección de Nora Mazziotti (1989), que recupera siete de las piezas presentadas para este ciclo. No existió ninguna publicación de las propuestas ni de 1983 ni, por supuesto, de las siguientes ediciones. Tan es así que la mayoría de las obras parecían, prácticamente, desaparecidas. Más allá de la valoración estética que se pueda realizar de las mismas, como documento histórico este hecho resultaba flagrante y, en el ámbito académico, imposibilitaba la revisión, revaloración y estudio de los ciclos.

Ante esta situación, Argentores, la Sociedad General de Autores de la Argentina, conmemoró los treinta y cinco años de comienzo de Teatro Abierto con la publicación, en 2016, de tres volúmenes que recopilan las obras completas -a excepción de unos pocos manuscritos no hallados- de los ciclos de 1981 a 1983<sup>5</sup>. Además, se acompaña de parte del material gráfico realizado por Julie Weisz (también compilado en Weisz 2011), quien fotografió las tres ediciones.

Aunque son aparentemente diversas las investigaciones dedicadas a Teatro Abierto, en la mayoría de ocasiones, como hemos señalado, se recurre a la reiteración de su desarrollo y se plantean aspectos concretos sobre algunas de las piezas, en artículos o capítulos de extensión breve, pero extraídas del contexto de creación. La dedicación mayor ofrecida a Teatro Abierto será el aporte de Giella en *Teatro argentino bajo vigilancia* (1991), ya que se detiene minuciosamente en todas las obras de 1991, así como el capítulo dedicado por Graham-Jones a todo el movimiento y algunas de sus propuestas dramáticas (“Vigilant, Vigilante Theatre: Teatro Abierto (1981-1985)”, 2000, 89-122).

Las recientes publicaciones que incrementan las fuentes primarias de trabajo, tanto el archivo personal de Osvaldo Dragún editado por Irene Villagra como los textos de las tres ediciones de Teatro Abierto en la publicación de Argentores, conforman ante nuestra investigación una misma aseveración. Teatro Abierto supuso, desde su inicio, un sobresaliente acontecimiento político -aspecto en el que se ha incidido mayoritariamente en las investigaciones- el cual no debe ensombrecer, sino convivir, con el acontecimiento teatral que también generó este movimiento, hecho que han destacado algunos estudios. La más extendida valoración política del movimiento, y la falta de algunos elementos básicos para su reconstrucción, generaba que la valoración

---

<sup>5</sup> Nos hallamos ante una publicación de difusión limitada, ya que se trata de volúmenes no venales que sólo se adquieren en régimen de sociedad o como regalo ofrecido por la asociación a aquellos interesados en Teatro Abierto.

teatral de este evento quedase considerablemente mermada. Nuestro principal foco de atención, como posteriormente concretaremos siguiendo nuestra hipótesis de trabajo, es redescubrir lo teatral en Teatro Abierto; con ello, nos referimos a los siguientes aspectos:

- Su vinculación con la tradición teatral argentina y su no menos destacada huella en la contemporaneidad.
- Su significado dentro del teatro argentino.
- Las estéticas, intereses temáticos y formulaciones dramáticas que tuvieron lugar en Teatro Abierto.
- Los modos de producción teatrales.
- La comprensión funcional del teatro; las relaciones y jerarquías en el ámbito de la creación.
- La puesta en escena en el contexto dictatorial.

Si bien no nos dedicaremos con igual profundidad a todas estas cuestiones en la investigación, juntas componen la base de nuestra hipótesis y la elección de nuestro foco de atención. A su vez, la distancia crítica que nos ofrece el tiempo contemporáneo nos permite afrontar la historia de Teatro Abierto de manera distinta a como fueron planteados los estudios coetáneos a su realización. Desprendiéndonos de la euforia y la festividad, liberándonos del trauma dictatorial, desasiendo las valoraciones hegemónicas (para confrontarlas desde la distancia, aseverarlas o reformularlas) e introduciéndonos en los debates organizativos (a través del archivo), la reconstrucción de otras fuentes primarias (entrevistas, escritos, material gráfico), las investigaciones realizadas y los propios textos (recuperados ahora por Argentores), podremos reconstruir nuevas conclusiones que redescubran y resignifiquen a Teatro Abierto.

### **Propuesta de investigación: Teatro Abierto y su mirar bifronte.**

#### **Campo teatral y poéticas dramáticas**

Ante el panorama académico sobre Teatro Abierto anteriormente delimitado, se configuró y asentó nuestra propuesta de investigación, la cual parte de una inquietud que se incrementaba y aseveraba con nuestro acercamiento al movimiento.

Resulta incuestionable el significado que Teatro Abierto ha tenido para la historia teatral argentina, el cual ha sido evidenciado por las diferentes investigaciones,

así como por los propios participantes en el evento y por la posición que ocupa en la memoria social del país. No obstante, percibíamos que Teatro Abierto se había considerado, generalmente, como un evento inaudito, único y revelador, destacado en su carácter contestatario. Sin embargo, a excepción de algunas investigaciones, no se había profundizado en una de las claves por la cual, desde nuestra visión, Teatro Abierto superó el propio mito generado como evento político. Desde nuestra consideración, Teatro Abierto supone un impacto tan determinante en la historia del teatro argentino, además de por su valor político, porque recuperó el campo teatral argentino en un momento de devastación y porque, también a través de este hecho, se conformó como un espacio bisagra entre la tradición nacional y la contemporaneidad teatral argentina. En ello incide, indudablemente, su posición privilegiada en la coyuntura transicional, de los años de férrea represión al inicio de la liberación democrática.

En este sentido, buscamos adentrarnos en Teatro Abierto con el fin de indagar y aseverar nuestra hipótesis. En primer lugar, la idea de que este movimiento conformó la recuperación y reconstrucción del campo teatral argentino dinamitado por la dictadura, de ahí su destacada labor. Si bien sería erróneo afirmar que el teatro había desaparecido en la dictadura, su situación estaba sumamente debilitada y, como observaremos, se encaminaba hacia una atomización completa en su afección de las estructuras básicas. La opresión sin precedentes del estado censor acallaba voces (exiliadas, desaparecidas, incluidas en listas negras), impedía representaciones, frenaba la creación escénica, destruía la formación teatral, negaba cualquier apoyo económico... En definitiva, quemaba el campo que durante tantos años el teatro argentino había sembrado con su quehacer destacado, por lo que durante ese tiempo casi desapareció la creación joven, se mermaron las voces de las décadas anteriores y muchos profesionales del teatro perdieron su labor. Frente a esta situación, Teatro Abierto promovió el florecimiento y se preocupó por la recuperación del campo teatral: incentivó la escritura dramática, agriamente dañada por la dictadura; convocó a directores, actores, escenógrafos, técnicos y otros colectivos implicados en el desarrollo escénico; con ello, reconstruyó los lazos necesarios entre creadores en un arte colectivo como el teatro; clamó por la necesaria recuperación del convivio, del encuentro comunitario -en la representación- entre actores y directores; recobró la crítica especializada y la dedicación periodística para este arte; reconquistó, sin precedentes, la relación entre el teatro y la sociedad -en el sentido político de su gestación-; se preocupó por el posicionamiento de las figuras



destacadas del teatro argentino, especialmente de su literatura dramática, a la vez que fijó su foco de interés en la formación, convivencia y apoyo a las voces emergentes, al futuro teatral del país; y reformuló los debates estéticos, de producción y filosofía teatral, entre otros aspectos.

Esta reconstrucción del campo teatral, los objetivos, acciones y el desarrollo de las poéticas dramáticas en el seno de los diferentes ciclos nos permiten afianzar la visión que unifica nuestro estudio: Teatro Abierto se conforma como un espacio bisagra entre la tradición teatral argentina y la contemporaneidad. Siguiendo la imagen mítica de Jano, el dios bifronte de la mitología romana<sup>6</sup>, Teatro Abierto se concibe más que como un final (el epígono de una etapa de producción en Argentina) como una apertura: la mirada hacia el futuro teatral en el país. Como Jano, dios de las puertas, los comienzos, los portales, las transiciones y los finales, desde su propia nominalización Teatro Abierto se abre, establece un camino transicional, conforma el final de un período, pero desde la mirada determinante hacia el futuro. Al igual que este dios bifronte, representado en su mirada a ambos lados de su perfil, Teatro Abierto no cesa en su preocupación por el pasado, reconstruye el campo teatral desde la tradición teatral argentina (con el homenaje a los maestros, la recuperación de la filosofía del teatro independiente, la búsqueda por consagrarse como artistas tras sus comienzos en las décadas anteriores, la presentación -y superación- de poéticas dramáticas), pero también mira determinadamente -motivado por la coyuntura transicional- hacia el futuro como único medio de salvación para el teatro nacional. Como se puede percibir, en este trabajo nos alejaremos de la visión cercada en el evento de 1981 -a pesar de que nos dedicaremos a él, en su sentido primigenio, con acuciada profundidad- y buscamos establecer una lectura global del significado del movimiento en su organicidad y divergencias a través de todos los ciclos. Estamos convencidos de que solo así se logra enriquecer y aprehender Teatro Abierto. A través de sus diferentes ediciones, corroboraremos los diversos mecanismos, decisiones, posicionamientos y sentidos poéticos que convierten a Teatro Abierto, desde su visión bifronte, en un puente, un espacio bisagra, un camino para el tránsito de la creación escénica entre el pasado y el futuro teatral argentino.

---

<sup>6</sup> Aunque existe una lectura diversa de Jano, marcada por la negatividad, donde adquiere un significado como aquello que manifiesta diferentes aspectos o, incluso, aludiendo a la hipocresía, lo oculto, lo que guarda una segunda faz (así se percibe en la novela de Albert Camus, *La caída*), nuestra percepción dista de esta visión y retomamos su figura como una metáfora en la unión entre el pasado y el futuro. Seguimos, para nuestra caracterización, la visión de Grimal (2010).

Tal y como aseveraremos, este hecho se puede aplicar desde múltiples perspectivas en torno a Teatro Abierto, pero nos dedicaremos a través de nuestra investigación a las dos que consideramos determinantes. En primer lugar, al estudio de los ciclos y su consecución artística, con el fin de observar el planteamiento y evolución de su pensamiento, objetivos, ideología y discurso -es decir, las bases del movimiento que influyen en todos los demás elementos-, y a su desarrollo dramático. Sobre este último aspecto, no nos referimos a un quimérico estudio pormenorizado de todas las propuestas estrenadas en el seno de Teatro Abierto, pero sí a realizar una cartografía por las obras presentadas para cada ciclo y al desarrollo de sus diversas acciones. Así, dicha revisión sobre las propuestas nos permitirá observar, de forma generalizada, las relaciones de Teatro Abierto con la tradición argentina y la experimentación escénica, conocer las preocupaciones de los ciclos, comparar su desarrollo y descubrir propuestas desconocidas de suma relevancia dramática.

En segundo lugar, y de forma determinante para nuestro proyecto, nos dedicaremos al desarrollo de las poéticas dramáticas más notorias de este ciclo, de subrayada influencia. Teatro Abierto fue un movimiento que emergió de los autores dramáticos, como estudiaremos con detenimiento, y es en su textualidad y en el estudio de sus poéticas personales donde observaremos esa visión del movimiento como un espacio que conecta la tradición y la contemporaneidad. A través de las poéticas dramáticas podemos recomponer, en el seno de Teatro Abierto y siguiendo sus diferentes ciclos, una línea que nos conduce de la tradición teatral argentina al camino contemporáneo, afectando tanto a la temática y formulación estética como a la propia comprensión de la función del arte para la sociedad. Estudiar las poéticas dramáticas de Teatro Abierto, a partir de un corpus de diez autores especialmente elegido para nuestro propósito, aseverará la riqueza del planteamiento artístico del movimiento -más allá de su sentido político- y su impronta como traspaso de la tradición escénica e influencia en el desarrollo del teatro argentino en el tiempo posdictatorial.

Teatro Abierto se plantea ante nosotros, por tanto, desde una visión bifronte, aquella que nos permite comprender el movimiento y sus poéticas no de forma aislada, como una isla en la historia teatral argentina, sino a través de su ubicación en este mismo devenir escénico: el contexto de su conformación, su relación con otras experiencias y propuestas teatrales, su vinculación con el pasado teatral de la nación, su reconstrucción del campo teatral y su relación con el teatro y las poéticas dramáticas

contemporáneas, tanto por la superación de sus postulados -con las voces emergentes frente a la canonización de ciertas estéticas- y por el inicio de vías de expresión surgidas desde la posdictadura argentina hasta la actualidad. A través de Teatro Abierto, miraremos al teatro argentino.

### **Metodología *abierta* para un estudio de Teatro Abierto**

El reto que nos plantea Teatro Abierto como objeto de estudio es la necesidad de su investigación desde diferentes vértices que puedan acoger una experiencia que afecta a cuestiones desemejantes. Así, Teatro Abierto se inscribe en los estudios teatrales, pero también enlaza con los estudios literarios latinoamericanos (por nuestro deseo de acercarnos a las poéticas dramáticas) y los estudios culturales, en su conformación como hecho sociocultural.

Su realidad como «fenómeno socioteatral» (Giella 1981), su ligazón con el contexto dictatorial (el Proceso de Reorganización Nacional, 1976-1983) y su esencia colectiva (en la amplitud de voces acogidas), enlazada con la historia del teatro argentino, requieren este tratamiento múltiple. En última instancia, el estudio del teatro desde su doble faz (texto dramático, texto espectacular) y sus implicaciones con los medios de producción y la funcionalidad de este arte (de su valor político a su valía artística) implica la necesidad de establecer una metodología *abierta*, diversa y multiforme acorde a nuestro objeto de estudio.

A través de un método deductivo, establecemos los pilares de nuestro trabajo, el armazón de nuestro estudio, dirigiéndonos de las necesidades generales que requiere nuestra investigación a la aplicación precisa en hechos concretos: el estudio del movimiento Teatro Abierto y el análisis de diez poéticas dramáticas desarrolladas en sus diferentes ciclos. Como a continuación especificamos, planteamos las siguientes líneas de trabajo para cumplir la propuesta anteriormente esgrimida:

- Análisis socio-cultural de la historia de Argentina del siglo XX, según los acontecimientos históricos determinantes por su vinculación y efecto sobre el teatro.
- Análisis etiológico de la historia del teatro argentino del siglo XX, subrayando los aspectos que se relacionan y conforman una base ideológica y causal sobre Teatro Abierto.

- Contextualización de Teatro Abierto a partir del estudio del teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional.
- Investigación sobre el fenómeno socio-teatral de Teatro Abierto: examen del movimiento en todas sus ediciones (1981-1985) y del desarrollo de su pensamiento, su realización y de las preocupaciones teatrales.
- Análisis y estudio comparativo sobre las obras y acciones llevadas a cabo en todos los ciclos de Teatro Abierto.
- Investigación sobre las poéticas dramáticas de Teatro Abierto, estudio comparativo entre las mismas y sus vinculaciones con la historia de argentina -pasado y futuro escénico-.
- Valoración del movimiento Teatro Abierto y sus poéticas dramáticas en la historia del teatro argentino.

La escena argentina, como evidencia Teatro Abierto, ha presentado a lo largo de su historia una correlación directa con el devenir sociopolítico del país. En este sentido, frente a la representación de un teatro más cercano a la evasión, el divertimento y el goce estético, el escenario que se vincula a la experiencia de Teatro Abierto se encuentra intrínsecamente determinado por la evolución histórica del país en el siglo XX. No por ello se trata, en todas las ocasiones, de un teatro militante o de marcado sentido político, sino que las respuestas escénicas generadas vienen de la mano del contexto sociopolítico en cada caso de estudio. Para analizar y debatir estas implicaciones, se torna necesario un análisis histórico-circunstancial que componga la base de nuestro análisis. Lejos de realizar una reconsideración histórica, nuestro propósito es correlacionar los diferentes estadios que afectan o se vinculan determinadamente con el teatro.

Para este fin, nos basaremos en diferentes manuales generales, en estudios de épocas determinadas e investigaciones que trabajan de forma directa las implicaciones entre el teatro y los movimientos políticos. Debemos puntualizar, como hecho notorio para esta decisión, la complejidad de la historia de Argentina a lo largo del siglo XX, pues la misma enfatiza tanto la vinculación entre el teatro y los hechos sociopolíticos como evidencia nuestra necesidad analítica. Situándonos en el período iniciado en 1930 con el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, Argentina vivirá un tiempo de continuos vaivenes, a través de diversos golpes de Estado, gobiernos autoritarios, movilizaciones sociales, enfrentamientos ideológicos y crisis económicas, cuyo culmen se sitúa en la

última dictadura militar, causa directa de la gestación de Teatro Abierto. Por este motivo, nuestro foco de atención en el ámbito histórico se situará en el mencionado Proceso de Organización Nacional (1976-1983) y el inicio del tiempo transicional, delimitando sus características y efecto sobre los individuos, el teatro y la nación argentina. Esta situación, como comprobaremos, resulta determinante tanto para los cambios organizativos en los ciclos de Teatro Abierto como para la evolución de las poéticas dramáticas y la trayectoria dramatúrgica.

En segunda instancia, un objetivo primordial de nuestro trabajo es la ubicación de Teatro Abierto en la historia del teatro argentino y su valoración bifronte, en su mirada y asimilación de la tradición teatral y las vías poéticas que abre hacia la contemporaneidad, así como la propia concepción del arte escénico, vinculada al desarrollo pasado y como legado hacia el futuro. A ello se une que Teatro Abierto acogió las principales voces dramáticas -puesto que cercamos nuestra visión a este ámbito, pero extendido a otras áreas- desde los años cincuenta hasta las primeras manifestaciones de autores que destacarán en los noventa. Este es quizás el elemento más rico y atrayente de Teatro Abierto; en sí mismo, conforma un conglomerado, una síntesis de historia teatral de Argentina. Además, en el desarrollo estético Teatro Abierto continúa y supera las estéticas predominantes desde las décadas anteriores e inicia algunas manifestaciones de especial incidencia en el tiempo contemporáneo. En última instancia, analizar las poéticas dramáticas de nuestro corpus para Teatro Abierto precisa de un conocimiento de dichos autores y estéticas desde sus primeras producciones hasta aquellas que superan las ediciones, con el fin de poder ubicar adecuadamente su producción e interés para estos ciclos. Por ello, precisaremos de un conocimiento de la historia del teatro argentino que nos permita asimilar su desarrollo y compararlo con la gestación y el proceso de Teatro Abierto y sus poéticas dramáticas. A pesar de la extensión que comporta esta tarea, la misma se torna indispensable para nuestro objetivo. Esta revisión histórica y teatral del país no solo conformará un elemento esencial para nuestra investigación, sino que determinamos su necesario desarrollo en la escritura de la Tesis Doctoral, con el fin de que la misma se sustente en la comprobación empírica y la muestra de los hechos vinculantes.

De esta forma, estructuraremos el cuerpo de nuestro estudio, tras esta primera presentación teórico-metodológica, en cuatro capítulos. Los capítulos segundo y tercero se centrarán en esta visión sobre la historia escénica de Argentina desde el prisma de

Teatro Abierto. Por ello, realizaremos un recorrido histórico-teatral que conformará la base para el estudio de las ediciones entre la tradición y la contemporaneidad, ahondando en las relaciones entre el campo teatral y los diferentes períodos políticos. Además, en este espacio presentaremos el comienzo dramático y la concepción poética inicial de los autores de nuestro corpus. En última instancia, caracterizaremos las principales estéticas que, posteriormente, hallaremos o confrontaremos con los textos de Teatro Abierto. Así, en el capítulo segundo, bajo el título “El camino hacia Teatro Abierto: escenarios de tradición” presentaremos la historia escénica de Argentina hasta los años cincuenta. Entre otros aspectos, indagaremos en este capítulo en el teatro independiente (determinadamente vinculado a Teatro Abierto) y en la presentación de los dramaturgos Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. El capítulo tercero, “Auge y caída del campo teatral: de los años sesenta a la llegada de la democracia” nos permite ubicar en cada década al resto de autores de nuestro corpus: Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Aída Bortnik y Mauricio Kartun. Además, en este capítulo destaca la caracterización de las dos estéticas dramáticas imperantes en el siglo XX (Realismo Reflexivo y Neovanguardia), la contextualización en la última dictadura militar, período de aparición de Teatro Abierto, y el análisis de otros textos producidos en este tiempo (para su relación con las obras dentro de los ciclos).

Consiguientemente, el capítulo cuarto, “Teatro Abierto: resiliencia y utopía” será el lugar donde ahondaremos en el movimiento, a través de diferentes subapartados que caracterizan e interrelacionan cada edición (1981, 1982, 1983 y 1984-1986) y se cartografiarán los textos presentados para estos ciclos. Posteriormente, el capítulo quinto, “El teatro argentino a la luz de Teatro Abierto” compondrá el análisis de nuestro corpus de estudio. Se divide en cinco apartados (un bloque para cada dos autores) y, a su vez, en diez subapartados donde nos detendremos en el estudio específico de la poética de cada dramaturgo a través de su participación en Teatro Abierto. Presentaremos, finalmente, un capítulo dedicado a las conclusiones de nuestro estudio, además de la bibliografía, y un último espacio dedicado a los anexos derivados de la investigación.

Al situarnos ante el desarrollo de los capítulos cuarto -y en el análisis poético del quinto-, Teatro Abierto nos posiciona, metodológicamente, ante la problemática de su propia diversidad: nos conduce a analizar su desarrollo histórico, las relaciones del

teatro y la política, estudios sobre fórmulas de asociación y organización de teatristas, trabajos sobre las expresiones artísticas (texto, puesta en escena, técnicas actorales, escenografía...), poéticas dramáticas... y todo ello en una visión comparativa con el devenir histórico argentino y el desarrollo y evolución de cada uno de los ciclos. En este sentido, junto al análisis particular de cada hecho, acogemos para nuestra investigación las propuestas metodológicas de Jorge Dubatti en su lineamiento de la disciplina del Teatro Comparado (Dubatti 2003; 2008)<sup>7</sup>, seguros de que su aplicación -seleccionada según nuestros intereses- enriquece esta investigación.

Entre los conceptos que han conformado nuestro aparato teórico, observamos la posibilidad de trazar los estudios sobre teatro (en el sentido de Teatro Universal) desde cinco vértices principales (Dubatti 2008, 10): un criterio cuantitativo (todo el teatro producido por la humanidad); el criterio cualitativo de recepción y circulación (fenómenos teatrales que traspasan fronteras, más allá del valor artístico o humanístico que posean), el criterio cualitativo de excelencia artística (los fenómenos “clásicos”, antiguos o contemporáneos, que causan interrogantes a cada nueva generación); el criterio cualitativo de relevancia histórica (fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, instauradores de discursividad teatral o por su valor documental); y el criterio cualitativo de representación del mundo (rebasando las condiciones histórico-sociales de su producción).

De forma particular, se establecen diferentes puntos de acercamiento metodológico, según desarrolla Jorge Dubatti (2008, 37-40) basándose en el propio teatro como objeto de estudio con características particulares (diferentes y diferenciadoras sobre otras artes). De entre ellas, acogemos en nuestro estudio -en disímil incidencia- herramientas como la Poética Comparada (estudio de las poéticas en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica), Estudios Comparados de Gestión e Institucionalización (el teatro como forma de asociación de los teatristas), la Tematología Comparada e Imagología (en palabras de Dubatti, «subárea de la primera que estudia la representación de “lo extranjero” en contextos territoriales específicos y en su dimensión supraterritorial y cartográfica» [Dubatti 2008, 37]), Historiología Comparada, Recepción Comparada y Cartografía.

---

<sup>7</sup> Según la definición de Jorge Dubatti, «El Teatro Comparado (TC) es una disciplina diseñada especialmente para los estudios de Teatro Universal. (...) nace a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la literatura comparada (Dubatti, 1995) desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna de “devolver el teatro al teatro”» (Dubatti 2008a, 3).

En última instancia, sobre la decisión estructural de nuestro estudio y sus retos metodológicos, el capítulo quinto, como hemos mencionado, se dedicará al análisis de diez poéticas dramáticas determinantes en el seno de Teatro Abierto, con el fin de conocer la producción de nuestros dramaturgos *en y a través de* este movimiento teatral. Con el fin de promover la unicidad de la Tesis Doctoral, la fluidez, coherencia y cohesión en la elaboración y presentación de esta investigación, el estudio de estos autores se realizará a lo largo de los diferentes capítulos y culminará en la escritura del quinto. Puesto que dicho capítulo está dedicado al análisis de los textos dramáticos presentados en Teatro Abierto y a la concepción de las poéticas dramáticas de los autores de nuestro corpus, resultará indispensable el conocimiento de su producción y su ubicación en el sistema teatral argentino en las diferentes épocas; este medio nos permitirá evidenciar nuestra hipótesis (las relaciones en el seno de Teatro Abierto entre el pasado y el futuro) y reflexionar sobre cada poética dramática. Esto no afecta solo a su escritura (temática, estilo) sino también a su propia concepción del arte escénico, su sentido y utilidad. Por ello, a lo largo del capítulo segundo y tercero nos dedicaremos a la presentación y primera producción de cada uno de los autores, como hemos señalado. Posteriormente, sus obras compondrán nuestra base para conocer el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional (mapeando sus obras entre 1976 y 1983, sin presentar sus textos en Teatro Abierto). Además, estos autores conformarán la base de nuestros ejemplos en las reflexiones sobre la incidencia del contexto dictatorial en la creación (exilio, insilio, censura, metaforización...) y focalizaremos en su vínculo particular con la organización de los ciclos.

Especialmente para el desarrollo del capítulo cuarto y quinto, así como otros aspectos a lo largo de nuestra investigación, necesitamos profundizar en la esencia ontológica de nuestro propio objeto de estudio y determinar, de esta forma, la focalización y herramientas precisas para nuestro fin, como a continuación delimitaremos.

### **Bases para un estudio de Teatro Abierto: acontecimiento teatral, poética y contexto**

El teatro, frente a otras expresiones artísticas, presenta una serie de características cuyo conocimiento y aplicación es determinante para el oportuno desarrollo de nuestra investigación. En cuanto a su esencia, el teatro presenta dos



textualidades principales, lo que María del Carmen Bobes Naves (1997) determina como «texto dramático» y «texto espectacular». Como la investigadora sintetiza en un artículo posterior, donde define las claves de la Semiología del Teatro, «La semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales). Frente a otros géneros literarios que utilizan sólo la palabra, el teatro utiliza en su expresión signos de varios sistemas semióticos» (Bobes Naves 2004, 498); a ello añade que «a partir de las coordenadas semánticas iniciales, cada obra desarrollará su historia en el espacio dramático y lúdico que diseñe el texto y utilizará, además de la palabra, los signos de todos los sistemas que aparezcan en el escenario» (Bobes Naves 2004, 507). Junto a este trabajo, hemos basado el acercamiento a nuestro objeto de estudio a los postulados que establece Erika Fischer-Lichte (1999) en *Semiótica del teatro*. Como delimita esta investigadora, el teatro se establece como un sistema cultural más que busca la creación de significado sobre un código interno:

Este código regula: A) lo que debe ser válido como unidad portadora de significado (como signo); B) cuáles son estos signos, de qué manera y bajo qué circunstancias pueden ser combinados entre sí, y C) cuáles significados pueden ser añadidos a estos signos, a. en determinados contextos y de forma parcial o también b. aislados. Además, el código teatral puede ser independiente de las normas de un código externo, tanto en la producción, como en la interpretación de sus signos o bien de sus posibles contextos. (Fischer-Lichte 1999, 22)

Así, nos adscribimos al análisis de esta investigadora, la cual establece la existencia de diferentes signos dentro del código teatral: de la lengua (lingüísticos y paralingüísticos), cinéticos (mímicos, gestuales, proxémicos), el actor como signo, los signos del espacio y los signos acústicos no verbales (Fischer-Lichte 1999). Más allá del desarrollo histórico de Teatro Abierto y su caracterización, el análisis de las poéticas dramáticas y los textos dramáticos presentados en este ciclo nos sitúan ante la necesidad de conocer este campo amplio de signos que ofrece el código teatral con el fin de situarnos, en consciente diferenciación entre texto dramático y su representación como texto espectacular, en una comprensión amplia y profunda de cada elemento del estudio.

No obstante, Jorge Dubatti plantea una serie de consideraciones que acogemos para esta reflexión. Para este investigador, «el teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos, el texto y la cadena de significantes al que se lo reduce para una supuesta comprensión. En el teatro no todo es reducible al lenguaje» (Dubatti 2008,

12). Además, considera que el teatro no comunica en el sentido estricto de la palabra, sino que «más bien estimula, incita, provoca (Pradier) y, si además comunica, nunca se limita excluyentemente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen el “malentendido”» (Dubatti 2008, 12), hecho que complejiza y enriquece nuestros propios análisis.

Guiados por nuestro acercamiento a Teatro Abierto, nuestro estudio ahondará principalmente en las expresiones textuales -los textos escritos durante estos ciclos y, de forma ampliada, durante el Proceso de Reorganización Nacional- y se acompañará de datos sobre su escenificación, pues la información al respecto de este último punto resulta mermada. A pesar de que no contemos con datos visuales ni hayamos vivido un acto de expectación<sup>8</sup> con estas obras, el estudio de estos escritos desde la visión contextual, desde su momento de producción y estreno -ya que se da de forma coincidente-, nos permite profundizar de forma crítica y establecer una serie de conclusiones que estarán dirigidas por esta relación establecida entre el hecho artístico y su contexto de escritura y escenificación.

La faz dual del teatro nos sitúa en una compleja diatriba, aquella en la que reside una de las particularidades y riquezas del hecho escénico: el texto y el espectáculo. Uniéndonos a la línea planteada por José Luis García Barrientos, recordamos la «nítida distinción entre teatro y texto dramático, y la consideración del segundo como elemento integrante -ni única ni necesariamente- del primero» (García Barrientos 2004, 20). Por ello, existen representaciones que no se basan en textos previos y, la puesta en escena, como plantea Barrientos, siempre será una nueva visión disímil del texto dramático literario:

incluso la representación más fiel de una obra dramática, ¿puede ser considerada, toda y únicamente, actualización de sus potencialidades? ¿Nada añaden a ellas la persona de cada actor al menos, en beneficio o perjuicio del resultado? ¿Pues qué decir de las versiones libres de un texto dramático, que lo “interpretan” en una acepción tan abierta que puede llegar hasta la contradicción? (García Barrientos 2004, 20)

De la misma forma, comprenderá este investigador que, en cualquier caso, «todo acto teatral desarrolle, en el transcurso de la representación, un *texto* (en sentido no por extendido menos figurado) que cabe denominar “espectacular” o más propiamente “teatral”» (García Barrientos 2004, 20).

---

<sup>8</sup> Tomamos de la terminología de Jorge Dubatti, como modelo teórico, los conceptos de «expectación» y el adjetivo «expectatorial», a los cuales recurriremos en nuestra investigación para referirnos al acto de recepción por parte del espectador, el «acontecimiento expectatorial» o el «lugar de la expectación» (Dubatti 2003, 21-22).

En este sentido, nos hallamos ante diversas especificidades que metodológicamente afectan a nuestro trabajo. En este estudio nos estamos dedicando principalmente a textos dramáticos, tanto en las diferentes cartografías que ligan momentos históricos y su desarrollo teatral (la que ofreceremos en las obras de los autores de nuestro corpus entre 1976 y 1980 o las que repasen las obras presentadas para los ciclos de Teatro Abierto en 1981, 1982 y 1983) como en el análisis de las poéticas dramáticas del último capítulo. No obstante, trabajamos con su potencial texto espectacular -todas fueron estrenadas en el momento de su producción- y focalizamos el estudio desde la pertenencia de este texto al acontecimiento teatral producido. Como explica Jorge Dubatti en su *Filosofía del teatro I*,

Si el teatro es cultura viviente, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura. La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales. La literatura como un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción. (Dubatti 2007a, 37-38)

Nosotros estamos trabajando con «teatro en potencia», con acto literario, pero las características de este precisan que no perdamos su visión como «teatro en acto»: por ejemplo, en el hecho de haberse escrito para ser estrenadas por grupos determinados, haber participado los autores en el propio montaje o haberlas compuesto para su puesta en escena en Teatro Abierto. Por ello, si bien no podemos realizar, como ya adelantábamos, un estudio de las poéticas escénicas en Teatro Abierto -pues no es posible contar con los medios que posibiliten dicha perspectiva-, esto no implica que no podamos tener en consideración aspectos relacionados con la representación escénica del texto dramático de nuestro análisis, especialmente valorando el carácter escritural para ser estrenadas de forma contemporánea. Por ello, intentamos basarnos en todos los elementos que nos den las claves para poder leer el texto dramático teniendo presente su escenificación, el acontecimiento teatral, el fin último para el que ha sido concebido.

Como señala Juan Villegas, en un artículo pionero sobre la crítica teatral latinoamericana, de 1984, “El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas”, «el análisis del discurso teatral hace indispensable la consideración del público potencial y real en el momento de la producción del texto» (Villegas 1984, 5). Además, plantea nuevos interrogantes de

sumo interés para adentrarnos desde un foco ampliado al texto dramático y que tendremos en consideración según sea conveniente en cada análisis:

¿A qué grupo social corresponde el discurso dramático-teatral? O ¿a qué grupos sociales corresponden los discursos dramático-teatrales producidos en un determinado momento? ¿A qué grupo social pertenece el destinatario del discurso teatral hegemónico? ¿A qué grupo social corresponde tanto el emisor como el destinatario de los discursos teatrales marginales? (Villegas 1984, 5)

Para cumplir este objetivo (una lectura desde el texto dramático abierta a su proyección en el texto espectacular), nos valdremos de diferentes materiales, aquello que en cada caso nos haya sido posible lograr: información paratextual (acotaciones, consideraciones sobre la puesta en escena...), material gráfico (fotografías, grabaciones, programas de mano...)<sup>9</sup>, material crítico (reseñas, críticas, investigaciones...), análisis de la puesta en escena (compañía, estética, director de escena, actores, espacio de realización...) y un estudio del propio contexto en el que se desarrolló.

Nos interesa ahondar, especialmente, en las posibilidades que establece este último punto, el contextual. Trabajando cada uno de los textos en sus períodos de creación, realizamos una tarea crítica que nos permite postular los significados intrínsecos a la pieza y las características circundantes. Analizamos cada obra desde un foco determinado, comprendiéndolo desde una esfera espaciotemporal explícita. A su vez, estudiar el texto dramático en su contexto nos permite postular aspectos de su texto espectacular, producido en el mismo tiempo que la escritura. Podremos reflexionar sobre las claves del texto que acogerían un papel determinado en su puesta en escena y compararlo con los datos que podamos obtener de cada una de ellas, consiguiendo realizar una lectura crítica más completa del texto dramático. Pensemos que el texto espectacular de cada una de estas piezas presentaría un diálogo determinado con el espectador de ese momento. Se establecería un juego -propio del acontecimiento teatral- gracias a la recepción cómplice del público y el propio texto exigiría un público modelo para su pieza (siendo este más o menos amplio).

Nuestro planteamiento se está acogiendo a una amplia tendencia crítica, iniciada por el llamado *New historicism*, que se aleja de la universalización de los textos para focalizarlos en su momento de creación, considerando que esta fórmula permite comprender la propiedad histórica de cada producción literario-artística. Se considera, por tanto, cada obra como producto de unas determinadas coordenadas histórico-

<sup>9</sup> Especialmente destacado ha sido, en este punto, el trabajo realizado en el archivo y biblioteca de Argentores, quienes nos facilitaron un provechoso material para nuestra investigación.

tempoespaciales y, más allá, se plantea cómo esta producción literaria nos permite comprender la historia cultural y la historia de un determinado período histórico<sup>10</sup>.

Este planteamiento se relaciona con los postulados de Juan Villegas sobre las bases en las que, en los años ochenta, debía construirse el discurso teatral latinoamericano, «la tendencia más general es deshistorizar los textos y sacarlos de su contextualidad social, histórica y teatral -entendido por contextualidad el haber sido escritos con la esperanza de representarlos para un público relativamente definido» (Villegas 1984, 7).

Por ello, considera que «deshistorizar» un texto ocurre en los estudios que tienden a «definir lo humano general y a valorar el texto por su posibilidad de validez universal» (Villegas 1984, 7); «limitar la lectura a un análisis estructural, estilístico, de las imágenes y constreñir las innovaciones formales a su función “estética” y no como instrumentos para comunicar una visión del mundo particularizada» (Villegas 1984, 7) e «insertar los textos en las corrientes culturales o “artísticas” del discurso hegemónico, es decir, el discurso teatral europeo» (Villegas 1984, 7). De esta forma, propone que la crítica debería historizar e ideologizar (y, en cierto sentido, “americanizar”) sus análisis, realizando una lectura «de los textos latinoamericanos en la cual el énfasis se dé en la dirección de la intertextualidad con el texto social de su tiempo, el texto como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia histórica particular y diferenciadora» (Villegas 1984, 8). Son estos los postulados que tendremos en consideración para la realización de nuestro análisis como metodología de trabajo.

Además, debemos enfatizar un último aspecto que emana de los planteamientos anteriores. Nuestro estudio de los textos dramáticos en su contexto de producción, valorado como acontecimiento teatral en potencia y analizando aquellos datos obtenidos de su puesta en escena, implica una última consideración de gran interés para el análisis de la pieza. La misma, a nuestro juicio, completa y abre las puertas a la universalidad del texto, acentuando la importancia de la lectura contextual del espectáculo. De esta forma, por la particularidad del teatro, tras la primera visión crítica de la obra en su contexto de producción, podremos reflexionar sobre el funcionamiento de cada nueva lectura y puesta en escena en contextos disímiles, lo que nos permitirá pensar el carácter

---

<sup>10</sup> Acogemos de forma general esta corriente según la especificación y el uso que venimos explicitando. Nos basamos en ella como fórmula metodológica que, según consideramos, resulta la opción idónea para una parte de nuestro análisis. Por ello, nuestro interés dista de la posibilidad de entrar en un debate crítico sobre esta tendencia. Remitimos a algunos volúmenes que han conformado nuestra consulta básica: Penedo y Pontón (1998), *Nuevo historicismo*, y Ryan (1996), *New historicism*.

universal de los textos -en su aplicación y funcionamiento en nuevos contextos-. He ahí, para nosotros, una de las claves que canoniza a ciertos autores y obras, sobre los cuales cada artista y sociedad regresa para hallar nuevas respuestas a su búsqueda personal y comunitaria.

Cada revisión (lectura contemporánea, montaje actual) construye, gracias a las posibilidades del texto, un nuevo producto teatral que acogerá variados significados en el texto espectacular pero que, a su vez, reformulará las claves del texto dramático. Así, aportará nuevos significados posibles de la pieza. A modo de ejemplo, una de las obras paradigmáticas de Roberto Cossa, *La nona*, puede comprenderse desde su escritura y el contexto de producción de su primer estreno -la Argentina dictatorial de 1977-, a la vez que podremos valorar cómo esta obra ha funcionado en su representación internacional, qué significados ha acogido y cómo trabajan los elementos textuales con cada nueva interpretación escénica. El texto es el mismo, el acontecimiento teatral cambia y nuestro análisis debe estar acorde a esta dualidad.

Este rico juego de lecturas sobre la representación escénica de un texto, de sumo interés para nuestro estudio, ha sido trabajado por Graham-Jones (1996) en su artículo “Framing the Proceso: Two Productions of *Telarañas* by Eduardo Pavlovsky”. En él, analiza el texto dramático en relación con su contexto de producción (1976) y su estreno (1977), el cual fue censurado con prontitud. Posteriormente, la pieza fue recuperada por Ricardo Bartís y llevada a escena en 1985, en una destacada carta de presentación de este teatrista estandarte del teatro contemporáneo. Esta investigadora analiza los cambios producidos en la lectura del texto espectacular sobre el texto dramático y cómo su sentido varió en la recepción de la pieza<sup>11</sup>. Las variaciones emanan del contexto, de la visión estética de cada nuevo director o compañía y de la lectura del espectador, el cual descodifica el mensaje de forma diversa.

Esta necesidad de vincular las obras a su contexto queda aún más justificada en un tiempo de escritura como el que en esta investigación nos concierne, la última dictadura militar argentina. La censura impuesta por el Proceso de Reorganización

---

<sup>11</sup> En palabras de Graham-Jones: «The aesthetic, and sociopolitical, distance between the 1977 and 1985 stagings of *Telarañas* affords us an opportunity to measure some of the transformations that took place in Buenos Aires theatre produced during that period. Pavlovsky (...) characterized the difference between *Telarañas*'s two productions as “theoretical”, with the 1985 version playing satirical anti-Oedipus to 1977's Freudian tragedy. Indeed, there can be noted a switch in focus: Alberto Ure's 1977 necessarily self-censored *mise en scène* emphasized the trinity of the Father, the Mother, and the Son in a ritualized filicide. On the other hand, in the 1985 of a “redemocratized” Argentina, already disillusioned with its two-year-old government, Ricardo Bartís set into on-stage motion the various social forces at work. If, in 1977, *Telarañas* was staged as a brutal family tragedy, by 1985, it had become a satirical exposé of the totalitarian state» (1996, 63-64).

Nacional generó que el teatro argentino debiera trabajar aprisionado por esta represión. En este sentido, como señala Gerardo Fernández, «hubo que metaforizar por fuerza, en atención tanto a la tácita censura exterior como a una previsoramente autocensura interna» (Fernández 1988, 149 - 150). Por lo tanto, conocer el momento de creación de cada pieza nos permite alcanzar significados intrínsecos a la misma que quedarían al margen de una lectura universalista. En este tiempo, los textos se construían maniatados por la censura, buscando despertar el juicio de los espectadores y proponiendo secuencias metafóricas o alegóricas que contaran con la recepción cómplice del público. Por ello, en la mayoría de las obras de Teatro Abierto -aspecto que se clarificará con el avance de los ciclos, como observaremos- los autores construyen espacios simbólicos de represión, violencia o trauma, que afectan a las relaciones familiares o personales. Esos espacios acogen un significado determinado -pretendido o no por el autor- en la lectura de espectador y lectores.

Tomando como ejemplo algunas piezas del primer año de *Teatro Abierto*, el continuo *Decir sí* planteado por Gambaro en el acatamiento de los deseos del peluquero por parte del cliente, aspecto definitorio de la acción de dicha propuesta a la que nos dedicaremos en este estudio, nos habla de contextos de alienación individual, donde el sujeto es maniatado por los deseos impuestos. Una lectura contextual observará las relaciones con el gobierno dictatorial y su maquinaria opresiva, pero otra propuesta contemporánea podría apreciar la incidencia de una sociedad globalizada que alinea a sus ciudadanos. También *Gris de ausencia* de Cossa puede leerse desde la experiencia del exilio, en relación con el Proceso de Reorganización Nacional, o bien puede ser recuperada para reflexionar sobre las problemáticas generadas por los flujos migratorios en otras épocas. En ambos casos, la representación de Gambaro y de Cossa variará según el lugar donde tenga lugar su escenificación, el cual aporta un nuevo contexto que influye en la recepción crítica del espectador. A su vez, otras piezas se encuentran más ligadas al período de producción (paradigmáticamente pensamos en otra obra que trabajaremos en nuestro corpus, *De a uno* de Aída Bortnik, donde cada secuencia metaforiza los años de represión durante la dictadura). En último caso, podemos encontrarnos con propuestas que, sin tratar ni tan siquiera metafóricamente las experiencias opresoras del Proceso, alcance un sentido político en el contexto dictatorial.

En definitiva, metodológicamente nos encontramos para nuestro estudio ante la necesaria tarea de realizar cada uno de nuestros análisis desde la perspectiva de su contexto de producción en el tiempo dictatorial, ahondando en el texto dramático, pero conjugando otras claves de su puesta en escena -real o potencial- y comprendiendo que cada nuevo texto espectacular generará diferentes lecturas en su nueva reformulación estética, contextual y de sentido.

En este aspecto, uno de los pilares teóricos para nuestro objeto de estudio lo compone el trabajo de Jorge Dubatti en sus tres tomos de la *Filosofía del teatro* (2007a, 2010c y 2014a, respectivamente, así como 2003, 2008), tanto para la comprensión del acontecimiento teatral como para el estudio de las poéticas dramáticas. Como define esta disciplina en un trabajo anterior (Dubatti 2008), «la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo y los entes: con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con Dios» (Dubatti 2008, 13). No se ciñe a una semiología del teatro, sino que busca ahondar en su propia ontología. Por ello, postulará:

La necesidad de una Filosofía del Teatro como base del sistema de la teatrología y de una renovación de las tendencias actuales de análisis, crítica e historia teatrales. (...) Proponemos una reconsideración ontológica del *teatro como acontecimiento y zona de experiencia*, superadora de los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación”. Formulamos los conceptos de *convivio*, *poíesis teatral*, *cuerpo poético*, *subjetividad*, *micropolítica*, y tomamos en cuenta los nuevos saberes históricos del teatro mundial en el siglo XXI. (Dubatti 2007a, 5)

Si bien el trabajo con la *Filosofía del teatro* ha conformado una base teórica a la que recurriremos a lo largo de nuestro estudio, quisiéramos plantear en este apartado tres cuestiones determinantes para nuestro acercamiento teórico y metodológico: el acontecimiento teatral, el texto dramático y las poéticas teatrales.

En primer lugar, basaremos nuestro estudio en la definición que Dubatti realiza sobre el acontecimiento teatral, la matriz de la teatralidad compuesta por tres subacontecimientos que se concatenan de forma lógica y casual (Dubatti 2007a, 35): el «convivio» o «acontecimiento convivial»<sup>12</sup> («la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo» [Dubatti 2003, 17]), el acontecimiento poético («el lenguaje poético (...). Compromete centralmente el cuerpo de los artistas, su plena dimensión aurática» [Dubatti 2003, 19])

---

<sup>12</sup> Acogemos también este concepto de la terminología de Dubatti, cuya acepción asimilaremos y utilizaremos recurrentemente en nuestro estudio.



y el acontecimiento expectatorial, donde el teatro se constituye como tal, («la asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo del lenguaje *desde afuera* de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento (...): el de la expectación» [Dubatti 2003, 21]). Esta concepción será determinante para comprender, por ejemplo, cómo se estableció la destrucción y efecto de la dictadura sobre el teatro; aunque la creación de textos prevalecía, el acontecimiento poético se veía quebrado por la censura, el convivio se destruía ante el terror provocado por el régimen y, de esta forma, se impedía el encuentro con el espectador que completa el acontecimiento teatral. A ello retornaremos con detenimiento en nuestro estudio.

En cuanto al texto dramático, aspecto concreto al que nos dedicamos dentro de la creación teatral, Jorge Dubatti (2010c, 154-155) establece cuatro tipos; de entre ellos, el estudio de nuestros autores y las propuestas para Teatro Abierto nos acerca al primer caso: «texto dramático pre-escénico (de primer grado)», «clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito a priori, antes o independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”; ha sido escrito para “ser puesto” en escena» (Dubatti 2010c, 154). A él se une el «texto dramático escénico» (texto efímero de cada función, registrable solo auditivamente); «texto dramático post-escénico» (surge de la notación y transformación del texto escénico); y el «texto dramático pre-escénico (de segundo grado)», reescrituras literarias. Como el investigador delimita, nuestro trabajo con el primer tipo de texto dramático nos sitúa ante su dimensión literaria:

Si definimos el teatro como acontecimiento viviente, aurático, en los cuerpos de los actores, en el espacio y el convivio, el texto dramático sólo es en sí mismo teatro en su dimensión escénica (*texto dramático escénico*), pero en tanto *pre-escénico* (de primero o segundo grado) o *post-escénico*, no es teatro en sí sino literatura dramática, objeto literario (dotado de diverso grado de autonomía literaria), que guarda una relación compleja con el acontecimiento teatral. (Dubatti 2010c, 156)

Resulta determinante para nuestro estudio, a su vez, la concepción de Jorge Dubatti sobre el drama, el cual concibe como «el ente poético que halla su soporte en el texto dramático. Drama es el ente poético, verbal y no verbal, fijado en un soporte verbal (texto dramático), cognoscible en su entidad compleja por su poética dramática, sometido a diversas notaciones posibles de acuerdo a criterios convencionales históricos de edición» (Dubatti 2010c, 157). Por ello, para Dubatti el análisis del drama no debe ceñirse solo a un estudio semiótico del texto dramático, sino al análisis de la poética del

drama que lo incluye, excede y supera (2010c, 159). Además, como ya señalábamos, estudiar el drama no es concebirlo como literatura, sino estudiarlo en su relación con el acontecimiento teatral (implícito o histórico) (Dubatti 2010c, 160).

Nos basamos en los aspectos que propone Jorge Dubatti (2010c 160-161) para el análisis del drama y la formulación de una poética del drama: elección de un corpus, inventario de textos dramáticos disponibles -o textos perdidos-, la relación del mismo con el sujeto creador (en nuestro caso, dramaturgia de autor), su relación con la escena, la correspondencia entre la composición y su escenificación (fechas, ediciones...), Crítica Textual y Genética Textual sobre el texto, inventario de metatextos y paratextos de la obra y la composición de una bibliografía vinculada al texto.

A través de la Poética Teatral como metodología y marco teórico, trabajamos para la descripción e interpretación del ente poético a partir del texto dramático (Dubatti 2010c, 165-172), de las poéticas dramáticas, siguiendo, entre otros puntos a los que remitimos en este estudio, un eje analítico entre Trabajo-Estructura-Concepción del Teatro: análisis del trabajo, la estructura y la concepción del teatro, integrándolo en conclusiones sobre la micropoética<sup>13</sup>, sus relaciones de conjunto (macropoética<sup>14</sup>) y con modelos abstractos (archipoética<sup>15</sup>); es decir, el estudio de las obras de nuestros autores, su lectura ampliada hacia otras propuestas y su vinculación a poéticas abstractas. En última instancia, para nuestra visión contemporánea, comprendemos, como plantea Dubatti, que «cualquier ejercicio de recepción -siempre bienvenido- favorece la posibilidad de leer una misma poética desde conceptos de teatro y bases epistemológicas diversos, de la misma manera que todo texto puede ser sacado de su contexto histórico de producción y puede ser reinserto en otro contexto». Igualmente, asimilamos su aseveración de que «una lectura historicista exige que la base epistemológica se adecue complementariamente a las coordenadas analíticas y

---

<sup>13</sup> Las micropoéticas son definidas como «espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos» (Dubatti 2010g, 342).

<sup>14</sup> Las macropoéticas «o poética de conjuntos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos» (Dubatti 2010g, 342-343).

<sup>15</sup> La archipoética o poética abstracta «es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas. (...) Muchas veces operan como un *a priori* que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (...); otras su formulación surge *a posteriori*, resulta del diseño de un modelo abstracto a partir de los datos que arroja el estudio de lo particular histórico» (Dubatti 2010g, 343).

comprensivas, a la vez necesarias y relativas, que impone cada concepción de teatro» (Dubatti 2010g, 349).

En última instancia, alejándonos de las poéticas dramáticas, el estudio sobre Teatro Abierto requiere que realicemos un acercamiento teórico desde los estudios culturales y sociológicos. En este sentido, como una de nuestras líneas de trabajo, nos fijaremos en los postulados de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu (1967; 1990; 2002), basándonos, entre sus variados planteamientos y aportes, en su conceptualización del concepto de campo intelectual, cuya impronta y extensión hasta el ámbito contemporáneo ha sido elevada. Aplicado a su especificidad teatral, sus postulados sobre el funcionamiento, las relaciones y la estructura de un campo en una sociedad permiten comprender mejor las relaciones de cualquier contexto con el arte escénico y, en nuestro caso particular, la incidencia de la dictadura sobre la escena y los reclamos defendidos por el movimiento de Teatro Abierto.

El concepto de «campo» acuñado por Bourdieu nos permite comprender que el artista y su obra no se relacionan de forma directa con la sociedad ni su colectivo colindante; por el contrario, creador y creación entran en funcionamiento a través de la estructura de su campo intelectual determinado, cuyas reglas -propias según cada caso- inciden en la relación entre el autor y la sociedad receptora. El artista y la obra solo pueden comprenderse valorando los agentes sociales que inciden en la difusión, recepción y apreciación de una obra en su campo cultural. En palabras de García Canclini, leyendo a Bourdieu, «Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determinan las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural» (García Canclini 1990, 12).

Define entonces Bourdieu todo *campo intelectual* como un campo magnético, de fuerzas encontradas, que se oponen y se agregan y conforman la estructura específica de cada campo en su momento histórico. Por ello, hay *propiedades de posición* en dicho campo, un sistema irreductible de relaciones entre los temas y los problemas, con diferente poder, que está determinado, a su vez, por su posición en el campo cultural. El campo intelectual es un sistema regido por sus propias leyes y planteado en oposición al poder religioso, político y económico; es decir, «todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente la intelectual» (Bourdieu 1967, 136). Así, el paso de la historia logró

que el campo intelectual generara «instancias específicas de selección y consagración propiamente intelectuales» (Bourdieu 1967, 136), aun cuando estas estuvieran regidas por las fuerzas económicas y sociales y situadas en una posición privilegiada por motivos del campo cultural. A pesar de ello, era el propio campo intelectual el que había constituido esas normas de trabajo y jerarquía. Históricamente, cuando el artista se desprende de la dependencia del poder político (reyes, organizaciones religiosas, aristocracia...) comienzan a diversificarse las estrategias de consagración y difusión intelectual y artística. El público acoge ahora un rol determinante, el cual -motivado por su carácter heterogéneo y orgánico- se extiende, diversifica y genera que el campo intelectual se integre «como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (...), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural» (Bourdieu 1967, 137-138). Por dichas relaciones compiten ahora los artistas. A su vez, como describe Bourdieu, la relación entre el artista y su audiencia varía desde su dependencia profunda a su ruptura en pos de la libertad creadora, según cada período. Así, ahondaremos en estas relaciones a través de los dos primeros capítulos en su devenir histórico y focalizaremos en las relaciones del mismo sobre el desarrollo de Teatro Abierto en el capítulo cuarto.

### **Las poéticas dramáticas de Teatro Abierto: corpus de estudio**

Una de las claves de nuestra investigación es la indagación en las poéticas dramáticas de Teatro Abierto, por interés y razones varias. En primer lugar, buscamos adentrarnos en las propuestas de este movimiento a través de sus diferentes ciclos, con el fin de delimitar las características temáticas, formales y estéticas imperantes en los mismos y analizar cómo es el vínculo entre teatro y política, así como entre este arte y el cambio de la dictadura a la democracia. Por otro lado, deseamos vindicar la importancia de las piezas, muchas de ellas desconocidas para el campo de la investigación y cuyo valor estético, histórico y comparativo en la producción de los dramaturgos es acuciante. A su vez, el estudio de las obras de nuestros dramaturgos en el contexto de Teatro Abierto, como espacio privilegiado en el camino transicional, nos permite observar la evolución en su poética dramática (asimilando sus líneas de trabajo anteriores y sus nuevas propuestas) y enriquece el estudio de estos escritores tan destacados en la dramaturgia nacional. En última instancia, buscamos evidenciar cómo Teatro Abierto construyó un espacio bisagra, una mirada bifronte entre el pasado y el

futuro escénico en Argentina. Por este motivo, nuestro corpus de trabajo ha estado determinado por diferentes factores: la elección de voces influyentes en la historia del teatro argentino; la presencia de representantes de diferentes estéticas y concepciones poéticas; la confluencia de figuras de las diferentes décadas del teatro argentino moderno, de los años cincuenta a los setenta; por último, la concepción de su participación en Teatro Abierto como paradigmática para comprender una línea de trabajo dentro de los ciclos, basándonos en su influencia, productividad, reconocimiento crítico de las obras y los autores en el contexto del movimiento y en su continuidad. Somos conscientes de que nuestra elección se decanta por algunas de las figuras más notorias del panorama argentino del siglo XX y debilita la visión de este movimiento como iniciador para las voces jóvenes. No obstante, la cartografía de todas las obras presentadas entre 1981 y 1983 conformará un panorama previo y general que, esperamos, responda al sentido colectivo de Teatro Abierto y permita descubrir la diversidad textual que los ciclos generaron. Ciertamente, para nuestro propósito precisamos de la elección de estas figuras canónicas -no todas en un mismo nivel de valoración crítico-, cuyas obras suponen, según estudiaremos concienzudamente, una muestra fehaciente y de hondo interés sobre la creación dramática en Teatro Abierto, sus vinculaciones históricas y las líneas iniciadas hacia el teatro argentino contemporáneo.

Las diez voces que conforman nuestro corpus están seleccionadas dentro de cinco grupos. En primer lugar, para la elección de las figuras históricas de mayor relevancia y cuya poética entronca con la tradición argentina desde los años cincuenta, resultaba evidente que debían formar parte de nuestro estudio Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. El primero se convirtió en figura canónica de la literatura dramática argentina desde su estreno de *El puente* (1949) en el seno del teatro independiente. Con esta puesta en escena, Argentina se adentró en una concepción dramática contemporánea; el teatro alcanzó de forma inusual una vinculación determinante con el público y comenzó a establecerse una relación entre escena y sociedad que prevalece en las siguientes generaciones. Sus obras para Teatro Abierto supusieron algunos de los textos más aclamados de la primera y segunda edición, creando una estética influyente incluso en el propio seno de los ciclos. Su producción, superando Teatro Abierto, se volverá tan canónica como epigonal, determinando el fin de una concepción dramática de exitosa recepción. Sus propuestas para los ciclos, *El acompañamiento* y *Hay que*

*apagar el fuego*, evidenciarán tanto la continuidad de su poética dramática como una renovación en su vinculación con las fórmulas tradicionales de principios del siglo XX. El estudio de estas permitirá comprender la evolución del dramaturgo y vislumbrar una valía estética que lo ha situado entre las voces predominantes de la dramaturgia argentina. En segunda instancia, resulta irrenunciable la inclusión de Osvaldo Dragún en nuestro corpus, no solo por su destacada labor como dramaturgo, sino porque él es el iniciador y principal movilizador de Teatro Abierto. La producción dramática de Dragún había comenzado en los años cincuenta en el seno del teatro independiente, conjugando siempre la relación entre militancia y teatro. Siguiendo una estela brechtiana en sus primeros textos, pronto adaptó estos postulados a su propia concepción escénica, la cual no solo lo ha situado como una de las voces punteras del teatro argentino sino del teatro latinoamericano. El estudio de Dragún nos permitirá comprobar, a través de las obras presentadas para los tres ciclos de Teatro Abierto (*Mi obelisco y yo*, *Al vencedor* y *Hoy se comen al flaco*) la diversidad de su producción, donde prevalece el sentido teatral frente a una concepción mimética del arte. Sus obras superan el propio realismo para alcanzar los objetivos de una poética dramática que entiende el teatro en su indispensable vinculación sociopolítica. Sus textos nos permitirán reconstruir, con sus variaciones, diferentes líneas estéticas que entroncan con el teatro argentino desde los años cincuenta y cuya huella continúa hacia la contemporaneidad.

En segunda instancia, Teatro Abierto había sido valorado como espacio de consagración del Realismo Reflexivo<sup>16</sup>, estética iniciada en los años sesenta en Argentina y cuyo impacto y presencia en la escena nacional es insoslayable. Nuestro estudio se dirigirá a los dos dramaturgos que suponen los pilares de esta estética, Ricardo Halac y Roberto Cossa. Los nombres de ambos resuenan como canon de la dramaturgia argentina del siglo XX, en dos proyectos dramáticos de alta calidad y elevada productividad -continuando hasta la actualidad-. Halac y Cossa impactaron en los sesenta con una nueva estética que buscaba desentramar al individuo y a la sociedad argentina de su propia asfixia vital. Su teatro, siempre comprometido con su tiempo, se desliga del sentido político de los autores anteriores y encuentra, en la preocupación por el hombre y la mujer de su tiempo, su clave dramática. Asentaron, con su obra, una

---

<sup>16</sup> Como especificaremos a lo largo de esta investigación, acogemos la terminología de Osvaldo Pellettieri (2001, entre otros) donde define los conceptos de Realismo Reflexivo, para la especificación de la estética realista desde los años sesenta en Argentina, y Neovanguardia, aunando de esta forma las propuestas que acogen y reformulan la vanguardia europea.

forma de hacer y entender el teatro desde una visión realista que, continuada o superada, se sigue precisando para comprender el teatro argentino contemporáneo. Como el caso de Gorostiza y Dragún, su vinculación con Teatro Abierto es determinante. Estudiaremos su participación en los ciclos a partir de variadas propuestas (*Lejana tierra prometida*, *Ruido de rotas cadenas* y *El dúo Sosa-Echagüe* de Halac; *Gris de ausencia*, *El tío loco* y su participación colectiva en *Y el viento se los llevó* de Cossa), algunas de las cuales gozaron de notable éxito en su momento de producción, han continuado representándose recurrentemente y han hallado una acogida destacada desde el ámbito investigador. Su estudio nos permitirá comprobar la evolución de una estética tan determinante como el Realismo Reflexivo, los cambios tan acuciados que se producen en las poéticas dramáticas de estos dramaturgos, su reinención de la tradición argentina (como el grottesco criollo) y los primeros pasos hacia nuevas concepciones contemporáneas.

Frente al Realismo Reflexivo, emana la Neovanguardia como la estética primordial -en enfrentamiento- en los años sesenta. Se trata de las dos concepciones escénicas que contraponen realismo con experimentación. Las voces predominantes de la vanguardia argentina son Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, quienes serán integrantes de nuestro corpus. No solo su concepción dramática difiere de un planteamiento tradicional, sino que su obra se concibe como una continua búsqueda y renovación de sus propios postulados. Ambos constituyen dos voces influyentes en el teatro argentino de los sesenta a la actualidad y en el campo intelectual del país; además, su presencia sobre los escenarios ha sido continua y han influido en la creación de muchos dramaturgos contemporáneos. Su más breve participación en Teatro Abierto (*Decir sí* y *Las paredes*, de Gambaro y *Tercero incluido* de Pavlovsky) resulta, no obstante, determinante como protagonistas -junto a otros participantes- de la vanguardia acogida en el seno de los ciclos. A través del estudio de su paso por Teatro Abierto, observaremos cómo el festival supone un período final para su producción, dialogando con sus primeras estéticas, aquellas que sembrarán un legado determinante para la concepción de otras indagaciones dramáticas posibles hacia la contemporaneidad, la cual reconoce a ambos dramaturgos como figuras faro desde sus concepciones dramáticas.

En cuarto lugar, la amplitud de la estética del Realismo Reflexivo nos situaba ante la necesidad de mostrar que, lejos de componer una estética homogénea, existieron

diversas vías de trabajo genuinas y divergentes con el aparato estilístico normativo. De esta forma, consideramos necesario acoger en nuestro corpus a dos escritores que, si bien no presentan una trayectoria tan amplia y destacada como los seis anteriormente presentados, han gozado de un amplio reconocimiento por parte del campo teatral argentino y de un continuo éxito en sus producciones, revisitándose desde la escena contemporánea. Analizando su producción, resultó idóneo estudiar la obra de Carlos Somigliana y Aída Bortnik, cuya participación en Teatro Abierto fue sumamente destacada y porque, a través de su obra, podremos percibir los cambios temáticos y formales que inician el camino desde estos ciclos a la contemporaneidad teatral en Argentina: el teatro de la memoria, la reconstrucción del horror dictatorial, el enfrentamiento estético con el trauma... En primer lugar, Carlos Somigliana, cuyo trabajo se iniciaba en los años sesenta, presentó una vía dentro del Realismo Reflexivo interesada en la recuperación del drama histórico para su relectura -y vinculación- con la sociedad contemporánea. Su paso por Teatro Abierto legó algunas de sus propuestas más destacadas, como ha sido reconocido por el mundo académico y la crítica del momento: *El nuevo mundo* y *Oficial primero*, así como *La democracia en el tocador*, de menor consideración. En todas ellas, observamos la recurrencia a diversas modalidades teatrales (farsa, parodia, vodevil) con el fin de afrontar la realidad traumática del país y llegando a concebir, como en el caso de *Oficial primero*, un texto pionero en el descubrimiento escénico de la opresión ejercida por el estado dictatorial. En el caso de Aída Bortnik, sus primeras propuestas se presentan en los años setenta, momento en el que se vincula a grupos y trabajos cercanos al teatro militante. No obstante, se trata de una producción de menor valía y se presenta como uno de los casos en que Teatro Abierto se convierte en una vía de reconocimiento y valoración de su obra, gracias a *Papá querido* y *De a uno*. Además, será a partir de la edición de 1981 donde descubriremos las claves de su poética dramática, en una producción de sumo interés. La visión de Bortnik se decanta por la introspección psicológica, reinventa la dramaturgia chejoviana para la escena argentina y se interesa por indagar en la complejidad del individuo, en el efecto del paso del tiempo, en las apuestas vitales corrompidas por la sociedad burguesa o en la compleja relación entre víctimas, victimarios y cómplices en la que se sitúa el país tras la dictadura. Su participación en 1983 con *De a uno* adelanta una de las vías temáticas y estéticas que irradiarán en el teatro contemporáneo, donde el reconocimiento del dolor, la memoria y la justicia determinarán un teatro que mira hacia lo testimonial como vía catártica para el país.



Por último, nos dirigiremos a aquellas propuestas dramáticas que se desvinculaban de la visión estética tradicional. Apareciendo en los setenta, generaban propuestas innovadoras con las que se adentraban en la línea posmoderna que continuará el teatro a partir de los años noventa. En este sentido, resultaba necesario seleccionar para el cierre de nuestro corpus a Ricardo Monti y Mauricio Kartun. Con estos nombres nos referimos a dos dramaturgos de notorio prestigio en la historia argentina, siendo especialmente el segundo una figura indiscutible del canon contemporáneo. Ricardo Monti es el primer dramaturgo que, iniciando su producción en los setenta, sorprende con una concepción dramática que se aleja del binomio entre las estéticas predominantes (Realismo Reflexivo y Neovanguardia) y plantea una visión genuina de hondo interés. Monti conjuga en su escena militancia artística con compromiso estético y revisita la historia de Argentina deconstruyéndola y deformándola. Su creación elige lo ritual y lúdico en un espacio donde prevalece el simbolismo. Su propuesta para Teatro Abierto, *La cortina de abalorios*, notoriamente aplaudida, se vincula con su producción anterior y conforma un legado determinante hacia el futuro escénico del país. Además, ha sido destacado como maestro de dramaturgos, entre cuyos discípulos se halla Mauricio Kartun. Este escritor, iniciado en los años setenta, presentó en esta década una producción militante, de escasa calidad e interés fuera del momento contextual. Fue en los años ochenta cuando retoma su producción y Teatro Abierto supone el escaparate determinante para una trayectoria que, desde la participación en el ciclo, se ha presentado en constante auge. Su intervención en el movimiento se produjo en 1982, con *La casita de los viejos*, repitiendo en 1983 con *Cumbia morena cumbia*; las dos obras gozaron de gran éxito en el seno de Teatro Abierto y han seguido reivindicándose en las valoraciones contemporáneas de los ciclos. Mauricio Kartun implica, en sí mismo, la revisión contemporánea de la tradición, las nuevas relaciones que el teatro establecerá con sus géneros históricos, el encuentro con lo popular desde la alta cultura y la superación del teatro político desde la subjetividad de unos personajes que, a partir de sus historias particulares, conforman también una reivindicación hacia el espectador. Mauricio Kartun, cuyos éxitos más aclamados siguen sucediéndose en este nuevo siglo, supone un ejemplo paradigmático tanto de las voces consagradas a través de Teatro Abierto como en la huella que, ya como maestro en seminarios, generará en la dramaturgia contemporánea.

Estos autores presentaron un número desigual de propuestas para Teatro Abierto, conformando un total de veintiún textos para nuestro análisis. Cada uno de ellos nos plantea situaciones disímiles: desde los textos, como *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, que han sido repetidamente editados y referidos en estudios académicos, a propuestas como *Al vencedor* de Osvaldo Dragún, obra que nunca había sido publicada. Por lo tanto, trabajamos ante la consciencia de situarnos en un cierto desnivel bibliográfico sobre los dramaturgos y sus obras.

Para el desarrollo de nuestro análisis, nos hemos decantado, junto a la metodología anteriormente explicitada por Dubatti (2010c), por manuales destacados en nuestro campo, como los de García Barrientos, *Drama y tiempo* (1991) y *Teatro y ficción* (2004), así como las propuestas de Kurt Spang (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, o de Anne Ubersfeld (1998), *Semiótica teatral*, especialmente en su aplicación del cuadro actancial de Greimas. Nuestro método de trabajo con las poéticas dramáticas precisa desligarse de una fórmula única. Cada texto y autor nos exige diverso enfoques y acercamientos, según nuestro interés por descubrir su poética dramática para Teatro Abierto y la ubicación de su obra en el desarrollo histórico argentino. Por ello, aunque seguiremos mayoritariamente unos mismos intereses para el análisis (argumento, acción, personajes, tiempo, espacio, elementos escénicos, estilo, estética, subgénero, vínculos comparativos...), los mismos se intensificarán o disminuirá nuestro interés según lo requiera cada propuesta. En última instancia, remitiremos, siempre que sea posible, a todos los datos que nos aporten información sobre la representación escénica en el contexto de Teatro Abierto: fotografías y grabaciones (gracias al documental *País cerrado, Teatro Abierto* de Arturo Balassa y las imágenes de Julie Weisz), críticas, testimonios o entrevistas que aporten información. En relación con este último punto, buscamos completar nuestro espectro de información con entrevistas a protagonistas de Teatro Abierto que completen nuestra visión sobre los ciclos, los textos y las puestas en escena. Afortunadamente, pudimos entrevistar a tres dramaturgos de nuestro corpus, Ricardo Halac, Roberto Cossa y Mauricio Kartun<sup>17</sup>, así como a otros participantes de Teatro Abierto: la dramaturga

---

<sup>17</sup> Desgraciadamente, no pudimos establecer contacto con Ricardo Monti y Griselda Gambaro. El resto de dramaturgos de nuestro corpus, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana y Aída Bortnik, ya habían fallecido cuando iniciamos nuestra investigación.

Beatriz Mosquera, los directores de escena Raúl Serrano y Laura Yusem y el cineasta Arturo Balassa<sup>18</sup>.

Nuestro corpus se conforma amplio, pero las diez voces nos permitirán plasmar una visión completa de Teatro Abierto: a través de su diversidad temática, sus variadas concepciones poéticas, sus relaciones complejas entre la tradición y la contemporaneidad, la calidad de muchas de las propuestas presentadas y el interés que siguen generando desde la actualidad. A través de estas diez figuras, podremos comprender cómo Teatro Abierto se establece como compendio de una parte esencial del teatro argentino, tanto por su diversidad generacional como en su amplio impacto en las décadas anteriores y en los años venideros. Estos diez nombres permitirán aseverar la riqueza dramática que se gestó ante las vicisitudes de la dictadura y que se rescató en el encuentro comunitario que Teatro Abierto propició.

---

<sup>18</sup> No recogemos en la Tesis Doctoral las entrevistas completas, cuya inclusión en los anexos resultaría excesiva para nuestro fin. No obstante, usaremos fragmentos funcionales de las mismas, remitiendo adecuadamente a la fuente de cada entrevista, recogidas como inéditas en el apartado bibliográfico.

## CAPÍTULO II

### EL CAMINO HACIA TEATRO ABIERTO. ESCENARIOS DE TRADICIÓN

MOREIRA.- Mi vida es andar  
vagando porque ya no encuentro un sitio  
donde descansar a [g]usto.  
Mi vida es pelear siempre con las  
partidas y matar el mayor número de justicias  
que pueda porque de la justicia he recibido  
todo el mal en esta vida y por ella me veo  
acosado como una fiera ande quiera que me  
dirijo; que le hemos de hacer al dolor, es  
precioso matar las penas paisano y el que me  
quiera acompañar yo pago esta guelta –  
Haber, pulpero, eche que yo pago.

TODO[S].-Viva Moreira.

*(Juan Moreira, Escena V. Eduardo  
Gutiérrez y José J. Podestá)*

Con el inicio de esta investigación se tornó necesario realizar, para la óptima consecución de nuestra hipótesis, un estudio diacrónico sintético que permitiera ubicar a Teatro Abierto en el centro del teatro argentino. Este trabajo aunará, según justificamos en el capítulo anterior, un análisis sociohistórico y teatral. En este segundo capítulo, “El camino hacia Teatro Abierto. Escenarios de tradición”, trabajaremos desde los inicios del teatro en Argentina hasta los años cincuenta, incluyendo las primeras manifestaciones dramáticas de dos de los autores de nuestro corpus, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. El tercer capítulo, “Auge y caída del campo teatral: de los años sesenta a la llegada de la democracia”, supondrá la antesala de Teatro Abierto, presentándonos al resto de dramaturgos de nuestro corpus (Halac, Cossa, Somigliana, Bortnik, Gambaro, Pavlovsky, Monti y Kartun), ubicando el inicio de las estéticas predominantes y las poéticas dramáticas y estableciendo los contactos con el campo político.

Sin duda, estos capítulos no pretenden ser una historia de este arte en Argentina, aspecto que desmediría el propio objeto de estudio de esta Tesis Doctoral. No obstante, acorde con la investigación que estamos llevando a cabo, resulta necesario recomponer los episodios, estéticas y acontecimientos de la historia escénica argentina con los cuales entra en diálogo -directo o indirecto- Teatro Abierto. A modo de ejemplo, resulta esencial detenernos en las estéticas del sainete o grotresco criollo, base creativa e intertexto (en

ocasiones paródico) para los autores de Teatro Abierto; en la conformación de los grupos de teatro independiente, cuya organización, proyectos e ideario cultural se conforman como la simiente de Teatro Abierto; o bien propuestas dramáticas, como *Juan Moreira*, que son recuperadas -destimificadas u homenajeadas- entre las obras de los ciclos de Teatro Abierto, entre otros. Por lo tanto, estos dos capítulos no buscan configurar una historia del teatro argentino, sino establecerse como una historia del arte escénico en Argentina a la luz de Teatro Abierto, focalizada en nuestro objeto de estudio. Intentarán plantearse, a lo largo del capítulo, diferentes hechos que dialogan con el desarrollo posterior de este trabajo, deteniéndonos solo en aquellos episodios teatrales de nuestro interés, en la mirada al pasado y al futuro que conforma la imagen de Jano brifonte. Trabajamos, por tanto, desde una perspectiva contemporánea y cercada por nuestros intereses, la cual conjuga los hechos históricos -en circularidad, linealidad o interrelacionados-, interpelando a Teatro Abierto a partir de sus relaciones con el pasado y el futuro escénico.

La bibliografía básica sobre historia del teatro argentino consultada a la que nos hemos remitido consta de los siguientes títulos: *Teatro y país (Desde 1810 a Teatro Abierto 1983)* de José Marial (1984); la introducción de Gerardo Fernández (1992) al volumen *Teatro argentino contemporáneo. Antología*; el libro de Luis Ordaz (1999), *Historia del teatro argentino desde los orígenes a la actualidad*, donde se aúnan numerosas publicaciones anteriores sobre la materia; la antología en cinco tomos coordinada por Osvaldo Pellettieri junto a un destacado grupo de investigación, bajo el título *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*<sup>1</sup> (2001, 2002, 2003, 2005); los dos libros donde Beatriz Seibel (2006, 2010) recompone la vida teatral del país, en *Historia del teatro argentino* y, por último, el monográfico de Jorge Dubatti (2012), *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. A ellos se unen diferentes artículos sobre

---

<sup>1</sup> Acertadamente, señala esta investigación su objeto de estudio en el teatro en la ciudad de Buenos Aires. En numerosas investigaciones, como ocurre en el resto de monográficos anteriormente mencionados, se hace extensible lo ocurrido en la capital bonaerense al resto del país. Si bien en ocasiones esta correlación resulta acertada, al tratarse del centro cultural e intelectual de Argentina, la asimilación resulta en otros momentos inadecuada -incluso injusta- y olvida el destacado desarrollo cultural -que difiere del de la capital- realizado en las provincias del país. También en esta investigación haremos un uso reiterado de esa fórmula metonímica no siempre acertada, asemejando Buenos Aires a todo el país, siendo conscientes tanto del espacio destacado de la capital en el campo intelectual y cultural de Argentina como de la injusta comparativa para la labor, en este caso teatral, realizada en las provincias. A modo de inciso, esta cuestión fue también debatida en el seno de las reuniones de Teatro Abierto, deseosos de extender el movimiento a las provincias tras el primer evento, aspecto que, como estudiaremos, logran concretizar en la edición de 1985. A su vez, también es una de las motivaciones del festival contemporáneo Teatro x la Identidad, el cual incentiva el desarrollo de sus ciclos más allá de la capital argentina.

etapas o cuestiones específicas que fueron consultados y serán mentados según resulte oportuno.

## **2.1.- Orígenes del teatro argentino: del circo al grotesco criollo**

### **Desde los orígenes**

Debido a los procesos de colonización que han tenido lugar en los diferentes países del continente americano, la historia escénica nacional de cada uno de ellos -así como, obviamente, en otros aspectos sociales, culturales y políticos- se encuentra determinada por la influencia de la metrópoli. De esta forma, la historia del teatro en los países de habla hispana en América del sur resulta relativamente joven, iniciada en el siglo XIX y consolidada en el XX. Enfatizamos el término de “nacional”, ya que esta afirmación no invalida la existencia de representaciones escénicas de diversa índole en cada uno de los países, aunque las mismas dependieran de forma directa del teatro de la capital transatlántica. En el caso argentino, la escena del país durante el periodo colonial provenía de España, tanto en el ámbito de la dramaturgia como en la propia concepción escénica y su representación. Como afirma Luis Ordaz, «el teatro, tal y como lo entendemos, arriba con los conquistadores y misioneros de la colonización» (1999, 11). A pesar de ello, como muestra Beatriz Seibel (1989; 2006, 15-24), existieron rituales y festividades de marcada teatralidad, que recogían el sustrato prehispánico en Argentina, y comenzaron a configurarse expresiones populares de carácter vernáculo, en relación con los espacios circenses.

Paulatinamente, unido a los movimientos por la independencia del país, comienzan a configurarse en Argentina los primeros dramas escritos por autores vernáculos<sup>2</sup>. Por tanto, se vincula su aparición con un hecho nacional de carácter político, en el contexto de la Revolución de Mayo (1810). Será durante el siglo XVII, incrementándose a partir de 1810 y desarrollándose durante todo el siglo XIX, cuando progresivamente hallemos una literatura dramática argentina; a pesar de que su número resulta escaso durante el período decimonónico, su formulación es esencial para conformar una materia dramática en el país<sup>3</sup>. Esta literatura dramática argentina surge de

---

<sup>2</sup> En su libro *Crónicas del pasado teatral argentino (siglo XIX)*, Raúl H. Castagnino (1977) recompone -desde lo que él denomina «recintos teatrales primitivos» (1977, 12) hasta los aledaños del siglo XX-, la literatura dramática argentina en torno a 1810-1820: de la gauchesca circense a los escenarios argentinos y la ópera en el país, entre otras cuestiones.

<sup>3</sup> Para más información, remitimos al trabajo de Castagnino, *Teatro argentino premoreirista. 1600-1884* (1969).

la reivindicación política y viene motivada por la necesidad del pueblo de verse reflejado en dicha actividad<sup>4</sup>. En los primeros textos encontramos un destacado interés en que el teatro se configure como el arte que muestra la idiosincrasia argentina. Como afirma José Marial, el teatro es «una disciplina artística que desde mayo de 1810 nos acompaña como índice significativo de nuestra propia cultura» (Marial 1984, 179). De la misma forma, destaca Ángela Blanco Amores de Pagella la importancia de la temática social en el teatro argentino desde sus orígenes: «El teatro argentino se ocupó desde su iniciación, en repetidas oportunidades, de asuntos de índole social y, por ende, de los contenidos económicos y políticos que naturalmente acompañan, en mayor o menor grado, al tema social» (Blanco 1983, 11).

Si bien estamos refiriéndonos al texto dramático, con anterioridad, desde la segunda mitad del siglo XVIII, también encontramos la conformación de otros elementos propios del hecho teatral: actores, productores, músicos... Como documenta Beatriz Siebel (2006, 25-81), surgirán gradualmente todos los agentes relacionados con el teatro<sup>5</sup> para su asentamiento definitivo como tal en Argentina. Asimismo, documenta Raúl Castagnino (1981), junto al nacimiento de la literatura dramática nacional, el desarrollo en un ámbito más popular de compañías de circo argentinas, del llamado circo criollo<sup>6</sup>. Será en este espacio, y de la mano de un autor argentino y una corriente literaria nacional, la gauchesca -ya fructífera en el ámbito narrativo y poético-, donde florezca el inicio de una fecunda escena en el país.

### **Los Hermanos Podestá y Juan Moreira**

Tratar el origen de una escena nacional es, previsiblemente, una tarea compleja, especialmente para determinar dónde se sitúa el cambio sustancial para la conformación

---

<sup>4</sup> Enfatizamos este vínculo en Argentina entre teatro y reivindicación sociopolítica para remarcar la consideración que, en sus comienzos, tendrá toda la literatura dramática vernácula. No se asistirá tanto a un hecho estético como a un encuentro comunitario y político. El público acudía a una serie de representaciones consciente del diálogo crítico que se establecerá con el control de España. Con casi dos siglos de diferencia, no dista tanto la relación de este público con un hecho teatral de carácter político, a través de la experiencia escénica, y el espectador de Teatro Abierto.

<sup>5</sup> Resulta necesario remarcar el hecho de que, frente a otras experiencias artísticas, el teatro se configura como un ente de suma complejidad en su doble vertiente, la del texto dramático y el texto espectacular, en terminología de Bobes Naves (1987); es decir, la creación textual realizada por los autores y su posterior consecución escénica, en la cual intervienen diversos agentes, que han variado a lo largo de los siglos: directores de escena, dramaturgos, actores, escenógrafos, diseñadores de vestuario, técnicos, productores..., entre otros.

<sup>6</sup> Nos referimos al volumen de Raúl H. Castagnino *Circo, teatro gauchesco y tango* (1981), donde traza la evolución histórica del circo de tendencia europea al circo criollo, uniéndose en su recorrido histórico con el nacimiento del teatro argentino nacional. Especialmente, para la cuestión aquí planteada sobre el origen del circo criollo, remitimos al capítulo segundo, "Del circo 'a la europea' al circo criollo" (13-21).

de la materia argentina. Así ocurre en torno a los diferentes estudios críticos que avalan o polemizan el origen del teatro argentino en torno a 1884 y la representación de *Juan Moreira* en el circo criollo por los Hermanos Podestá. Si bien no podemos ahondar con profundidad en esta cuestión, con el fin de no desviar nuestro objetivo, sí que no interesa apuntar nuestra inscripción en la línea que considera a *Juan Moreira* un cambio de paradigma que afectará, determinantemente, a la historia del teatro argentino. La pregunta formulada por Luis Ordaz ya resulta significativa para inscribir la polémica: «¿Qué significa y qué pasa con *Juan Moreira*, melodrama gauchesco-policíaco, para que pueda haber sido considerado equivocadamente, desde luego, fundador del teatro nacional?» (1999, 43)<sup>7</sup>.

*Juan Moreira* es el título de una afamada novela gauchesca de Eduardo Gutiérrez<sup>8</sup> que, en 1884 y a instancias de los empresarios del circo italiano de los Hermanos Carlo, fue representada en forma de pantomima por los Hermanos Podestá en el circo criollo. Estos uruguayos de nacimiento, que representaban su circo por toda la geografía rioplatense, supusieron un mito teatral para Argentina con la representación de *Juan* y el inicio del asentamiento del arte escénico en todas sus vertientes (de lo artístico a lo empresarial) en Argentina. Si bien algunos estudios críticos, como el *Teatro nacional rioplatense* de Vicente Rossi (1969), entre otros<sup>9</sup>, reivindicaron que se trataba de la primera obra dramática rioplatense, otras voces se situaron en el extremo contrario, negando esta afirmación, como en los estudios de Mariano G. Bosch (1929, entre otros). Más conciliadores resultan los estudios de Ordaz (1957) o Castagnino (1969), así como los más contemporáneos de Ordaz (1999), Pellettieri (2005) o Seibel (2006, 2009), al reconocer el hito generado por la representación de los Podestá, pero constatando la existencia de una literatura dramática anterior a *Juan Moreira*.

---

<sup>7</sup> En un trabajo anterior, pudimos dedicarnos con mayor profundidad a la cuestión de *Juan Moreira* y establecimos nuestra opinión al considerarlo fundador de una material teatral argentina, que no de una literatura dramática, así como establecimos aquellos aspectos innovadores de la pieza y su contextualización, mostrando su estela literaria y escénica hasta llegar a la pieza de Osvaldo Dragún *Hoy se comen al flaco* (1977), presentada en *Teatro Abierto* 1983 y que analizaremos con posterioridad en este estudio. El trabajo fue presentado en el IV Coloquio Internacional de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispanoamericana, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid (mayo 2016), bajo el título “De la mitificación a la parodia: el legado de *Juan Moreira* en el teatro argentino”, inédito hasta la fecha.

<sup>8</sup> Eduardo Gutiérrez (1851 – 1889) fue un afamado autor argentino, conocido por sus novelas costumbristas y gauchescas. Además de *Juan Moreira*, son apreciables otros títulos como *La Mazorca*, *El rastreador*, *Los montoneros* o *El chacho*. A partir de sus novelas folletinescas, Gutiérrez instauró en toda Argentina un estilo, el gauchesco y un paradigma, *Juan Moreira*, que generó la caracterización de un tipo de héroe puramente argentino y la catalogación de muchos otros como de rasgos moreiristas.

<sup>9</sup> Para una profundización en la historia de las primeras voces detractoras y proclives a esta valoración de *Juan Moreira*, remitimos de nuevo a Castagnino (1981), capítulo IX “Los dramas gauchescos y la cuestión de los orígenes del teatro rioplatense” (121-130).



Estos autores hacen referencia a aquellas propuestas teatrales vernáculas que ya se habían iniciado con anterioridad<sup>10</sup>. Empero, ninguna logró lo que sí alcanzo *Juan Moreira*. Solo con la propuesta de los Hermanos Podestá se inició la conformación de un campo teatral en el país cuya estela resulta inconmensurable. Como señala Osvaldo Pellettieri, en su periodización del teatro argentino, con el estreno de *Juan Moreira* por los Podestá «se constituyó definitivamente nuestro sistema teatral, en una etapa que podemos llamar “de la emancipación cultural”» (Pellettieri 2005, 257), la cual extienden hasta 1930.

Con la representación de *Juan Moreira* se comienza el camino para la construcción de un sistema teatral, el cual no afecta solo al texto dramático en sí (ciertamente de escaso valor literario en la versión en forma de pantomima del texto de Gutiérrez<sup>11</sup>), sino a todo el entramado de elementos que constituyen la consecución del hecho teatral: la configuración de un público (de amplio espectro social) que demandaba un nuevo teatro donde verse reflejado; una poética (en temática y estética) propia y distintiva; la creación de personajes “tipo” de carácter popular; una técnica actoral novedosa; la construcción de nuevos teatros y salas; la constitución del concepto de compañía, entre otros.

A partir de la primera representación de *Juan Moreira* -y especialmente en las numerosas versiones llevadas a cabo por los Podestá a lo largo de los años- la amplia brecha existente entre las representaciones populares y el teatro culto comienza a diluirse. Las primeras, disfrutadas por las clases populares trabajadoras, se desarrollaban en el circo criollo<sup>12</sup>, mientras que las clases sociales altas burguesas acudían a los espectáculos

---

<sup>10</sup> Entre los diferentes ejemplos, podemos recordar textos significativos como *El amor de la estancia*, primera obra de aire gauchesco, «sainete rural» (Blanco 1983, 12) y de tono costumbrista a finales del siglo XVIII, así como las obras del contexto reconstruido por Abril Trigo (1992, 55-66), quien profundiza en el primer teatro gauchesco, su desaparición con el Romanticismo y su reaparición con *Juan Moreira*. También recordamos otros textos decimonónicos como *El detall de la acción de Maipú* o *Las bodas de Chivico y Pancha*. Por su parte, Alicia Aisemberg (1997) reconstruye el teatro de este tiempo en su artículo “El teatro de la Revolución de Mayo: los primeros textos dramáticos”. Como la investigadora analiza, en este tiempo «el teatro se convertirá en un espacio de contacto con las ideas de la dirigencia política, asimilará ciertas formas de organización de las mismas y, en definitiva, desarrollará, a su modo, acciones patrióticas a partir de las cuales se intentará lograr consenso de opinión» (Aisemberg 1997, 313). También Laura Mogliani (1997), en “El costumbrismo en la gauchesca teatral”, trabaja en relación con las primeras décadas de conformación de la materia teatral argentina, apuntando tanto al costumbrismo como tendencia teatral predominante hasta la década del 50, como en particular, derivado del primero, la tendencia del nativismo y sus primeras representaciones escénicas, con textos como *Calandria* de Martiniano Leguizamón.

<sup>11</sup> Tras el éxito de la pantomima en 1884, José Podestá puso letra a la obra en 1886, la cual se representó -y evolucionó de forma constante- durante varias décadas, surgiendo numerosas adaptaciones e, incluso, una compañía de dramas criollos lo llevó de gira por España, como recopila Seibel (2009, 14).

<sup>12</sup> Sobre en el circo criollo, sus características y evolución, remitimos a los trabajos de Castagnino (1969a) o Seibel (2006).

teatrales europeos, realizados en los grandes teatros de cada ciudad. Sin embargo, como percibe Eva Golluscio, poco a poco tiene lugar un nutrido intercambio entre ambas experiencias, convirtiéndose el circo criollo en un lugar de mayor representación escénica (pantomimas, mímica, pequeñas escenas) y, a su vez, el escenario se deja embaucar por la espectacularidad circense (Golluscio 1984, 144). El culmen de esta imbricación tendrá lugar con la representación de los Podestá y el éxito adquirido por estos artistas, tanto en el ámbito artístico como económico. En palabras de Pellettieri, los Podestá, «ya poseían las condiciones para poner en marcha una verdadera “industria del espectáculo” y reconocer, por obra de ese éxito, su potencial rol fundador en “el nacimiento del teatro nacional”» (Pellettieri 2002, 82).

El triunfo definitivo se produce en el establecimiento de la compañía en Buenos Aires, confluyendo el espectador popular y culto en un mismo espectáculo propiamente argentino. Como señala Horacio Legrás, analizando la confluencia de lo popular y la cultura de la élite a final del siglo XIX, el desprecio de esta última por la obra de los Podestá «cambia hacia 1890 cuando la élite en masa acude a ver el *Juan Moreira*» (Legrás 2003, 25). Se están aunando, por vez primera, diferentes clases sociales ante un mismo espectáculo escénico. Pensemos, además, que este hecho viene de la mano, contextualmente, de un período complejo en el cambio finisecular hacia el siglo XX, donde tuvieron lugar numerosas mutaciones sociales relacionadas con los movimientos migratorios del campo a la ciudad. La obra de los Podestá se asienta con el nacimiento de la nueva sociedad urbana. Por ello, la llegada a la ciudad de los Podestá a partir de 1900 supone un cambio en la propia organización del grupo circense en compañía, sembrando la estela que con prontitud se extenderá entre otros artistas y que resulta esencial para la configuración del arte escénico. De esta forma, «José Podestá es primer actor y director de la única compañía nacional en una sala, espacio legitimado para el teatro. Así se inicia la multiplicación de las compañías nacionales en salas, con el apoyo del público, que provoca una gran producción de dramaturgos locales. Es el florecimiento del teatro argentino del siglo XX» (Seibel 2009, 14).

El público, entusiasta de la pieza, se afianza como espectador teatral, a la vez que se establecen los primeros actores “nacionales”, que «incluyeron en su discurso finisecular elementos de la textualidad actoral naturalista europea» (Pellettieri 2005, 257). Será José Podestá, quien interpretaba el papel protagonista, el que instauraría una técnica actoral vigente en los comienzos del siglo XX, conformándose «una escuela de actores

criolla» (Golluscio 1984, 147), técnica actoral que se asentaría con su hermano Pablo Podestá que, según Pellettieri, se conformó como «el prototipo del actor argentino que “preparó” la aparición de Enrique Muiño, Elías Alippi, Roberto Casaux, Luis Arata, etc.» (Pellettieri 2002, 111), los actores capocómicos que analizaremos con posterioridad.

Además, con el inicio del siglo XX, la familia Podestá siembra su nombre en diferentes proyectos y compañías, en una búsqueda constante por reivindicar el teatro argentino (el cual se había configurado como su carácter distintivo y su vía económica). Las diferentes compañías de los hermanos Podestá<sup>13</sup> estrenarán a los primeros dramaturgos rioplatenses del siglo XX: Martiniano Leguizamón, Florencio Sánchez, Gregorio Laferrere, Roberto Payró, Carlos Mauricio Pachecho... Asimismo, ellos introducirán personajes prototípicos en el acervo popular de la dramaturgia argentina y reflejarán, cuestión a la que nos remitiremos con posterioridad, la realidad migrante argentina en el contexto finisecular. Paradigmática es, al respecto, la creación del conocido “cocoliche”, instaurado por el actor Celestino Petray, quien trabajaba con los Podestá. Se trata de una fórmula dialectal escénica donde el personaje, Antonio Cocoliche, representaba el habla de un inmigrante italiano intentando imitar a un nativo, consiguiendo las carcajadas del público. Sea el cocoliche, por tanto, el primer paso de una fórmula poética típica en la literatura dramática argentina, dentro de la tendencia del sainete criollo y, posteriormente, del grotesco criollo, en su representación cómica de la realidad migrante y multicultural del país. Será una fórmula productiva a lo largo de todo

---

<sup>13</sup> Resulta imposible detenernos en la historia de la familia Podestá. Sin embargo, no queremos dejar de recalcar que esta estirpe inmigrante, circense y teatrera, no sólo destaca por la representación del *Moreira* en los orígenes del teatro argentino, sino porque de su mano se construyó, como señalábamos, todo el sistema teatral en el país. Hombres y mujeres con este apellido fueron los empresarios, directores y actores que estrenaron a los primeros dramaturgos del siglo XX, confiando en sus proyectos dramáticos, sin los cuales, a su vez, no habría tenido lugar el desarrollo de este arte en Argentina. Si bien la materia teatral del país estaba ansiosa por brotar, fluye gracias a la simiente de los Podestá. Tengamos en cuenta que, de la primera generación, siete de los hermanos se dedicaron al circo y, posteriormente al teatro, destacando los nombres de Jerónimo, Arturo, José Juan (el afamado Pepino el 88) o Pablo Podestá (maestro de actores). A su vez, en la siguiente generación destacan actrices afamadas como María Esther o Blanca Podestá, quien también fue empresaria de su propia compañía y del Cine Teatro Smart Palace, sólo por señalar algunos de los nombres más destacados en una progenie que prosigue en su periplo escénico en las diferentes décadas. Como señala González Urtiaga, cuyo libro realiza una exhaustiva biografía sobre la familia Podestá: «Más de sesenta intérpretes con ese apellido han desfilado por los escenarios argentinos y uruguayos. Proporcionaron una idiosincrasia propia, para un teatro nacional con características populares y marcaron el pasaje histórico del teatro nacido en el picadero del circo criollo, al escenario frontal» (2001, 10). A propósito de la familia Podestá, en 2014 realizamos un trabajo de investigación con motivo del centenario del Cine Teatro Smart Palace, un espacio especialmente significativo ya que reunió en su dirección a dos grandes actrices argentinas, Blanca Podestá, en la línea criolla, y Lola Membrives, descendiente de españoles. Basándonos en el estudio de la programación de Blanca Podestá, el análisis nos permite dilucidar con nitidez las relaciones de la familia con el campo teatral y la dinamización de autores y artistas vernáculos, así como sus deseos de realización de un “teatro de arte”, con textos consagrados de dramaturgos europeos. Resulta destacado un pequeño volumen, a modo de programa de mano, editado por la propia Blanca Podestá (1953) donde resume sus años de gestión al frente de este espacio. Nuestro trabajo mencionado fue presentado en el *IX Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (septiembre 2014) y se encuentra en prensa bajo el título “La historia del teatro argentino y su interrelación con la escena española a través del centenario del *Cine-Teatro Smart Palace* (1914-2014)”.

el siglo XX, en sus variadas representaciones, versiones y fórmulas paródicas, como perfilaremos con posterioridad. Uno de los textos más afamados, que retoma esta tradición y, a su vez, culmina esta tendencia, será estudiado con motivo de uno de los autores de nuestro corpus, Roberto Cossa, en su obra presentada para Teatro Abierto en 1981, *Gris de ausencia* (1981) y, con anterioridad, en uno de los textos más emblemáticos del teatro argentino, *La nona* (1977).

En definitiva, todos los elementos del hecho teatral puestos en funcionamiento nos indican que verdaderamente hemos asistido al nacimiento del teatro nacional, forjado en el seno del espacio popular. Al respecto, estamos compartiendo en estas consideraciones la periodización realizada por Osvaldo Pellettieri (2005), uno de los principales investigadores sobre teatro argentino, y los miembros de su grupo de investigación. En un primer momento, establecen la existencia de un período de constitución teatral (1700-1884), donde «no hay teatro de manera sistémica. No se constituye de forma duradera la producción de textos dramáticos y espectaculares, de un público y una crítica» (Pellettieri 2005, 22). Ya con el *Moreira* se establece el subsistema de la emancipación cultural (1884-1930), donde «se concreta un sistema teatral, y a principios de siglo un campo intelectual teatral» (Pellettieri 2005, 22). El mismo viene determinado, también, por esa aparición de un entramado crítico en el propio debate sobre *Juan Moreira*, entre los demás elementos anteriormente señalados<sup>14</sup>.

El *Moreira* y la llegada de los Podestá a Buenos Aires se relaciona, contextualmente, con los procesos migratorios del cambio del siglo XIX al XX. En primer lugar, por los flujos migrantes del campo hacia la urbe y el consiguiente abandono del mundo rural y del imaginario gauchesco que planteaba esta obra de Gutiérrez<sup>15</sup>. A su vez, recordemos que Argentina es un país que destaca por la acogida de inmigrantes, principalmente europeos, que constituyen la base en la que se construye la sociedad multicultural del país y que generó cuantiosas controversias en la asimilación y arraigo de los diferentes grupos de inmigrantes que arribaron a las tierras argentinas. Nos encontramos en el contexto, como explica Ricardo Feierstein, de «los años de bonanza del “gobernar es poblar” alberdiano, que trajo a millones de italianos, españoles y otros europeos al país» (2006, 11), como ciudadanos del este de Europa y, por supuesto, las

<sup>14</sup> En el apartado 5.1.2., dentro del análisis de las obras de Osvaldo Dragún para *Teatro Abierto* nos referiremos a su propuesta *Hoy se comen al flaco* y volveremos a retomar el legado de *Juan Moreira* en el teatro contemporáneo.

<sup>15</sup> En el ámbito novelesco, recordamos cómo dibuja este proceso una afamada novela argentina, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926).

comunidades judías que suponen un núcleo importante en estos recorridos migratorios. Ante esta realidad social migrante, suceden dos hechos que influyen de manera directa en la creación de la textualidad criolla del sainete, género esencial para la comprensión del teatro argentino del siglo XX. En primer lugar, en el caso de la inmigración española, arribaron también actores y actrices, o público asiduo al género chico español, la revista, el sainete y la zarzuela, que imbricaron esta tendencia dramática con una parte de las nuevas creaciones teatrales vernáculas<sup>16</sup>. En segundo lugar, el sainete criollo se pobló de las experiencias propias de los grupos de inmigrantes asentados en Buenos Aires, de la temática (la miseria, los problemas de asimilación al país, los sueños truncados en la nueva tierra, la vida afincados en los conventillos...) a la forma (con los juegos dialectales, personajes populares y prototípicos asentados en la contemporaneidad en el acervo popular...).

### **El campo teatral a comienzos del siglo XX**

Se inicia entonces, a partir de 1910 y hasta 1930<sup>17</sup>, en palabras de Jorge Dubatti, uno de los periodos:

más fascinantes y productivos en la historia del teatro nacional. Está marcado por la creciente profesionalización de los artistas, el afianzamiento del mercado y las formas de producción “industrial”, estimulado por el cambio en las relaciones con el teatro europeo durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) (...) Son años de potente actividad y riqueza creativa, en los que se consagran artistas, poéticas y obras, y aparecen escenarios e instituciones que aún siguen vigentes (...) La visibilidad social del teatro llega a ser tan nítida que en los años 20 se crea el partido político Gente de Teatro, que impone el gran actor Florencio Parravicini en el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires en 1926. Entre 1910 y 1930 el teatro va desbordando los límites de su campo específico y se asimila a todas las áreas del tejido social (Dubatti 2012, 15).

Se está constituyendo, como focaliza Dubatti, el campo teatral argentino en toda su complejidad y, además, el teatro adquiere con rapidez un estatus destacado dentro de la vida del país, entablado una relación determinante, desde sus comienzos, con el ámbito político. Muestra de ello es la constitución temprana (en relación con el

---

<sup>16</sup> Este fenómeno es estudiado por Luis Ordaz (1994) en “Los traslados del Género chico hispano a las revistas de actualidad porteñas finiseculares”.

<sup>17</sup> Jorge Dubatti establece una división diacrónica en su volumen *Cien años de teatro argentino* (2012) que, aunque en este trabajo variamos por las necesidades propias del objeto de estudio, resulta un aporte interesante para comprender las principales épocas del teatro argentino: 1914-1930; 1930-1945; 1945-1973; 1973-1983 y 1983-2014. Por la necesidad de realizar, con este capítulo segundo, una perspectiva dilatada que nos aporte las bases de estudio significativas para Teatro Abierto, hemos dividido las subsecciones en etapas de mayor amplitud según los diferentes periodos y poéticas. Este capítulo nos lleva de los inicios del teatro argentino a las puertas de la década del sesenta y el último de estos años hasta el desarrollo de la última dictadura militar (1976-1983).

nacimiento del teatro en Argentina) del partido político Gente de Teatro, imagen del estatus ostentado por el teatro en estos años en el campo intelectual y en la sociedad argentina.

Aún en la primera década del siglo XX encontramos una presencia numéricamente superior de las compañías extranjeras -primordialmente españolas, como la de María Guerrero-Díaz de Mendoza, Francisco Morano o Margarita Xirgu-. Sin embargo, con el transcurso hacia los años veinte comienza un considerable aumento de las compañías nacionales. En palabras de Nel Diago, «Poco a poco el teatro local irá perfilándose hasta adquirir una fisonomía propia que le permitirá no sólo rivalizar con ventaja en cancha propia, sino, incluso, jugar de visitante sin desdoro» (Diago 1994, 18) y Beatriz Seibel destaca la etapa de 1917-1920 ya como el «predominio de las compañías nacionales» (Seibel 2006, 594). Por ello, Jorge Dubatti asegura que entre 1910 y 1930 se desarrollan «dos décadas brillantes» (2012, 24) para la escena nacional.

A pesar de este avance significativo en la construcción del campo teatral y el desarrollo cuantitativo de compañías, estrenos, actores, dramaturgos o espacios, entre otros, hubo un «rechazo a la situación del teatro porteño» (Dubatti 2010, 20). Diferentes voces críticas entraron en disonancia con este arte a partir de la década de 1910, señalando hasta esta fecha una «década áurea» y considerando que «existió un florecimiento auspicioso del teatro argentino entre 1900 – 1910, al que siguió una desviación degradante por “caída” en el mercado de las dos décadas siguientes» (Dubatti 2012, 17) hasta que se recupere su alza en 1930 con el nacimiento del teatro independiente. Se configuró como un tópico «vigente en el imaginario de muchos amantes del teatro argentino» (Dubatti 2012, 17) en su defensa de Florencio Sánchez como el clásico canónico rioplatense nunca superado.

### **Florencio Sánchez**

Sin duda, la figura de Florencio Sánchez resulta sumamente valorada y juega un papel esencial en los inicios de la literatura dramática argentina<sup>18</sup>. Florencio Sánchez (Uruguay, 1875 – Argentina, 1910) es el dramaturgo más destacado de los primeros dramaturgos. Junto a otros autores destacados como Carlos Mauricio Pacheco (Uruguay,

---

<sup>18</sup> El nombre de la revista de publicación trimestral de Argentores es *Florencio*, muestra del reconocimiento a este dramaturgo en los inicios del teatro argentino. Además, una de las propuestas experimentales acogidas por Teatro Abierto en 1982 fue la puesta en escena de *Los desalojos* de Florencio Sánchez, bajo la dirección de Eduardo Arguibel. Resulta interesante observar la recuperación de este dramaturgo canónico y tradicional para la renovación teatral que propone Teatro Abierto con la puesta en escena de espectáculos experimentales.

1881 – Argentina, 1924) y Gregorio Laferrere (Argentina, 1867 – 1913), de la mano de las primeras compañías argentinas y, especialmente, de las derivadas de la estirpe de los Podestá, comenzaron a crear un teatro vernáculo. Escribieron para una escena nacional y representaron diversas problemáticas sociales del país en un estilo naturalista y costumbrista, en escenarios rurales o urbanos, ahondando en el conflicto social y humano de sus personajes. Entre ellos, Gerardo Fernández considera que Florencio Sánchez es la «cima quizás todavía hoy inigualada de la dramaturgia rioplatense y latinoamericana, autor de por lo menos dos obras maestras absolutas, la tragedia rural *Barranca abajo* y el drama urbano *En familia*» (Fernández 1992, 15). A estas dos obras destacadas por Fernández (ambas de 1905), uniríamos textos emblemáticos de su producción como *La gente honesta* (1903), *M'hijo el doctor* (1903), *Canillita* (1903), *La pobre gente* (1904), *La gringa* (1904), *El conventillo* (1906), *El desalojo* (1906) o su último texto, *Un buen negocio* (1909).

Como señala Pablo Rocca (1998), en relación con la obra de Florencio Sánchez, la misma se inscribe en torno a la encrucijada finisecular que anteriormente mencionábamos; un período de crisis al que el dramaturgo aporta una respuesta comprometida, en lo artístico y político, de la misma forma que el teatro responderá a un periodo de crisis nacional sobre los escenarios de Teatro Abierto. Afirma Rocca sobre la producción de Sánchez:

Sumido en el vértigo de una paz ambigua o de las guerras civiles, entre el civilismo y el poder militar, el escritor se hallaba en una encrucijada histórica, un proceso político, social y cultural que involucraba el principio de la decadencia del universo rural tradicional, el crecimiento acelerado de las dos urbes de Plata, el ocaso del caudillismo campesino, las crecientes oleadas inmigratorias europeas, los traumáticos inicios de la democracia liberal, las primeras agitaciones obreras, la erupción de las ideologías socialistas. Un nuevo mundo. (Rocca 1998, 97)

Entre sus propuestas más sobresalientes, nos encontramos *Barranca abajo*, que presenta una tragedia desarrollada en los campos rioplatenses. Ordaz no duda en afirmar sobre este texto:

La obra es, indudablemente, no sólo la creación más sobresaliente y valiosa del teatro de Sánchez, sino también de toda la dramática rioplatense (...) *Barranca abajo* comienza con el jugueteo de una comedia costumbrista campesina, pero se adensa (...) hasta convertirse en la gran tragedia que, si bien para algunos recuerda al Rey Lear shakesperiano, para nosotros se acerca entrañablemente a las angustias y la desesperación del tan lastimado Edipo de *Edipo en Colona* de Sófocles (Ordaz 1999, 101-103).

Diferentes estudios apuntan al carácter político en la temática de los textos de Sánchez, relacionándolo Eva Golluscio de Montoya con una propaganda libertaria, que no anarquista, como puntualiza:

Las piezas argentinas de Sánchez están, efectivamente, esmaltadas de propaganda libertaria. En la lectura se cruzan jirones oratorios y retazos íntegros de discurso militante. Se descubre la intercalación de término proselitistas sueltos, la presencia emblemática de un personaje o de un motivo propios de la prensa libertaria (...) Todo ello entra, así, en contigüidad discursiva con temas, motivos, vocabulario, fraseología y estilos habituales de la sensibilidad utópica. (Golluscio 2004, 205)

Nos interesa destacar este aspecto del autor por constatarlo como la voz más afamada en el teatro argentino, un nombre que perduró a lo largo del siglo XX y que asentó, además de una poética dramática, una concepción del teatro arraigada en lo político. Se trataría de una defensa de la utopía que el teatro es capaz de provocar, en el encuentro comunitario que supone, generando un cambio para la sociedad. Esta ideología se conjuga con los manifiestos fundacionales del teatro independiente a partir de los años 30 y, por este medio, se transmitirá a las generaciones posteriores y estará presente incluso en la concepción de Teatro Abierto, como trataremos.

### **El sainete criollo**

Conscientes de la grandeza e influencia de la producción dramática de Florencio Sánchez, tampoco podemos olvidar que su valoración, retomando los términos que señalaba Dubatti, también se debe a la consideración de la «desviación degradante por “caída” en el mercado de las dos décadas siguientes» (Dubatti 2012, 17). En esta crítica, la controversia está ahondando en la diatriba entre teatro popular y teatro culto, es decir, aquellas fórmulas teatrales de mayor gusto por el pueblo, frente a las consolidadas por la alta cultura que, en muchos casos (con excepciones loables como la de Florencio Sánchez), se encontraban determinadas por la dramaturgia europea, puesta en escena por compañías vernáculas o extranjeras en gira en el país. A su vez, debemos considerar los desniveles de calidad artística dentro de las propias fórmulas populares, como ocurre en la revista y el sainete, distando las producciones de dramaturgos como Laferrere, Pacheco o Payró de representaciones propias de la revista porteña. Por último, más allá de su valoración cualitativa, desde una visión crítica con base en la tradición teatral, todas estas fórmulas nos aportan un rico material para conocer a la sociedad argentina y, como estéticas remanentes -y permanentes-, la evolución y los contactos con el teatro argentino



a lo largo del siglo XX<sup>19</sup>. Siguiendo la valoración de Alicia Aisemberg, los sainetes «pertenecen a un espacio pregnante de producción cultural particularmente denso que aglutina representaciones, tópicos y discursos en los cuales se reconoce toda una época» (2009, 193).

De esta forma, el teatro argentino se está configurando desde las teatralidades populares<sup>20</sup> que, paulatinamente, alcanzarán su carácter dominante en la escena nacional al instaurarse como canónicas o participando del sistema teatral culto, en las fórmulas del sainete criollo y el grotesco criollo. Resulta fácil su comprensión si pensamos en la primera valoración crítica del sainete y el posterior asentamiento dominante de dicha estética, hasta llegar a su culminación con la aparición del grotesco criollo, como posteriormente mostraremos. Por su parte, Osvaldo Pellettieri contribuyó al estudio del sainete, su evolución y permanencia en el teatro argentino, con su libro *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor* (2008)<sup>21</sup>, donde señala cómo «el sainete es un género germinal dentro de nuestro teatro» para afirmar a continuación:

se puede hablar de una continuidad: de formas que corresponden al sainete, que han ido evolucionando, mestizándose con otros géneros. Sin embargo, sus núcleos estructurales se han mantenido a través del tiempo y es relativamente fácil reconocerlo como una obra predominantemente breve, con personajes típicos, algunos caricaturescos, de desarrollo jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica de costumbres, con un nivel de lengua peculiar de las clases populares (Pellettieri 2008, 257).

---

<sup>19</sup> El debate entre teatro popular y culto es propio del campo teatral. Aparece en los diferentes países, épocas y ámbitos. Apartarnos de las experiencias populares supone, en muchas ocasiones, un alejamiento de una parte amplia de la sociedad; descuidar lo popular genera, además, un desconocimiento de los contactos, influencias y asimilaciones de muchas de las fórmulas trabajadas por propuestas teatrales ya asentadas en el ámbito de lo culto. La disquisición se complejiza, a su vez, cuando se une a la problemática entre los gustos y propuestas regidas por la mercadotecnia teatral y aquellas que defienden lo artístico frente al campo económico. El sainete, el drama o el grotesco criollo alcanzarán un mayor reconocimiento cuando supongan un producto cultural atrayente, variando su espectro de público más popular. La deformación de su calidad en otras experiencias populares que lo acogen provocará la aparición de nuevas fórmulas que aboguen por un valor artístico alejado del mercado, asentadas en el nivel del teatro culto. Nos referimos, en el caso particular del teatro argentino, al teatro independiente iniciado en 1930. Nuestro interés en estas discusiones, inmanentes al hecho artístico escénico, es su puesta en diálogo en los debates sobre Teatro Abierto. En las actas de las diferentes reuniones y en las experiencias propuestas, podemos observar su preocupación constante por recuperar al público «masivo» (pues la literatura dramática argentina se había quedado reducida a una pequeña audiencia culta) y al cuestionamiento de si debe recibirse una retribución o no por las representaciones, en la defensa de un teatro militante, que apuesta por una ética artística no regida por las normas del mercado, que a su vez resulta insostenible para el artista como profesional.

<sup>20</sup> Sobre esta cuestión, remitimos al artículo de Beatriz Seibel (1989) sobre la teatralidad popular en Argentina.

<sup>21</sup> Puesto que aquí recogeremos solo algunas ideas sobre el sainete, remitimos, para una mayor profundización, al citado libro de Pellettieri (2008) y al volumen de Aisemberg (2009). Nos interesa destacar del libro de Pellettieri (2008) los capítulos sexto (“Productividad del sainete y el grotesco criollo desde la década del 60”, 257-278) y séptimo (“Productividad del sainete y el grotesco criollo desde los 80 a la actualidad”, 279-326). En el primero de estos, retomará la estela del sainete -ya «neosainete»- en autores de nuestro corpus, como Roberto Cossa, o participantes de Teatro Abierto, como Eduardo Rovner u Óscar Viale. A su vez, recuperará en el segundo a grupos como Los Macocos, la propuesta *Postales argentinas* de Ricardo Bartís o *El partener* de Mauricio Kartun, otro de los autores de nuestro corpus. Posteriormente, retomaremos estas reflexiones en los análisis concretos del último capítulo de este estudio.

Estas son algunas de las claves que continúan vigentes con el avance del teatro argentino. Sus personajes, prototípicos, cumplen roles y vicios reconocidos por el espectador y por la sociedad; predomina la caricatura en la exageración de dichos caracteres tipo y las fórmulas que conducen a la comicidad. Las tramas resultan sencillas, con un conflicto que se resolverá en un final feliz. Las clases más populares serán las protagonistas de estas obras, mostrando el ambiente multicultural de la ciudad, así como las problemáticas de esta clase social más baja. La representación del inmigrante con sus diferentes dialectos se mostrará comúnmente, promoviendo el dramaturgo una tendencia crítica costumbrista.

Estudiar las diferentes manifestaciones recogidas bajo el membrete genérico del sainete y las fórmulas populares es algo que no pretendemos en este trabajo, por la propia complejidad del hecho. Como apunta también Pellettieri, «Todo sistema teatral presenta intermitencias. El sainete, como género chico, es parte de él, pero el concepto es más amplio, abarca petit piezas, el astracán, juguetes cómicos, etc. El sainete aparece, desaparece y vuelve a parecer en distintas etapas de nuestra historia» (Pellettieri 2008, 11). O, en palabras de Jorge Dubatti, el sainete es «un ‘tesoro’ nacional todavía en descubrimiento y, cuanto más se lee su corpus inconmensurable, más variantes se advierten y más subclasificaciones se diseñan» (Dubatti 2012, 46).

Un hecho que sí nos resulta destacable es constatar cómo la permanencia de la poética del sainete, de sus expresiones más populares a su paulatina recuperación desde otras fórmulas cultas, viene de la mano no sólo de la dramaturgia, sino de la inferencia del sainete en todo el hecho teatral. La fórmula popular del sainete se instaura en los teatros por la valoración adquirida gracias a su desarrollo por las compañías teatrales argentinas. La textualidad del sainete viene de la mano de una estética escénica costumbrista donde predomina la creatividad del actor popular, los llamados capocómicos, con una interpretación actoral propia de este género. No debemos olvidar las interrelaciones que se producen entre todos los elementos que configuran el hecho teatral: el dramaturgo escribía también para un tipo de compañía y actor que era propicio a su obra y, en conjunto, para un público ansioso de ver levantado el telón.

El sainete no gozaba de la figura de director de escena en el sentido moderno del término, agente que se configurará en el teatro independientes en los años treinta, como trataremos. Existía un director artístico, encargado de elegir el repertorio y adecuarlo a las características del capocómico, y un director de escena que era ese primer actor o

actriz de la compañía o un representante del mismo. Se trataba más de una figura que coordinaba entradas y salidas de escena y ponía orden a la misma, sin plasmar una impronta artística o trabajar con nuevos significados y posibilidades poéticas del texto. Por lo tanto, todo el sistema teatral de este momento giraba en torno al primer actor y al empresario (a veces figuras confluyentes). Para ellos escribían los dramaturgos, para su actuación brillante giraba la puesta en escena y a él iban las glorias de un público que gozaba de sus representaciones. Se trata de actores que nacen junto a las representaciones de *Juan Moreira* y con José Podestá. Mezclan, según Pellettieri, «procedimientos y técnicas circenses, las técnicas del cómico italiano y las del naturalismo» (Pellettieri 2008, 220), en una poética actoral de fuerte arraigo en Argentina<sup>22</sup>, una interpretación grotesca a la que también se regresa desde las revisiones contemporáneas<sup>23</sup>. Será también a partir de los años treinta cuando arriben a Argentina, como analizaremos con posterioridad, las técnicas interpretativas europeas, principalmente del método Stanislavski.

Todo el entramado teatral aquí presentado en torno al género del sainete y a sus disímiles extensiones estéticas es lo que Osvaldo Pellettieri (2005) ha determinado como «microsistema del sainete y la revista criolla», que abarca desde 1890 a 1930. Este, a su vez, implica tres fases: el sainete como pura fiesta, el sainete tragicómico y el grotesco criollo<sup>24</sup>. Por su parte, Jorge Dubatti (2012, 48-49) tipifica cinco fórmulas de aparición del sainete: a) sainete cómico, destacando el afamado *El conventillo de la Paloma* (1929), de Alberto Vacarezza, un clásico del teatro nacional; b) El sainete cómico-melodramático o cómico-dramático, con textos como *Los primeros desafíos* (1910) de Alberto Novión o *El diablo en el conventillo* (1916) de Carlos Mauricio Pacheco; c) El sainete tragicómico, donde destacan *Los políticos* (1897) de Nemesio Trejo, *El desalojo* (1906) de Florencio

<sup>22</sup> Florencio Parravicini (1876-1941), Enrique Muiño (1881-1956), Elías Alippi (1883-1942), Roberto Casaux (1885-1929), Lola Membrives (1888-1969), Angelina Pagano (1888-1962), Blanca Podestá (1889-1967), Camilia Quiroga (1893-1948), Luis Arata (1895-1967) o Luis Sandrini (1905-1980), entre tantos otros, son algunos de los principales actores capocómicos de este tiempo, que determinaron toda la configuración del teatro nacional argentino.

<sup>23</sup> En la última etapa de su producción, Mauricio Kartún se está desarrollando con éxito tanto como dramaturgo como en el ámbito de la dirección escénica, aspecto que evidencia el clamor obtenido por *Terrenal*, su última producción, en cuanto a la asistencia de público y su continuidad en cartel. En la representación a la que pudimos asistir el 4 de agosto de 2016 en el Teatro del Pueblo, en la sala Carlos Somigliana, observamos la estética elegida por Kartun para su montaje. *Terrenal*, que ahonda en el mito de Caín de Abel para reflexionar sobre la historia de Argentina (y extensible a tantos otros contextos nacionales), utiliza una estética que evoca a un espacio de degradación/esplendor perdido. Un telón en proscenio, más otro a medio escenario, conducen espacialmente a un antiguo teatro de variedades, pero enmarcado en el tiempo perdido del que dan cuenta los telones roídos y sucios. Vestidos en tonos grises y vestimenta que evoca a lo viejo, los personajes se encuentran tipificados y presentados con atributos de payasos, que rememora, desde la poética interpretativa, a los actores del circo y el grotesco criollos, en una recreación que consigue en el espectador alcanzar su comicidad con la recuperación de las fórmulas populares, pero también resignificar la obra desde la certeza del tiempo pretérito.

<sup>24</sup> Para ahondar en el sainete, destacamos trabajos como el de Gallo (1970), Dubatti (2012, 46 - 58) y Pellettieri (1990, 27 - 36; 37 - 66; 67 - 98; y 99 - 112; y 2008).

Sánchez, *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco o *Cuando un pobre se divierte* (1921) de Alberto Vacarezza y d) El sainete “agrotescado”, con textos como *Mustafá* (1921) de Armando Discépolo y De Rosa o *He visto a Dios* (1930) de Defilippis Novoa; y e) Sainete grotesco o grotesco criollo, en el que nos detendremos con posterioridad al profundizar en la producción de Armando Discépolo, pero que también cuenta con otros representantes como Alberto Novión con *Don Chicho* (1933).

Por último, debemos precisar que, junto a este «microsistema del sainete y la revista criolla», se está desarrollando paralelamente el «microsistema premoderno», en su tendencia culta o dominante, denominada como «microsistema de Florencio Sánchez» (Pellettieri 2003, 20). Siendo Florencio Sánchez la figura más destacada del microsistema, encontramos también a autores como Nemesio Trejo, Carlos Mauricio Pacheco, Roberto J. Payró, así como los inicios de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño o Rodolfo González Pacheco o Gregorio Laferrère, entre otros.

### **Teatro de arte**

La complejidad de un sistema teatral se debe a la confluencia de disímiles subsistemas que conviven, intercambian y proponen desemejantes experiencias escénicas para los espectadores, dedicándose a una franja determinada; serán los denominados «microsistemas» por el equipo de Osvaldo Pellettieri (2003, entre otros). Desde comienzos del siglo XX y hasta los años treinta podemos destacar la presencia primordial del «microsistema del sainete y la revista criolla» (1890-1930) y el «microsistema premoderno» (1900-1930); dentro de este destacaría el citado «microsistema de Florencio Sánchez» (1903-1930), el «microsistema del grotesco criollo» (1923-1934), el «microsistema de la comedia» (1900-1930) y los «precursores de la modernización del treinta» (1924-1930), donde participarían dramaturgos como Armando Discépolo, Elías Castelnuovo, Francisco Defilippis Novoa o Enrique Gustavino (Pellettieri 2003, 20).

En relación con estas categorías, resulta necesario destacar que a partir de los años veinte «se acentúa el rechazo del ascendente teatro ‘mercantilizado’ y se le opone el ideal de un ‘teatro de arte’» (Dubatti 2012, 69). Se están configurando los prolegómenos de la bandera que en los años treinta enarbolará el teatro independiente, como veremos en el siguiente apartado -a tenor también de sus claras divergencias-. Nuestra motivación con respecto al teatro de arte es múltiple. En primer lugar, porque muestra la preocupación

artística por el campo teatral, fraguado en las décadas anteriores, y la búsqueda de nuevas vías estéticas que los legitimen en el campo cultural argentino. Por otro lado, porque comienza a establecer las vías de confrontación teatral que asentará el teatro independiente y que continuará a lo largo del siglo XX, recuperándose en el seno de las reflexiones de Teatro Abierto. En última instancia, nos interesa porque esta nueva expresión no hace sino afianzar el arte escénico en Argentina e iniciar los continuos y necesarios diálogos propios de todo campo teatral: tradición y ruptura; teatro popular y teatro culto; o comercialidad, profesionalización y ética artística, en líneas generales. Son, en suma, cuestiones de las que formarán parte los autores que sustentan nuestro corpus de estudio, en particular, y el grupo de Teatro Abierto de forma global.

Por teatro de arte entendemos las producciones presentadas por una serie de artistas que buscan primar, sobre las tendencias populares, una línea de producción de mayor compromiso estético, con intentos renovadores y un deseo focalizado en la calidad artística del producto teatral. Para ello, las compañías basarán sus temporadas en la representación de autores europeos consagrados, a la vez que comenzará a expandirse la producción de aquellos dramaturgos argentinos de marcada renovación escénica -desde la reinención de fórmulas populares a la incorporación de nuevas tendencias de raíz europea-. La mayoría de estas compañías, vinculadas a un espacio escénico, desarrollan el teatro de arte tanto en sus propias producciones como en la gestión y programación de su temporada teatral, apostando empresarialmente por un nuevo modelo donde se acepte el riesgo estético, aunque alternando en otras ocasiones con experiencias de mayor acogida por parte del público.

Sobre el teatro de arte en los años veinte señala Jorge Dubatti que es necesario distinguir, dentro de la fecundidad del campo, tres líneas:

La de los “profesionales”, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral (y que, de hecho, en muchos casos, realizan éxitos de taquilla). 2) La de los “experimentales” que buscan una “vanguardia artística” sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario, y 3) la de los “experimentales” de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una “vanguardia política”, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad. (Dubatti 2012, 69)

No detendremos, ahora, en los llamados “profesionales”, ya que los dos siguientes grupos enlazan con los orígenes y el desarrollo del teatro independiente, como estudiaremos adecuadamente en este y el próximo capítulo.

En la primera línea se inscribirán autores -algunos anteriormente mencionados-, como Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, Octavio Palazzolo o Enrique Gustavino, quienes, en su fusión con actores y compañías comprometidos con la defensa antimercantilista y en pos de la calidad artística, «buscan renovar las poéticas de la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación, elevar la calidad artística y sincronizar el teatro nacional con las nuevas tendencias europeas, sin perder de vista la taquilla» (Dubatti 2012, 69). Esta tarea no está exenta de complejidades para lograr que se conjugue arte y economía, pero resulta esencial para el desarrollo del teatro. Uno de los mayores logros tendrá lugar en la obra dramática de Armando Discépolo y el grotesco criollo, en el que, a continuación, nos detendremos. También resulta destacado, por sus correspondencias con el teatro a lo largo del siglo XX y hasta nuestra contemporaneidad, entender que ningún teatrista se inscribe en una categoría de forma estanca, sino que, en muchos casos, la participación fluctúa entre el teatro comercial, profesional de arte y oficial. Jorge Dubatti (2012, 69) ejemplifica este hecho con la figura de Armando Discépolo como director escénico y dramaturgo. Esta situación, a pesar de ser debatida y censurada en el ámbito del teatro independiente de los años treinta -especialmente por Leónidas Barletta-, también se desarrolló en el seno de este movimiento.

Dos ejemplos de compañías adscritas al teatro del arte en la línea de los “profesionales” serían la de Blanca Podestá o la de Angelina Pagano. En los proyectos de compañía y dirección empresarial de ambas observamos que, a pesar de seguir existiendo una predominancia en el estreno de autores extranjeros, se apuesta por una línea de producción vernácula. Esto ocurre, como señala Beatriz Seibel, especialmente a partir de 1925 cuando «el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires sanciona la Ordenanza 1317 de estímulo al teatro que premia con la exención de impuestos al teatro que ofrezca el mejor repertorio nacional» (Seibel 2006, 663)<sup>25</sup>.

En las programaciones de los teatros y en el seno de las compañías se alternarán, comúnmente, los montajes de cada uno de los microsistemas. En el teatro de arte profesional primará el drama frente a la comedia, con textos de mayor extensión (frente a las fórmulas breves de la revista criolla, por ejemplo) y un desarrollo proclive al realismo y naturalismo. Estas compañías contaban con el apoyo de la crítica, pero se

---

<sup>25</sup> A pesar de ello, el Círculo de Autores Argentinos continuará viendo mermada su presencia frente a las obras de factura extranjera, de manera que, en 1928, «se emite una resolución que limita la proporción de piezas extranjeras en los repertorios de los elencos» (Seibel 2006, 704).

hallaban en una profunda crisis ante las preferencias del público, que se decantaba por los géneros populares como el sainete. La amplia distancia entre la recepción crítica culta y el gusto mayoritario de la sociedad mermará con la aparición de una poética teatral que afecta de la dramaturgia al texto espectacular. Nos adentramos, por ende, en el grotesco criollo.

### **Renovaciones escénicas y el grotesco criollo**

La renovación escénica de los años veinte conseguirá aunar los deseos anteriormente expuestos en el teatro de arte, las líneas derivadas del sainete y la revista criolla y los presupuestos del sistema premoderno. Se alcanzan, por tanto, los profundos deseos del campo teatral en este momento: logro estético, reconocimiento crítico y la búsqueda de una amplia venta de localidades en taquilla. Estas propuestas renovadoras de dramaturgos nacionales serán estrenadas por actores y actrices de destacado prestigio, alcanzando las ganancias necesarias para sustentar el proyecto. Se presenta un teatro que conjuga lo cómico y lo dramático, cuya profundidad temática y de acción ponen al espectador ante conflictos sociales de su tiempo. En definitiva, un teatro que propone una reflexión sobre la sociedad y refleja la compleja y multicultural realidad argentina.

Como trabajaremos en diferentes períodos a lo largo de esta investigación, todo sistema o microsistema artístico se encuentra en constante evolución y cambio, variando desde sus formas hasta su consideración por parte del público y la crítica; además, puede imbricarse con otras fórmulas, diluirse por la hegemonía de nuevos sistemas o bien transformarse en nuevos modelos. Como señala Osvaldo Pellettieri: «entre lo popular y lo culto hay una constante circularidad, una ida y vuelta, y una múltiple productividad» (Pellettieri 2008, 171).

Así, de la mano renovadora de una serie de teatristas argentinos nacerá una nueva tendencia, de sumo arraigo en el teatro de este país: el grotesco criollo. El escritor más destacado de esta línea, figura canónica de la dramaturgia argentina, será Armando Discépolo, en quien nos detendremos con posterioridad. Antes de ello, debemos delimitar algunas voces que iniciaron el camino hacia la producción dramática discepoliana.

Con el desarrollo de la fórmula del sainete, autores como Carlos Mauricio Pacheco, que habían comenzado su carrera con textos saineteros y de revista popular, comienzan a establecer códigos dramáticos en sus propuestas que ofrecen fórmulas

tragicómicas, abriendo la puerta a nuevas expresiones estéticas (más alejadas de una comedia fácil), en favor de lo tragicómico. A su vez, estilísticamente son fórmulas que se relacionan con las propuestas del microsistema premoderno, por lo que sus estrenos se realizarán en aquellos teatros de tendencia más europeizante y proclives a un teatro de arte. Por ello, voces críticas como Irene Pérez (1995), señalan ya en *Los disfrazados* (1906) de Pacheco la presencia de lo que se configurará como grotesco criollo, «haciendo irrumpir lo trágico en lo risueño cotidiano» (Pérez 1995, 33). En palabras de Alicia Aisemberg, este dramaturgo «plasmó un heterogéneo sistema de representaciones como imagen del mundo social, moldeó las imágenes a su manera y las empleó en su máxima expresión, en el sentido de explotar su carácter intensamente misceláneo y su capacidad para representar cada grupo social» (Aisemberg 2009, 206).

Por ejemplo, se observa en *Ropa vieja*, texto de Pacheco donde se aleja de la herencia sainetera española (en su sentido lúdico, festivo, cómico, a modo de cuadro de costumbres) para la reflexión amarga sobre la sociedad. Por ello, Ordaz presentará en este texto el alejamiento del sainete «al estilo del madrileñismo burlesco y castizo» y observará cómo una visión trágica «de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista, en pasiones renovadoras, que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo de lo cómico» (Ordaz 1965, 7-8). He aquí la clave que pronto explotarán otros dramaturgos y que supondrá el cambio y la confluencia definitivos en el teatro argentino<sup>26</sup>.

Por ello, en el transcurso de la década de los veinte, en palabras de Fernández Chapo, «el campo teatral argentino comienza a registrar una fuerte modernización de sus poéticas dramáticas y espectaculares» (Fernández Chapo 2010, 47). Las compañías y actores argentinos empiezan a estrenar las obras de un grupo de dramaturgos autóctonos, proponiendo nuevas vías estéticas y una reinterpretación de las fórmulas populares que afectará desde la literatura dramática a su escenificación y que logrará un proyecto de calidad artística y del gusto de una audiencia amplia. Entre los dramaturgos, destacan Francisco Defilippis Novoa (1890-1930), Samuel Eichelbaum (1894-1967) o Armando Discépolo. Desencantados con el teatro convencional y decadente de los años veinte,

---

<sup>26</sup> Aunque no podemos detenernos en esta comparativa, similar será el camino que recorrerá el dramaturgo español Carlos Arniches de su primera producción sainetera y zarzuelesca a la «tragedia grotesca» como *La señorita de Trevélez* (1916), *Los caciques* (1920) o *Es mi hombre* (1921).



buscaron nuevos referentes estéticos fuera de sus fronteras y a través de disímiles expresiones<sup>27</sup>.

### Armando Discépolo

Será Armando Discépolo (1887-1971) la figura más destacada en esta modernización teatral, una personalidad esencial para el teatro argentino del siglo XX. Concibe una poética dramática innovadora y tradicional, trágica y cómica, tan argentina como asimiladora de las tendencias europeas. Influye determinadamente en los autores que conforman nuestro corpus finalizando el siglo XX<sup>28</sup> y será recuperado en el teatro argentino contemporáneo<sup>29</sup>. Además, a partir de 1934, cuando escriba su última obra, *Relojero*, abandonará la labor de dramaturgo y se dedicará durante treinta y seis años a la dirección escénica, traducción y producción teatral, generando algunos estrenos de destacada importancia que trabajaremos con posterioridad.

Armando Discépolo se desarrolló primero como actor y, poco a poco, se introdujo en el campo de la autoría teatral. Su primera obra dramática, *Entre el hierro*, fue estrenada por la compañía de Pablo Podestá, la más afamada en la época, en 1911 (Fernández Chapo 2010, 47)<sup>30</sup>. Debemos recordar que no todas sus obras se enmarcan en el género del grotesco criollo, pero sí que podemos destacar cómo buscó siempre, desde las fórmulas tradicionales, nuevas vías de expresión en un deseo de modernización escénica. Como señala Fernández Chapo,

Su carrera dramática se caracteriza por una constante búsqueda y acercamiento a distintos registros poéticos y genéricos: realismo, naturalismo, sainete, opereta, comedia asainetada, grotesco y drama. En cambio, resulta de un carácter más homogéneo la búsqueda semántica de su dramaturgia: la intención de dar cuenta del entorno socio-histórico de su época, a través de los personajes marginados o

---

<sup>27</sup> Ante la imposibilidad de detenernos a la obra de Novoa y Eichelbaum, aportaremos a algunas breves notas y referencias críticas para su profundización. En el caso de Defilippis Novoa, destaca el cambio de su proyecto artístico del sainete convencional a unas propuestas que entroncarán con el realismo romántico, el expresionismo y el grotesco, sobresaliendo títulos como *María la tonta* o *He visto a Dios* (1930), un misterio moderno. Puede conocerse más sobre el autor a través de Luis Ordaz (199, 210-211) y en el análisis de Jorge Dubatti sobre *He visto a Dios* (Dubatti 2010). En el caso de Samuel Eichelbaum, se observará en sus propuestas un viaje introspectivo con sus personajes, ahondando en sus dudas morales y existenciales. Destacan de su producción propuestas como *En la quietud del pueblo* (1919), *La mala sed* (1920), *Un guapo del 900* (1940) o *Pájaro de barro* (1940). Puede conocerse al autor a través de Gerardo Fernández (1992, 18), Luis Ordaz (1999, 258-259) y el análisis de *Un guapo del 900* realizado por Fernández Chapo (2010b).

<sup>28</sup> Recuperaremos esta comparativa con posterioridad, especialmente en relación con el primer texto que presentó Roberto Cossa para Teatro Abierto en 1981, *Gris de ausencia*.

<sup>29</sup> Actualmente se encuentran en cartel en Buenos Aires textos de su autoría como *Babilonia. Una hora entre sirvientes*, con dirección de Germán Akis y Raúl Baroni (Teatro Arlequino) y *El organito*, con puesta en escena de Gonzalo Ariel Villanueva (Teatro La vieja guarida).

<sup>30</sup> Sobre la primera producción de Discépolo, remitimos al artículo de Osvaldo Pelletieri: “*Entre el hierro* (1910) y *La fragua* (1912), textos de Armando Discépolo: entre lo social y la moral individual” (Pelletieri 2007, 205-213).

pertenecientes a un estrato social y/o laboral agredido por el sistema económico de su tiempo. (Fernández Chapo 2010, 48)

El grotesco criollo nacerá de la evolución del sainete criollo que el propio Discépolo estaba trabajando. La representación del inmigrante se torna cada vez más trágica y estetizada, generando así, más allá de la representación pintoresca del sainete, una reflexión profunda sobre la sociedad. Las obras más destacadas de Armando Discépolo, dentro de los textos pertenecientes al grotesco criollo, son *Mateo* (1923) –«un clásico absoluto y fundacional del teatro argentino» (Pellettieri 2008, 173); *El organito* (1925); *Stéfano* (1928); *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934).

Como señala Pellettieri, «el éxito de Discépolo fue relativo, ya que en su época sus obras no fueron reconocidas como grotesco criollo; se lo reconocía como gran autor popular de sainete serio. No había una hermenéutica de la comunidad que intuyera el género» (Pellettieri 2008, 171). Por ello, si nos situamos en el plano de la recepción, cuestión que también trabaja este investigador, encontramos diferencias consustanciales según la perspectiva histórica de la obra de Discépolo. Actualmente este dramaturgo constituye un clásico indiscutible en el teatro argentino: su poética dramática generó una huella indeleble en el teatro nacional; se constituye como un referente para los autores de las décadas del cincuenta o sesenta, en la segunda modernidad, como trabajaremos con posterioridad; se reinventa, se parodia y adquiere nuevos significados para los autores de los ochenta o en el seno de Teatro Abierto, como trabajaremos; en última instancia, en el teatro contemporáneo sigue suponiendo tanto un autor canónico presente en puestas en escena de los teatros públicos o comerciales, desde sus textos embleáticos del grotesco criollo a la reinención y contextualización de otras de sus propuestas. Pensemos, por ejemplo, en la resignificación que adquiere su texto *Muñeca* en la propuesta de Ricardo Bartís para el *Sportivo Teatral* (1994)<sup>31</sup> o bajo la dirección de Pompeyo Audivert en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (2014). Empero, Osvaldo Pellettieri

---

<sup>31</sup> Destacamos el caso de esta pieza de Discépolo ya que sorprendió su revisión contemporánea, primero por parte de Bartís, ya que *Muñeca* (1924) es, en palabras de Dubatti, «Una pieza notablemente envejecida y retórica, donde los conflictos son expuestos verbalmente» (en Bartís 2003, 125), diametralmente opuesto a la creación propia de Bartís y el Sportivo Teatral. Como narra Bartís en una entrevista con Jorge Dubatti: «Mi versión de muñeca (...) respeta el texto original de Discépolo con leves cambios: reducción de personajes (...) e incorporación a las palabras de situaciones que las recontextualizan, pero manteniendo el lenguaje original (...) Es un texto que permite investigar sobre una estructura tradicional para escapar de ella y trabajar sobre determinados núcleos de conflicto: la locura, el poder y sobre todo una visión patética y crítica del mundo masculino» (Bartís 2003, 125-126). Por su parte, la puesta de Pompeyo Audivert en 2014 encontraba otras líneas de interés en la obra discépoliana. Audivert, a quien sus primeros años le unieron al Sportivo Teatral y Bartís, actor en *Postales argentinas*, se enfrenta en el siglo XXI a *Muñeca* como «metáfora de la fractura social que se anuncia en la década que va de 1920 a 1930, año del golpe de Estado encabezado por el general José Félix Uriburu», afirmando el director que «*Muñeca* es un sistema de representación fracturado, se trata de un intento desesperado de una clase social en decadencia por reconstruir su aliento y su perspectiva» (Catena 2014, 27).

plantea cómo el reconocimiento de las propuestas de Armando Discépolo no fue inmediato en el sistema teatral<sup>32</sup>, sino que al principio «permaneció como una expresión solitaria y de excepción en un medio para el que su punto de vista era muy difícil de digerir» (Pellettieri 1999b, 92).

El propio Discépolo fue perfilando su poética (él mismo subtuló *Mateo* en 1923 como «grotesco», presintiendo el cambio que proponía), alcanzando esa tendencia que define Ordaz como: «el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático» (en Ordaz 1999, 231). Armando Discépolo recorrerá en sus textos los mismos espacios que ya había transitado la escena argentina con el sainete; sin embargo, ahora el tono festivo, el ambiente colorido, la vida en los barrios pobres, la inmigración... no suponen el trasfondo cómico donde situar las historias sainetescas, sino el mural social para ser reflejado con una sonrisa amarga. Como plantea Patricia Verónica Fischer: «Armando Discépolo expuso su propia visión del mundo, al abordar con escepticismo las problemáticas familiares de la segunda generación de inmigrantes en un país que se abría al progreso y a la modernidad» (Fischer 2007, 169). En la obra discepoliana, la deformación de las acciones y los personajes nos conducen hacia una percepción patética y trágica de la realidad. Sus protagonistas, inmigrantes en mayoría, volcaron todos sus anhelos en un sueño migratorio truncado, pues no hallan en la sociedad argentina el espacio para su éxito. Caminan por las calles de Buenos Aires sumidos en el fracaso del proyecto migratorio, de una aspiración social, como harán tantos otros personajes del teatro argentino posterior, tal y como mostraremos en las páginas de este estudio. Su miseria nos hace transitar por la grotesca historia de cada individuo, llevándonos de la tradicional risa del sainete a una reflexión de honda profundidad crítica, que torna amarga la mueca del espectador y «articula una visión tenebrosa que da cuenta de la quebradiza y engañosa sustancia del proyecto migratorio» (Fernández 1992, 18).

Junto a la reinención del sainete realizada por Discépolo, el autor encuentra también en la dramaturgia europea una importante fuente de inspiración para sus propuestas. Por ejemplo, en los planteamientos tragicómicos y grotescos de Luigi Pirandello. Como señala Pellettieri, «El grotesco criollo es el resultado de la apropiación de la semántica pirandelliana y bergsoniana del grotesco italiano, y el resultado de la

---

<sup>32</sup> El estudio de David Viñas (1973), *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, supone uno de los puntos de partida para la revalorización del teatro discepoliano, perenne hasta la actualidad.

productividad del sistema del sainete» (2008, 172), añadiendo que es un teatro «bifronte. Es decir, mira hacia el teatro tradicional y hacia el teatro moderno» (2008, 177).

A su vez, no podemos desviar nuestra atención de la imbricación tan destacada existente entre las creaciones de Discépolo y su puesta en escena. Muchos de los textos de este dramaturgo (mayoritariamente creados en colaboración con otros escritores) fueron encargados por compañías o escritos para su representación por parte de un artista determinado. En este caso, el nombre propio es Luis Arata. Como ya señalábamos con anterioridad en relación con el sainete, el éxito de las propuestas no emanaba de lo textual, sino de la representación del texto espectacular que estaba, casi por completo, sustentado por la capacidad artística del actor y su acogida por parte del público. Tanto es así que estos actores y actrices, en muchas ocasiones productores, gestores de compañías o teatros, determinan en buena medida el éxito de los procesos de cambio que se están desarrollando. Por ello, señala Osvaldo Pellettieri que el grotesco toma como principio constructivo «la famosa caricatur patética creada en el texto por Discépolo, y en el texto espectacular por Arata» (Pellettieri 2008, 178)<sup>33</sup>.

En el imaginario colectivo descansa tanto el texto dramático de Discépolo como la interpretación de Luis Arata que aportó los rasgos característicos y tipificados de este tipo de personajes<sup>34</sup>. *Relojero* fue ya un texto encargado por Arata al dramaturgo, con el cual compartía, en palabras de Pellettieri, «el deseo de renovación. El resultado fue la modernidad, pero vista desde lo tradicional» (Pellettieri 2008, 193). Será también Arata quien estrene *Stéfano*, en el Teatro Cómico el 26 de abril de 1928 (espacio dirigido por

<sup>33</sup> Osvaldo Pellettieri delimita tres fases en la evolución del actor nacional: la fase primaria, ingenua o intuitiva (1884-1906), donde «el actor nacional se desarrolló (...) por una serie de procedimientos innovadores que crearon efectos nuevos a partir de la mezcla criollista. (...)» destacando la figura de Pablo Podestá, «el actor preferido de los autores realistas emergentes que conformaron el sistema teatral de Florencio Sánchez» (Pellettieri 2001, 23); posteriormente, la fase secundaria, crítica o canónica (1906-1928), que abarca desde la aparición de Enrique Muñio y Florencio Parravicini al panorama teatral existente al estreno de *Stéfano* (1928) por la compañía de Luis Arata. Estos actores se basaban conscientemente en una «tendencia a la caricaturización paródica» (Pellettieri 2001, 25). Por último, una tercera fase (1928-2002), que es la «interpretación criollista del actor nacional» donde «proliferan las 'innovaciones conscientes' que tratan de concretar una 'forma nueva', una experimentación 'ingenua'» (Pellettieri 2001, 29-30). Sin embargo, parece que las variantes desde la creación de Arata a la contemporaneidad teatral, especialmente a partir de los ochenta, muestran cambios interpretativos determinantes y radicales, de las nuevas técnicas actorales europeas a lo propiamente argentino, llegando a las creaciones colectivas, la dramaturgia del actor o las difuminadas fronteras en la creación contemporánea.

<sup>34</sup> Resulta mermado el estudio de las diferentes interrelaciones e incidencias en todo campo teatral. Por ejemplo, en el caso que aquí nos concierne, el estudio de los actores y la interpretación actoral vierte una luz decisiva para comprender la producción de la literatura dramática, así como los contactos entre dramaturgos y directores. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones el carácter efímero del teatro nos impide lograr la información sobre el texto espectacular (especialmente en el pasado, pues en la actualidad son mayores los medios para lograrlo). La mayoría de dramaturgos del siglo XX, no sólo en Argentina, escribieron dentro de las normas de producción teatrales que se encontraban, mayoritariamente, coordinadas por un actor afamado por parte del público. Para María Guerrero escribió Jacinto Benavente como para Margarita Xirgu creara Federico García Lorca, citando algunos ejemplos. No pensemos en una relación de actor que inspira al dramaturgo, sino en la búsqueda del idóneo personaje para su expresión interpretativa, que haga lograr el mayor éxito posible.

Lola Membrives), una de las piezas clave con las que se asentará el «microsistema del grotesco criollo», siguiendo el esquema de Pellettieri. Ordaz asegura que «Stéfano, en la obra de Discépolo es, sin la menor duda, la personalidad con mayor contenido grotesco de nuestro teatro. Padece porque sabe que con el pan que debe ganar cotidianamente, para él y los suyos, se está comiendo sus ambiciosos sueños de artistas» y, continúa diciendo que «*Stéfano* es una de las obras más hondas y trascendentes de la dramática argentina» (Ordaz 1965, 16-17). En última instancia, también la puesta en escena queda determinada por la interpretación actoral y el texto dramático, completando los agentes en correlación del hecho teatral, observándose «a través de la fusión de la mueca y la maquieta (...) además de los tonos grises y oscuros de la vestimenta y el maquillaje y la pesadumbre mostrada en el gesto, expresando la degradación física y moral de los personajes, y el desgarramiento interior del sujeto» (Fischer 2007, 169).

Ciertamente, el grotesco criollo y la nueva mirada hacia la modernidad teatral en Argentina se está generando en un periodo donde, en palabras de Dubatti, «se produce un despliegue inédito en materia actoral, aumentan las compañías nacionales, se consagran numerosas figuras y se desarrollan poéticas de actuación que constituyen un auténtico tesoro de la cultura argentina, aún no valorado como se debe» (Dubatti 2012, 29). En este mismo tiempo, en el plano histórico, tendrán lugar una serie de factores externos que afectarán de manera directa al teatro. En primer lugar, la crisis internacional de la caída de la bolsa de Nueva York el 29 de octubre de 1929, a la que se suma una crisis interna del país, cuyas exportaciones se han visto muy mermadas. En lo político, el gobierno personalista del presidente Hipólito Yrigoyen será interrumpido por un golpe de Estado que el 6 de septiembre de 1930. A partir de este momento, se inicia en Argentina un tiempo convulso para el país y unas décadas intensas para el teatro nacional.

## **2.2.- Del nacimiento del teatro independiente a la década del cincuenta**

### **Contexto histórico y contexto teatral (1930-1950)**

Nos adentramos en un nuevo periodo para la historia de Argentina y la de su teatro. Determinamos el eje temporal desde 1930, con el golpe de Estado que derrocó a Hipólito Yrigoyen e inició una convulsa etapa para la historia de Argentina -desarrollada hasta los años ochenta-, marcada por la violencia, el enfrentamiento social y la opresión estatal en

diferentes períodos. El mismo año en que se fecha el inicio del teatro independiente, el mencionado golpe de Estado derroca el gobierno de Yrigoyen y sitúa en la presidencia de facto a José Félix de Uriburu. Se inicia la llamada Década Infame, duradera hasta 1943. La crisis del irigoyenismo (tendencia política personalista que recogía todo el poder en la figura del presidente Hipólito Irigoyen), unida a la crisis económica a nivel mundial en torno a la caída de la bolsa de Wall Street en 1929, provocó en Argentina una situación precaria, marcada por el hambre, las revueltas sociales, las huelgas y el malestar social. Por este motivo, el 6 de septiembre de 1930 un golpe militar encabezado por el salteño José Félix Uriburu destituirá el régimen democrático de Irigoyen, con una vuelta a los antiguos preceptos conservadores y oligarcas. Se instauraba el «uriburismo» en el país<sup>35</sup>, cuyo denominador común era «una especie de antiliberalismo indefinido y su relación más o menos estrecha con Uriburu, en quien se depositaban muchas esperanzas. La etapa de preparación ideológica del uriburismo comenzó hacia 1923; luego vinieron los años de la estructuración y “toma de poder” (1929-1930) y finalmente el período de su crisis (1931-1932)» (Buchrucker 1987, 45).

Reconoce José Manuel Azcona, tras el golpe de Estado de Uriburu, «la primera dictadura moderna del país» (Azcona 2010, 29) y relata que este gobernante fue «admirador del fascismo italiano y amigo personal de Lugones<sup>36</sup>, por lo que intentó, sin conseguirlo, fundar un Estado corporativo en su país. Creó un movimiento nacionalista paramilitar, entrenado y subvencionado por el Estado, La Legión Cívica» (Azcona 2010, 29). José de Uriburu fallecería en 1932 y toda la década estará marcada por gobiernos autoritarios o el fraude electoral, como el que llevó al poder a Roberto M. Ortiz Lizardi (1938-1940) o en quien delegó, Ramón Castillo, en 1940<sup>37</sup>.

En el ámbito teatral, las propuestas de Armando Discépolo nos dejaban a las puertas de un cambio en la creación y producción artística, determinando el final de un período. Ahora, con el inicio de los años treinta, entramos en una nueva etapa, muy

---

<sup>35</sup> Como planteamos desde la introducción y la metodología de esta investigación, en numerosas ocasiones nos apoyamos en la historia de Argentina ya que no podemos dejar de entender el desarrollo teatral del país sin base en su contexto. Sin duda, el ejemplo paradigmático será Teatro Abierto y los años de creación teatral durante la última dictadura militar. Como material básico de consulta, trabajamos con los trabajos de Luna (2003) y Azcona (2010), así como el duodécimo volumen de la colección *Histórica de América Latina*, “Política y sociedad desde 1930”, coordinado por Leslie Bethell (1997), además de los trabajos específicos sobre los que nos apoyaremos para el contexto de la última dictadura militar (1976-1983), los cuales señalaremos en cada caso.

<sup>36</sup> El escritor argentino Leopoldo Lugones.

<sup>37</sup> Sobre la figura de Uriburu y la Década Infame, remitimos a Buchrucker (1987) o Azcona (2010, 29-36)

enriquecedora en el ámbito escénico, esencial para la comprensión de la historia del teatro argentino y determinante para el proyecto de Teatro Abierto: el teatro independiente.

Jorge Dubatti plantea el desarrollo del contexto histórico argentino entre 1930 y 1945 y su incidencia en el campo teatral con las siguientes afirmaciones:

El período entre 1930 - 1945 presenta un escenario social convulsionado por dictadura, crisis económica, corrupción, guerras y horror, tanto en el plano nacional como en el internacional. La actividad teatral se verá afectada por el contexto. (...) El golpe del 6 de septiembre de 1930 abre un proceso de atentado sistemático a la institucionalidad democrática. (Dubatti 2012, 61)

Todo esto genera que «en la década de 1930 la crisis económica se superpone a la crisis política; según Terán (2008; 230), esto impide durante bastante tiempo ver el dinamismo creativo en el terreno de la producción cultural» (Seibel 2010, 39). Empero, contradiciendo a las afirmaciones que recoge Seibel de Terán, aunque resulta obvia la agresiva incidencia del contexto histórico en el ámbito cultural argentino y la situación generada por la crisis económica, lo cierto es que escénicamente nos encontramos con uno de los períodos más determinantes para la historia del teatro en este país, como analizaremos en este apartado.

Por otro lado, si en el apartado anterior destacábamos la importancia de la evolución de la sociedad argentina, tanto por el proceso de urbanización del país y la inmigración rural como la llegada de los inmigrantes extranjeros, ahora también encontraremos un significativo cambio social que determinará decisivamente esta etapa. En palabras de Dubatti, «Entre 1930 y 1945 se afianza en la Argentina la clase media y se produce el ascenso de la clase trabajadora, que producirá el acontecimiento del 17 de octubre: el movimiento político del peronismo cambiará la historia» (Dubatti 2012, 61).

Según los parámetros presentados con anterioridad, a partir de 1930 y hasta los años cincuenta podemos reconocer cuatro tendencias principales dentro del campo teatral argentino, siguiendo la propuesta de Dubatti (2012, 62). En primer lugar, una continuación del teatro profesional, denominado históricamente como comercial, espacio sumamente exitoso, con una industria teatral que se afianza con los intercambios de actores y escritores entre el cine y la radio. Por otro lado, se multiplican las iniciativas que buscan un teatro de arte, como ya señalábamos desde la década de los veinte, tanto por parte de los artistas y compañías profesionales como por los nuevos creadores de vanguardia. A ello se une, como analizaremos con posterioridad, el nacimiento del teatro independiente en Argentina con la apertura del Teatro del Pueblo en 1930. Por último,

existe un último circuito determinado por su oficialidad: se trata de los teatros de presupuesto y dependencia estatal, como el Teatro Nacional de Comedia, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Teatro Municipal de Comedias (a partir de 1950 y hasta la actualidad el Teatro Municipal General San Martín).

Al destacar la consolidación de estos teatros públicos (de presupuesto y dependencia nacional) debemos recordar que en Argentina casi el cómputo total de la iniciativa de producción y la dirección de los espacios son privados; es decir, la gestión de cada espacio teatral depende de un aliento empresarial, a la vez que las compañías ponen en juego sus ganancias, con posibles subvenciones a la creación y a los teatros o salas. Esta realidad de la mercadotecnia también determina el desarrollo teatral de este país y nos permite comprender mejor la relación del teatro independiente con la comercialidad y la profesionalización, que trataremos con posterioridad<sup>38</sup>.

### **Teatro comercial, teatro culto, teatro profesional**

Antes de adentrarnos en las propuestas y los postulados del teatro independiente, debemos repasar brevemente la evolución de las tendencias anteriormente planteadas, con el fin de comprender el sistema teatral argentino de este período, al que responde el teatro independiente.

En la periodización realizada por Osvaldo Pellettieri, establece 1930 como el inicio del «subsistema teatral moderno (1930-1998)» (Pellettieri 2003, 20), que abarcaría el «microsistema del teatro independiente (primera modernización)» y el «microsistema teatral del sesenta (segunda modernización)», que trabajaremos en el siguiente capítulo. Situándonos ante 1930, hallamos cuatro tendencias en el sistema teatral argentino que «poseen cierta unidad interna y se diferencian entre sí tanto en sus formas de producción como en sus resultados estéticos» (Dubatti 2012, 62). En primer lugar, el «microsistema teatral culto», denominado como «comercial»<sup>39</sup> o «profesional» y que «dio a conocer a

---

<sup>38</sup> Consideramos necesaria esta apreciación, especialmente si comparamos con las semejanzas existentes con otros contextos nacionales. La iniciativa empresarial privada es también la fórmula predominante en los Estados Unidos, con escasos espacios de gestión pública; cada teatro, en ciudades teatrales tan destacadas como Nueva York, depende del apoyo financiero por parte de colaboraciones privadas (mecenases y socios del teatro), al igual que ocurre con cada producción. Sin embargo, esta realidad resulta muy diferente en Europa. Existen teatros o salas de gestión privada, pero resulta elevada la gestión pública de los mismos. El apoyo estatal también existe en las posibles subvenciones a producción y el riesgo económico privado lo encontramos en las empresas y compañías teatrales, las cuales dependen de la contratación privada o pública. En algunos casos, también existen artistas contratados de forma fija por espacios públicos o privados.

<sup>39</sup> Con el término de «teatro comercial» Osvaldo Pellettieri está haciendo referencia en este periodo a todo aquel producto escénico enfrentado a los parámetros estéticos y éticos del teatro independiente – dependientes del producto



una serie de autores fundamentales de los años '30 a los '60» (Pellettieri 2003, 21). Como señala Jorge Dubatti, en esta etapa destaca un éxito notable en este tipo de teatro y

la “industria teatral” se multiplica por los intercambios productivos (y formales) con la radio y el cine (nacional e internacional); los actores teatrales incorporan estos medios a sus posibilidades laborales. Pero, al a vez, el crecimiento de la radio y el cine produce una reducción del público en los espectáculos de reunión convivial-territorial y favorece los vínculos tecnoviviales (...) Esta variable hace que el desarrollo “industrial” sufra importantes transformaciones internas para el teatro. (Dubatti 2012, 62)

Este grupo, cuyos contactos con el teatro independiente fueron muy nutridos, presenta una serie de divergencias acuciadas, especialmente en la relación con la parte económica y de profesionalización. Como apunta Roberto Perinelli, estos grupos «cobraban y vivían de su trabajo (Guillermo Battaglia, Armando Discépolo, Oreste Caviglia, Eva Franco, Carlos Perelli, Milagros de la Vega, Lola Membrives, entre muchos más), que convocaba con medios parecidos, pero notablemente mejorados: actuaciones de calidad, buena dramaturgia y gran despliegue escenográfico» (Perinelli 2016, 81), enfrentándose, por tanto, al teatro comercial, pero situándose en un espacio disímil al que convoca el teatro independiente, como trataremos.

Simultáneamente, el microsistema del sainete seguirá funcionando también en este periodo, pero ya se habrá convertido en una fórmula teatral remanente, «encarnado en el denominado “teatro de la Calle Corrientes”» (Pellettieri 2003, 21). Se configurará en este periodo una mutación de las manifestaciones del sainete, pasando del «género chico» al «género grande» y, por tanto, «adquiriendo un estatus intermedio entre el sainete largo y la comedia corta» (Dubatti 2012, 66). Por ello, Raúl Blas Gallo, en sus estudios sobre el sainete en Argentina, afirma que 1930 significó el final de la plétora sainetesca, pues «a medida que el sainete invadía los distintos aspectos del aparato teatral (público, empresarios, intérpretes, autores, críticos), creaba dialécticamente los elementos de su progresiva decadencia» (Gallo 1970, 285).

---

artístico y no del beneficio económico-. En contraposición, entendemos que hoy en día la línea se complejiza y que debemos actualizar los términos o especificar su significado histórico. Especialmente, esto resulta necesario cuando términos como «teatro comercial» presenta una connotación negativa. Nos parece más apropiado y preciso acoger la consideración que realiza María Fukelman (2016) en torno a este ámbito, acuñando el término «teatro profesional». El teatro comercial sería aquel donde, por encima de la calidad artística, se realiza un producto cuyo fin último es una ganancia económica elevada. Se trataría de producciones que conjugan agentes provenientes de otros medios (cine, televisión), puestas en escena sencillas, en estilo realista, y temáticas no comprometidas (comedias de enredo, problemáticas de pareja...). Por su parte, el teatro profesional tiene, como su nombre indica, el desarrollo teatral como una profesión, pero no por ello alejándose de la calidad o compromiso estético o ético. Este debate que ahora iniciamos con el teatro independiente será una de las bases de discusión y reflexión en el seno de las reuniones de Teatro Abierto, como trabajaremos con posterioridad.

El sainete desaparece por su desgaste de fórmulas y lenguaje, por la reiteración de sus estándares y la merma de su calidad artística. Además, apunta Gallo que «al elevarse el índice cultural promedio, se desplaza el centro de gravedad hacia formas más elevadas de la comedia moderna, que en su amplitud actual puede encerrar, sin esfuerzo, hasta formas de modalidad sainetesca» (Gallo 1970, 302). No obstante, esta fórmula se reconvierte tanto en su continuidad como género popular como en su apropiación, parodia y continuidad por parte de la nueva dramaturgia argentina a partir de los sesenta. Por su parte, Cristina Massa reconoce sobre ese desprestigio al que había llegado el género del sainete: «entre los años 1930 y 1949, actores, autores y empresarios fueron apartándose poco a poco del sainete en su primitiva expresión, para producir piezas que intentaban acercarse, en algunos casos, a género legitimados por el campo intelectual» (Massa 2003, 226). Si bien los actores suponían un elemento esencial de la producción teatral en este tiempo, resulta significativo que ya en 1935 actores como Luis Arata, Muiño Alippi o los hermanos Ratti, afamados en este género, lo hayan abandonado (Seibel 2010, 117) y, hacia 1945, la tendencia del teatro breve haya desaparecido de los escenarios argentinos y ahora el público asista a espectáculos de tres actos (Seibel 2010, 189-190). Como señala Roberto Perinelli, el decaimiento del sainete supuso un logro dentro de los preceptos del teatro independiente, por lo que «contribuyó a dilatar el entusiasmo de los integrantes del movimiento alternativo, quienes sumaron más ánimo y pasión al tomar nota de cómo se debilitaba el enemigo, aunque sin perder nunca la condición de temible adversario» (Perinelli 2016, 81).

Surgirán, por otro lado, en esta década, y con honda proliferación posterior, nuevos géneros como la comedia musical. A su vez, a partir del golpe de Estado en 1930, se imponen nuevos géneros como la sátira política, como *Gran manicomio nacional* de Juan Pueblo, éxito de Luis Arata en el Teatro Sarmiento; *Gran Circo Político* de los Primos Tinteros, por la compañía de Enrique Muiño en el Teatro Smart o *Con permiso de Uriburu* por la compañía de revistas en el Teatro Cómico, como algunos ejemplos. Resulta sumamente interesante, pues nos permite observar la relación tan intrínseca entre teatro e historia. Si con anterioridad era el conflicto social y la realidad migrante el foco de atención de los sainetes, ahora la nueva realidad política redirige la atención de los artistas e inicia una relación, entre representación y político, que determinará todo el teatro del siglo XX.

Por otro lado, en cuanto a la segunda tendencia predominante en este período, siguiendo las consideraciones de Jorge Dubatti, encontraremos que frente al teatro “mercantilizado” el aumento de teatristas profesionales y de artistas «intelectuales de “vanguardia” artística y/o política (esto es, de izquierda o filoizquierda) en busca de un “teatro de arte”, que contraste con la hegemonía del teatro comercial, (...) sincronice el teatro nacional con las corrientes internacionales y recupere el poder pedagógico de las tablas» (Dubatti 2012, 62). Algunos de estos preceptos hallarán otro espacio y especificación en la modalidad del teatro independiente, con la que comparte líneas estéticas y éticas, aunque se distancie en aspectos de producción y comprensión del hecho artístico. Como señala Seibel, este grupo está formado por «cooperativas de profesionales que se diferencian de los independientes, aunque tienen expectativas comunes de separar “el arte” del “negocio”» (Seibel 2010, 37).

Por otro lado, en este período continúa existiendo una presencia importante de compañías extranjeras, que realizan giras en el país, o bien artistas asentados en Argentina que se imbrican con el panorama teatral. Una de las figuras destacadas en este aspecto será Lola Membrives, consagrada como la embajadora teatral de España en Argentina, quien representó desde los años veinte a los grandes autores españoles (Jacinto Benavente, los hermanos Quintero, José María Pemán o Federico García Lorca<sup>40</sup> -a quien también acercaría al público argentino, como es consabido, Margarita Xirgu-). La relación entre la escena argentina y la española será sumamente destacada y, a partir de la Guerra Civil española, muchos serán los artistas que se exilen o emigren a este país, fortaleciendo aún más los lazos existentes e intercambios escénicos. Por ello, Nel Diago no duda en afirmar que entre 1936 y 1939 es «Buenos Aires: capital teatral de España» (Diago 1994, 17)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> En 1933 tendrá lugar el estreno de *Bodas de sangre* en el Maipo por la Compañía Lola Membrives (curiosamente lugar consagrado como “la catedral de la revista”) (Seibel, 2010: 84), reponiéndola en el teatro Avenida, con un gran éxito que le hace ya en noviembre superar las cien representaciones. El 13 de octubre de 1933, invitado por Lola Membrives y su marido, el empresario Juan Reforzo, Federico García Lorca llega a Buenos Aires y recibe uno de los más cálidos – casi abrumadores - reconocimientos de su trayectoria. Lorca realizará una serie de conferencias invitado por la Asociación Amigos del Arte, y en el viaje le acompañará el escenógrafo Manuel Fontanals, quien le ayudará con los decorados de *Mariana Pineda* para la compañía de Membrives. En Buenos Aires le recibirán, entre otros, Gregorio Martínez Sierra. Lorca alargará su estancia hasta el 27 de marzo de 1934 y mantendrá una gran relación con el teatro profesional bonaerense (por ejemplo, escribirá *La niña boba*, versión de *La dama boba*, para la actriz Eva Franco, exitoso estreno con más de 150 representaciones y escenografía de Fontanals) (Seibel 2010, 91 – 92). Como destaca Blanca Podestá en la edición en la que relata la historia del Teatro Smart, que ella misma regentó, al poco tiempo de desembarcar Lorca en Argentina querrá conocer el teatro nacional argentino y acudirá a una representación en este espacio, *El mal de la juventud* de Ferdinand Bruckner, donde será presentado desde un palco por el periodista Pablo Suero y ovacionado. Además, también se destaca esta noche como el encuentro de dos grandes figuras: Carlos Gardel y Federico García Lorca (Podestá 1953, 16).

<sup>41</sup> Entre los autores, actores y compañías que participan de la escena porteña de este tiempo, destaca una figura esencial en el desarrollo escénico argentino, el catalán Antonio Cunill Cabanellas (Barcelona, 1895- Buenos Aires, 1969),

En última instancia, este período entre 1930 y 1950 destaca «por la labor de los actores. Muchos de ellos intervienen paralelamente en el teatro comercial en el profesional de arte y en el oficial» (Dubatti 2012, 88). A los actores y actrices ya mencionados en el apartado anterior, podemos añadir en este período la continuidad de figuras como Eva Franco o Gloria Guzmán, así como la consolidación de figuras más jóvenes, como Mecha Ortiz, Luis Sandrini, Tita Merello, Leonor Rinaldo, entre tantos otros (Dubatti 2012, 88).

Sin embargo, si bien el panorama pareciera radiante, existían numerosos problemas económicos internos a los que se enfrentaban las compañías con estos actores a la cabeza. Por ello, finalizando el período, hacia 1942, en los fundamentos del proyecto de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) se expone que el teatro «atravesaba una progresiva crisis económica que se torna cada día más alarmante en el interior del país. Se aduce la expansión de la radiotelefonía y la cinematografía, la sistemática superposición de impuestos al espectáculo teatral» (Seibel 2010, 217).

Esbozadas las principales características del panorama teatral en este período, nos adentramos en una de las líneas de mayor interés (entre la ruptura y la continuidad), que afecta a todos los agentes del hecho teatral y cuya su significación y prolongación en el teatro argentino, aunque difiriendo en su evolución, prevalece hasta la contemporaneidad. Se trata, además, de un período y sistema teatral sumamente importante para nuestro estudio, ya que en él se forman las principales figuras de las décadas posteriores, que integrarán Teatro Abierto, y este movimiento dialogará con algunos de los estamentos y preceptos característicos del teatro independiente.

### **Teatro independiente: un nuevo concepto en el panorama teatral argentino**

El teatro independiente es un fenómeno de gran amplitud que se extiende hasta la contemporaneidad en Argentina. Si bien contextualmente, como aquí observaremos, nace de postulados provenientes de Europa, la asimilación *sui generis* que realiza este país lo convierte en un hecho de mayor envergadura, exportado desde Argentina a toda Latinoamérica. Se configurará como una forma de entender el hecho teatral y, en sus

---

director desde 1936 de la Comedia Nacional, al frente del Teatro Nacional de Comedia (el antiguo Teatro Cervantes edificado por María Guerrero – Díaz de Mendoza y adquirido por el gobierno ante la quiebra de esta empresa). Su labor y su presencia como director escénico serán sumamente destacada en estos años, tanto por la fundación de la Comedia Nacional como del Instituto Nacional de Estudios del Teatro.

diferentes variaciones diacrónicas, se conforma como un espacio escénico predominante en el teatro argentino, junto a los otros sistemas teatrales. El teatro independiente se constituyó como una «forma de producción y ética artística de relevante proyección en la escena argentina y latinoamericana posterior, que constituirá la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial» (Dubatti 2012, 62).

Desde su aparición, en torno a los años treinta, se articula como un engranaje más, siempre presente, en la escena teatral argentina. Como señalábamos, el teatro independiente no es un género o una estética, ni tampoco cabe su comprensión en otros conceptos con los cuales encuentra contactos, de estirpe estadounidense, como el “teatro off” o “teatro under”. Para complejidad del término, «el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de sus años» (Fukelman 2017, 154). Por ello, en este apartado vamos a analizar el alumbramiento y las bases del teatro independiente en los años de su conformación, en la denominada por Osvaldo Pellettieri (2003) «Primera modernidad». Con el avance del estudio, indesligables las bases programáticas del teatro independiente de los teatristas en torno a Teatro Abierto, retornaremos a ellos marcando las disimilitudes en su evolución histórica. Asimismo, el concepto de teatro independiente será nuevamente interpelado en el último apartado, en relación con el teatro desde los años noventa hasta la contemporaneidad.

Por teatro independiente podemos englobar a un grupo de teatristas que, deseosos de una renovación estética en el campo teatral argentino, impulsan la creación de una serie de grupos en pos de esta causa. Buscarán tanto la puesta en escena de propuestas europeas en Argentina como la dinamización de la dramaturgia en el país. Desde sus postulados, el teatro independiente se enfrenta de forma directa con el empresario teatral, convencidos de que ese enriquecimiento es el que corrompe la calidad artística del espectáculo, la cual encontraban denigrada en la escena nacional. A su vez, se enfrentan con los grandes capocómicos como figuras que ostentan esa depravación artística y con el teatro oficial. Unido a estos preceptos, el teatro independiente, en su conformación en los años treinta, cree en el arte escénico como vehículo pedagógico que influye en el pensamiento crítico de la sociedad. Mantienen un posicionamiento militante, no sólo en el sentido político, sino también en la creencia de un compromiso con el teatro que lo aparta de toda búsqueda de beneficio económico con sus piezas, de ahí el precio popular de sus localidades. La propuesta estética debe ir de la mano de una temática de interés social que confiera al espectáculo la más alta calidad. Además, será con el teatro

independiente con el que se asiente definitivamente la figura del director de escena, ya no el primer actor o actriz de la compañía, que no sólo infiere en la puesta en escena del espectáculo, sino también en la unidad del grupo, la preparación de los actores y la elección de un proyecto de producción acorde a los ideales planteados.

En 1955, José Marial escribe un trabajo pionero sobre el teatro independiente, a pocos años del final de ese primer estadio transcurrido por el grupo. En un tono exaltado, inicia su trabajo alabando las características de este grupo y asegurando que «nadie como él ha sabido familiarizar al espectador con sus propios problemas y encauzar su actividad con visión certera de lo nacional en función de una proyección universal» (Marial 1955, 7).

Esta afirmación, más allá de las alabanzas del periodo coyuntural, nos permite observar el entusiasmo con el que buena parte del sistema teatral, crítico con la mercantilización y baja calidad de la escena argentina, acogió la iniciativa independiente y el cambio de viraje que la misma provocó, marcando buena parte de la identidad del teatro argentino. Por su parte, criticando el sistema teatral imperante en estos años en Argentina, Marial define el teatro independiente como un «teatro de rescate artístico» (Marial 1955, 7).

Osvaldo Pellettieri (2006) coordinará un monográfico sobre el Teatro del Pueblo, el más destacado colectivo de teatro independiente, iniciador del movimiento bajo la coordinación de Leónidas Barletta. En esta investigación se recogen los siguientes postulados que permiten comprender, a través del grupo gestor, este movimiento en sus años iniciales:

adhesión a la idea de movimiento (...) que abogaba por la realización de un teatro de arte y con mayor contenido social e incluía la abolición del concepto de escuela; activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de grupo (...) antagonismo hacia la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes: la primera figura (el capocómico), el empresario, el pago por las actuaciones. (Pellettieri 2006, 71).

Consideramos acertada, en su carácter sintético y aglutinador, la definición aportada por Jorge Dubatti:

Se reconoce como “teatro independiente” una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias. (...) La iniciativa “independiente” significó una vigorosa puesta en práctica de pensamiento alternativo al servicio de la generación de una nueva dinámica dentro del campo teatral. Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario

comercial, el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, contra las prácticas oficiales. (Dubatti 2012, 81-82)

Como recoge María Fukelman de las diferentes declaraciones de Leónidas Barletta, este creador consideraba que los empresarios eran «excelentes comerciantes, sin pizca de amor ni de entendimiento por la escena, que lo mismo hubiesen invertido su dinero en una empresa de pompas fúnebres, si hubiesen calculado que iban a rebañar un buen tanto por ciento» (Fukelman 2017, 164). Esta animadversión hacia el empresario era trasunto del desencuentro con un campo teatral que deseaban renovar a partir de diferentes puntos. Su programa, por encima de todo, los convertía en militantes del arte escénico nacional. Como sintetiza Pedro Asquini, teatrasta del teatro independiente, en grupos como La Máscara y el Teatro Payró, le unían los siguientes postulados, que él reconoce como no limitativos, pero confluyentes:

- 1) Eran grupos organizados democráticamente. (...)
- 2) No perseguían fines de lucro.
- 3) Realizaban actividad continuada.
- 4) Ofrecían sus espectáculos al alcance de los bolsillos más humildes.
- 5) No dependían de empresarios. (...)
- 6) Tenían como principio fundamental el respeto por el público. (...)
- 7) Obedecían a normas éticas.
- 8) Presentaban un repertorio identificado con la sociedad y su tiempo.
- 9) Promovían la relevación de nuevos valores en la dramaturgia.
- 10) Se proponían jerarquizar la profesión actoral.
- 11) Perseguían la elevación moral y la capacitación teatral y cultural de sus integrantes. (Asquini 1990, 12)

En relación con estas líneas de conceptualización sobre el teatro independiente, nos adentramos en la especificidad histórica de su germinación, desarrollo y legado.

### **La gestación del teatro independiente**

Como adelantábamos al inicio de este apartado, ya existía un sentimiento generalizado, por parte de los grupos aunados bajo el concepto de teatro de arte, por alcanzar una renovación escénica en el país, descontentos con la baja calidad recurrente en los espectáculos. Se trataba de colectivos profesionales, con fórmulas de compañía tradicional sustentadas en un primer actor o actriz, que buscaron aunar la calidad artística con el éxito económico y pusieron en cartel tanto a dramaturgos europeos como las fórmulas renovadoras de los artistas vernáculos. María Fukelman recupera este contexto de renovación originario del teatro independiente y plantea que uno de los puntos distintivos del teatro independiente con el teatro de arte parte, ideológicamente, de un

posicionamiento de izquierda que afecta a una serie de consideraciones sobre la conformación de estos grupos. Por ello, «todas las razones del nacimiento del teatro independiente que dan los teóricos, tanto las vinculadas al contexto teatral de la ciudad, como las relacionadas con la crisis social que atravesaba el mundo, implicaron un marcado posicionamiento ideológico de izquierda de parte de los artistas» (Fukelman 2016, 51). De esto emana su preocupación constante por la dedicación al pueblo (que denomina el colectivo más destacado) y su creencia en el carácter social y pedagógico que el arte escénico puede lograr.

Unido a este punto, en el contexto argentino el surgimiento del teatro independiente se relaciona con la afamada diatriba literaria entre Boedo y Florida. Recordamos brevemente que durante la década de los veinte se desarrollaron en Argentina dos grupos intelectuales aglutinados en la calle Boedo y la calle Florida. Estos dos términos, que remiten a afamados espacios de la geografía porteña, se han convertido hoy día en la metonimia de dos pensamientos enfrentados que la historia de la literatura ha conocido en distintos períodos, sobre la funcionalidad de la literatura y el hecho artístico, primando en Boedo un compromiso ético y, en Florida, estético. Se establecían, por tanto, dos bandos: «los que querían el arte para la revolución y conformaban una vanguardia política (Boedo), y los que querían la revolución para el arte e integraban una vanguardia estética (Florida)» (Fukelman 2017, 152). Si bien el tiempo ha mostrado en esta disputa entre Boedo y Florida diferentes acercamientos, contactos y no tanto una disputa como la unión de colectivos literarios bajo intereses comunes, estas dos calles nos permiten visualizar un debate álgido que se desarrolló en estas décadas en las letras argentinas para relacionar con el campo teatral que aquí trabajamos y el contexto de los teatros independientes. Siguiendo los postulados de María Fukelman<sup>42</sup>, este movimiento fusionó elementos de estas dos corrientes que, a su vez, presentaron siempre muchos puntos en contacto dentro de la histórica disputa que los estudios literarios han consagrado.

Leónidas Barletta, fundador de Teatro del Pueblo y la autoridad que reúne el peso de la gestación del teatro independiente, fue un escritor y periodista adscrito al grupo de

---

<sup>42</sup> Fukelman (2017) realiza un estudio de las principales revistas de Florida y Boedo, *Martín Fierro* de la primera, *Claridad* y *Los pensadores*, de la segunda, mostrando cómo en ambos grupos se estaba fraguando, desde finales de los años veinte (incluso con mayor predominancia en Florida) el poso que acogerá Barletta para el Teatro del Pueblo y con él el nacimiento del teatro independiente. La investigadora muestra diferentes artículos donde plantean la preocupación por el teatro argentino y su baja calidad artística.



Boedo. Sin embargo, como recoge Fukelman, reúne en el teatro independiente ambos colectivos al afirmar que el Teatro del Pueblo «mezcla a todos y borra los últimos vestigios de la disputa Boedo-Florida» (en Fukelman 2017, 157). Los dos grupos estuvieron preocupados por el estado del teatro en el país. El realismo y el arte al servicio de la formación activa del pueblo del grupo de Boedo se encontrarán con la mirada a Europa que mantenía Florida. La militancia artística promulgada por Boedo y el pensamiento de izquierdas se fusionan con la renovación estética que defendía Florida. Del diálogo entre ambos surge el nutrido campo en el que trabaja el teatro independiente.

Si nos fijamos, entonces, en el contexto europeo, observamos que el teatro independiente está acogiendo una tradición similar, renovadora del arte escénico en el viejo continente. Como expone María Fukelman (2017a), en un estudio comparativo que ahonda en la genealogía del teatro independiente, en Europa florecieron experiencias teatrales que buscaban alejarse de la comercialidad en el teatro, alcanzar nuevas fórmulas de expresión escénicas y renovar un arte que ellos creían arcaico y anquilosado (siendo paradigmático el Théâtre Libre de Antoine, 1887 o Die Freie Bühne de Otto Brahm, 1889). Se crearon grupos y compañías que, tanto en las salas teatrales específicas como en espacios no convencionales, representaron textos novedosos desde una concepción escénica y actoral renovadora. Así ocurre, como expone Fukelman (2017a) con L'Oeuvre de Lugné-Poé, 1893; el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski y Danchenko, 1898; El Mirlo Blanco de Ricardo Baroja y Carmen Monné, 1926; El Cántaro Roto de Valle-Inclán y Cipriano de Rivas Cherif, 1926 o, también de este último, El Caracol, 1927. Además, como analiza Fukelman (2017a) estos grupos encontraron su destinatario directo en un público culto, pero también existieron intentos de renovación que miraban al pueblo, confiando en las posibilidades sociales del arte escénico y con una ideología política del mismo (como el Teatro del Pueblo de Romand Rolland, de 1903, o el Teatro Proletario de Erwin Piscator, de 1922). Todo este contexto conforma los antecedentes que el teatro independiente aunó y adaptó a sus necesidades nacionales.

Siguiendo estas tres cuestiones (el teatro de arte argentino y los deseos renovadores, la disputa Boedo-Florida y el desarrollo teatral europeo) se inician los primeros derroteros del teatro independiente en Argentina finalizando la década de los años veinte. Un grupo formado por Palazzolo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, Elías Castelnovo, Guillermo Facio Hebécquer, Abraham Vigo y Héctor Ugazio escribirán sus deseos de rebelión teatral en su Declaración de Principios del Teatro Libre, donde

exponen: «Aspiramos a crear un teatro de arte donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada donde todo se caracteriza por el retroceso» (Ordaz 1999, 335).

Comienza a gestarse el teatro independiente, anterior a la conformación definitiva del Teatro del Pueblo y el asentamiento con el resto de grupos, a partir de una serie de experiencias que recogen los anhelos de la escena argentina. En 1928 Leónidas Barletta tomará las riendas del T.E.A., Teatro Experimental de Arte, estrenando *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo, dentro de la compañía de Angelina Pagano, afamada actriz de teatro, cuyo nombre aportaba mayor reconocimiento a la formación. Sin embargo, como recoge Luis Ordaz (1999, 336), aunque el grupo parece tener buena acogida e, incluso, la crítica destaca sorprendida que se trate de una compañía sin apuntador<sup>43</sup>, el T.E.A. desaparece antes de que puedan llevar a escena el segundo texto que pretendían, *Odio*, de Leónidas Barletta.

En 1929 aparecerán otros grupos como La Mosca Blanca, donde sobresalen nombres como Samuel Eichelbaum, cuya poética dramática ya mencionábamos dentro de las líneas de renovación de la escena en el teatro de arte. Por su parte, Leónidas Barletta, deseoso del éxito de esta nueva línea experimental, se unió al grupo El Tábano que, tras su pronta disolución, dará lugar a que sus componentes funden el Teatro del Pueblo, cuya posición destacada ya venimos mencionando. Como afirma Ordaz, el grupo nace con el fin de «realizar experiencias en el teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo» (Ordaz 1999, 337).

Antes de adentrarnos en el Teatro del Pueblo, y de su mano de las características del teatro independiente, así como otros grupos de este movimiento, consideramos oportuno plantear la periodización establecida por Osvaldo Pellettieri y su grupo (2006) en torno a este microsistema teatral. La fecha fijada para su inicio se sitúa en 1930, con la fundación del Teatro del Pueblo. Entre 1930 y 1940 se producirá la fase de «culturización», la cual «consiste en la aparición de nuevos modelos dramáticos, espectaculares y el advenimiento de una nueva ideología estética. Su canon incluye la poética del Teatro del Pueblo con la dirección de Leónidas Barletta y la textualidad de Roberto Arlt» (Pellettieri 2003, 21), período al que en este apartado nos dedicaremos.

---

<sup>43</sup> Esta afirmación la realizó un periodista de *Última Hora*, subrayando el hecho de que el espectáculo se presenta «sin apuntador, que es la primera vez que ocurre en nuestra escena» (citado en Ordaz 1999, 336).

Posteriormente, se desarrollaría la fase de «Nacionalización» entre 1949 y 1960, la cual «designa una módica resemantización de lo finisecular, impulsada por la llegada de nuevos modelos europeos y norteamericanos de texto dramático y espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski» (Pellettieri 2003, 21), pasando a una última «Reflexiva modernización», entre 1960 y 1969, donde sitúa el final de este microsistema, debate que trataremos en el capítulo siguiente.

### **Teatro del Pueblo y Leónidas Barletta**

Como ya veníamos adelantando, unánimemente reconoce la crítica (Marial 1955; Pellettieri 1990c, 2006; Dubatti 2012; Perinelli 2016; Fukelman 2016; entre otros) que el teatro independiente nace con la creación del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930 por Leónidas Barletta (1902-1975). El acta fundacional, donde se reúnen los postulados a los que inicialmente se adscribirán el resto de grupos, fue firmado en marzo de 1931 por Leónidas Barletta, como director del colectivo, junto a los actores Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, Hugo D'Evieri y José Veneziani, así como la actriz Amelia C. Díaz de Korn (Fukelman 2016, 48). A pesar de las iniciativas llevadas a cabo con anterioridad, Teatro del Pueblo «fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo» (Fukelman 2016, 48) y, en palabras de Fischer y Ogás Puga, su conformación supuso «una acción cultural emergente para el campo teatral de la época tanto se oponía a los circuitos que ejercían la dominancia, convirtiéndose como el primer teatro independiente de la Argentina» (Fischer 2006, 159) y generando, dentro de la cartelera porteña comercial, «una profunda modernización» (Fischer 2006, 164).

Entre los aspectos de su acta fundacional, en el segundo artículo de su manifiesto, como recoge Fukelman, buscan «experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo» (2016, 52). En definitiva, una reforma completa del campo teatral, con una renovación del texto dramático (con dramaturgos vernáculos y extranjeros) y el texto espectacular (revitalizando actores y la figura del director de escena) que logrará alcanzar un nuevo público, una masa social amplia, aspecto primordial en sus propuestas. Por supuesto, «este desafío implicaba el hecho de hacer teatro de manera independiente de los escenarios comerciales y del Estado, alejándose del objetivo de obtener rédito económico» (Fukelman 2016, 55).

Como plantea Jorge Dubatti, Leónidas Barletta se constituye como un paradigma del «teatrista ilustrado»<sup>44</sup> (Dubatti 2012a) y, de la mano de Teatro del Pueblo, desde el teatro independiente «impusieron un concepto del arte de raíz moderna, por el que el teatro es un instrumento para transformar la sociedad y dignificarla, al servicio del progreso, la educación, la moral, la política, la ciencia» (Dubatti 2012, 83). Se trata de una «idea utópica, anticonformista y utilitaria del teatro» (Dubatti 2012, 83)<sup>45</sup>.

El Teatro del Pueblo funcionará casi cinco décadas y el espacio será recuperado y regentado en la actualidad por la Fundación SOMI<sup>46</sup>. En un primer momento no gozarán de una sala propia, como sí habían tenido otras experiencias artísticas, hasta que la Municipalidad de la ciudad le ceda un espacio para desarrollarse, en Corrientes 1530, por una duración de veinticinco años y con 1250 butacas. Por desgracia, debido al golpe de Estado de 1943, convirtiéndose en presidente de facto Pedro Pablo Ramírez, sólo seis años después deberán abandonar dichas instalaciones. Como señala Carlos Fos (2014), en un libro donde recompone la historia del Teatro General San Martín, el espacio le será arrebatado a Barletta literalmente por la fuerza, ya que este se encerró para evitar el desalojo. En ese mismo espacio se creará «el Teatro de la Ciudad de Buenos Aires, “cuya finalidad ha de ser el fomento del teatro nacional en sus más puras fuentes tradicionales”». Esta medida completaba el lapidario informe del síndico Pearson que recomendaba poner fin a la concesión de la que gozaba Barletta» (Fos 2014, 62). El Teatro del Pueblo se instaurará definitivamente en el subsuelo de Roque Sáenz Peña, donde trabajará este teatrista hasta su fallecimiento.

---

<sup>44</sup> Consideramos apropiado aclarar el concepto de teatrista ilustrado, para lo cual seguimos los postulados de Jorge Dubatti, y que retomaremos a lo largo del trabajo. Como él señala: «La función del teatrista ilustrado se fundamenta en algunos supuestos: en tanto guía y maestro, el hacedor de teatro tiene aquellos saberes que se consideran pertinentes para orientarse y desempeñarse en el campo social, moral y político y asume por vocación y misión la fundición de transmitirlos; el artista-maestro sabe más que el espectador-alumno y eso justifica su función: conoce y reconoce qué debe hacerse y en consecuencias indica al espectador qué decisiones se debe tomar, qué posiciones asumir, qué situaciones cuestionar y qué desafíos encarar, dentro de qué cartografía de valores ubicarse; (...) La función del teatrista ilustrado es una variante contemporánea, compleja y facetada, de la concepción ancestral del teatro como escuela». (Dubatti 2012a, 104).

<sup>45</sup> Esta idea no deja de relacionarse con el pensamiento de Teatro Abierto. Una imagen utópica, que cree en el teatro como cambio social y que posiciona al intelectual ilustrado como guía. Sin embargo, será en el mismo seno de Teatro Abierto donde observemos su disolución y el paso a un nuevo pensamiento en la figura de la intelectualidad propia de la contemporaneidad y la posmodernidad. A ello nos dedicaremos con mayor detenimiento.

<sup>46</sup> La Fundación SOMI, en homenaje al dramaturgo Carlos Somigliana, autor incluido en nuestro corpus, supone una iniciativa de gran interés dentro de nuestro estudio. En su base programática, buscan incentivar el estreno del autor nacional. Surgida tras el fallecimiento del autor en 1987, muchas de las iniciativas de dicha asociación se corresponden con los proyectos de política teatral que se fraguan en el seno de Teatro Abierto y está vinculada a numerosos artistas que participaron en este evento hasta la actualidad. Cuenta con dos salas, Teatro Abierto y Carlos Somigliana, y una programación activa de varios espectáculos simultáneos en cartel. Además, en su búsqueda por promulgar el teatro argentino y, como nos interesa destacar, por su unión con el teatro independiente, esta fundación recuperó el Teatro del Pueblo. A esta entidad retornaremos al finalizar el capítulo cuarto de nuestro estudio.

El Teatro del Pueblo llevará a escena textos dramáticos universales como *La aulularia* de Plauto; *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja; *El matrimonio* de Gogol; *Noche de reyes* de Shakespeare o *El emperador Jones* de O'Neill, entre otras. Junto a estas producciones del teatro universal y contemporáneo foráneo, se acercarán también a los escritores argentinos más importantes del momento, mayoritariamente desconocidos en ese tiempo, como Ezequiel Martínez Estrada (*Títeres de pies ligeros*) o Álvaro Yunque (*Comedieta burguesa*), destacando la aparición de Roberto Arlt. Con él ganará el teatro argentino, gracias a Teatro del Pueblo, un destacado dramaturgo, ya conocido por su producción periodística y narrativa. El grupo, con dirección escénica de Barletta, estrenará en 1931 el capítulo primero de la novela *Los siete locos* y, con ello, Arlt descubre todas las posibilidades que el arte escénico podía ofrecerle. Al año siguiente, en 1932, estrenarían *300 millones*, la primera creación dramática arltiana. Por ello, destacan Fischer y Ogás Puga que Teatro del Pueblo «En lo específicamente teatral, su mayor aporte radicó en la difusión de un repertorio de clásico de la dramática universal y el impulso otorgado a un nuevo grupo de la dramaturgia argentina» (Fischer 2006, 161).

### **El teatro argentino moderno: texto espectacular y texto dramático**

Como ya señalábamos, Osvaldo Pellettieri (1990c, entre otros) señala la modernización del teatro argentino en 1930: «Decimos modernización y no vanguardia, porque tanto en el repertorio como en los modos de actuación del grupo iniciador (...) hubo apropiación de procedimientos del simbolismo, el grotesco, el expresionismo, pero no de los artificios y la ideología de las vanguardias históricas». (Pellettieri 1990c, 229). Por lo tanto, si nos referimos a las vanguardias históricas, lo cierto es que las características de este movimiento lo configuran en un nuevo eje y nos introduce en el teatro argentino moderno, vislumbrando cambios significativos para todo el hecho escénico, en relación tanto con el texto espectacular como con el propio texto dramático. El primero de ello, ya señalado, en la elección de los dramaturgos extranjeros -clásicos y modernos- junto a los autores vernáculos, a los que nos dirigiremos en última instancia.

En el ámbito de la puesta en escena, el teatro independiente gesta una destacada revolución, la cual entronca con el Teatro Libre de Antoine y la aparición del director de escena. Frente a la dirección artística o coordinación general que existía en el teatro anterior en Argentina, donde el primer actor de la compañía u otro miembro del equipo

se encargaba de organizar la escena (salidas, entradas, leves movimientos y marcas...), en este momento se asienta en el país el concepto de director escénico predominante hasta nuestra contemporaneidad, más allá de su evolución o la aparición de nuevas concepciones en este ámbito. Se trata de la figura de un director encargado de aportar, con su creación, un nuevo sentido estético a la pieza dramática; es aquel que determina el tratamiento de la obra, las posibles lecturas contextuales que se buscan, aporta luz sobre los personajes y la trama y concibe el espacio escénico (a partir de las diferentes estéticas posibles, en relación con la iluminación, vestuario o escenografía) donde se desarrollará la pieza<sup>47</sup>. Como trabaja Pellettieri, desde el nacimiento del teatro independiente se forjó la figura del director de escena y «se entronizó (...) como centro de la actividad teatral: orientador estético e ideológico del grupo», añadiendo que «si bien Barletta no creía en la formación de actores, sus puestas en escena eran tildadas por la crítica y por él mismo como realistas» (Pellettieri 1990c, 229), completando que se trata de un realismo «ingenuo» (Pellettieri 1990c, 230).

Fischer y Ogás Puga (2006, 72-73) realizan un análisis sobre la puesta en escena de estos grupos independientes. Señalan que el director suponía una suerte de armonizador del hecho teatral, donde se proponía una puesta en escena tradicional y autotextual. En cuanto a la dirección de actores, Barletta, a través de largas lecturas del trabajo de mesa, «hacía que los actores “entendieran” el texto dentro de su contexto de producción». De ahí se pasaba al movimiento de los actores mientras estos comenzaban a decir el texto, a la vez que el director daba «evidencia de sentido». Se desestimaban todos los efectos teatrales y la simbolización utilizada presentaba una forma elemental que servía «para “aclararle” el mensaje al espectador» (2006, 73). Tanto la gestualidad como la caracterización y el vestuario de los personajes seguían una línea mimética de la realidad. A ello se une, de forma novedosa, que en la escenografía utilizaba «pocos elementos de utilería que sugerían el ambiente» (2006, 73), probablemente motivado por

---

<sup>47</sup> Sólo estamos aportando algunas líneas generales sobre el concepto de director de escena en el sentido moderno, conscientes de las dolencias que la definición acarrea en su generalidad y de las múltiples peculiaridades dependiente de la época, el sistema teatral y la elección estética pueden surgir. Al respecto, resulta interesante las tres variantes que establece Osvaldo Pellettieri (1997) en torno a la puesta en escena, estableciendo cuatro vínculos posibles: 1) Puesta tradicional, donde «el director pone en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizando lo que se hallaba implícito en él. Se concreta en la amplificación del hablante dramático básico o didascalia» (1997, 26); La puesta tradicional no ortodoxa, cuyo antecedente «es una obra dramática pero que es tomada sólo como guion por un director creativo; implica la apropiación de un texto ajeno, e indica la intención de suplir el lenguaje lingüístico, por un lenguaje extralingüístico. El director sustituye, en alguna medida, al autor» (1997, 26-27); 3) donde el texto previo es sólo una referencia y «La puesta en escena suple, por medio de un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo»; y 4), en última instancia, donde no hay texto previo, como en las creaciones colectivas o happenings, donde «estos textos no tienen texto en el sentido literario (una obra dramática) como punto de partida para la puesta en escena, sino que utilizan la palabra como metalenguaje y no como fin en sí misma» (1997, 27).

una cuestión presupuestaria. En conjunto, «El espacio escénico era concebido como materia naturalista, iluminado frontalmente, imitador del mundo que descubría» (2006, 73).

En lo referente a los actores y las técnicas interpretativas, también resulta diferente la concepción y exigencias del primer teatro independiente. En primer lugar, Barletta «despreciaba el teatro de los capocómicos porque se repetían en vez de traer novedades» y los actores «no eran representativos de un teatro moderno» (Fischer 2006, 165). Por todo ello, en consonancia con el amplio cambio producido, apunta Jorge Dubatti que surge un nuevo concepto de actor que negaba el «narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo del actor» y se oponía «a la “dictadura del primer actor”, para dar lugar a una forma de asociación horizontal, concertada, que valora el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión» (Dubatti 2012a, 116).

Por todo este cambio, de radicalidad para la escena argentina, los actores que trabajaban en los teatros independientes, especialmente en relación con Barletta, eran participantes activos y comprometidos con la causa, no por ello exentos de controversias con las decisiones del director. Además, desde la base programática del Teatro del Pueblo, al igual que ocurría con las obras, «un actor no podía trabajar al mismo tiempo en el teatro comercial y en el independiente» (Fukelman 2016, 54). Por ello, como analiza Perinelli, «La disponibilidad de los participantes debía ser total, casi un sacerdocio, tan dispuestos para encarar el protagónico de una obra como para atender la boletería o hacer tareas de limpieza» (2016, 82)<sup>48</sup>. En última instancia, Barletta tampoco «creía en la formación de actores» (Pellettieri 2006, 71), sino que el director del grupo debía ser el encargado de proporcionar la formación necesaria al actor, a través de sesiones específicas o trabajo durante los ensayos.

Empero, esta cuestión variará notablemente con los nuevos grupos y el avance de las décadas, pues los teatros independientes se convirtieron en el espacio de incorporación, investigación y trabajo con nuevas técnicas interpretativas, donde de nuevo juega un papel determinado la influencia europea. Así, durante la segunda fase del

---

<sup>48</sup> Los lemas que acompañaban el funcionamiento de los teatros independientes —“El teatro no es un templo, es un taller”, adoptado por La Máscara; “Avanzar sin prisa y sin pausa como la estrella”, insignia del Teatro del Pueblo; “Cuando se es joven se debe ser joven hasta el final”, elegido por Nuevo Teatro— afirman de modo simbólico el voluntarismo exigido (Perinelli 2016, 82).

teatro independiente, aunque se mantuvo la tendencia de puesta en escena anteriormente descrita, comenzaron a surgir grupos como La Máscara, que buscaba aprehender las nociones de Stanislavski (Pellettieri 1990c, 234) y se conformaron como taller de investigación actoral (Perinelli 2016, 87). Se generó una importante ruptura que ya nos adelanta, como trabajaremos, la entrada a una segunda modernidad en el ámbito escénico.

Adentrándonos ahora en el ámbito dramático, se está produciendo un viraje sumamente destacado, valorado como el inicio del teatro argentino moderno. El mismo queda representado principalmente por dos teorías, dos hitos escénicos que tienen lugar en el seno del teatro independiente. La primera línea, señalada por Luis Ordaz (1999, 351), apunta a 1933 como viraje dramático insoslayable con el estreno de *300 millones* de Roberto Arlt. Si bien su afirmación no es errónea, lo cierto es que, tal y como presenta Gerardo Fernández (1992) en su antología del teatro argentino contemporáneo, Arlt fue en teatro, como en toda su producción literaria, un gran rompedor e innovador, lo que conformó una dramaturgia que difícilmente creó escuela en su contemporaneidad, algo que sí consiguió un autor coetáneo que ya hemos analizado como Armando Discépolo. En palabras de Ogás Puga, «Roberto Arlt fue un precursor, y como tal no pudo ser profeta en su propia época» (Ogás Puga 2016, 58).

Empero, la distancia histórica nos permite observar cómo la figura de Roberto Arlt ha ocupado en el ámbito escénico argentino, con el paso del tiempo, un lugar primordial, revisitado y recuperado en numerosos montajes hasta nuestros días<sup>49</sup>. Con el fin de mostrar su vigencia, dos propuestas para Teatro Abierto 1982 retomarán el relato “El jorobadito”, con dirección de Eduardo Caracoche y Rodolfo Aldasoro. Por otro lado, una de las puestas en escena más afamadas del Sportivo Teatral de Ricardo Bartís será *El pecado que no se puede nombrar* (1998)<sup>50</sup>. En la cartelera porteña de 2017 se llevó a escena *La farsa de los ausentes*, con dirección de Pompeyo Audivert (basada en *El desierto en la ciudad*, último texto teatral inconcluso de Arlt), en la reapertura del Teatro

<sup>49</sup> El citado artículo de Gisby Ogás Puga (2006) articula un análisis, en forma de alegato, sobre la significación y reconsideración crítica de la obra de Arlt.

<sup>50</sup> *El pecado que no se puede nombrar*, sobre la obra arltiana *Los siete locos*, es una propuesta afamada del Sportivo Teatral, también por la proyección internacional que alcanzó, presentándose, por ejemplo, en el Festival Iberoamericano de Cádiz. Como reconoce Bartís, «Es un escritor paradigmático, que produce un corte muy importante en la literatura argentina. (...) Arlt produce una revolución absoluta en la ruptura con el lenguaje realista y folklórico. Introduce lo que hoy llamamos la mezcla, la hibridización, un lenguaje que combina lo alto y lo bajo, que integra las texturas de lo dramático y lo cómico, y genera un elemento paródico singular» (Bartís 2003, 183). Para más información sobre esta puesta en escena y su relación con la obra arltiana, remitimos al estudio de Julia Elena Sagaseta (2001), “Arlt en un ‘teatro de estados’: sobre las propuestas de Ricardo Bartís”. También resulta destacable uno de los primeros trabajos de Claudio Tolcachir para Timbre 4, *Jamón del Diablo* (2002), una versión de la obra *300 millones* de Roberto Arlt, representada durante más de una década por este grupo. Estas propuestas evidencian la recuperación y vigencia de Arlt en el teatro argentino contemporáneo.



General San Martín. Además, la temporada 2017 subió a las tablas *Escritor fracasado*, en versión de Marilú Marini y Diego Velázquez en el Teatro Nacional Cervantes.

La otra teoría, de mayor acogida por parte de la crítica, considera más apropiado fechar el inicio del teatro argentino moderno en el Teatro La Máscara con el estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, el 4 de mayo de 1949. Dicha propuesta sorprendía por su innovación, conmocionando al panorama escénico y asentando las bases de una literatura dramática realista de la que se apropiarán las generaciones venideras, como posteriormente estudiaremos. Con los ejemplos de Arlt y Gorostiza se constata que el teatro independiente, a pesar de que su mirada estuviera puesta en la escena europea, su «propósito de promover a los dramaturgos argentinos se explicitó desde los estatutos del Teatro del Pueblo» (Fukelman 2017, 171), extensible al resto de teatros independientes.

La proliferación de grupos de teatro independiente, más allá de Teatro del Pueblo, no hará sino ampliarse con el paso del tiempo. Hasta 1945, podemos destacar la formación de grupos como el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Íntimo, Teatro Popular José González Castillo, La Cortina, Teatro IFT, Teatro Libre Florencio Sánchez, Tinglado Libre Teatro, el Teatro Proletario, entre otros. Cada colectivo de teatro independiente mantendrá unas características determinadas a las que no podremos detenernos en este trabajo. Además de sus peculiaridades, destaca el hecho de que las relaciones con el teatro profesional no fueron para todos tan estrictas como planteaba Barletta, sino que existieron intercambios y diálogos, que enfrentaron en ocasiones, pero en las más nutrieron la evolución de los artistas del teatro independiente.

### **La dramaturgia argentina en el teatro independiente: Roberto Arlt**

A pesar del fomento a la dramaturgia vernácula que se está promoviendo en estos años, su presencia en los diferentes circuitos continúa siendo mermada en comparación con el de nombres extranjeros<sup>51</sup>. Entre 1934, la fecha del estreno de *Cremona* (última pieza de Discépolo), y la presentación de *El puente* de Carlos Gorostiza (1949), Roberto Arlt se posiciona como el dramaturgo más destacable y de mayor importancia que produjo Argentina (Fernández 1992, 20). Arlt trazó una producción renovadora, con un teatro

---

<sup>51</sup> Destaca Gerardo Fernández, desde la década de los treinta, voces como Tulio Carella (*Don Basilio mal casado* y *Doña Clorinda la descontenta*), Conrado Nalé Roxlo (*La cola de la sirena*, *Una viuda difícil* y *El pacto de Cristina*), Juan Óscar Ponferrada (*El carnaval del diablo* y *El trigo es de Dios*) o Bernardo Canal Feijoo (*Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*) (1992, 20).

onírico y desgarrado que «no encuadra estrictamente en los parámetros pedagógicos que primaban en el teatro del pueblo», como señala Gabriel Fernández Chapo (2010a, 81). Estéticamente, las propuestas de Arlt difieren de los postulados realistas característicos del Teatro del Pueblo y su poética dramática «inauguró tendencias modernas como el expresionismo, alejándose tanto de la “convención literaria” de Boedo como también del ideal de “buena literatura” de Florida, hecho que lo convierte en un caso singularísimo de nuestras letras» (Fischer 2006, 176).

Investigaciones contemporáneas buscan esclarecer la impronta que Roberto Arlt realizó para el teatro argentino. Señala Ogás Puga que este dramaturgo se sitúa «Como el primer modernizador del teatro argentino», gracias a su «apropiación de modelos europeos que fueron productivos, por cierto, no sólo para la textualidad dramática de Arlt sino también para las nuevas formas de producción del teatro argentino» (Ogás Puga, 2016, 57) y el diálogo entre creadores del hecho escénico. Su obra fue un aporte insoslayable para el desarrollo del teatro argentino, adherido a la empresa que el teatro independiente buscaba llevar a cabo. Como recupera Fernández Chapo, retomando un texto significativo que Arlt leyó antes del estreno de *El humillado*, «Tenemos, es verdad, la pretensión de crear un teatro nacional, en consonancia con nuestros problemas y nuestra sensibilidad, y entonces esas empresas de comicuchos, y autores de sainetones burdos, no nos interesan» (Fernández Chapo 2010a, 81-82). Ciertamente, la dramaturgia de Arlt se relaciona, como en el ámbito de toda su producción literaria, con un análisis sórdido y lúcido sobre su país, al igual que realizaría sobre otros espacios geográficos y contextos a través de sus críticas periodísticas. Por ello, reconoce en sus textos dramáticos Mirta Arlt «la misma dialéctica de diversidad/unidad de autor (personaje que aplicaba en sus novelas (...) intrigas y personajes (...) en los cuales el autor depositó la desesperación y la angustia existencial de la autobúsqueda del sentido, desde su identidad esencial» (Arlt 2003, 160).

Desde 1932 hasta su fallecimiento en 1942, Arlt estrenó todas sus propuestas en el Teatro del Pueblo, excepto *El fabricante de fanstamas*, en la compañía de Carlos Pererlli y Milagros de la Vega, que fue un fracaso de público, pero alcanzó más repercusión por parte de la crítica (Fischer 2006, 180). De entre las diferentes críticas que Fischer y Ogás Puga recopilan sobre la producción dramática de Arlt (2006, 180-184), destacamos el texto de Pedro González en *Conducta*, a propósito del estreno de *África*, ya que sintetiza el impacto que el dramaturgo genera en el teatro coetáneo:

Roberto Arlt está probando que es el dramaturgo del teatro de hoy. (...) Su imaginación es prodigiosa, sus criaturas sorprenden y conmueven, sus bárbaras disonancias despiertan al espectador adormilado desde hace años en su butaca; convulsionan al hombre plácido (...) enfurece a los críticos espesos (...) y arranca alaridos de envidia a los “prestigiosos dramaturgos” que todavía escriben admonitorios discursos dialogados a lo Ibsen. Ningún coro más adecuado que éste para la obra de un autor moderno (Fischer 2006, 183-184).

Como adelantábamos anteriormente, la primera obra teatral de Roberto Arlt (1900 – 1942) fue *300 millones*, estrenada el 17 de junio de 1932 en el Teatro del Pueblo. Supuso una renovación y sorpresa tanto para el teatro argentino del momento como para el propio Arlt, que desde ese momento se adentró en el ámbito escénico. La protagonista de *300 millones* es Sofía, una sirvienta inmigrante. Sobre ella y sus ensoñaciones se genera la trama argumental y aparecen los diversos personajes de “humor” que la acompañarán durante la obra, producto de su rememoración. Poco a poco, Sofía irá recordando y generando por medio de la imaginación su vida pasada, como una forma catártica para liberarse de aquello que le causa intranquilidad. Todo nace, por tanto, de los sueños de la protagonista que se desarrollan en un momento determinante en su vida, al borde de su suicidio. Queda de manifiesto, en esta estrategia dramática, la clara relación del teatro arltiano con el surrealismo y el mundo onírico.

Por otro lado, al igual que trabaja en su narrativa con la angustia y desolación, en un «existencialismo sórdido» (Cervera Salinas 2017a), buscará líneas similares, adaptadas al género, con su teatro. En el acto tercero leeremos:

Vieja 1º.- ¡Cómo pasan los años!

Vieja 2º.- Y esta es la vida.

Sirvienta.- Sufrir.

Vieja 1º.- ¿Para qué la vida?

Sirvienta.- Monotonía.

Vieja 1º.- Tristezas.

Vieja 2º.- Querer.

Vieja 1º.- Dejar.

Sirvienta.- Empezar...

Vieja 1º.- ¿Para qué hemos vivido?

Vieja 2º.- No conviene nombrar ciertas dulzuras. (Arlt 2009, 27)

El teatro de Arlt está cargado de símbolos y sus personajes pertenecerán a las clases bajas de la sociedad, como también sucede en su narrativa. Veremos inmigrantes, sirvientes, seres que son ahora sombras y se hallan llenos de crueldad (donde destaca, sin duda, el dictador *Saverio el Cruel*). Las problemáticas en Arlt son muy distintas a las del teatro convencional: se adentran más en los recovecos de la existencia del hombre y de sus conflictos más íntimos. De esta forma, «Arlt no innova por innovar, sino por la misión social del arte». (Dubatti 2012, 97). En este sentido, Mirta Arlt (2004) entronca el

grotesco discepoliano con la instauración de la angustia existencial en el teatro arltiano, reconociendo la admiración que este autor tenía por la obra de Discépolo y por la construcción trágica de la vida migrante en textos como *Stéfano* o *Mateo*<sup>52</sup>.

Tras *300 millones*, Arlt continuará su carrera dramaturgica. En 1936 estrenará *El fabricante de fantasmas* y, una de las más destacadas por la crítica posterior, *Saverio, el cruel*<sup>53</sup>. También será reconocida la obra estrenada en 1938, *La isla desierta*<sup>54</sup>, año en el que vio a la luz *África*. Su producción teatral finalizará en 1940 con *La fiesta del hierro*. Tras su muerte, en 1942, vieron la luz algunos textos suyos que había dejado sin publicar, como *El desierto entra a la ciudad*, *Escenas de un grotesco* (que ya nos adelanta las reminiscencias con Discépolo) o *La juerga de los polichinelas*, entre otras.

Las obras de Arlt constituyen una poética dramática compacta, en la que encontramos elementos constantes: el juego de los contrarios, donde la realidad y el sueño, la verdad y la mentira, se confunden durante toda la trama; la crítica a la farsa; la aparición de lo grotesco; el ataque a la vida moderna y la sociedad... Blanco Amores de Pagella (1983) destaca la invectiva a la nueva forma del trabajo en la ciudad en obras como *El desierto en la ciudad*<sup>55</sup> o en *La isla desierta*, donde «el amplio cielo azul incitante sobre el puente (...) no deja trabajar a los empleados que ahora ven la luz y el río por donde surcan, prometedores, los barcos» (Blanco Amores 1983, 43).

El proyecto arltiano y la innovación que formula sólo podían conjugarse en un espacio como el generado en torno a los teatros independientes y, en este caso, en consonancia con el Teatro del Pueblo. Por ello, el dramaturgo afirmaría que, frente al teatro comercial preocupado por el público y el actor/empresario al que satisfacer con sus propuestas, «La obra del autor independiente es un suceso persona». (Ordaz 1999, 353).

---

<sup>52</sup> También Milena Bracciale Escalada realiza una interesante comparativa entre la obra dramática de Armando Discépolo y Roberto Arlt, trabajando los vínculos existentes entre ambos y cómo promueven, desde su obra, «relatos de identidad cultural, pues cada uno de ellos, a su manera, “habla” de una época de nuestra historia, esto es, de las segunda y tercera décadas del siglo XX en Buenos Aires» (Bracciale Escalada 2010, 3).

<sup>53</sup> Sobre esta pieza, Eva Golluscio de Montoya realiza un profundo análisis sobre su relación con las corrientes psicoanalíticas o filosóficas y con su contexto de producción. Para más información, remitimos a Golluscio de Montoya (1998).

<sup>54</sup> La fecha de estreno de *La isla desierta* varía entre diciembre de 1937 y 1938. Sobre esta cuestión, así como un análisis profundo de este texto y puesta en escena emblemáticos, sobre los que aquí no podemos dedicarnos, remitimos a Fernández Chapo (2010a).

<sup>55</sup> Se trata del último texto escrito por Roberto Arlt antes de su muerte. A pesar de haber sido tratada como obra inconclusa, Grisby Ogás Puga, en su artículo “La obra póstuma de Roberto Arlt: *El desierto entra en la ciudad*” (2009), desmiente con su análisis dicha recurrencia crítica. Como ella señala, la obra destaca por «una trama sólida, con un óptimo desarrollo de la acción dramática. El desenlace -imprevisto y fatal- es típico del modelo dramático arltiano y los personajes tienen rasgos que los sustentan, y comparten, además, el paradigma de alienación y disconformismo característico de los seres arltianos» (Ogás Puga 2009, 201). La puesta en escena de Pompeyo Audivert en 2017, bajo el título de *La farsa de los ausentes*, también sirve como apoyo a esta consideración.

Es decir, Arlt fue consciente de las diferencias existentes entre su creación dramática, en el contexto de los grupos independientes, y el teatro comercial y los dramaturgos contemporáneos a él. Conformó un teatro absolutamente original en la escena argentina, que el público no estaba acostumbrado a ver. Como afirma Fernández, «Arlt plasmó, entre 1932 y 1942 una producción única e irrepetible que alguien definió como “el teatro de los sueños desatados» (Fernández 1992, 20-21).

### **El primer gobierno peronista (1945 – 1959)**

Una de las bases que buscamos evidenciar en el marco de este estudio, determinante en el contexto de Teatro Abierto, es el impacto que los cambios políticos generan en la obra artística y, con especial incidencia, en el arte escénico. Motivado por su carácter vivencial y convivial, así como por la relación tan arraigada que mantiene con la realidad circundante debido a su expresión pública, el teatro conjuga una mayor dependencia de la realidad sociopolítica. Cada texto y puesta en escena quedan determinados por el contexto histórico, generando diversas relaciones: propuestas de marcado carácter político o bien compuestas con base en un contexto determinado; textos revisitados en una nueva versión para imbricarlos con la realidad circundante y realizar una lectura consustancial (*Macbeth*, 1980, de Carlos Somigliana; *La señora Macbeth*, 2001, de Griselda Gambaro); propuestas cuya recepción queda determinada por el contexto (*La nona*, 1977, de Roberto Cossa) o, incluso, textos completamente desligados de toda reflexión crítica, pero determinados por su contexto de producción (por ejemplo, la censura moral sobre los espectáculos de varieté o revistas durante la última dictadura militar), entre otros casos.

En nuestro deseo por ahondar desde la perspectiva del campo teatral, entendiendo la literatura dramática en su deseo de escenificación -lograda o no-, resulta determinante la mención de los diferentes estadios históricos y su incidencia en el arte escénico y el ámbito cultural. Además, este hecho nos permitirá observar las imbricaciones que históricamente existieron en Argentina entre el campo político y teatral, así como la incidencia del primero en el último, llegando a corromper y destruir sus andamiajes, como en el culmen acontecido para la creación de Teatro Abierto.

En este sentido, nos situamos ante 1945 como una fecha histórica de suma relevancia tanto dentro como fuera de las fronteras argentinas. A nivel mundial, finalizará

la II Guerra Mundial (1939-1945) y comenzará a reconstruirse tras la devastación generada por una de las mayores catástrofes contra la humanidad, que afectó y convulsionó a buena parte de la ciudadanía mundial, de manera directa o indirecta. Este final implicará tres cuestiones principales, como brevemente mencionamos. En primer lugar, el comienzo de un tiempo de posguerra, los años del Telón de acero y la constitución del enfrentamiento entre el bloque comunista y capitalista, representado simbólicamente en el Muro de Berlín (caído en 1989). Por otro, la reconstrucción de los países devastados tras la guerra y el inicio de los pactos de no agresión en pos de frenar toda nueva barbarie (queda en duda su logro). En último lugar, el inicio de un nuevo paradigma y visión a nivel mundial, el «giro subjetivo» y la «cultura de la memoria» (Sarlo 2005), iniciado en países como Alemania y Francia y extendido a otros muchos espacios y de suma vigencia contemporánea, y que analizaremos en el ámbito argentino con la caída de la última dictadura militar y en su relación con Teatro Abierto.

Si nos fijamos en la historia de Argentina, 1945 también resulta una fecha paradigmática. El 17 de octubre de este año irrumpirá de manera contundente en el país una de las figuras más complejas y controvertidas, y que mayor huella ha generado en el país, persistente hasta la actualidad: Juan Domingo Perón (1895-1974). Será Ministro de Bienestar Social tras el golpe de estado de 1943, ya mencionado con anterioridad, el cual había puesto fin a la Década Infame (1930-1943). Desde este momento, será consagrado por el pueblo como líder, iniciándose una década decisiva para la política del país.

Como describe Enrique Santos Discépolo<sup>56</sup> sobre este hecho:

Bueno, mirá, lo digo de una vez. Yo, yo no lo inventé a Perón. Te lo digo de una vez así termino con esta patriada de buena voluntad que estoy llevando a cabo en un afán mío de liberarte de tanto macaneo. La verdad: yo no lo inventé a Perón ni a Eva Perón, la milagrosa. Ellos nacieron como una reacción a tus malos gobiernos. Yo no lo inventé a Perón ni a Evita Perón ni a su doctrina. Nos trajo, en su defensa, un pueblo a quien vos y los tuyos habían enterrado en un largo camino de miseria. Nacieron de vos, por vos y para vos<sup>57</sup>.

Como entendemos del planteo de Santos Discépolo, Perón fue el resultado de una coyuntura histórica y social, aclamado por el pueblo por la esperanza en un cambio político que escuchara sus necesidades. Por ello, afirmará Jorge Dubatti que el peronismo

---

<sup>56</sup> Enrique Santos Discépolo, Discepolín, hermano de Armando Discépolo, fue un destacado artista, también dedicado a la dramaturgia, pero que destaca como compositor y músico argentino. Afamados son sus tangos “Yira, yira”, “Cambalache”, “Uno” y “Cafetín de Buenos Aires”.

<sup>57</sup> La cita es extraída de *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976* (James 1990, 20).

(...) es, desde 1955, una fuerza transhistórica. Basta pensar en la pregnancy y significación de una figura mítica como la de Eva Perón en el teatro nacional hoy para comprobarlo<sup>58</sup>. Difícil de comprender y de explicar, contradictorio y controvertido, el peronismo es una variable sin la cual la Argentina de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI no podría ser pensada. De alguna manera u otra, se hace presente, metafórica y explícitamente, en todo el teatro argentino hasta hoy. (Dubatti 2012, 102)

Comprender la figura de Juan Domingo Perón y la complejidad del peronismo en el panorama político, social y cultural en Argentina desborda nuestro propósito<sup>59</sup>. Lo cierto es que su persona se consideró como la salvación para el país en diferentes contextos del siglo XX y tanto él como su segunda mujer, Eva Perón, gozan de un carácter mítico. Cabe señalar, entonces, algunos de los rasgos del período histórico y el ámbito político para comprender la impronta de esta figura política.

Como ya hemos tratado con anterioridad, Argentina iniciaba en 1930 la Década Infame, tras el golpe militar de José Félix de Urriburu (dirigente de 1930 a 1932) al gobierno democrático -y autoritario- de Hipólito Yrigoyen. En este periodo se logró un afianzamiento de las clases conservadoras y oligarcas, por lo que «la Década Infame fue experimentada para muchos trabajadores como un tiempo de frustración y humillación profundas, sentidas colectiva e individualmente» (James 1990, 41).

---

<sup>58</sup> Nuestra visión sobre el peronismo queda únicamente focalizada en su relación con el campo teatral, pues otra profundización no correspondería a nuestro objeto de estudio. Más allá de la presencia que, en la más reciente actualidad, sigue teniendo el peronismo en la política argentina, nos interesa destacar el estudio de Jean Graham-Jones *Evita inevitably. Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón* (2014), donde realiza un recorrido analítico por la imagen mítica de Eva Duarte de Perón en el teatro y la cultura argentina, unido a otras figuras femeninas icónicas (Camila O'Gorman, Difunta Correa, Gilda, la Virgen de Luján o Cristina Fernández de Kichner, acuñando el término de «femicons»). También destacamos el trabajo de Jimena Trombetta (2015), sobre las representaciones teatrales de Eva Perón en el periodo posdictatorial (a partir de 1983). En la cartelera bonaerense de 2017, se sigue observando la reminiscencia a la figura de Eva Perón, en textos que pudimos ver en la temporada de invierno como el monólogo *Nada del amor me produce envidia* de Santiago Loza, interpretado por María Merlino y dirección de Diego Lerman en la sala Santos 4040, donde se refleja la admiración que provocaba antes de convertirse en el icono contemporáneo, recordando también a la actriz Libertad Lamarque. Por otro lado, de forma más desgarrada se construye la visión que aporta el dramaturgo argentino Copi con *Eva Perón*. Se trata de una puesta en escena sumamente resonada en el panorama teatral argentino, cuya historia no había estado exenta de polémica. Se estrenó, con dirección de Jorge Lavelli y el Grupo TSE, en el teatro L'Épée de Bois, lo que hizo que Copi tuviera prohibido el ingreso a Argentina hasta 1984. La obra se presentó en Buenos Aires en 2004, interpretando Marcial Di Fondo Bo el papel de Eva Perón. Este será el director encargado de la puesta en escena (ya presentada en Chile) en el Teatro Cervantes – Teatro Nacional Argentino en 2017. Se presentaban *Eva Perón* junto a *El homosexual o la dificultad de expresarse*, en un programa conjunto. La atmósfera *queer* del dramaturgo se mostraba en la visión escénica, así como las constantes de su obra: violencia, muerte o transexualidad. En el caso de Eva Perón, el papel era interpretado por el actor chileno Benjamín Vicuña. *Eva Perón* narra los últimos momentos de la vida de Evita, antes de su muerte a causa del cáncer, envolviendo la historia en una atmósfera paranoica, ahondando en la destrucción de la enfermedad y del propio poder político. Como recogen en la página web del teatro, «En una entrevista imaginaria que publica Le Figaro en su edición del 24 de febrero de 1970, Copi le pregunta a Eva Perón: '¿Qué tono desearía usted que le dé a la pieza?'. Eva le responde: 'El más atroz'». Sin duda, en esta respuesta inventada se recoge la esencia del texto y la puesta en escena de Di Fondo Bo. La información es recuperada de la página web del Teatro Cervantes: <http://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/eva-peron-el-homosexual-o-la-dificultad-de-expresarse/> [Consultado el 20 de agosto de 2017].

<sup>59</sup> Resulta interesante, para conocer más de la ideología peronista, su formación, agentes y vaivenes, la recopilación y edición que realiza Aníbal Iturrieta (1990): *El pensamiento peronista*.

En 1938 fueron convocadas unas elecciones que, denunciadas por fraude, llevaron al poder a Roberto Ortiz y Ramón Castillo. Esta aparente normalidad democrática duró tan solo cinco años, pues sería destituida el 4 de junio de 1943 cuando un golpe de Estado situara en la presidencia de facto del país a Pedro Ramírez, cuyo ministro de guerra, como ya mencionábamos, sería Juan Domingo Perón. Este gobierno militar recurriría a prácticas autoritarias como la disolución del Congreso, proscripción de partidos políticos, control de los medios de comunicación e intervención a las universidades.

Durante este tiempo, la economía argentina se había visto afectada por la recesión vivida a nivel mundial por el derrumbe económico de la bolsa en Estados Unidos en 1929. A través de la política económica conservadora que los anteriores gobiernos habían llevado a cabo, la producción argentina en esta década consiguió crecer gracias a la manufactura nacional de bienes que antes eran importados: «Entre 1930-35 la producción industrial creció hasta más que duplicarse» (James 1990, 20). No obstante, esta aparente bonanza económica conllevó una gran problemática social:

Si bien la economía industrial se expandió rápidamente, la clase trabajadora no fue beneficiada por ese proceso. Los salarios reales en general declinaron al rezagarse detrás de la inflación. Frente a la represión concertada por los empleadores y el Estado, los obreros poco podían hacer para mejorar los salarios y las condiciones de trabajo (...) El movimiento laboral existente en el tiempo del golpe militar de 1943 estaba dividido y era débil. (James 1990, 21)

La desigualdad social se tornaba paulatinamente más insostenible. Por ello, una de las claves para la exitosa acogida de Perón fue su acercamiento al proletariado, la clase trabajadora y campesina asfixiada por la situación económica y el maltrato sufrido por los anteriores gobiernos. Como relata James,

Perón, desde su posición como secretario de Trabajo y después vicepresidente del gobierno militar instaurado en 1943, se consagró a atender algunas de las preocupaciones fundamentales de la emergente fuerza laboral industrial. Al mismo tiempo, se dedicó a socavar la influencia de las fuerzas de izquierda que competían con él en la esfera sindical. Su política social y laboral creó simpatías por él tanto entre los trabajadores agremiados como entre los ajenos a toda organización. (...) El creciente apoyo obrero a Perón provocado por esas circunstancias cristalizó por primera vez el 17 de octubre de 1945, fecha en que una manifestación popular logró sacar a Perón del confinamiento y lo puso en el camino a la victoria que conquistó en las elecciones presidenciales de febrero de 1946. (James 1990, 21)

El triunfo electoral de Perón en 1946 estuvo directamente relacionado con su encumbramiento por parte de la masa trabajadora. Las medidas que ejerció durante los



años de su primer gobierno (1946- 1955) popularizaron su figura<sup>60</sup>. Siguiendo a James: «El peronismo aspiraba a lograr una alternativa hegemónica viable para el capitalismo argentino, quería promover un desarrollo económico basado en la integración social y las políticas de la clase trabajadora» (James 1990, 57). A pesar de ello, también mostraron lo que la oposición más temía: la conformación de un gobierno personalista y autoritario, alcanzando lo que denominaron como gobierno paternalista. El significado del peronismo y su sustento se relaciona, por tanto, con la clase trabajadora que necesitaba con urgencia trato y reconocimiento por parte del poder político y medidas beneficiosas para salvaguardar su economía. Por ello, el discurso de Perón se tornaba popular, tanto en las propuestas como en su propia expresión.

El 16 de septiembre de 1955, un levantamiento militar en Córdoba, dirigido por el general Eduardo Lonardi, conocido como la Revolución Libertadora, derrocó a Perón, obligándole a exiliarse. No obstante, esto no significará su alejamiento definitivo de la vida pública y política, pudiendo llegar a afirmar que desde el exilio la imagen mitificada de Perón cobró una fuerza mayor. El tiempo demostró la fuerza del movimiento social peronista y su líder regresará a la historia argentina en 1973, como seguiremos trabajando.

### **Campo teatral durante el primer gobierno peronista**

Carlos Somigliana, uno de los autores que conforman nuestro corpus de estudio, adscrito a la Generación del 60 y participante activo en Teatro Abierto, afirmaba sobre el peronismo:

A mi juicio, el peronismo configuró, a pesar de sus numerosos vicios de origen y notables contradicciones, un avance significativo en las condiciones de vida de la clase trabajadora argentina. Lamentablemente, no tuvo correlato en el campo de la cultura. Creo que ello obedeció a la ausencia de cuadros intelectuales dentro del movimiento peronista por una parte, y por otra a la quizá comprensible pero no por ello menos cerrada y prejuiciosa oposición de la mayoría de los artistas y escritores de la época. La consecuencia deplorable fue la instauración de una política cultural retórica y bastante reaccionaria, con ribetes fascistas o meramente populistas, que no produjo una auténtica profundización en el terreno de la cultura popular. (en Fernández 1992, 22)

Como muestran las declaraciones de Somigliana, la relación del campo cultural y teatral con el peronismo fue tormentosa, incidiendo el campo político de manera determinante sobre el primero. Como explica Jorge Dubatti,

---

<sup>60</sup> Sobre los años del primer gobierno peronista, 1946-1955, remitimos a Luna (1992), *Perón y su tiempo*, tomo I, *La Argentina era una fiesta. 1946-1949*.

Entre 1946 y 1955 el peronismo despierta grandes adhesiones y rechazos. El poder político oficial buscará entramarse como nunca antes con las estructuras del campo teatral, que siente esa intromisión como una pérdida relativa de su autonomía. Buena parte del campo teatral e intelectual, desde diversos sectores, reaccionará oponiéndose de forma frontal u oblicuamente al gobierno elegido por el voto democrático, y se integrará, no orgánicamente, a una vasta y heterogénea corriente de opinión antiperonista. (Dubatti 2012, 102)

Como ha trabajado Perla Zayas de Lima, la censura ha actuado contra el teatro en Argentina a partir de diferentes fórmulas y en diversos contextos, hecho al que retornaremos en una reflexión más amplia en relación con Teatro Abierto en el capítulo cuarto. En esta ocasión, nos limitaremos a recomponer la presión censora que se desarrolló durante el primer gobierno peronista en relación con el teatro, especialmente por el interés que desde el Estado se tenía del arte escénico como arma de ideológica para su propio uso. Como estudia esta investigadora, «Se instala un estricto sistema de censura que desea encorsetar el pensamiento de dramaturgos y directores para evitar el disenso por parte de fanáticos sectarios incapaces de aceptar la independencia del arte y la libertad y madurez de los receptores» (Zayas de Lima 2014, 26). Entre otros hechos, los efectos se observaron en la proscripción actores o directores, quienes en muchos casos debieron exiliarse, y la desaparición de los escenarios del género popular de la revista política.

Recompone Zayas de Lima (2014), en un minucioso trabajo archivístico, casos concretos del aparato censor contra el teatro. El ataque contra los artistas escénicos se produjo desde la censura de los textos a la utilización de la violencia con agresiones y cierre de espacios. Tal fue la presión ejercida que «La Sociedad General de Autores, la Asociación Argentina de Actores y la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales emitió una declaración conjunta en la que reclamaban por la tentativa de la censura previa por arte de la Dirección General de Espectáculos Públicos de la Nación» (Zayas de Lima 2014, 27). Como retoma la investigadora, la situación no hizo sino incrementarse con el avance del peronismo. En 1952 ocurrió lo que Zayas de Lima cataloga como «uno de los actos de censura más graves», «antecedente de las futuras medidas de *control ideológico* implementadas por la Triple AAA y profundizadas por la dictadura militar a partir del golpe de 1976», añadiendo que

Las palabras del Gral. Perón, citadas en dichas instrucciones (“He de ser yo mismo quien se tome el trabajo de tener informada a la opinión pública”) dejan bien en claro el deseo de centralización y control por parte de un Estado fuerte. Los funcionarios debían (...) denunciar a “tibios” y opositores. Ser enemigo del régimen significaba ser traidor a la patria. (Zayas de Lima 2014, 36)

Este exacerbado control por parte del peronismo presentó diferentes efectos en cada una de las vías de desarrollo del teatro en este tiempo; asimismo sus huellas continuaron vigentes en las siguientes décadas, debido a las consecuencias causadas por esta política de intervención activa<sup>61</sup>. La situación se torna más compleja si pensamos, en otra línea, que también el peronismo fomentó el apoyo al teatro y buscó acercar este arte a nuevos públicos, pero siempre determinado por el control estatal. Como recoge Carlos Fos,

El peronismo llega al poder con una idea clara sobre el papel del Estado en la vida del país. (...) El ámbito teatral no iba a escapar a esta decisión y las medidas que se tomaron para asegurar una estructura nacional que lo contuviera administrativamente en cuanto a salas oficiales fue tan solo el inicio. Un proyecto que fue definido, en sus líneas ideológicas, por los planes quinquenales, se instaló para generar desde nuevos espacios, elencos y ámbitos de formación artística hasta criterios estéticos funcionales al mismo. (Fos 2013, 107).

Unidido al fomento y apoyo al teatro oficial, con partidas económicas destinadas a su calidad artística, también se tomaron medidas como la creación del Instituto de Estudios de Teatro o el Museo del Teatro Argentino y la creación en 1947 del Seminario Superior Dramático, que «cumpliría un papel de difusión del teatro entre los sectores sociales más humildes, que en general no tenían acceso a esta disciplina artística» (Fos 2013, 109)<sup>62</sup>.

En su artículo “Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): peronismo y teatro”, apunta Osvaldo Pellettieri que muchas fueron las medidas del peronismo en relación con el teatro a nivel nacional, provincial y municipal, a través de

(...) los premios “Juan Perón” y “Eva Perón” para piezas teatrales “que estén informadas del espíritu de la doctrina justicialista” (Cfr. *Boletín Social* de Argentores núm. 76 y Ronzitti, 1953, 29), las funciones gratuitas del Teatro Nacional de Comedia y el Teatro Colón, las distinciones a autores del denominado “teatro tradicional” (Claudio Martínez Paiva, Alberto Vacarezza, Alejandro Vagni y Juan Oscar Ponferrada), el “apoyo” a la formación de grupos vocaciones mediante concursos organizados por la Comisión Nacional de Cultura y el certamen de teatros vocacionales de todo el país organizado por la subsecretaría de la Nación en 1950. (Pellettieri 2002a, 60)

También Zayas de Lima (2001), en otro trabajo donde estudia “El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (una aproximación crítica)”, estudia cómo en

---

<sup>61</sup> Si bien el teatro sufrió de manera exacerbada el impacto del control peronista, no fue la única expresión cultural e intelectual que se vio marcada por este período, aunque su incidencia particular varía según el campo en el que se desarrolla. Resulta interesante, al respecto, el volumen de Rodolfo A. Bollero *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina* (1991).

<sup>62</sup> Para más información sobre estas instituciones y el período, remitimos al estudio preciso que realiza Carlos Fos (2013).

relación con formaciones teatrales enlazadas con la acción sindical, «El teatro se configuró como un instrumento útil para generar en sus integrantes la ilusión de una participación activa en la construcción de una cultura nacional, de modo semejante a otras medidas políticas que generaban la ilusión de una participación igualmente activa en un proceso revolucionario» (Zayas de Lima 2001, 245).

No obstante, Yanina Leonardi (2012), en su artículo “El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización”, al cual remitimos para un estudio más exhaustivo sobre la materia, defiende que el campo cultural mantuvo una cierta autonomía a pesar de la presión del campo de poder. Además, frente a la habitual crítica hacia el peronismo como antiintelectual, esta investigadora considera que desde el campo teatral se revalorizaron a escritores (como Vacarezza, Martínez Payva, Ponferrada, Vagni o Marechal) que «no contaban con la aceptación de las instituciones legitimantes (...). Las casusas residían en su origen provinciano, en su ideología nacionalista o en su relación cercana al peronismo» (Leonardi 2012, 153).

Según las características que estamos esgrimiendo, lo cierto es que la relación del peronismo con las diferentes manifestaciones del teatro fue diversa. Como ya veníamos adelantando, en su búsqueda legitimadora desde el campo cultural el teatro oficial se convertirá en «un articulado espacio de proyección de las políticas estatales» (Dubatti 2012, 103), como en el Teatro Nacional de Comedia que, a partir de 1947, se convirtió en Teatro Nacional Cervantes (nombre que vuelve a ostentar actualmente), o el Teatro Municipal de Buenos Aires. Como explica Yanina Leonardi,

El circuito del teatro oficial ofrecía un repertorio que respondía a los postulados del peronismo, integrado por sainetes, comedias, obras nativistas y clásicos universales (que en general estaban adaptados). Dentro de esta programación se incluyó un corpus de obras dramáticas de propaganda peronista, que no fueron muchas considerando la intensa actividad teatral oficial del periodo, y se representaron a lo largo de estos diez años de gobierno (Leonardi 2012, 156).

Por su parte, el teatro comercial «continúa su desarrollo, paradójicamente limitado y potenciado, a la vez, por la aparición de la televisión» (Dubatti 2012, 103). Este microsistema sentirá incisivamente «la presión del Estado peronista. A causa de diferencias políticas y restricciones laborales, se van del país entre 1946 y 1955 numerosos artistas del circuito comercial y del profesional identificados con la “oposición”» (Dubatti 2012, 103). Por otro lado, como también apunta Jorge Dubatti, cada vez es más complejo determinar la frontera entre teatro comercial y el teatro profesional de arte, existiendo importantes intercambios entre los dos circuitos.

Paulatinamente, el «teatro radicaliza su oferta de calidad como una forma precursora de afirmar su existencia y su singularidad minoritaria en contraste con los otros medios masivos (fenómeno que se acentuará en décadas posteriores)» (Dubatti 2012, 122) y, como señala en el ámbito cualitativo, «el teatro profesional de arte adquiere en el período alta calidad y cumple una función destacada en la difusión de la nueva dramaturgia internacional» (Dubatti 2012, 125).

En torno a los circuitos comercial y profesional del arte, resulta también oportuno recuperar el estudio de Laura Mogliani, “Teatro y poder durante el primer y segundo gobierno peronista”, donde señala los diferentes núcleos de adhesión y enfrentamiento contra el peronismo existentes en el campo teatral:

El peronismo experimentaba una tremenda necesidad de acrecentar su prestigio, de lograr su legitimación en el campo cultural, para lo cual desarrolló una compleja estrategia de propaganda oficial que incluyó al teatro, la plástica, la radio, el cine y los medios gráficos. Muchas figuras artísticas del campo teatral profesional, como Fanny Navarro, Melisa Zini, Pierina Dealessi, Enrique Santos Discépolo, Enrique Muiño, Lola Membrives, con una extensa trayectoria previa, adhirieron voluntariamente al peronismo. Esta efectiva autoidentificación de figuras claves del teatro nacional le permitió vislumbrar al peronismo su objetivo de alcanzar una condición hegemónica en el campo cultural. Sin embargo, esta adhesión no se proyectaba a todo el campo teatral profesional. El peronismo, entonces, comenzó a coaccionar sobre el campo, negando la posibilidad de trabajar a las figuras renuentes a incorporarse al movimiento (Mogliani 2004, 249).

Esta cuestión, como ya tratábamos con anterioridad en los análisis de Zayas de Lima, tendrá como resultado la presión censora sobre los grupos no afines al peronismo. La línea peronismo y antiperonismo como ejes enfrentados se hará visible en todo el campo cultural (baste mencionar la labor enfrentada de la revista *Sur*<sup>63</sup>) y será una de las claves del teatro independiente, contra las propuestas peronistas. Pero más allá de este enfrentamiento contextual, una de las cuestiones de mayor gravedad será que esta contraposición se hará extensible en las siguientes décadas. Así, los artistas ahora afines al peronismo serán censurados durante la Revolución Libertadora, a la vez que regresaban aquellos que debieron exiliarse durante el gobierno de Perón. Superando esta característica, que posteriormente trataremos, queremos situar nuestro foco de atención, interesados en el estudio posterior sobre Teatro Abierto, en las complejidades que genera la incidencia inadecuada del campo político en las estructuras del campo cultural y teatral.

Por otro lado, a pesar de la controversia por el intervencionismo estatal en el periodo peronista, en 1951 el público en Buenos Aires se incrementó a 3’5 millones, cifra

---

<sup>63</sup> Para más información, remitimos a Cervera Salinas (2014) y, particularmente, al artículo inserto en este volumen colectivo bajo la autoría de María Dolores Adsuar (2014), “El debate como expresión literaria en *Sur*”.

sólo superada por los 4'3 de 1930 y que se mantendrá en torno a 3 millones hasta 1960 (Seibel 2010, 335). También en otros ámbitos las cifras son ventajosas para el teatro, pues de 1950 a 1955 aumenta el número de salas de veintisiete a treinta y siete. Además, si nos fijamos en otra disputa histórica, sobre la representación de la dramaturgia vernácula, en 1946 se aprueba una ley que dictamina el deber de presentar un cincuenta por ciento de obras argentinas con un setenta por ciento de intérpretes locales en las temporadas teatrales. Ya para 1949, el acuerdo (duradero hasta 1956) estipula que «las compañías nacionales deben comenzar con obras de autores nacionales, estrenos o reposiciones, que también deben integrar el 50% de su repertorio; las compañías españolas o italianas radicadas deben presentar un 20% de obras nacionales» (Seibel, 2012, 310 – 311)<sup>64</sup>. Estas medidas entroncan radicalmente con los postulados peronistas, donde prevalece la vindicación de lo nacional y de raigambre, condenando la apertura o influencia internacional.

Dentro del teatro independiente, último circuito teatral al que buscamos dirigir nuestra mirada en su relación con el peronismo, se continuará incentivando la dramaturgia argentina, tal y como habíamos visto en el caso de Roberto Arlt. No sólo en el seno de este circuito se dará a conocer a Carlos Gorostiza, sino que su posicionamiento influyente en las generaciones futuras nos sitúa ante el inicio de un nuevo período en el ámbito escénico, aspecto en el que ahondaremos prontamente. Por otro lado, en este período habrá un «crecimiento y una diversificación de los grupos de teatro independiente, que consolida su calidad y profundiza su dimensión» (2012, 103), el cual viene determinado por su claro posicionamiento antiperonista. Desde 1943, el teatro independiente aglutina un pensamiento militante contrario a la normativa peronista y su auge tiene lugar en torno a hondas dificultades. Como rememora Pedro Asquini, participante del movimiento: «Sin duda, 1943, 1944 y 1945 fueron años difíciles para el movimiento independiente: en la calle, sin recursos, sin apoyo oficial, buscábamos refugio en los clubes de barrio. Pero era una tarea agotadora» (Asquini 1990, 23).

---

<sup>64</sup> No obstante, el estreno de dramaturgos españoles seguirá siendo recurrente en la cartelera porteña: Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Enrique Jardiel Poncela, los hermanos Álvarez Quintero, Alejandro Casona - exiliado en el país, muchas de sus obras más importantes se escribieron en Argentina- o Federico García Lorca, cuya afamada obra *La casa de Bernarda Alba* fue representada por primera vez por la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de marzo de 1945. Para comprender la relación destacada entre artistas escénicos en España y Argentina de esta época, además de los trabajos ya citados con anterioridad, remitimos a los estudios de Nel Diago “Jardiel en Buenos Aires. Crónica de un breve exilio” (1998), “Anclado en Buenos Aires: Eduardo Marquina (1936-1938)” (2004), “Que en lavándose las manos, se desentienden y evaden. Vidas paralelas: Margarita Xirgu e Irene López Heredia” (2006) y “1945. Buenos Aires sigue siendo la capital teatral de España” (2009). Como visión histórica general, destacan los artículos reunidos en el volumen *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina* (Pellettieri 2006b).

La política teatral del peronismo, en los postulados ya especificados, encontró pronto en el teatro independiente un grupo detractor. Sus deseos de apertura a las propuestas europeas y norteamericanas y sus anhelos modernizadores chocaban con la defensa nacionalista que se promulgaba en este tiempo. Por ello, el teatro independiente se convirtió en un espacio para, artísticamente, «delatar situaciones silenciadas, de injusticia o de inequidad social» (Perinelli 2016, 85). El paradigma lo conformará el estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, al que posteriormente nos dedicaremos. Frente a estas propuestas, el poder peronista respondió con firmeza, descalificando a los grupos independientes y tachándolos de amateurismo o «“filodramáticos”, términos que a los militantes del movimiento les resultaban insultantes, y fundó instituciones similares en ámbitos gremiales, que nunca alcanzaron el desarrollo sostenido como para ponerse a tono de competición». (Perinelli 2016, 85)

Resulta interesante y distintivo el hecho de que el peronismo, frente a otro tipo de medidas represoras, tuviera un posicionamiento activo y buscara actuar desde el propio campo teatral, fomentando la creación de grupos que pudieran generar una cultura oficial frente al desacato independiente. Este enfrentamiento tuvo algo de provechoso para los grupos independientes que, en su carácter opositor, lograron elevar su número de espectadores y su presencia en el campo cultural argentino.

En última instancia, el proyecto del teatro independiente chocaba con una realidad desfavorable también en su propio seno creativo. Los actores profesionales y de gran calidad artística trabajaban, salvo excepciones, exclusivamente para el teatro comercial o teatro de arte, por lo que debían conformarse con elencos compuestos, normalmente, por aficionados al teatro o intelectuales no profesionales de este arte (Ordaz 1999, 360). Los grupos, conscientes de esta carencia, deciden crear o reactivar las escuelas de teatro para formar a los futuros actores de los grupos independientes<sup>65</sup>. Destacarán, en este ámbito, nuevos colectivos independientes como La Máscara, donde se estrenará la obra de Gorostiza, o Nuevo Teatro, fundado por Alejandra Boero y Pedro Asquini, figuras esenciales de la escena independiente.

---

<sup>65</sup> Esta labor docente, tanto para aquellas personas que, de forma amateur, quieran realizar teatro como para la formación de los elencos propios continúa vigente en el teatro independiente argentino.

## La Máscara y el estreno de *El puente* de Carlos Gorostiza<sup>66</sup>

El Teatro es un Taller, sí. Pero no solamente un Taller.  
También es un Templo. Un Templo y un Taller.  
(Carlos Gorostiza, *El merodeador enmascarado*)

Como ya apuntábamos en nuestro estudio, el estreno de *300 millones* de Roberto Arlt y su producción posterior nos situaba a las puertas de un cambio de paradigma en la dramaturgia argentina imperante. Nos obstante, señalábamos que fue otro estreno en el ámbito del teatro independiente el que supuso el viraje definitivo hacia una modernidad dramática, creando uno de los hitos más destacados del teatro argentino y gestando una poética dramática de suma influencia y determinante para el panorama teatral argentino. Nos referimos, como ya ha quedado señalado, al estreno de *El puente* de Carlos Gorostiza, autor que conforma nuestro corpus de estudio, en el Teatro La Máscara el 5 de mayo de 1949<sup>67</sup>.

Con este estreno, Carlos Gorostiza conseguía que, bajo la firma de un dramaturgo argentino, se aunara la filosofía del teatro independiente y la innovación buscada, en un teatro de calidad, avalado por el éxito de un público que acogió la propuesta con entusiasmo. Un resonado «eco popular que obtiene, por primera vez en forma tan entusiasta, un autor nuestro de la escena libre» (Ordaz 1999, 361). Recuperando las palabras de Osvaldo Dragún, dramaturgo que se iniciará en la década de los 50 y que también conforma nuestro corpus, su valoración sobre esta propuesta de Gorostiza nos permite vislumbrar el carácter influyente del dramaturgo:

El peronismo y el teatro independiente encuentran su autor. Es Carlos Gorostiza. (...) Hombre comprometido, la realidad del país le da una temática: las clases medias y proletarias en ascenso, y una estructura: el equilibrio. (...) Gorostiza plantea racionalmente la movilidad clasista que trajo el peronismo. Y, al mismo tiempo, sitúa toda posibilidad de agresión en la rivalidad de clases proletarias. (...) el realismo crítico de Gorostiza está basado en la sensación optimista de coherencia que trabajo el peronismo. (Dragún 1980, 13-14)

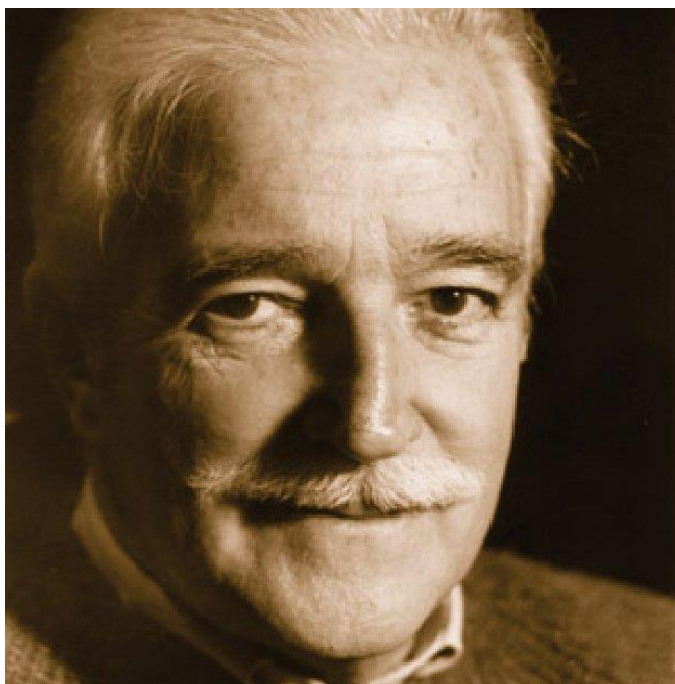
<sup>66</sup> Carlos Gorostiza es uno de los autores que conforman nuestro corpus de estudio. En este apartado sólo nos dedicaremos a su primera producción, revisando *El puente* y *El pan de la locura*, mientras que posteriormente realizaremos un análisis de sus obras durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976), ahondando en el último capítulo en sus textos para Teatro Abierto y realizando, a través de ellos, un estudio de su poética dramática. Seguiremos este método para el resto de escritores del corpus.

<sup>67</sup> Resulta llamativo, y constata de nuevo los interesantes lazos y confluencias entre el teatro español y el argentino, que fuera el 14 de octubre de 1949, seis meses antes, cuando el dramaturgo Antonio Buero Vallejo estrenara *Historia de una escalera*, un hito en la escena española de posguerra. Las relaciones entre ambas propuestas son elevadas, cuestión a la que aquí no podemos detenernos, y presentan un campo rico de investigación. Precisaremos sólo, como algunas ideas compartidas: aparición de la clase media, polifonía de personajes, caracterización realista, problemáticas sociales, conflicto de clases y generacional, problemas económicos y sociopolíticos... No obstante, el contacto va más allá, pues existió una relación entre Buero Vallejo y Carlos Gorostiza, queriendo el primero llevar a escena *El puente* en España. Para más información, ver Dubatti (2011c), “Antonio Buero Vallejo y su reescritura ‘intralingüística’ de *El puente* de Carlos Gorostiza”.



La obra se inscribe, como veníamos señalado, dentro del posicionamiento contrario a la política peronista que mantuvo el teatro independiente. Por ello, una de las inmediatas respuestas por parte del poder oficial fue la creación de otra pieza, esta sí avalada por el peronismo, que planteaba la situación contraria a la obra de Gorostiza, titulada *Clase media*<sup>68</sup>, de Jorge Newton, estrenada el 23 de septiembre de 1949 (Perinelli 2016, 85).

Carlos Gorostiza (1920-2016) comenzó su andadura escénica en el seno del teatro independiente, desempeñándose como actor. Anterior a *El puente*, sólo había escrito tres obras de teatro infantil, publicadas en 1943 bajo el título *La clave encantada*. Por tanto, la aparición de *El puente* ponía de manifiesto la valía de un autor hasta el momento desconocido y que supondría una figura paradigmática de la dramaturgia argentina.



**Carlos Gorostiza.** Imagen extraída de: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2013/07/21/la-busqueda-del-lenguaje-conversacion-con-carlos-gorostiza-por-patricia-zangaro/>

Sobre la gestación de *El puente*, él mismo aporta la clave de su éxito cuando afirma, para la revista *Talía*: «buscaba un estilo expresivo que nos representara y nos diferenciara, y en el cual nos reconociéramos» (en Fernández 1992, 24). En esta afirmación reside la esencia de la tendencia realista moderna, que se inicia con esta propuesta e imperará, con sus variantes, en las décadas siguientes del siglo XX. Además, esta idea resume la búsqueda llevada a cabo por el teatro para la conformación de una escena nacional, distintiva y significativa en la representación de su sociedad, como plasma *El puente*.

En el ámbito dramático, acercándonos a la textualidad propuesta por el dramaturgo, la clave del acierto de Gorostiza fue mostrar con su teatro referencias a

<sup>68</sup> Estas y otras respuestas al estreno de *El puente* desde el campo político son reconstruidas por Osvaldo Pellettieri (1997, 59).

problemas reales y concretos del país, a situaciones que se mostraban verdaderas y creíbles para el espectador; era un teatro que se convertía en un reflejo de la controvertida situación sociopolítica que se estaba viviendo en Argentina. En palabras de Osvaldo Pellettieri, «*El puente* rompió la norma atreviéndose a rescatar los conflictos de su época» (Pellettieri 1997, 59). Para incentivar el carácter mimético de la pieza, Gorostiza construyó personajes verosímiles, mostrando la distinción de clases y la particularidad de cada individuo (tanto en el lenguaje y la expresión como en su caracterización general). A su vez, aportó con *El puente* una serie de innovaciones destacadas para el ámbito dramático y también para la consiguiente puesta en escena, como destaca Gerardo Fernández. Por ejemplo, el juego temporal y espacial propuesto por la pieza consigue oponer dos mundos enfrentados, como reflejo de la sociedad convulsa y llena de injusticias que era la Argentina del momento.

*El puente* se articula a partir de una tragedia, el accidente durante la construcción de esta arquitectura urbana, con la consiguiente desgracia en el fallecimiento de dos personajes, el ingeniero jefe, de una clase social elevada, y Andrés, el trabajador de la clase social más baja. La obra, como analiza Lydia Di Lello, «se organiza alrededor de la ausencia» (Di Lello 2010, 107). Estructurada en dos actos, la obra plantea el contraste continuo entre dos mundos enfrentados (separados escénicamente por una puerta): el exterior, la calle, las clases populares; y el interior, la casa, la clase social elevada. El dinero conforma el eje de toda la obra y de las dos familias protagonistas (Di Lello 2010, 107). Los personajes ausentes -Andrés y el ingeniero, Luis- son el sustento de los dos hogares, el humilde y el elevado. Frente al apoyo que se observa entre los más pobres, jóvenes con trabajos precarios que ayudan a la madre de Andrés a pagar una deuda, prevalece la insolidaridad de Elena, la mujer del ingeniero.

La acción se sustenta en la ausencia de estos dos personajes y el reclamo de las familias, quienes desconocen la tragedia. Paulatinamente, esta situación obliga a que las dos clases sociales se imbriquen, debido al necesario contacto para comunicarse por el único teléfono de la zona, ubicado en la casa del ingeniero. El mundo del afuera, la pobreza, los trabajadores, contamina el espacio de la casa y se evidencia con radicalidad el antagonismo existente. La acogida de la terrible noticia, el fallecimiento de los dos personajes, se incrementa en el nudo de acción planteado por Gorostiza. La ambulancia entrega los cadáveres equivocados en cada casa: «en la tragedia, los universos antes

separados se confunden» (Di Lello 2010, 108). El sufrimiento provoca la unión amarga de las dos clases sociales enfrentadas:

Hombre.- ¡Pero qué han hecho!... ¡Entonces han dejado al ingeniero en la casa del muchacho! (*Todo sucede al mismo tiempo. Es tan fuerte, que el corazón apenas alcanza a saltar de uno a otro. La Madre, en la cumbre de su callada desesperación, se acerca silenciosamente a la camilla. Su gemido es más que silencioso. Por el balcón abierto a la luz se ve pasar corriendo a los muchachos de la calle. Se precipitan hacia adentro e inunda el interior. Rodean el espacio moviendo apenas los pies. Es una triste invasión de la calle. Angélica también vino con ellos; cuando ve a su Madre gira y se abraza al pecho de Tilo. Elena, desprovista, mueve las manos y el cuerpo desesperadamente. Algo se le escapa. Corre en su busca.*)

Elena.- ¡Luis! ¡Luis! (*Su grito es más desesperado que su rostro, ya sin expresión, detenido en el horror. Sale a la calle corriendo. Se inclina hacia adelante cuando corre, en busca de lo que ya no está. Se la ve pasar por el balcón abierto, en dirección a la casa del muchacho (...).*)

(Gorostiza 2012b, 407)

El sonido de las campanas de la iglesia rige toda la pieza. Su trágica resonancia y vaticinio es el único elemento que unifica a los dos mundos, a las dos clases sociales entre las que se halla una total incapacidad de comunicación: «Todos estás regidos por un mismo tiempo, el señalado por las campanadas de la iglesia» (Di Lello, 2010, 107). Ni siquiera la desgracia que ahora les une es capaz de lograr su encuentro. Su distancia viene determinada, en primer lugar, por la caracterización de los personajes, en su comportamiento y relaciones sociales; por otro lado, queda marcado escénicamente en los dos espacios donde se desarrolla la pieza: la calle y la casa. La calle para la clase trabajadora, lugar de reunión en comunidad; la casa, su cerrazón y altivez para la clase elevada. El cronotopo elegido, de forma realista, adelanta esta estética para el teatro argentino buscando una mayor identificación por parte del espectador.

Además, la polifonía de voces elegida por Gorostiza, el coro de personajes que componen los muchachos amigos de Andrés, caracteriza minuciosamente -desde su diversidad- la obra. Tanto ellos como la familia del ingeniero están determinados por el uso de un idiolecto particular. Como el propio Gorostiza reconoce en una entrevista con Patricia Zangaro, la búsqueda por la palabra, por la caracterización idiomática y la escenificación naturalista del habla de la calle siempre han motivado sus creaciones: «Ya en *El puente* mi trabajo con la palabra era consciente: yo quería que los personajes hablaran con el idioma de la calle. Por eso la primera reacción del público, hasta que pudo entender la novedad, aceptar el código y reírse, fue de desconcierto...» (Zangaro 1995).

Esta supone una destacada innovación en su teatro, sin olvidar cómo la tradición teatral ya había trabajado con esta cuestión<sup>69</sup>, y caracterizará la línea de los dramaturgos futuros. Además, como explica Di Lello, «También lo gestual ocupa un lugar fundamental en la comunicación de estos jóvenes. Sus acciones corporales denotan el vínculo entre ellos» (Di Lello 2010, 108). Es decir, no encontramos sólo una mera estilización del habla popular, sino un trabajo profundo para su caracterización completa como individuos y también como colectividad.

Por otro lado, en el ámbito temático, a pesar de que entronquemos su formulación con un estilo antiperonista propio de los teatros independientes, compartimos con Lidia Di Lello la caracterización de este texto alejado de un sentido propagandístico. La investigadora valorará la obra como un «realismo problematizado», el cual «busca dar cuenta de las transformaciones de la empiria (atentamente observadas y analizadas por el dramaturgo) y servir a la discusión con la coyuntura económica y social (esto es, el debate con el peronismo), pero que nunca resuelve en un discurso de propaganda o en la exhibición de certezas» (Di Lello 2010, 106).

En este sentido, *El puente* fue catalogado de antiperonista en su contexto de producción debido a la insolidaridad y falta de colaboracionismo entre las clases sociales que plantea. Este hecho criticaba la distancia existente entre el mundo proletario y el grupo social adinerado, aspecto que el peronismo negaba asegurando su finalización. No obstante, en una lectura contemporánea, exento de este marco, incluso resulta sorprendente. La obra responde a problemáticas universales, que han afectado y afectan a las sociedades en el devenir histórico: desigualdad, diferencia entre clases, falta de solidaridad, pobreza y riqueza, asentamiento en una clase social... Una muestra de ello fue el interés internacional que la pieza despertó (Dubatti 2012, 119), así como su recuperación en 1999, a los cincuenta años de su estreno en el Teatro Nacional Cervantes (Di Lello 2010, 114). En palabras del autor, recuperadas por Di Lello, «el comentario general fue que no había perdido ninguno de sus rasgos esenciales. Esos jóvenes tenían la misma idiosincrasia que los de ahora» (Di Lello 2010, 114).

---

<sup>69</sup> Osvaldo Pellettieri halla en *El puente* y la primera producción de Gorostiza intertextos con el teatro de Florencio Sánchez y una «resemantización de lo finisecular» (1997, 57-58). A pesar de ello, el dramaturgo afirma en la entrevista con Zangaro que él nunca había leído a Florencio Sánchez, sino más novela americana, rusa... Lo que sí reconoce es que tuvo «una atracción muy grande desde pequeño por la palabra, y el uso dramático de las palabras...» (Zangaro 2005), algo que se percibe en sus textos.

*El puente* inaugura una poética dramática esencial dentro de la dramaturgia argentina, constituyéndose como autor influyente en las jóvenes generaciones que lo afirman y canonizan, como veremos en la generación del sesenta. Estos dramaturgos serán compañeros de Gorostiza en otros proyectos escénicos y compartirán con él la organización de Teatro Abierto, como evidenciaremos.

Uno de los aspectos de mayor interés para la pieza viene de la mano de la recepción del texto espectacular en su estreno en La Máscara, uno de los más destacados grupos de teatro independiente. Como señala Pedro Asquini, integrante del grupo y el elenco, «La prensa recibió alborozada este nuevo trabajo de La Máscara, que seguía escalando posiciones en el quehacer cultural de la ciudad. (...) No obstante, el público no concurrió en cantidad» (Asquini 1990, 37).

La importancia de La Máscara va mucho más allá de la gestación y estreno de dramaturgos sobresalientes y esenciales para la historia del teatro argentino. Los cambios y avances de este grupo, extensible a otras formaciones, pero donde esta destaca son los que llevan a Pellettieri a postular «el comienzo de un nuevo período en el teatro argentino» (2006, 80). En primer lugar, por la aparición, desde los años cuarenta, de nuevos directores en diferentes grupos independientes como Eugenio Filippelli (Teatro Evaristo Carriego), Onofre Lovero (Tinglado Libre Teatro) y Ricardo Passano (La Máscara). Estos creadores «comenzaron a percibir la necesidad de introducir modificaciones en la relación actor-director y que, además creían en la necesidad y en los resultados prácticos de una enseñanza de las técnicas teatrales» (Pellettieri 2006, 80). A ello se une la llegada de las teorías del método Stanislavski, con el asentamiento de Galina Tomalcheva en el país (Pellettieri 2006, 80) o la incorporación de Hedy Crilla a La Máscara, teatrística austríaca «quien había llegado a Buenos Aires en 1940 escapando del nazismo y venía realizando una intensa actividad como actriz, directora y pedagoga» (Dubatti 2012, 120). No sólo esto, sino que desde La Máscara invitan a participar a directores europeos en sus montajes, como Adolfo Celli (*Antígona*, 1948), Max Wächter (*Peer Gynt*, 1947) y Fulvio Tului (*Crimen y castigo*, 1948), quienes «pusieron en escena textos con las prácticas stanislavskianas» (Pellettieri 2006, 80). Todo este entramado genera el desarrollo de escuelas de formación de actores, algo que no formaba parte de los postulados del Teatro del Pueblo (Pellettieri 2006, 80). También comenzó a cobrar mayor importancia el ámbito escenográfico, participando en sus producciones nombres tan destacados de la escena nacional como Gastón Breyer o Saulo Benavente, que

«crearon un espacio virtual más potente para el movimiento» (Pellettieri 2006, 80). Sin duda, se están produciendo avances significativos en la consecución y calidad del hecho teatral en relación con los teatros independientes anteriores. Por otro lado, si nos fijamos en el caso de *La Máscara*, no podemos obviar que entre sus participantes aparecen nombres destacados de la historia del teatro argentino como Alejandra Boero, Pedro Asquini, Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo o Agustín Alezzo.

Retornando al estreno de *El puente*, su puesta en escena es trasunto de lo que fue una constante en el teatro independiente de la época, como una puesta en funcionamiento del texto según los postulados del autor, pasando del texto a la escena sin una intervención estética destacada o resignificación por parte del director escénico. Como relata Pellettieri, «Fue una puesta tradicional, en la que el director puso en práctica la virtualidad escénica del texto dramático. (...) La puesta realizaba una metáfora transparente, casi pueril, “realista ingenua”, de la obra dramática» (Pellettieri 2006, 89).

Recordemos que la puesta en escena queda a cargo de Pedro Doril junto al propio Gorostiza, cuya relación con este desempeño no cesará en esta propuesta, sino que se desarrollará a lo largo de su producción. Sobre la escenografía de Gastón Breyer, recuerda el propio Gorostiza, en una entrevista con Patricia Zangaro, que «jugó con un gran bastidor, casi en diagonal, que giraba, y al girar se convertía en varias cosas de acuerdo con la ubicación que se le daba al bastidor, es decir que se trataba de planos que al moverse convertían el exterior en interior, y viceversa...» (Zangaro, 1995).

El éxito que acogió este estreno llamó la atención del sistema profesional y antes de que transcurriera un año una compañía profesional, la de Nélide Quiroga, y bajo la dirección de Armando Discépolo -labor a la que se dedica tras abandonar su producción dramática- representa este texto en el Teatro Argentino<sup>70</sup>. Este hecho, insólito para el ámbito del teatro independiente, no quedó exento de controversias en el espacio donde había nacido. Luis Ordaz, que además de afamado investigador había sido dramaturgo y partícipe del movimiento independiente, no duda en afirmar que la obra de Gorostiza logró «reanimar y vitalizar un movimiento que se halla en advertible decadencia» llegando a «significar un segundo punto de partida para la proliferación de elencos que llegan a asentar y definir, con su labor, el nuevo ciclo que va a cumplir la escena libre» (Ordaz 1999, 377). Este nuevo periodo, como veremos, se desarrollará con ímpetu en los

---

<sup>70</sup> Lydia Di Lello (2010) también recoge testimonios de la internacionalización de *El puente* y su exportación a otros países, así como su pronta llevada al cine.

años cincuenta y sesenta. No obstante, difirió de esta valoración la reacción de Pedro Asquini y Alejandra Boero, figuras emblemáticas del teatro independiente y actores en esta pieza, que abandonaron el grupo y fundaron Nuevo Teatro, Cooperativa de Trabajo Limitada<sup>71</sup>. Como subraya Roberto Perinelli,

desertaron disgustados por la aprobación que se le había dado a Gorostiza para que, en coincidencia, la pieza se presentara en el circuito comercial, con dirección de Armando Discépolo. Este hecho marca a las claras la distancia que existía entre el movimiento alternativo y el circuito culto y profesional, capaces de representar la misma obra al mismo tiempo sin competir, puesto que se convocaba a distinto público (Perinelli 2016, 85).

A pesar de esta controversia, los contactos entre el teatro independiente y el teatro profesional de arte distaban mucho de la pretensión separatistas de Leónidas Barletta. En el ámbito actoral y empresarial, muchos fueron los contactos generados y los movimientos entre uno y otro sistema. Si bien el teatro independiente presentaba su carácter distintivo y jugó su papel primordial durante el peronismo, paulatinamente las fronteras entre uno y otro campo serán más difusas, no por la distinción entre ambos pensamientos sobre el hecho escénico, pero sí sobre los contactos e intercambios entre uno y otro grupo. Esto hecho lo observaremos, con el avance de nuestro estudio, en el viraje y las innovaciones del sistema teatral independiente.

Este complejo contacto y la evolución hacia una nueva meta dentro del teatro independiente queda recogida con suma belleza en las palabras de Carlos Gorostiza en sus memorias, *El merodeador enmascarado*:

El hombre sigue avanzando por Libertad. El viejo templo sigue allí, al llegar a Córdoba. Pero ya no es sólo un templo. Hace unos años, poco después de aquellas noches del *Ollantay* (en el Cervantes) y otras noches parecidas en el Teatro del Pueblo y otros teatros independientes, había descubierto en el interior del Teatro La Máscara un gran cartel que decía: 'El Teatro no es un Templo: es un Taller'. Lo firmaba otro poeta: Álvaro Yunque. En ese momento aprobó con pasión aquel lema rebelde. Pero ahora, cuando penetra en el patio de los camarines del Cervantes y lo cruza hasta internarse emocionado en su escenario, recuerda sostenidas discusiones consigo mismo y piensa nuevamente que el Teatro es un Taller, sí. Pero no solamente un Taller. También es un Templo. Un Templo y un Taller. (Gorostiza 2004, 149)

---

<sup>71</sup> Así lo narra el propio Pedro Asquini en las memorias recogidas en *El teatro que hicimos*: «Finalmente, se estrenó la versión profesional de *El puente* en el Teatro Argentino. El resultado acrecentó los méritos de *La Máscara*, pero en el elenco las cosas habían empezado a cambiar: se relajó la disciplina, se aumentó el precio de las entradas y hasta se puso un tipo mínimo para integrar el Círculo de Amigos del Teatro. Ni hablar del próximo espectáculo: como si *El puente* fuera a durar en cartel toda la vida. Hubo dos asambleas borrascosas y en la última Alejandra Boero y yo presentamos nuestras renunciaciones. (...) Los teatros independientes tenían principios que decían a las claras que lo que se buscaba era otra cosa. Propuestas realmente trascendentes. (...) Lamentablemente *La Máscara*, con *El puente*, sufrió una crisis de éxito» (Asquini 1990, 40). Además, para más información sobre el grupo Nuevo Teatro, destacamos las memorias de Pedro Asquini en relación con este colectivo, bajo el título *El teatro, ¡qué pasión!* (2003).

Estas palabras muestran el cambio de paradigma que se genera tras *El puente* en el propio campo teatral. Ahora, en los postulados de los teatristas adscritos a los grupos independientes no estará exento el deseo de profesionalización, buscando que el teatro suponga un sustento económico y una profesión, siempre que esto no se distancie de la calidad artística del espectáculo. Se aúna, de esta forma, una dramaturgia y producción argentina y la posibilidad de crear un teatro de arte y compromiso, sin que por ello el artista deba dejar de lado su profesionalización. Este hecho, además, nos resulta sumamente reseñable ya que será una de las líneas de debate en el seno de Teatro Abierto y uno de los puntos que distingan los postulados de ambos movimientos.

Siguiendo las ideas de Osvaldo Pellettieri, *El puente* conforma un cambio de paradigma para el inicio de la segunda fase del teatro independiente (2006, 83). A su vez, el investigador relativiza el éxito alcanzado por la pieza. Sin pretender negarlo, sólo evidencia que ningún estreno apoteósico del teatro independiente puede compararse «con la repercusión de la pieza más exitosa del teatro comercial de esos días» (Pellettieri 2006, 84). Por tanto, el punto que destaca Pellettieri para ese paradigma es otro, y viene de la mano de la «nacionalización (1949-1959)» del teatro independiente (2006, 70); es decir, un tiempo en que este movimiento continuó su enfrentamiento hacia lo comercial, pero cuyos creadores «acicateados más por el contexto social (el peronismo) que por el intertexto teatral europeo-norteamericano (...) pretendieron contextualizar sus espectáculos, incluir su discurso en lo argentino y latinoamericano, indagar en la poética del realismo y, aunque fracasados en su intento, crear un público popular». (Pellettieri 2006, 70). No obstante, Jorge Dubatti apunta a que la consideración de Pellettieri se basa en «su realismo, su visión de la sociedad contemporánea, su trabajo con la lengua coloquial y el intento de captar la visión del mundo del hombre común y de promover la identificación popular» (Dubatti 2012, 199), rasgos que no solo se hallan en la obra de Gorostiza, sino que se encuentran, según el investigador, en textos anteriores del teatro independiente. Empero, comprendemos que ninguno de ellos logró el acontecimiento teatral que generó *El puente* para la historia escénica de Argentina. Por tanto, valoramos la consideración de Pellettieri motivada por la resonancia e influencia que este texto generó en el panorama teatral argentino, siguiendo especialmente la estela de la literatura dramática, pues la obra de Carlos Gorostiza «convirtió en remanente a toda la textualidad argentina del teatro independiente contemporáneo y anterior» (Pellettieri 2006, 87).



Gorostiza continuará su producción dramática durante todos los años 50, llegando a uno de sus textos más destacables, *El pan de la locura* (1958), con el que abre las puertas definitivas para la emergente y reveladora Generación del sesenta. Anteriormente, en 1950 estrenaría *El fabricante de piolín* en el Teatro El Nacional. Según Ordaz, estas dos obras «se hallan fuertemente engarzadas en la etapa política de colaboracionismo social, muy explícito en la segunda, que está viviendo el país» (Ordaz 1999, 377). Su producción dramática<sup>72</sup> continuará con *El caso del hombre de la valija negra* (La Máscara, 1951), *Marta Ferrari* (Teatro Lasalle, 1954), *El juicio* (Teatro Patagonia, 1954) y su versión teatral de la novela *El último perro* (Teatro Nacional Cervantes, 1954), las tres dirigidas por Armando Discépolo. En 1955 estrenará *El reloj de Baltasar* (Teatro Gran Splendid) y en 1958, con dirección propia, *El pan de la locura* (1958), uno de sus textos más afamados de este primer período. Siguiendo los postulados de Osvaldo Pellettieri (1994, 53-54), la primera etapa de la producción de Carlos Gorostiza culmina con *El pan de la locura* (1958). A partir de sus textos de los sesenta, como *Vivir aquí* (1964), *Los prójimos* (1966) o *¿A qué jugamos?* (1968), se inscribe en la línea del Realismo Reflexivo que asentarán Ricardo Halac o Roberto Cossa, como trataremos con posterioridad. El tercer período, en el que se inscribe la producción circundante a Teatro Abierto, será tratado en el último capítulo de esta investigación. Citamos, por tanto, aquí sólo los títulos como *Juana y Pedro* (1975), *Los hermanos queridos* (1978), *El acompañamiento* (Teatro Abierto 1981), *Hay que apagar el fuego* (Teatro Abierto 1982), *Matar el tiempo y Papi* (1983), *El frac rojo* (1988) y *Aeroplanos* (1990).

A todo ello hemos de unirle su destacada e ininterrumpida tarea como director de escena. Entre sus numerosas puestas en escena tanto dentro como fuera de Argentina y de destacados dramaturgos extranjeros, memorables resultan sus puestas en escena de *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, en 1967 (con la famosa interpretación de Norman Briski) o *La nona*, de Roberto Cossa, en 1977 en el Teatro Lasalle.

*El pan de la locura* es, junto a *El puente*, el otro texto destacado de su primera producción y que nos sitúa dramáticamente ante las puertas de la Generación del sesenta. La obra se desarrolla en una panadería y su temática está extraída de una noticia real encontrada en la prensa<sup>73</sup>. Gorostiza había leído en un periódico francés cómo un hongo

<sup>72</sup> Lydia Di Lello, a partir del trabajo de archivo inédito de Jorge Dubatti, recupera la lista de todas las producciones en las que participa Carlos Gorostiza como dramaturgo o director, así como su producción novelística. Nos valemos aquí de parte de este encomiable trabajo (2010, 104-106).

<sup>73</sup> Esta fuente de inspiración resulta sumamente provechosa en el ámbito teatral. Recordamos otros ejemplos como la noticia en prensa que desató la creación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

venenoso había afectado a una hornada de pan, debido a lo cual quien lo comía sufría ataques delirantes y dolorosos (Fernández 1992, 25). Así lo narra el enigmático personaje de Mateo, quien se inicia en la panadería el día en que se desarrolla la trama y se convierte en un símbolo de la conciencia de los personajes. Él será quien informe al resto de caracteres de la tragedia acontecida en Francia con la locura generada por el pan en mal estado. Su relato desencadenará la acción ante la posibilidad de que en su misma panadería se encuentre ese hongo venenoso. De esta forma, se producirá el posicionamiento de cada uno de los personajes a través de postulados éticos y morales y la asunción de responsabilidad por el posible crimen causado contra sus vecinos. Una de las tesis del texto la representará el Patrón, quien refuta la hipótesis de que su pan pueda encontrarse en mal estado, mostrando como máxima preocupación el cierre de su establecimiento, tras tantos años de trabajo dedicado a él:

Patrón. (*Rápido.*) ¡Un momento! (*Todos quedan quietos. Un momento.*) Piensen un poco, por favor. Hace doce años que tengo esta panadería. Desde los treinta. Ahora tengo cuarenta y dos; mucho tiempo no me queda para volver a empezar. Yo era uno de ustedes. Y me fue haciendo desde abajo. Me costó sangre pero lo conseguí; ustedes lo saben. Saben lo que me costó después, quedarme con todo el negocio. Y lo que me cuesta ahora seguir adelante. Ustedes lo saben. Yo no tengo descanso; ni domingos, ni fiestas, ni nada. Tuve que dejar todo por esto. Ahí tienen a mi mujer; pregúntenle. Toda una vida. Toda una vida me llevó poder levantar este negocio. Ustedes lo saben. No pueden ahora, porque se les ocurre, tirarme de golpe todo abajo. ¡No pueden hacerme eso! (Gorostiza 1992, 188)

Frente a esta opinión se postula Antonio, el maestro palero de la panadería quien, movido por la llamada a la conciencia y a la responsabilidad de Mateo y Juana, decide frenar el reparto del posible pan en mal estado. Como responde al Patrón: «Antonio.- (*Con lejano desprecio*) En este momento hay cosas más importantes que toda una vida como la suya, patrón. Y hay que elegir» (Gorostiza 1992, 188). Además, en la pieza Gorostiza también retoma el juego planteado en *El puente* entre la solidaridad y colaboración de la colectividad, en un texto que vuelve a tender a la polifonía de voces. Frente a la figura del Patrón como clase social elevada en su función de jefe, todos los empleados se unirán en defensa de la decisión asumida por Antonio (la llamada a la autoridad para investigar el hongo), como José, Garufa, Mateo y Badoglio<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> La temática de la pieza no puede dejar de recordarnos a *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, el cual había sido leído y representado en Argentina con anterioridad. La obra del dramaturgo noruego presenta un planteamiento similar: las aguas del balneario, recurso económico fundamental del pueblo, se encuentran envenenadas y pueden ser perjudiciales para la salud, según descubre su protagonista, Thomas Stockman. Este hecho será el motor de la acción, en el posicionamiento de cada uno de los personajes que, a su vez, representan diferentes intereses: el alcalde, poder político; el periódico, la opinión pública; la familia -la esposa y el suegro-, pues la herencia de ellos depende del éxito

Por su parte, en la obra se acompaña la acción principal con otras vías temáticas que apoyan el carácter realista y el interés de la trama. Por ejemplo, la relación de amor entre Antonio y Juana -esposa del Patrón- y el adulterio de este con la Empleada, la incomunicación entre el matrimonio, extensible al resto de personajes, la inmigración (como en el diálogo inicial entre Badoglio, Garufa y José), el trabajo, la economía o la diferencia de clases que maniata al individuo, entre otros.

Como trabaja Luis Ordaz<sup>75</sup>, la temática de la incomunicación será una línea presente en el teatro de Gorostiza -y extensible también a la estética del Realismo Reflexivo-, donde se observan «dos cauces principales que podrían denominarse “de la incomunicación” y “del desencuentro”. Ambos se hallan de alguna manera unidos e internalizados por la presencia decisiva de una actitud que alude a la responsabilidad de la criatura humana, no siempre bien preparada y pertrechada moralmente...» (Ordaz 1999, 377).

La obra recupera los postulados y preocupaciones estéticas que Gorostiza proseguirá desde *El puente* a lo largo de toda su trayectoria, pero que se evidencia con mayor arraigo en estos dos textos destacados de su primera producción: la caracterización de los personajes -idiomática, física, psicológica-, la búsqueda del lenguaje, el realismo como medio expresivo y la reflexión sobre la sociedad.

La construcción de una poética dramática propia en la creación de Gorostiza llevará a Perla Zayas de Lima a caracterizarlo como un «neorrealismo», apuntando que «Alude de manera muy directa a aspectos de la realidad argentina de ese momento vinculados a la política, (...) a la incomunicación de los seres humanos y en particular a los conflictos generacionales» (Zayas de Lima 1983, 113), aspectos que encontraremos reformulados en las generaciones venideras. La deuda de los dramaturgos del Realismo Reflexivo de los sesenta, nombres destacados como Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Sergio De Cecco o Rodolfo Walhs se evidenció, además de por otras declaraciones, en el texto publicado tras el estreno de *Los prójimos*:

---

del balneario. La relación del realismo ibseniano en su vertiente social con la poética de Gorostiza de este primer período resulta de sumo interés, siendo conscientes de la afamada presencia del noruego en el ámbito argentino. Resulta imposible detenernos en un estudio profundo sobre la intertextualidad en el ámbito temático y las divergencias propuestas entre estas dos obras, así como en las probables relaciones dramáticas entre estos autores. No obstante, sobre la recepción de Henrik Ibsen en Argentina, remitimos a los trabajos de Jorge Dubatti, “El teatro de Henrik Ibsen en la Argentina (1880-1910)” (1992) y “Los intertextos de Henrik Ibsen en la dramaturgia rioplatense” (1995).

<sup>75</sup> Para más información sobre *El pan de la locura*, remitimos también al prólogo que de Luis Ordaz al texto (1992, 115-120), bajo el título “La responsabilidad, siempre la responsabilidad”.

Para nosotros, autores que pretendemos un teatro nacional auténtico y vital, nos basta señalar que *Los prójimos* nos expresa de alguna manera. Nos expresa porque es una obra de nuestro tiempo, una obra de nuestro teatro; se define, por un lado, la madurez que el teatro argentino ha alcanzado y, por el otro, la certeza de que ese teatro seguirá viviendo en la medida que exprese al hombre argentino de hoy. (citado en Ordaz 1999, 378)

Tras el impacto las primeras producciones dramáticas de Carlos Gorostiza, la escena argentina presentó ciertos cambios. Proliferaron los textos de este dramaturgo, aparecieron nuevos grupos independientes y se consolidaron algunos elencos profesionales, estimulándose así la creación dramática en esta década. Además, se asentaron muchas voces dramáticas y se inició el proceso hacia los enriquecedores años sesenta. En definitiva, como señala Osvaldo Pellettieri, posicionando en su justo reconocimiento la labor de Gorostiza, este dramaturgo «se presenta dentro de la literatura dramática argentina contemporánea como un autor absolutamente proteico, que supo modernizarse al ritmo del cambio del sistema teatral con desusado dinamismo» (Pellettieri 1994, 53).

### **Los años cincuenta y el campo teatral durante la Revolución Libertadora**

Pasando a la última década de estudio de este capítulo, recordamos que el golpe Estado de Eduardo Lonardi en 1955 destituía el gobierno peronista, enviando a su líder al exilio, e instaurando la conocida Revolución Libertadora. Se inicia, entonces, un nuevo campo político del que el teatro no quedaría exento. Retomando el recorrido histórico que plantea Jorge Dubatti,

En 1955 comienza el “posperonismo”, es decir, un período de proscripción del peronismo (que se extenderá hasta 1973) en el que todo lo que acontece en el plano político debe ser pensado como consecuencia de las dos presidencias de Perón (transformado desde el exilio en un fantasma omnipresente) y en relación con la continuidad acallada pero vital del movimiento peronista en las bases sociales. El peronismo, “sumergido” institucionalmente a partir de 1955, es mucho más que una fuerza social latente y condiciona las tomas de decisiones del poder. A pesar de la prohibición, el teatro funcionará, voluntaria o inconscientemente, como manantial que trae permanentemente a la superficie esas aguas profundas. (Dubatti 2012, 101)

Por su parte, Pellettieri observa que la caída del peronismo varió la política teatral desde el estado, pero no incrementó los estrenos nacionales. No obstante, se observa la repolitización del género popular de la revista (Pellettieri 2003, 203). Por otro lado, este

periodo permite el regreso de algunos artistas exiliados al país, a la vez que este nuevo golpe de Estado produce otras listas de nombres censurados y actos represivos<sup>76</sup>.

Como señala Laura Mogliani, sobre la incidencia de este período en el campo teatral, hubo dos consecuencias inmediatas: «En primer lugar, se desató una suerte de euforia cultural, como consecuencia de la sensación general de liberación de las presiones de la política cultural peronista, y por otro lado un reacomodamiento de los diferentes agentes culturales presentes en el campo» y nuevamente Argentores, como habría hecho con el peronismo, presentó su adhesión al régimen (Mogliani 2003, 87). Tengamos en cuenta que en este año se derogará la reglamentación vigente que imponía debutar en cada temporada con una obra nacional (Berman 2003, 196), pues todo intervencionismo estatal quedaba eliminaba con la Revolución Libertadora. A su vez, en este tiempo «el teatro oficial deja de ser una herramienta de partido para regresar a su versión de cultura autónoma, un espacio local – universal “apolítico” con reglas específicas en lo técnico y en lo estético» (Dubatti 2012, 115). De ahí que el San Martín permanezca sin actividad hasta 1960 (hasta la reapertura del nuevo edificio) y el teatro denominado en la época peronista «Enrique Santos Discépolo» regresa a manos de la familia Carcavallo, ahora denominado Presidente Alvear y realizando temporadas comerciales (Dubatti 2012, 116).

Analizando las piezas teatrales en este período en el circuito comercial, como señala Marina Sikora, «El microsistema premoderno, que tuvo sus orígenes en el teatro argentino con la aparición del sainete, a fines del siglo XIX, y que continuó con la producción de comedias asainetadas, comedias blancas y sainetes en sus distintas versiones hasta mediados del siglo XX, siguió circulando con gran profusión, aunque de manera remanente al llegar a la década del cincuenta» (Sikora 2003, 204). Destacan autores como Germán Ziclis, Abel Santa Cruz, Tálíce y Montaine o Darthés y Damel, entre otros. Por otro lado, como analizan Berman y Martínez Landa, a partir de 1955 «reaparece la revista con tinte político» (2003, 202), a la vez que convivieron con «espectáculos despojados de la sátira política» (2003, 202). En última instancia, es destacable que en el microsistema profesional tiene lugar en estos años una «creciente profesionalización de todos los agentes implicados en las compañías, proceso que (...)

---

<sup>76</sup> Señala Beatriz Seibel que se organizan «comandos civiles que “visitan” las casas de artistas peronistas, destruyendo y buscando valores. El 7 de octubre irrumpen en cinco teatros: el Cómico contra Lola Membrives, el Odeón contra Elina Colomer y Carlos Cores, el Maipo contra Amadori, el Politeama contra Pablo Palitos y el Gran Splendid contra Thorry; salvo este último, todos levantan temporada» (Seibel, 2010: 399 – 400).

derivaría en una estricta especialización de los roles relativos a la dirección, la escenografía, la iluminación y el vestuario» (Lusnich 2003, 164).

Entre los autores de los años 50, en el cambio entre el gobierno peronista y el inicio de la Revolución Libertadora, encontramos una gran multiplicidad de micropoéticas, con autores como Carlos Carlino, Alberto Zavalía, Juan Carlos Ghiano, Omar de Carlo, David Cureses, Leopoldo Marechal, Julio Imbert o Pablo Palant (Fernández 1992, 26).

Sobre la relación del teatro argentino (y latinoamericano) con el europeo en esta época, debemos recordar que en la década de los cincuenta destacará la tendencia del Teatro del Absurdo, entre otras líneas vanguardistas, tras la II Guerra Mundial. A partir de este momento, el teatro latinoamericano construirá sus propias vanguardias junto al teatro europeo, pero con características particulares, aspecto en el que ahondaremos a partir de la década del sesenta. Al respecto, un estreno de honda huella para el teatro argentino fue *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en 1956 por el Teatro Universitario de Arquitectura, con dirección de Jorge Petraglia. Como destaca Jorge Dubatti (2012, 122) sobre este estreno, será la primera puesta en escena en el mundo hispánico y será repuesto por el grupo en los siguientes años con relevante acogida<sup>77</sup>. Lejos de ser un hecho aislado, este estreno provocó un fuerte impacto en el teatro argentino, tal y como trataremos en los casos de los dramaturgos de la estética denominada como Neovanguardia y participantes de nuestro corpus, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. Además, tanto Jorge Petraglia como Leal Rey serán partícipes de la vida teatral bonaerense y formarán parte activa de Teatro Abierto.

En última instancia, deteniéndonos en el teatro independiente, podemos afirmar que se desarrolló un afianzamiento cualitativo y cuantitativo de los grupos en el campo teatral. No obstante, la pérdida de la presión peronista no conllevó, como pareciera esperable, un tiempo de mayor éxito para los espacios independientes. Como analiza Roberto Perinelli, este hecho constata que durante el peronismo estos grupos habían acogido una mayor afluencia debido a su enfrentamiento escénico contra el poder político, perdido con la liberación de esa presión política en el ámbito teatral:

La autodenominada Revolución Libertadora había abierto la caja de Pandora que contenía los pecados, reales o inventados, del peronismo, y todo lo que se dijera desde los escenarios independientes dejaba de ser atractivo y novedoso. (...) De ese modo, el

<sup>77</sup> Participaban en el elenco Leal Rey (Vladimir), Roberto Villanueva (Estragón), Pretaglia (Pozzo), Lucio Nodier (Lucky) y Ricardo Petraglia (Mensajero) (Dubatti 2012, 122).

sistema (...) tuvo que recurrir a viejos y nuevos recursos para subsistir, como incentivar la pasión y la militancia, administrar el repertorio con títulos más gravitantes y esmerarse en las puestas en escena para sumar convocatoria y volver a ganar espectadores (Perinelli 2016, 86).

De entre los grupos independientes iniciados en esta década, además de los ya mencionados como La Máscara y Nuevo Teatro, destacarán IAM (Instituto de Arte Moderno), OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), el Teatro Popular Fray Mocho o Los Independientes. Estos grupos contribuyeron al mantenimiento activo de los postulados iniciales del teatro independiente, en enfrentamiento artístico con el teatro comercial y los espectáculos de baja calidad<sup>78</sup>. Como en las décadas anteriores, en el seno de estos grupos se descubren los dramaturgos más destacados del teatro argentino.

De entre los autores de la década del cincuenta que emanan del movimiento independiente, algunos con una incipiente carrera dramática anterior, destacan cuatro nombres que, junto a Gorostiza, forman los pilares más fuertes e interesantes del teatro de esta década: Andrés Lizarraga, Agustín Cuzzani<sup>79</sup>, Juan Carlos Gené<sup>80</sup> y Osvaldo Dragún. Nos detendremos, a continuación, en la poética dramática de Dragún, autor de nuestro corpus e ideador de Teatro Abierto.

### Osvaldo Dragún, poética dramática y teatro político

Una obra de teatro no es “literatura”.  
Es más bien un guion para una acción.  
El contenido de una obra no está dado por el lenguaje, sino por el hecho teatral.  
(Dragún 1968, 9)

Osvaldo Dragún (1929 – 1999) es otro de los nombres destacados de la dramaturgia argentina, no sólo por su producción, sino porque, como en el caso de Carlos Gorostiza, se erige como figura influyente para las generaciones venideras, algo que

<sup>78</sup> Para más información sobre el segundo periodo de los teatros independientes remitimos a las páginas dedicadas en Ordaz 1999, 326-367.

<sup>79</sup> Destacan de Agustín Cuzzani propuestas en el seno del movimiento independiente como *El centroforward murió al amanecer* (1955, Teatro La Máscara) y *Una libra de carne* (1965, Teatro de Los Independientes). Como señala Jorge Dubatti, Cuzzani es «un autor clave en la modernización teatral de la década de 1950», destacando su innovación como creador de las «farsátiras», género cómico que (...) cruza la farsa y la sátira con un sentido crítico social» (Dubatti 2012, 120).

<sup>80</sup> Juan Carlos Gené es una destacada figura de la escena argentina, también como actor y director. Como autor mantuvo un papel manifiesto y comprometido políticamente, pasando de las tendencias sindicalistas a la afiliación peronista. Entre sus obras más destacadas se encuentra *El herrero y el diablo*, estrenada en noviembre de 1955 en el Teatro de la Luna de Buenos Aires, con dirección de José María Gutiérrez y Roberto Durán. Esta obra retoma una leyenda del folclore argentino, sobre un herrero que con su astucia logra burlar al Cielo, al Infierno y a la Muerte. Para más información, remitimos a Aída Giacani (1992, 293-297). La figura de Gené está siendo actualmente revalorizada por la crítica teatral. Muestra de ello, el pasado julio de 2017 se realizó un congreso dedicado a su figura en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, en relación con la Universidad de Buenos Aires.

demuestra su posición como promotor de Teatro Abierto. Muchos dramaturgos reconocen en él a una destacada autoridad en el teatro argentino -en el sentido del legado que genera- y un nexo primordial para el logro aglutinador del movimiento motivo de nuestro estudio<sup>81</sup>.

Dragún construye, a lo largo de una destacada producción, un modelo dramático complejo y de grandísima calidad, desemejante al realismo propuesto por Gorostiza, pero a la vez inscrito en un teatro comprometido, de gran calado político y arraigado al contexto histórico en el que su dramaturgia se inscribe. Cree en el poder transformador del teatro y busca generar un cambio en el espectador. Como reconoce en una entrevista con Ramón De la Campa, «El teatro debe poner en claro lo que en la vida es oscuro. (...). El teatro puede ejercer un gran papel transformador; debe ser, de pronto, en Hispanoamérica, el último lugar libre que queda, un escenario vacío de un teatro, donde todo es posible si usted cree» (De la Campa 1977, 90).

Su primera producción dramática<sup>82</sup> nos acerca a las tendencias europeas, como al Teatro Épico de Bertolt Brecht, retomando la concepción escénica e ideal artístico del dramaturgo alemán, pero presentando una producción con idiosincrasia propia. No obstante, la complejidad de su poética dramática se genera si pretendemos aprehenderla ante líneas recurrentes, ya que presenta una constante evolución estética y temática que produce una producción rica en posibilidades expresivas. Dragún no teme conjugar estilos para proponer una concepción estética orgánica y con la meta constante en la creación de un espacio de reflexión crítica, sin miedo al enfrentamiento político -zénit de ello será la conjunción de otros teatrístas para Teatro Abierto-.

Como percibe Rodríguez del Anca, la profusa evolución en la poética dramática de Dragún emana también de su hilo conductor constante, el enfrentamiento político, convirtiéndose en tan variada y transformada su dramaturgia como el oscuro contexto sociopolítico en Argentina:

---

<sup>81</sup> La obra de Osvaldo Dragún ha sido reconocida como paradigmática dentro del campo teatral y se han dedicado a ella diversos investigadores a través de artículos. Ya en 1969, Donald L. Schmidt realizaba un panorama -más bien temático y con poca distancia histórica- de la producción de Dragún y el reconocimiento que presentaba su carrera, en un artículo iniciático ("El teatro de Osvaldo Dragún", 1969). Destacamos, en el ámbito contemporáneo, el trabajo de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán, quienes publicaron en 2014 un -necesario- volumen completo dedicado al dramaturgo, *Osvaldo Dragún. La huella inquieta*, realizando un estudio profundo sobre su vida y obra. Fue publicado por el Instituto Nacional del Teatro y, como corresponde a su filosofía editorial, se trata de un volumen de difusión pública gratuita (incluso con descarga online), enfatizando la divulgación de esta personalidad destacada del teatro argentino.

<sup>82</sup> Al igual que establecimos con Carlos Gorostiza, en esta sección nos dedicaremos a la primera etapa de Osvaldo Dragún, autor seleccionado en nuestro corpus, dejando su producción desde mediados de los setenta y hasta los años de la posdictadura para los capítulos siguientes.



No debe resultar sencillo para un analista teatral extranjero que no conozca en profundidad los últimos cuarenta años de historia de la Argentina, interpretar la producción dramática de Osvaldo Dragún o encontrar un hilo conductor que relacione de manera coherente temáticas, estilos u objetivos dentro de la ecléctica profusión de piezas nacidas de la pluma del autor (...) Por eso, pretender que se entiendan las claves de la obra completa de Dragún es como pedir que se comprendan los insólitos vaivenes del proceso institucional argentino de las cuatro décadas pasadas. (Rodríguez del Anca 1992, 347)

De nuevo, la aparición de este dramaturgo resulta indesligable de un grupo de teatro independiente, Fray Mocho<sup>83</sup>, notorio en la escena argentina. Su relación con el teatro se inicia cuando sus padres (él inmigrante ruso) se mudan de Colonia del Berro a Buenos Aires en 1945 por motivos laborales. Como declara el autor,

[Empecé a] vincularme con un grupo filodramático de mi barrio, La Paternal. Junto con mi amigo, Lucho Schwartzman, escribíamos, dirigíamos e interpretábamos obras cortas para un elenco muy singular: éramos todos jugadores de básquet... Ese fue mi primer y apasionante contacto directo con el quehacer teatral. También por entonces comencé a perder mis empleos cada vez más seguido. Tenía que trabajar porque mi padre, perteneciente a la raza de los judíos muertos de hambre, nunca tuvo un centavo. Y yo perdía los empleos porque me iba de gira con el cuadro filodramático, y no tenía ganas de trabajar en otra cosa. Ese entrenamiento me sirvió, hasta el día de hoy, para bancármelas todas, porque aprendí a vivir austeramente. Poco después conocí el Teatro Fray Mocho. Fui a ver una función y quedé loco (en González de la Rosa 2014, 5).

Con Fray Mocho estrenará su primer texto, *La peste viene de Melos* (1956), con dirección de Oscar Ferrigno -«imprescindible en la formación de Dragún y en su manera de ver y vivir el teatro» (González de la Rosa 2014, 11)-, así como su segunda propuesta, *Tupac Amaru* (1957). La incorporación de Dragún, como había ocurrido anteriormente con otros grupos independientes, «tuvo una gran significación para el grupo, ya que, en su propósito de revisar la dramaturgia nacional, lograban sumar y llevar a escena un texto de un autor genuinamente joven» (González de la Rosa 2014, 12). Además, Fray Mocho comporta un carácter determinante para la propia formación teatral de Dragún. Se percibe incluso en su comprensión del texto dramático basado en su escenificación y motivado por las características que esta precisa. Una de sus primeras publicaciones sobre su teatro, en 1968, ya recoge esta idea:

Una obra de teatro no es “literatura”.  
Es más bien un guion para una acción.  
El contenido de una obra no está dado por el lenguaje, sino por el hecho teatral.  
Una obra es una sucesión de contenidos, y cada uno de estos contenidos llegan a la obra exigiendo una nueva estructura, un nuevo ritmo, un nuevo tiempo. (Dragún 1968, 9).

---

<sup>83</sup> Para conocer más sobre este grupo, formación destacada del teatro independiente, remitimos al trabajo de Estela Obarrio (1998), *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*.

Se trata de una literatura gestada para Fray Mocho. Este hecho nos permite visualizar la relación de Dragún con el teatro -que no viene sólo del texto, sino de la propia correspondencia con la práctica escénica- y se inscribe en las líneas de creación colectiva y de desprendimiento del texto según las necesidades del texto espectacular, idea que trae ecos de las generaciones contemporáneas. Como afirma Miguel Ángel Giella,

En el caso de dramaturgos como Dragún, el impacto de los signos materiales afecta incluso al texto dramático previo al texto de la puesta en escena, por el simple hecho de que Dragún produce, por lo menos durante sus primeros años, ligado a un teatro concreto: el Teatro Popular Independiente Fray Mocho. Sus obras, entonces, revelan de alguna manera su experiencia en el movimiento, su aprendizaje no sólo como escritor, sino como escritor de teatro que ve sometido su texto a las condiciones de producción escénica y que se ve obligado a aceptar y aprender de esta relación de modificación mutua. (Giella 1989, 100)

Temáticamente, en las propuestas con las que se inicia en Fray Mocho, Dragún está trabajando desde un teatro histórico. Reconstruye sucesos del pasado buscando establecer su correlato con la Argentina contemporánea a él, recién asentada la dictadura de la Revolución Libertadora, y con otros gobiernos represivos en el ámbito Latinoamericano. En el caso de Argentina, destacamos la destitución de Perón por parte de Eduardo Lonardi y la constitución como presidente de facto de Pedro de Aramburu, en un régimen dictatorial duradero entre 1955 y 1958, con cuyo gobierno se intervino el partido peronista, la CGT y la mayoría de los sindicatos.



Osvaldo Dragún. Imagen extraída de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dragun.htm>

Tanto el enfrentamiento militar y la batalla en la tierra de Melos entre Atenas y estos ciudadanos, en el marco de las Guerras del Peloponeso (416 a.C.), como el levantamiento y la revolución encabezada por el inca Tupac Amaru<sup>84</sup>, sirven a Dragún

<sup>84</sup> Como estudia George Woodyard, otros muchos textos del teatro hispanoamericano contemporáneo han retomado la figura revolucionaria de Tupac Amaru, pues «encarna el espíritu de la lucha contra la opresión y la discriminación

para referir y enfrentarse desde la escena al contexto político represivo que le circundaba. Como acota el dramaturgo al inicio de *La peste viene de Melos*,

La historia de esta obra sucedió en Grecia.  
Como pudo suceder en cualquier otra parte.  
Como sigue sucediendo.  
Pero está en la Historia.  
Y la Historia nos enseña que la lucha del hombre por su libertad nació con el hombre.

(Dragún 1956, 13).

Refiere Ordaz sobre las dos primeras obras de Dragún que la recurrencia a estos sucesos históricos consigue sobrepasar «los meros esquemas políticos hasta alcanzar posiciones ideológicas» (Ordaz 1999, 380), las cuales acompañan a toda la producción de este dramaturgo. Por su parte, George Woodyard, analizando la relación historia y contexto que promueve el teatro de Dragún, afirma que su obra «expresa el espíritu de la libertad, anacrónicamente, en términos del existencialismo del siglo XX, lo cual añade una nueva dimensión al conflicto histórico» (Woodyard 1994, 232). Así, como ejemplifica este investigador, Tupac Amaru y su esposa encuentran en sus propias fuerzas morales la continuidad para la lucha y no en la intervención divina. Como señala Karl Kohut, en un estudio sobre teatro e historia en Argentina, estos personajes se constituyen como «héroes existencialistas que eligen su libertad a sabiendas de que esta elección puede significar la muerte para ellos» (Kohut 1995, 135). Además, como apunta Gerardo Fernández (1992, 28), las dos piezas muestran el interés de Dragún por retomar el testimonio y la memoria histórica, en una búsqueda contestataria contra las injusticias de su contexto.

Atahualpa del Cioppo, director del Teatro El Galpón de Montevideo, señala en la primera edición a *La peste viene de Melos*, en 1956, su sorpresa y entusiasmo ante el nuevo autor aparecido, afirmando que «Dragún se ha sorprendido en posesión de un claro talento de autor, pero en vez de creerse un privilegiado ha comprendido que ello implica una seria responsabilidad para con su pueblo y para con sus contemporáneos de cualquier latitud» (Del Cioppo 1957, 7). Estas declaraciones resultan interesantes para comprender a Dragún inserto en un período de reivindicación política y revolucionaria y de hermanamiento latinoamericano. Pensemos que nos encontramos en los años de desarrollo de la Revolución Cubana (1953-1959), a la que Dragún, como otros muchos

---

de toda la América Latina» (Woodyard 1994, 231). También, en el ámbito político, podemos mencionar grupos como el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), organización subversiva peruana fundada en 1984, o el Movimiento de Liberación Nacional-Tuapamaros, movimiento político uruguayo revolucionario, de izquierda y guerrilla urbana.

intelectuales latinoamericanos de su tiempo, se sentirá adscrito. Por lo tanto, no podemos comprender su obra sólo en el seno del régimen dictatorial en Argentina, sino relacionada con la lucha armada y política que se desarrolla en el ámbito continental y en el entorno del comunismo de este tiempo. Beatriz J. Rizk (2004), inscribe a Dragún en el contexto de la «instancia modernista», «con la desestabilización de la identidad burguesa» y «el impulso de la clase trabajadora» (2004, 39). El dramaturgo será un fiel ejemplo de la lucha y recorrido de la izquierda latinoamericana<sup>85</sup>, si bien la mayoría de compañeros de su tiempo y de las generaciones posteriores también se inscribirán, ideológicamente, en este contexto. Como reconoce Carlos Gorostiza, en relación con su generación y a Dragún, «De esta segunda tanda de autores, todos éramos de izquierda (...). En aquel tiempo hacíamos teatro porque queríamos decir algo vinculado a lo social. Dragún tenía un espíritu fuerte, de combate, creador. (...) Él tenía algo muy especial como ser humano, era muy creíble» (en González de la Rosa 2014, 30).

Tras los dos estrenos en Fray Mocho, el nombre de Dragún irá tomando prestigio y su relación con el teatro será continua. De 1957 serán también textos emblemáticos de su autoría como *Los de la mesa 10*, *Historia de mi esquina* e *Historias para ser contadas*. Esta última ha «trascendido su época para ser, en la actualidad, uno de los textos más representados en Latinoamérica por profesionales y aficionados, escuelas, teatros comunitarios y otros» (González de la Rosa 2014, 13). También reconoce Gorostiza que «lo que más me impactó de Chacho fueron las *Historias para ser contadas*. Él tenía hasta ese momento una tendencia a escribir obras históricas, al igual que Lizarraga o Agustín Cuzzani (...)» (en González de la Rosa 2014, 30). Por su parte, como apunta Beatriz Risk sobre este texto en el marco anteriormente delimitado,

Estar comprometido con la realidad, desde el punto de vista de la izquierda, significaba en ese entonces para casi todos los artistas / investigadores estar en contra del orden establecido, y esto aparentemente se concretaba a denunciar las hegemonías en el poder, a desenmascarar su carácter colonialista y sus intereses materialistas en un mundo absolutamente escindido entre los que tienen y los que no. *Historias para ser contadas* (1957) de Osvaldo Dragún fue una de las primeras instancias inquisitivas y denunciatorias que tuvo gran repercusión de en la dramaturgia latinoamericana. (Rizk 2004, 41)

---

<sup>85</sup> Beatriz Rizk señala cinco fechas como hitos descriptivos para el desarrollo de la izquierda latinoamericana en este tiempo: «la del triunfo de la Revolución Cubana (...) el 8 de enero de 1959. (...) la muerte de dos mártires de la izquierda: el Che Guevara en Bolivia, el 8 de octubre de 1967 y Salvador Allende, en Santiago de Chile, el 11 de septiembre de 1973. El siguiente hito fue la victoria de la Revolución Nicaragüense el 19 de julio de 1979. El viraje final -pendiente aún el desenlace de la tragedia cubana- corresponde a la derrota electoral de aquellos mismos sandinistas el 25 de febrero de 1990, cuando por primera vez en la historia de la izquierda latinoamericana, un régimen suyo fue defenestrado democráticamente del poder» (Rizk 2004, 39).

Retornando a su biografía, encontramos continuos contactos con Cuba. El primero de ellos en 1961, donde se instala dos años, invitado por el Consejo Nacional de Cultura para dirigir un seminario de dramaturgia, como cuenta en la entrevista con De la Campa (1977, 85). Se dirigirá posteriormente a España a trabajar en televisión, como también había hecho en Argentina, con éxitos como *Historias de jóvenes* (1959) y *Los de la mesa 10* (1960) (González de la Rosa 2014, 13-14). Esta itinerancia vital y el continuo contacto con otros teatristas e intelectuales latinoamericanos será una constante en la vida de Dragún.

Además, como recogen Gonzáles de la Rosa y Santillán (2014, 13), será en esta época cuando Dragún comience a acoger un papel de promotor cultural y teatral, no sólo circunscrito al ámbito argentino sino extensible a todo el latinoamericano. Comprender la figura de Dragún, su carácter político y su creencia en el teatro como herramienta unificadora de las luchas latinoamericanas y como arma para la revolución social, resulta esencial para indagar en muchas de las premisas en el entorno de Teatro Abierto, especialmente por la posición matriz que todos le reconocen. A pesar de ello, existirán divergencias y particularidades en Teatro Abierto, que después comprobaremos, relacionado con la colectividad de voces de este ciclo y el contexto de realización, disímil al de esta primera etapa.

Continuando con su producción, en 1962 estrenará *El jardín del infierno*, una obra que trata de forma directa la situación de miseria vivida en las villas de Buenos Aires. Este mismo año subirá a los escenarios *Historias para ser contadas*. A partir de este momento, Dragún iniciará una producción que rompe con el imperativo realista en su acercamiento al teatro brechtiano y a las fórmulas populares. El distanciamiento se logrará en la evidencia del pacto ficcional escénico con el espectador, aumentando los elementos que enfatizan la constatación de hallarse ante una representación. Desde *Historias para ser contadas*, en Dragún convergen rasgos vanguardistas con el realismo, la relación con el teatro histórico y una dramaturgia que rearticula el legado brechtiano acogiendo fórmulas propias de la narratividad. Esto no es de extrañar si pensamos en la apertura en la década del cincuenta a los textos de Brecht por parte de los grupos independientes y el desarrollo de sus puestas en escena en Argentina (Pellettieri 1996, 5).

Como recopilan González de la Rosa del testimonio del teatrista Alberto Weiner, quien trabajó con este dramaturgo: «Dragún incorporaba ya un teatro épico, diégetico, casi diría protobrechtiano. Él utilizaba la narrativa como forma dramática. En lo concreto,

incorporó un lenguaje completamente original en las *Historias para ser contadas*, un concepto menos dramático y más épico de la teatralidad» (en Gonzáles de la Rosa 2014, 18). La admiración por la propuesta dramática de Bertolt Brecht se plantea en la obra de Dragún de las primeras décadas como *Historias para ser contadas*, *Historias de mi esquina* (1959), *Milagro en el Mercado Viejo* (1962, Premio Casa de las Américas), *Heroica de Buenos Aires* (1966), *Historias con cárcel* (1972), *Y por casa, ¿cómo andamos?* (1979) u *Hoy se comen al Flaco* (1977). Posteriormente, como mostraremos en el último capítulo dedicado al dramaturgo, a pesar de las marcadas variaciones estos pilares de la poética draguniana se mantendrán en sus textos de los sesenta (*Y nos dijeron que éramos inmortales*, 1963) y de los ochenta: *Al perdedor* (1982), *Al vencedor* (1982), *Al violador* (1983), *Volver a La Habana* o *¡Arriba corazón!* (1987)<sup>86</sup>.

El éxito de *Historia para ser contadas*, y uno de los grandes aportes de Dragún a la escena argentina, será su creación desde los postulados de Bertolt Brecht. La obra está compuesta de tres relatos: *Historia de un flemón, una mujer y dos hombres*; *Historias de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de la peste en África del Sur*; e *Historia del hombre que se convirtió en perro*. Ya desde los títulos observamos un acercamiento al modelo narrativo y la exposición de los acontecimientos ante el espectador que promueve el distanciamiento para lograr la reflexión sin pasar por el tamiz de la emoción. Como señala Rizk sobre la última de las tres piezas (2004, 41), «retoma las propuestas del distanciamiento del teatro épico brechtiano, como el carácter metateatral, la ruptura de la cuarta pared y del juego del código teatral con el uso de la narración... buscando un acercamiento que consigue convertir al público en cómplice de lo que sucede en escena» (Rizk 2004, 42). Para ello, su obra entroncará con las fórmulas populares de la escena argentina, como también observaremos en su producción para Teatro Abierto. Sobre esta cuestión, resulta interesante el artículo de Candyce Crew Leonard, “Dragún’s Distancing Techniques in *Historias para ser contadas* and *El amasijo*” (1983), donde apunta que, además de los numerosos contactos entre las poéticas de Dragún y Brecht, existe un aporte genuino del argentino en su construcción desde la confluencia del Teatro del Absurdo y presentando un panorama grotesco que desborda lo brechtiano:

Although theoretically Dragún and Brecht employ common structural elements, there is a substantial difference between the two. (...) are Dragún’s *Historias* and *El amasijo* that

---

<sup>86</sup> A este período, en el marco de la producción de Teatro Abierto, retornaremos en el apartado 5.1.2, dedicado a este dramaturgo.

reflect the Theatre of the Absurd. The theatre of the absurd addresses the rupture between man and society that results in dehumanization. (...) A rational approach does not elicit the response Dragún wishes to achieve. Dragún, in fact, calls the *Historias* studies in the grotesque. He identifies grotesque as the deformity of what should be natural in life; (...) The dragonsque characters find themselves in hostile environments to which they must adjust (...) Dragún focuses on the senselessness of life that results in *animalización*. (Crew Leonard 1983, 37-38)

También Tamara Holzapfel relacionará *Historias para ser contadas* en la línea del Teatro del Absurdo, en una mezcla con otras estéticas, apuntando que, «Distancing effects, the kind we associate with Brecht's theatre, and a clownesque style characterize Dragún's *Historias para ser contadas*» (Holzapfel 1980, 38). Análogamente, Zayas de Lima planteará que «Para Dragún el absurdo es la comedia contemporánea. La comedia antigua criticaba defectos, pero los perdonaba, en cambio el absurdo de hoy critica defectos pero no los perdona, los destruye» (Zayas de Lima 1983, 78). Por su parte, Osvaldo Pellettieri (1994c), en un artículo donde estudia a Brecht en el teatro porteño entre 1950 y 1990, plantea las líneas brechtianas perceptibles en esta obra, pero inscribiéndola en una recuperación del «melodrama social» de la tradición teatral (Pellettieri 1994c, 41-42; 1997, 71-76). El distanciamiento se corrompe al alcanzar la emoción en los textos dragunianos.

Como venimos desarrollando, si Carlos Gorostiza estaba realizando los primeros pasos de un teatro de carácter realista, que devendrá en lo que Ricardo Halac y Roberto Cossa asentarán como la tendencia del Realismo Reflexivo, Dragún apunta hacia la incautación de las vanguardias históricas europeas, haciéndolas confluír en una nueva poética que experimenta y desvirtúa al realismo, buscando remover al espectador desde la muestra irracional de la absurda existencia. No podemos dejar de pensar en las líneas de trabajo que está planteando para dramaturgos representantes de una tendencia más vanguardista como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, así como posteriormente Ricardo Monti, donde existen diálogos con la obra draguniana. Así lo señala también el teatrista Alberto Weiner<sup>87</sup>, cuando plantea que «entre la generación del sesenta y la siguiente -que trabajó en el Di Tella-, el antecedente es Dragún. Aunque se suele ubicar en este lugar a Halac, Cossa o Rozenmacher, estoy convencido de que Dragún tiene más que ver con Griselda (Gambaro) y con (Ricardo) Monti» (citado en González de la Rosa 2014, 18). Dragún se sitúa en un espacio limítrofe entre estas dos tendencias predominantes a partir de los sesenta, el Realismo Reflexivo y la Neovanguardia, que

---

<sup>87</sup> Dramaturgo, poeta e investigador teatral. Es asesor literario del Teatro Nacional Cervantes desde 1996 (González de la Rosa 2014, 49).

estudiaremos en el siguiente apartado, adelantando los contactos que las mismas presentarán en su evolución y que observaremos en el seno de Teatro Abierto.

Tomando como muestra otro texto paradigmático de Dragún, nos dirigimos a *Heroica de Buenos Aires*, por el que obtiene el Premio Casa de las Américas en 1966. Comparada con la mítica *Madre Coraje* de Brecht, *Heroica de Buenos Aires* es una obra de sumo interés, que presenta una amplia complejidad ideológica y grandeza en la construcción de sus personajes. El texto nos sitúa ante la historia de María, una mujer luchadora que viaja con su puesto itinerante de comida y bebidas donde el trabajo la lleve, buscando un buen futuro para ella y sus hijos. Una mujer valiente, sin miedos, pero cargada de dudas. Se construye como un personaje fuerte, que encara la vida y lucha por el trabajo, pero hastiada por el paso de los años que la conduce, en una progresión decadente y apartada de sus hijos, a continuar un solitario y miserable camino.

Los diferentes caracteres se mueven por escenas que asemejan fotografías de la Buenos Aires del momento, pero desprovistos de toda heroicidad. María será el personaje principal y eje sobre el que el resto gira: sus hijos, Carlos y Ada; su hermana Josefina; el Negro, trabajador como María, enemigo del pasado y que finalizará siendo socio de Carlos y marido de Ada; y Adolfo, que representa la pasión, el amor y la única posibilidad de escape del mundo inhóspito en el que se mueven.

Deshumanizados en sus acciones, son personajes a los que no importa mentir o engañar con tal de no pasar frío en el invierno o tener un plato caliente de comida, como Josefina, o que luchan incesantemente por hacer negocio, como el Negro. Sólo Carlos representa una salida hacia el futuro. María quiere ante todo que él estudie empresariales y que adquiera un porvenir que ella no alcanzó, pero se involucra en la juventud estudiantil revolucionaria, con la cual luchará y de la que sale escarmentado, realizando Dragún también contra estos estudiantes una dura crítica sobre su falta real de ideales y compromiso:

María.- ¡Ah!... ¿Ya caso yo no te dije que eran unos charlatanes, nada más?

Carlos.- ¡Ya sé que eran charlatanes! ¡Siempre lo supe! ¡Pero todo el mundo era charlatán! Y ellos, al menos, me hacían sentir importante con su charla... Hasta que los fui conociendo... Hablaban de “revolución”... y “proletariado”... y qué sé yo cuántas cosas... ¡pero vivían como bacanes! El único muerto de hambre era yo... (Pausa. La mira.) Soy yo. (Pausa corta.) Tengo hambre, mamá....

(Dragún 1992, 483)



Carlos acabará trabajando para el Negro, a ruego de María, y le hará perder mucho dinero. La deuda será saldada gracias a que Ada, la hija más joven de María, a la que tiene encerrada en sus pensamientos como una niña, se casa con él.

Toda la atmósfera, desde el inicio de la obra (el 21 de septiembre, Día del Estudiante, hasta el final) está sofocada por la presencia continua de los soldados, de guerras irracionales que afectan a la población, como a estos personajes, pero cuyas motivaciones les son ajenas a sus necesidades vitales. Irónicamente, se mantendrá durante toda la obra el juego de no saber siquiera ante qué bando están luchando:

Cabo. Quédese quieta, señora. Estamos en guerra.

María. ¿Quién?

Cabo. Los anaranjados contra los violetas. (*Grita.*) ¿Encontró algo, soldado?

(...)

María. Cabo primero, perdone... ¿Ya... ya saben si son anaranjados o violetas?

Cabo. Eso no tiene importancia. Pronto lo sabremos. ¡Pero seamos violetas o anaranjados, el deber es uno... y sabremos morir por él!

(Dragún 1992, 491)

Tras años de lucha incesante, María, esta Madre Coraje argentina, se encuentra al finalizar la obra desprovista de todo, sola ante unos hijos que se disputan un amor hacia ella que parecen no sentir. Por ello, antes de marcharse con Adolfo, la esperanza de felicidad que aporta el texto, María dice: «¡Porque algo debe haber salido mal! ¡Yo trabajé como una burra para que mis hijos fueran gente decente! Para que pusieran casa... y tuvieran hijos... ¡Toda la vida soñé con eso! ¡Y ahora... son todo lo que yo soñé..., todo lo que yo quise..., pero son todo lo contrario! ¿Qué pasó, Adolfo?» (Dragún 1992, 490).

Compendiando los planteamientos arriba esbozados, existen unos elementos primordiales que nos interesa sintetizar sobre Dragún, porque serán retomados y repensados en relación con Teatro Abierto, el análisis de sus piezas en este ciclo y su poética. En primer lugar, su compromiso político y posicionamiento activo: revolucionario, de izquierdas, cercano al comunismo y, al menos en sus inicios, a la Revolución cubana. A ello se une su concepción del arte escénico como un arma revolucionaria y de cambio social. A su vez, comprende el teatro en su carácter colectivo y no desliga la creación de sus textos de su puesta en escena, ya que él mismo emana de los teatros independientes, en este caso Fray Mocho. Por último, Dragún se sitúa en una estética limítrofe, que abre numerosos frentes productivos y que, si bien a veces lo sitúa en un limbo aunador de estilos, se nos descubre como una figura influyente, que ronda ambas y que se adelanta en los intercambios artísticos que entre el realismo y la

vanguardia tendrán lugar. Solo una figura como Dragún, comprometida, querida y respetada, podría enarbolar la bandera y conseguir que otros tantos teatristas le siguieran en su quimérica propuesta de conformar Teatro Abierto.

## CAPÍTULO III

### AUGE Y CAÍDA<sup>1</sup> DEL CAMPO TEATRAL: DE LOS AÑOS SESENTA A LA LLEGADA DE LA DEMOCRACIA

Dolores.- (*Con una voz rota e irreconocible*)  
¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!  
(Griselda Gambaro, *La malasangre*)

Nos situamos ante un momento esencial dentro de nuestro recorrido histórico por la evolución del teatro argentino, entre 1960 y 1983. En este apartado, estudiaremos el campo teatral desde los años sesenta, tiempo de sumo esplendor para la conformación y asentamiento de poéticas dramáticas y escénicas fundamentales en el teatro argentino, de la mano de quienes se conformarán como pilares de este arte en el país. Este auge escénico se relacionará con nuevos conflictos políticosociales que irán acrecentando un carácter contestatario del teatro en la década del setenta. La última dictadura militar en el país (1976-1983) generará la caída del campo teatral, convirtiéndolo en un espacio baldío a través de la represión, la censura y el terror. Empero, de las raíces resurgirán sus frutos y Teatro Abierto nacerá para luchar empedernidamente por su recuperación, aspecto con el que finalizaremos este corte temporal.

#### **3.1.- Los años sesenta: la irrupción de nuevas poéticas dramáticas y el auge del campo teatral**

Ni antes ni ahora, la historia se puede explicar con facilidad por qué muchos de nosotros nos volcamos alegremente a escribir teatro, algunos con el sano afán de entretener, otros con la intención de “cambiar la realidad”.  
(Halac 1989, 47)

##### **El contexto político de la nueva creación teatral**

El golpe de Estado de Eduardo Lonardi, que destituyó al gobierno de Perón y dio paso a la Revolución Libertadora, se concretó en la presidencia de facto de Pedro de Aramburu de 1955 a 1958. Con su gobierno se intervino el partido Peronista, la CGT y la mayoría de los sindicatos. Cuando en 1958 se vuelven a convocar elecciones, el partido

---

<sup>1</sup> Tomamos como nombre para este capítulo un intertexto con la ópera de Kurt Weill con libreto de Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930).

peronista continuaba proscripto y Perón, desde su exilio en Madrid, apoyó la candidatura de Arturo Frondizi, de la Unión Cívica Radical, quien se convirtió en presidente electo de la nación entre el 1 de mayo de 1958 y el 29 de marzo de 1962. Durante su gobierno, eliminó la proscripción del peronismo (aunque mantuvo que Perón no pudiera ser electo ni regresar al país), otorgó amnistía general y permitió la Ley de asociaciones, entre otros. Empero, se trató de un gobierno arduo, marcado por la presión militar, el desarrollo industrial y el descontento social, con huelgas de los sectores obreros y estudiantiles que llevaron a tomar medidas exacerbadas como la prohibición del derecho a la misma. El radicalismo de Frondizi se encontraba en profundas dificultades que explotaron cuando en las elecciones convocadas en marzo de ese año el partido peronista alcanzara una amplia mayoría provincial. El control que el ejército había mantenido sobre el gobierno de Frondizi durante su desarrollo estalló ante esta resolución en los comicios y el golpe de Estado del 29 de marzo de 1962 destituía al presidente electo. De manera poco usual, fue otro político argentino, y no representantes militares, el que acogiera el cargo de la presidencia de facto, José María de Guido, hasta octubre de 1963. Este año, la convocatoria de nuevas elecciones democráticas daba la victoria de Arturo Umberto Illia, desempeñándola entre 1963 y 1966.

Será el 28 de junio de 1966 de nuevo una fecha trágica para la democracia en el país, ya que otro golpe de Estado iniciaba en Argentina la dictadura cívico-militar autodenominada Revolución Argentina. La presidencia de facto sería asumida por Juan Carlos de Onganía (1966-1970), también depuesto por otros golpes de Estado internos que situaron en el poder a Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). La Revolución Argentina, distanciándose de los anteriores gobiernos militares, buscaba su control permanente del poder de la nación para asegurar su estabilidad. Fueron tiempos de alta conflictividad social, que se percibe en el exilio recurrente de artistas, científicos e intelectuales (así como del resto de la ciudadanía). Generó escenarios de suma violencia y represión como la llamada Noche de los bastones largos, el 29 de julio de 1966, reprimiendo a los universitarios (docentes, alumnos y población civil), que se manifestaban en la Universidad de Buenos Aires en oposición al gobierno y su reforma universitaria. Comenzó la aparición de organizaciones obreras militantes, que se tradujeron en guerrillas, y de expresiones revolucionarias por parte de la sociedad civil, como el Cordobazo (29 y 30 de mayo de 1969), por parte de la clase obrera y estudiantil en busca de la recuperación de sus derechos y libertades; o el

Rosariazo (de mayo a septiembre de 1969), entre otras. Esta esfera social compleja será sumamente significativa y dejará una gran huella en la escena argentina:

... para la promoción más joven de aspirante a dramaturgos, la que años más tarde constituiría la Generación del 60, la interrupción del proceso peronista tuvo características especialmente traumáticas. Para ese contingente, que tenía en 1955 entre veinte y veinticinco años y se había formado en los ecos de la Guerra Civil Española, de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría, la caída de Perón será la primera de una larga serie de frustraciones que continuará en la década siguiente cuando otro golpe militar desaloje del gobierno al presidente constitucional Arturo Frondizi (1962) y cuando el general Juan Carlos Onganía derroque a otro mandatario legítimo, Arturo Illia (1966). Y es precisamente ese sentimiento del desencanto profundo el que marca y presta unidad y coherencia a la Generación del 60, contrariamente a lo que había sucedido con los dramaturgos de la década anterior. (Fernández 1992, 30)

Si en la década anterior, como tratábamos en relación con los grupos independientes y el estreno de *El puente* de Gorostiza, el teatro se situaba en el ámbito del antiperonismo, los conflictos sociales y gobiernos dictatoriales, unido a la imagen y esperanza que generó la figura de Perón desde el exilio, los hará posicionarse en diferentes líneas políticas filoizquierdistas, comunistas o peronistas (especialmente en los años sesenta). Más allá de las filiaciones particulares, emana como certera la consideración de que no podemos comprender la aparición de la nueva dramaturgia argentina sin la relación directa con el contexto social del país y latinoamericano, comprensible en las cruentas condiciones de su desarrollo según venimos explicitando.

La conformación del nuevo campo teatral argentino, floreciente y destacado como mencionábamos, se relaciona con la aparición de nuevas voces que, desde la década del sesenta y durante la del setenta, van a componer un fructífero panorama dramático en el país<sup>2</sup>. Estas figuras emanan, como había ocurrido con anterioridad, especialmente

---

<sup>2</sup> Consideramos necesario recordar, como ya hicimos al inicio de este capítulo, que somos conscientes de estar trabajando en el espacio específico del teatro desarrollado en la ciudad de Buenos Aires. Muchas de nuestras afirmaciones, como la que aquí realizamos, son probablemente extrapolables al campo teatral de cada una de las provincias y se desarrolla con un mismo contexto político nacional. A pesar de ello, las particularidades de cada región en lo político, cultural y, específicamente, en el ámbito teatral, impiden que podamos hacer una extensión directa, la cual resultaría injusta si se estipula en un aspecto comparativo y no como un estudio propio. Nos satisface el desarrollo actual que están teniendo los estudios de la historia del teatro de diferentes provincias en Argentina. En primer lugar, destacan los dos volúmenes de *Historia del teatro argentino en las provincias* (Pellettieri 2007), investigación que continúan desarrollando en el seno del GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino. También la recopilación que realiza Halima Tahan de estudios en este campo, en el libro *Escenas interiores* (2000). En el contexto que concierne a nuestro estudio, destacamos, a modo de ejemplo, los trabajos de Mauricio Tossi, *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976* (2011) o *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (2015), así como la Tesis Doctoral presentada por Claudio Sebastián Fernández en mayo de 2017 bajo el título *Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano (1966-1976)*. Por último, nos interesa destacar el trabajo de Tossi (2015a) “Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas”, donde aborda los problemas que aquí mencionamos, planteando cómo los estudios teatrales en Argentina presentan «limitaciones en la investigación escénica de las regiones, debido a la consolidación de determinadas perspectivas hegemónicas en los encuadres conceptuales, los que provocan una “cultura teórica símil” (Bordieu, 2003) de la realizada en el área capitalina, o centro metropolitano nacional» (Tossi 2015a, 27).

reseñable en los casos de Roberto Arlt, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún, en el seno de los teatros independientes, ahondando en su lucha por la calidad, por una escena argentina propia y por la defensa de la ética artística. Primeramente, surgirán en la que se ha conocido como Generación del 60: Ricardo Halac, Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Ricardo Talesnik, Julio Mauricio, Carlos Somigliana, Oscar Viale, Germán Rozenmacher, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, sobre los cuales dirigiremos nuestra mirada inicial en este capítulo. Posteriormente, estudiaremos la aparición de otros dramaturgos en la década del setenta, destacando las voces de Ricardo Monti, Aída Borntik y Mauricio Kartun, entre otros.

### **Cierre -y legado- del teatro independiente**

En relación con los teatros independientes, debemos recordar que Osvaldo Pellettieri (2006, entre otros) determina su finalización en torno a 1969, al considerar que «el subsistema teatral que nos ocupa se extinguió porque los movimientos artísticos tienen su origen en reclamos ideológicos de la sociedad, de su público» (Pellettieri 1990c, 237). También Roberto Perinelli señala que «podemos marcar una fecha de defunción del movimiento bajo estas formas que puede establecerse en 1971, cuando se cerró Nuevo Teatro, el último reducto formado bajo esos preceptos» (Perinelli 2016, 80) y, tempranamente, Néstor Tirri la sitúa «no más allá del sesenta» (Tirri 1973, 67).

Los motivos para situar este cierre se basan en la evolución de los primeros postulados independientes a nuevas estéticas y la ruptura con algunas de las nociones básicas que promulgaba, como estandarte, el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. En líneas generales, podríamos señalar la creciente profesionalización de los grupos -que ya veníamos adelantando en la década del cincuenta y en el conflicto generado con *El puente* de Gorostiza-; el acercamiento a nuevas técnicas actorales y estéticas escénicas, a cuya investigación y trabajo se dedican estos colectivos; los cambios en la estructura, el concepto de militancia y la labor pedagógica que promulgaban... En definitiva, una línea creciente que complejiza aún más la distinción entre el teatro de arte y el teatro independiente, incentivando sus contactos.

En su libro de 1973, *Realismo y teatro argentino*, Néstor Tirri plantea, sobre este desenlace de los teatros independientes, la aparición de «grupos más pequeños frecuentemente desprovistos de sala, una mayor desconexión entre los distintos talleres,

agudización de la selectividad, y criterios ajustados a un espíritu intelectualmente más riguroso» (Tirri 1973, 67-68). Tirri caracterizó los estrenos de los dramaturgos y estéticas que trabajaremos en este período como muestra de los cambios producidos en dichos colectivos. También Osvaldo Pellettieri plantea el fin del teatro independiente basándose en las variantes de paradigma dramático que aquí trataremos, y que inciden en la concepción ideológica de la pieza y en su montaje: «Había que mostrar las cosas *como eran*, pero con un discurso y una práctica teatral que dejaran de lado el mensajismo y el mesianismo» (Pellettieri 1990c, 237).

A ello se une, como trabajábamos sobre los años cincuenta, la llegada de nuevas técnicas actorales que inciden radicalmente en la creación escénica y en los objetivos de los grupos. Destaca la llegada de Hedy Crilla a La Máscara, convirtiéndose en formadora de varios grupos de entre los más destacados intérpretes (Ordaz 1999, 386). Los colectivos independientes comienzan a presentar una gran preocupación por su desarrollo actoral, ya que se habían nutrido, en muchas ocasiones, de actores amateurs en proceso de formación, mientras los profesionales trabajaban en el teatro profesional (el comercial o el de arte). Esta idea se aleja completamente de una de las líneas de Barletta donde negaba esta necesidad. Por este motivo, los nuevos grupos independientes comenzarán a evolucionar hacia conjuntos de formación actoral, a sistemas de creación donde, a partir del trabajo común entre el actor, el director y el dramaturgo, se componía la pieza dramática. En este sentido, plantea Osvaldo Pellettieri cómo la incidencia del método stanislavskiano (introspección, identificación del personaje y el actor, verdad escénica) intercede en la aparición de la nueva concepción dramática: «En efecto, *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, el primer texto del realismo reflexivo, se concreta definitivamente en los ensayos para su puesta en escena por el grupo de La Máscara, dirigido por Augusto Fernandes» (Pellettieri 1990c, 235).

A pesar de estas consideraciones, una visión contemporánea permite conjugar nuevas conclusiones sobre el final histórico del teatro independiente. Jorge Dubatti considera que en los años sesenta el teatro independiente manifiesta una redefinición a partir de tres ejes:

mayor apertura e inserción de muchos independientes hacia el campo teatral profesional, oficial y comercial; una intensificación de la búsqueda macropolítica de transformación de la sociedad, que lleva hacia el “teatro militante”; en orientación diversa, una profundización en el devenir “micropolítico” independiente, que al margen de las otras dos tendencias funda en su hacer territorios de subjetividad singulares a través del acontecimiento artístico. (...) En suma, un concepto cada vez más abierto, menos

dogmático y restrictivo, menos beligerante de lo “independiente”, que no desaparece sino que persiste y continúa transformado. (Dubatti 2012, 141)

Inscribimos nuestra línea de trabajo en estos últimos planteamientos de Jorge Dubatti. No obstante, comprendemos que las consideraciones anteriores sobre el desenlace de los grupos se refieren al final de un concepto histórico en su esencia contextual. No obstante, sostenemos que el teatro independiente, en sus variaciones orgánicas con el paso del tiempo, supone un microsistema indesligable del teatro argentino. El legado que generaron los primeros teatristas independientes desde 1930 y la impronta tan destacada que compusieron, en todos los ámbitos -del texto a su representación-, marcó determinadamente el teatro argentino y una forma de conjugar la dicotomía continua entre arte y negocio, calidad y profesión. Los autores de la generación del sesenta y el setenta emanan de teatros independientes, aunque haya evolucionado el sentido histórico. Tanto las tendencias del Realismo Reflexivo como la Neovanguardia surgen en sintonía con el impulso de grupos donde se incentiva la búsqueda artística y la calidad sin tener el éxito comercial como fin último, aunque muchas veces logrado. El teatro durante la última dictadura militar sobrevive en los resquicios de las salas independientes y el teatro argentino contemporáneo (del Sportivo Teatral a los teatros del Abasto) continúa manteniendo estos presupuestos de creación más allá del beneficio económico, si bien no dejan de buscarlo como profesionales de este arte, pero anteponiendo la ética teatral. En el seno de Teatro Abierto, especialmente por su relación directa como descendientes emanados del teatro independiente, retomaremos muchas de las disputas que surgieron en los grupos del primer y segundo movimiento (hasta los años sesenta). El teatro independiente se cierra, pero se abre como concepción artística, se instaaura como una forma de entender la creación escénica y continúa en su desarrollo y variantes hasta nuestros días.

### **Los años sesenta y la irrupción de nuevas poéticas dramáticas**

En 1960 se inicia, siguiendo a Osvaldo Pellettieri (2003, 20-21), la segunda fase del subsistema teatral moderno, la segunda modernidad, que «fundamentalmente, puso en crisis al teatro dominante y al teatro tradicional -o remanente-. Las convenciones textuales cobraron, quizás por vez primera, existencia propia» (Pellettieri 2003, 377). Esta segunda fase continúa la línea iniciada en la primera modernidad (1930), presentando importantes innovaciones. A los anteriores microsistemas que venimos delimitando



(microsistema del teatro independiente, microsistema teatral culto y microsistema teatral del sainete) se unirá el microsistema teatral del sesenta, el que compone dicha segunda modernización. Se iniciará como emergente en los años sesenta, cuando comience su desarrollo, y se convertirá en microsistema dominante a mediados de la década. En su primer lapso temporal, 1960-1976, designará al «realismo reflexivo, la diseminación del método de Strasberg y un nuevo concepto de la puesta en escena y a la neovanguardia» (Pellettieri 1997, 20). Posteriormente, entre 1976 y 1985 se desarrollará una fase canónica, «en la que se producen los mejores textos, y la emergencia de autores importantes», así como la aparición del movimiento de Teatro Abierto (Pellettieri 1997, 20). Toda esta será la franja temporal en la que desarrollaremos este primer apartado.

En los años sesenta, según analiza Laura Mogliani, «el campo teatral se encontraba en una situación en la que se recogían ya los frutos de la apertura cultural» (Moglinani 2003, 89), destacando Dubatti la importancia del terreno teatral de los años cincuenta para el desarrollo brillante de esta nueva década (Dubatti 2012, 134 – 135). Se trata de un período fructífero y lúcido en diversos ámbitos (dramaturgia, desarrollo actoral, dirección escénica, escenografía...) y uno de los más trabajados en el ámbito de los estudios teatrales argentinos. Dubatti definirá este decenio en los siguientes términos,

La década del 60 abre uno de los períodos estelares en la historia del teatro argentino. Son años de consolidación e iniciación de artistas y gestores con proyección relevante en las décadas posteriores (Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Kive Staiff, Oscar Viale, entre muchos), años en los que se produce una modernización profunda en las poéticas de la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación. (...) las figuras que surgen entonces se transformarán en los principales referentes teatrales de los años de la posdictadura (Dubatti 2012, 137)

Antes de ahondar en las nuevas poéticas dramáticas emergentes, resulta necesario recorrer, como en anteriores ocasiones, los diferentes sistemas teatrales en este período. Si acercamos nuestra mirada al microsistema del teatro profesional culto, encontramos que se ha forjado desde la década anterior, en palabras de Ana Laura Lusnich: «un circuito organizado y estable, nutrido de un vasto corpus de textos de autores nacionales y extranjeros, así como de numerosas compañías, actores y directores. La aceptación del público porteño y de los medios legitimantes centralizaba su circulación en un vasto conjunto de teatros céntricos» (Lusnich 2003, 157).

A partir de los sesenta, el teatro profesional de arte se verá cada vez más involucrado en el sistema de producción, conquistando nuevos espacios y a la vez viéndose favorecidos por artistas que provienen del ámbito independiente y logran

introducirse en este campo<sup>3</sup> (Dubatti 2012, 142). Además, resulta significativo el número elevado de salas de nueva apertura, que se unen a las ya existentes y que cubren, en muchas ocasiones, los reclamos de nuevos sistemas de producción (Dubatti 2012, 150-151).

En este sentido, en la década de los sesenta encontramos un circuito dominante (donde se inscriben los textos del teatro profesional culto o del teatro oficial, formas teatrales canonizada como “teatro de calidad”), otro emergente (con las nuevas propuestas de los dramaturgos del Realismo Reflexivo y la Neovanguardia) y el circuito residual o remanente, donde se encuadran propuestas que provienen de los inicios del siglo XX (Pellettieri 2003, 241-244). Se trata de representaciones que

estaban regladas por convenciones que eran el resultado de otros momentos históricos, especialmente de los modelos de los treinta y los cuarenta. Estos textos espectaculares pertenecían en su mayoría al teatro profesional-popular y al teatro independiente tradicional y estaban cercanos al melodrama, al sainete, en el caso primero, y a la farsa en el segundo. Sin embargo, su sentido era todavía aceptable y significativo para amplios sectores de público medio que asistía al teatro, pero ya significaba un discurso desplazado del centro del campo intelectual. (Pellettieri 2003, 242)

En última instancia, en este campo se va sintiendo con mayor fuerza el impacto social de la televisión, afectando a las propias producciones de este teatro comercial. En ellas, tomarán relevancia «elencos formados por figuras televisivas en detrimento de los elencos conformados principalmente por actores teatrales» (Pellettieri 2003, 430). También en este ámbito, destacado por su relación con el cruento contexto político anteriormente delimitado, continuará presentando un lugar destacado la revista, ya que «respondía sensiblemente al reclamo ideológico de la época: se trataba de un espectáculo que tenía como referencia el contexto social y político, sobre el cual ironizaba»<sup>4</sup> (Pellettieri 2003, 430).

---

<sup>3</sup> Una significativa muestra de este intercambio entre teatro independiente y teatros profesionales es que el Teatro Cómico, dirigido por Lola Membrives, será el que acogerá la Muestra Nacional de Teatros Independientes, organizada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, donde se muestran principalmente las propuestas artísticas de los conjuntos independientes de provincias (ya que los porteños cuentan mayoritariamente con sala propia en la capital) (Ordaz 1999, 374).

<sup>4</sup> La revista como género remanente no ha perdido, sin embargo, su posibilidad de renovación y revisión desde el ámbito contemporáneo, aunque pueda resultar sorprendente. Será el género que encontraremos en este 2017 en el espectáculo *El fulgor argentino. Club social y deportivo*, representado por el mítico grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, aspecto al que nos dirigiremos en el último apartado. El espectáculo lleva diecinueve años en cartel y actualmente se desarrolla los sábados a las 22.00 en El Galpón de Catalinas. Utiliza la revista como género idóneo para escenificar, en un elenco que supera los cincuenta participantes, la historia de Argentina desde la visión de esa comunidad. Se establece una gran fiesta teatral, donde destaca el uso de la parodia y la ironía, la sátira política, canciones, música y baile.

Será en el espacio del teatro emergente de los sesenta donde se esté gestando la gran renovación escénica para Argentina, a través de un teatro marcado por el cruento contexto vivido y de fuerte compromiso político. Delimitamos la transformación desde la literatura dramática, aunque la misma se encuentra imbricada con los medios de producción y las innovaciones estéticas. Las nuevas técnicas actorales, la renovación en la puesta en escena y la concepción ética -artística y política- de las salas independientes, con los cambios ya determinados de su primigenia concepción, pudieron llevarse a cabo en una literatura dramática que se gestaba en este contexto, que se nutría y a la vez abonaba, en enriquecedoras sinergias, estas experiencias teatrales renovadoras.

Sin olvidar este hecho, lo cierto es que, de forma generalizada, se referencia a este período al que nos adentramos «Generación del 60», poniendo el énfasis en la propulsión de la dramaturgia argentina en este tiempo, con una amplia ristra de nombres destacados, fijándonos en el ámbito bonaerense. La idea acentúa que, en el campo teatral, si bien con anterioridad había destacado el trabajo de los actores y, posteriormente, comienza a emanar la idea de la colectividad y el director escénico en los teatros independiente, en estas décadas acoge un papel primordial la aparición de grandes autores y poéticas -y micropoéticas- dramáticas primordiales e influyentes en el país.

Nos encontramos, en el ámbito de macropoéticas dramáticas -analizando posteriormente su especificación en cada producción particular-, dos caminos principales que se inician en estos años y que, con el avance de las décadas, presentarán diferentes contactos e imbricaciones. Por un lado, una vertiente realista más imperante, que acoge a autores que se inician en los sesenta como Ricardo Halac (1935), Sergio De Cecco (1931-1986), Ricardo Talesnik (1935), Julio Mauricio (1919 – 1991), Carlos Somigliana (1932 – 1987), Oscar Viale (1932 – 1994), Germán Rozenmacher (1936 – 1971), Roberto Cossa (1934) o Rodolfo Walsh (1927-1977), entre otros, así como los representantes que trataremos en los años setenta<sup>5</sup>. En segunda instancia, la otra vertiente destacada se relaciona con los presupuestos vanguardistas, conformando una nueva estética que recupera los postulados del Expresionismo teatral, el Teatro de la Crueldad de Antonin

---

<sup>5</sup> De esta nómina, recordamos que pertenecen a nuestro corpus de estudio para Teatro Abierto Ricardo Halac, Roberto Cossa y Carlos Somigliana. Del resto, participaron en las ediciones de este festival Oscar Viale (*Antes de entrar dejen salir*, escrita para Teatro Abierto 1981, pero no estrenada; y *Ahora vas a ver lo que te pasa*, Teatro Abierto 1983), Julio Mauricio (*El pino de papá*, Teatro Abierto 1983) y Sergio de Cecco (*Blues de la calle Balcarce*, para Teatro Abierto 1983, propuesta colectiva escrita junto a Carlos País y Gerardo Tarauto). Rodolfo Walsh fue desaparecido forzosamente en 1977 por la última dictadura militar en Argentina, sin haber sido hallado hasta el momento.

Artaud o el Teatro del Absurdo. Sus principales representantes serán Griselda Gambaro (1928) y Eduardo Pavlovsky (1933-2015)<sup>6</sup>.

Como plantearémos con posterioridad, tras el estudio de cada uno de los dos movimientos, existió una arraigada disputa entre ambos, que no evidenciaba más que el nutrido panorama teatral existente en el país y las fuerzas emergentes que estaban floreciendo en el mismo. Helena Modzelewski, en su artículo “Teatro argentino de los años 60, ¿una taxonomía cajón de sastre?” (2010), muestra cómo el Realismo Reflexivo y la Neovanguardia presentan una distancia estética y una viva polémica que sólo puede entenderse al percibir cómo se sustentan en un «fondo ideológico común» (2010, 93), el cual emana de la inscripción de ambos en la Modernidad y sus problemáticas. Diferentes vías y finalidades estéticas unidas ante la agresividad del contexto que los hermanaba, afrontado desde el teatro. Por ello, apunta Modzelewski que ambos cumplieron una tarea común: «abrir los ojos del receptor a la raíz verdadera de los problemas que tenían en su época y, más importante, los problemas del país por venir» (2010, 107), motivo por el cual afirma la investigadora, línea que aquí continuaremos, que «su cercanía amerita el estudio en común de estos dos movimientos teatrales, una clasificación de ambos dentro del mismo período» (2010, 107). Incluso, añadimos a este postulado que la confluencia de estéticas, el «intercambio de procedimientos», como determina Osvaldo Pellettieri (1997, 201-202) desde finales de los setenta, evidenciados en las puestas en escena de Teatro Abierto y la congregación de los teatristas de ambas tendencias, apuntalan con más firmeza la posibilidad de su concepción generacional (unidos por la coyuntura sociopolítica tan arraigada que experimentan), sin que este membrete interfiera en la concepción particular de la poética dramática de cada dramaturgo. No sólo nos referimos a la participación de los dramaturgos principales de ambos movimientos en Teatro Abierto 1981 (Halac y Cossa, Gambaro y Pavlovsky...), sino a la contribución de otros escritores de los setenta donde estas tendencias ya nacieron arraigadas (Ricardo Monti, Pacho O'Donnell, Mauricio Kartun...), así como el intercambio existente entre directores escénicos cercanos a uno y otro movimiento. Por ejemplo, Laura Yusem, una de las directoras que más ha escenificado los textos de Gambaro, dirigirá para Teatro Abierto 1982 *El tío loco*, de Roberto Cossa. Con esta valoración, nos adentramos en el estudio

---

<sup>6</sup> También Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky conforman nuestro corpus y estudiaremos su obra con detenimiento en relación con Teatro Abierto.

particular de cada estética y sus principales representantes, haciendo hincapié en aquellos que participaron en Teatro Abierto y quienes conforman nuestro corpus de estudio.

### **Siguiendo la estela realista: estética y contexto teatral**

La nueva etapa del teatro argentino se inicia, como está consensuado desde el ámbito académico, con la aparición de *Soledad para cuatro*, la primera obra escrita por Ricardo Halac, estrenada en 1961, y se asentará definitivamente cuando Roberto Cossa presente *Nuestro fin de semana*, el comienzo de su carrera dramática. Esta estética ha sido denominada como Realismo Crítico o Realismo Reflexivo<sup>7</sup>, el cual se fundamenta en una toma de conciencia de la situación sociopolítica en el país por parte de los dramaturgos. De esta forma, crearon un teatro para la reivindicación frente a la evasión, apoyándose en un crudo realismo que buscaba criticar los elementos sociales más negativos, desde una mirada costumbrista y una ideología filoizquierdista. Estos dramaturgos se decantan por el drama, al comienzo de su carrera, como género para plasmar la insatisfacción de la sociedad y, principalmente, de la juventud atrapada en su propia alienación. Se trata de un estilo que enraizaba con las propuestas del dramaturgo norteamericano Arthur Miller<sup>8</sup>, con textos paradigmáticos como *La muerte de un viajante*, influyente en los autores de esta generación, «pieza en la que veían un modelo al que aspirar, y consiguieron así retomar la conexión vital con un público que se reconocía en sus piezas» (Fernández 1992, 32).

Realizando una breve retrospectiva sobre la concepción realista en escena, pensemos que desde finales del siglo XIX había arraigado, de la mano del noruego Henrik Ibsen (1828-1906)<sup>9</sup>, un teatro de tesis, de estética realista, que ahondaba en la realidad

<sup>7</sup> Luis Ordaz (1999) utiliza el término «Realismo Crítico» enfrentándolo a las tendencias realistas o naturalistas que provenían de Europa, con el fin de remarcar la diferencia en la creación realista argentina. Por otro lado, Osvaldo Pellettieri (1997; 2003), preferirá la catalogación de «Realismo Reflexivo» y utilizará el binomio «realismo crítico» para determinar la producción de una fase de la Neovanguardia, la que se asentará en el tiempo posdictatorial, donde existe un acercamiento más realista, como trataremos en las siguientes páginas de este estudio. Nos decantamos por la nomenclatura de Pellettieri, tradicionalmente más asentada, al considerarla más completa para aprehender las diferentes tendencias realistas que tienen lugar en la escena argentina.

<sup>8</sup> Como señala Genoveva Dietrich sobre Arthur Miller: «Es un autor dramático norteamericano y el representante más destacado del realismo psicológico norteamericano de los años 40 y 50. Logró el primer gran éxito con *All my Sons (Todos mis hijos)* (1947), drama familiar al estilo de Ibsen sobre el problema generacional. La problemática social domina en sus obras siguiente: *Death of a salesman (La muerte de un viajante)* (1949) (dir. Elia Kazan [en su estreno]) drama de un viajante norteamericano, su vida frustrada, su evasión al mundo de la ilusión, una de las piezas capitales del teatro del siglo XX» (Dietrich 1995, 175).

<sup>9</sup> Henrik Ibsen goza de una amplia bibliografía crítica sobre su impronta y trabajos. Para un primer acercamiento a su obra remitimos a Oliva y Torres Monreal (1990, 309-341). Para una mayor profundización, destacamos los trabajos de Dubatti (2006), Fischer-Lichte (2011) y Moi (2006), *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. En un trabajo realizado junto a Isabel Guerrero (2016), estudiamos la permanencia de Henrik Ibsen en el teatro europeo actual, destacando la importancia de su impronta y su continua permanencia sobre los escenarios.

humana en conflicto y se alejaba de la representación romántica, con una tendencia simbólica y filosófica que el propio Ibsen practicaría en sus primeros textos. Este teatro convertía a Ibsen en el padre del drama moderno y lo asentaba como un «instaurador de discursividad» (Dubatti 2006, 6). A partir de su texto emblemático, *Casa de muñecas* en 1879, este dramaturgo se adentraba en el drama social, de carácter realista, que planteaba los problemas individuales de la sociedad.

Años después de que tenga lugar el polémico y revolucionario estreno de Ibsen, Émile Zola (1840-1902) plantea en *El naturalismo en el teatro* un paso más allá, profundizando del drama realista a la propuesta naturalista y buscando así crear una materia teatral (como ya había hecho anteriormente con la novela) con base en una concepción científica: Zola quiere traspasar al teatro una ciencia experimental a través de la plena objetividad en escena<sup>10</sup>. No obstante, los presupuestos zolescos y su realización narrativa y teatral presentan una amplia distancia. Los retomamos ya que tanto la estela ibseniana como las ideas de Zola gozan de una amplia influencia en el ámbito teatral, más allá de las fronteras europeas, por ejemplo, como una fuerza estética esencial sobre la dramaturgia norteamericana, en nombres destacados como el ya citado Arthur Miller, Tennessee Williams y Eugene O'Neill, entre otros.

En esta corriente se inscribe también parte de la dramaturgia argentina iniciada en los sesenta, la cual se apropia de esta estela para su propia concepción dramática. A través de la construcción metafórica, bien desde una vertiente realista o neocostumbrista o bien desde un punto de vista más vanguardista, se analiza críticamente a la sociedad coetánea. Como acertadamente apunta Patrice Pavis, el realismo dista del naturalismo en su mirada más allá de lo mimético: «No se trata (...) de hacer coincidir la realidad y su representación, sino de dar una imagen de la fábula y de la escena que permita al espectador, gracias a su actividad simbólica y lúdica, acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad» (Pavis 1980, 401). Del mismo modo, reconocer Osvaldo Pellettieri que el realismo como archipoética busca que el espectador adquiera «un conocimiento crítico y dialéctico de la realidad» (Pellettieri 2003, 245).

Con la aparición de las nuevas voces dramáticas en Argentina se establecía un reconocimiento entre escena y espectador, en un teatro que mimetizaba su propia experiencia y que convertía en protagonista a la clase media argentina. Esta estética ya

---

<sup>10</sup> Nos basamos en el volumen *El naturalismo en el teatro* editado por la Asociación de Directores de Escena de España (Zola 2011).

emanaba de la propuesta de Carlos Gorostiza con *El puente*; sin embargo, suponía un primer acercamiento que Osvaldo Pellettieri ha catalogado como «realismo ingenuo» que «intenta ser un “espejo” de la realidad y carece de toda otra verdad que no sea la de esta. Es acrítico. Su operación consiste en reduplicar la realidad sin reelaborarlo. Semióticamente, su carácter es icónico»<sup>11</sup> (Pellettieri 1997, 111). Conformará un fresco que critica la diferencia de clases sin ahondar en los conflictos vitales y existenciales, de forma reflexiva y profunda. Se trata de un planteamiento en el que ahondará el propio Gorostiza a lo largo de su producción y que develan para la escena argentina Halac y Cossa con sus primeros textos. Por este motivo, consideramos que el Realismo Reflexivo no debe ser catalogado solo como deudor del realismo norteamericano o las tendencias europeas, sino que forma parte de una poética extendida en diferentes escenas nacionales. Por ello, la dramaturgia iniciada en los sesenta entronca con el trabajo iniciado en el seno del teatro independiente -como hemos delimitado- y con la propia tradición teatral en el país, presentando una evolución estética de suma resonancia.

Como define Osvaldo Pellettieri, compendiando los aspectos anteriormente presentados, la concreción del Realismo Reflexivo «llegó por la mezcla de la poética de Arthur Miller con la textualidad realista preexistente en el país -costumbrismo, realismo del microsistema de Florencio Sánchez, refuncionalizado por Gorostiza en la década anterior-» (Pellettieri 2003, 244). En un estudio anterior, este investigador ya planteaba las diferentes especificaciones estéticas bajo el membrete de «realismo», con el fin de caracterizar a las manifestaciones del período en el que nos encontramos. Junto al ya señalado «realismo ingenuo» (Pellettieri 1997, 111) que se inicia con Gorostiza, el investigador subraya la existencia de un «realismo psicologista», que «presenta elementos de creación, pero siempre se mantiene referida a la realidad, a su modelo» (Pellettieri 1997, 111). En ella, «la imagen remite al objeto, a la realidad social e histórica y empírica tal como la percibimos» (Pellettieri 1997, 111). Y un último «realismo épico», donde prevalece semióticamente el símbolo, «apela al trabajo con elementos teatralistas y a la autoseñalización del artificio. Advierte sobre la complejidad del mundo al desmontarlo, al permitir al espectador “tomar distancia” y reflexionar» (Pellettieri 1997, 112). Se trata del sentido realista de Bertolt Brecht que Osvaldo Dragún retomará para la escena argentina.

---

<sup>11</sup> Inscribe Pellettieri en esta línea textos como *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani o *Historia de mi esquina* de Osvaldo Dragún.

Para Pellettieri, el Realismo Reflexivo enlaza con un realismo psicologista moderno pues «demuestra, en su funcionamiento, que para construir una imagen realista hay que optar por procedimientos diferentes de la realidad. Hay que recurrir a sus propias convenciones, sus propias leyes, artificios o recursos teatrales, que permitan construir mediante un “efecto de realidad”» (Pellettieri 1997, 113). Lo sitúa como contraposición al realismo de la década anterior. La realidad se visualiza desde recursos teatralistas, se supera «el mensajismo de Cuzzani y el patetismo de Dragún» y se evitan «las explicaciones y la polarización de personaje negativo-personaje positivo» (Pellettieri 1997, 113).

Aunque existe un distanciamiento entre el Teatro Épico de Bertolt Brecht y el Realismo Reflexivo, la estela de este dramaturgo en Argentina, evidenciada en la generación del cincuenta como ya tratábamos, hace que sea una figura influyente para el panorama teatral que rodea la aparición de estos nuevos dramaturgos de los sesenta. A ello se une el carácter comprometido de las piezas del escritor alemán y el impacto que sus puestas en escena generaron en el país. En una entrevista personal con Ricardo Halac, pudimos aseverar estas cuestiones<sup>12</sup>. Resulta significativo que él mismo destacara su asistencia a la representación de *Madre coraje* por Nuevo Teatro, con la interpretación notoria de Alejandra Boero, como el inicio de su vocación:

Vi esa obra y me quedé muy sorprendido porque no tenía nada que ver con lo que yo leía de teatro. Eran escenas que se concatenaban, canciones, letreros... Tenía dieciséis o diecisiete años y no sabía quién era Bertolt Brecht. En ese momento me dije que yo quería hacer eso. Así se decidió mi vocación. Por eso me conseguí una beca para estudiar alemán en Berlín, en el Goethe Institut, y aprovechar para descubrir un nuevo teatro. (...) desde mi regreso de Alemania, con el boceto de *Soledad para cuatro* bajo el brazo, me dediqué al teatro<sup>13</sup>.

Más allá de una continuidad con su estética (como sí percibíamos en la primera producción de Dragún), Bertolt Brecht (1898-1956) resulta una figura influyente ya que su teatro analiza críticamente la sociedad. Según Oliva y Torres Monreal, «Para Brecht el teatro debía ser consecuente con el momento histórico en que uno vive. (...) desde planteamientos basados en el materialismo histórico, conduce aquella funcionalidad hacia

---

<sup>12</sup> Ya en el rellano, junto a la puerta de entrada a su apartamento, encontrábamos una fotografía de Bertolt Brecht junto a Charles Chaplin, al que había invitado al estreno de *Galileo Galilei* en California (Entrevista personal con el autor, 1 de septiembre de 2017).

<sup>13</sup> Entrevista personal con el autor, realizada en Buenos Aires el 1 de septiembre de 2017 (Inédita). En siguientes ocasiones, y en el apartado bibliográfico, se cita en “Entrevistas” como Halac 2017.



el sentido político del teatro, a partir de criterios de utilidad y eficacia del arte» (Oliva 1990, 381-382).

La creencia brechtiana sobre la funcionalidad del teatro fue aprehendida por los autores surgidos en la Generación del sesenta, los cuales hallaron en la escena la forma de expresión idónea para las injusticias que percibían en la sociedad. En este tipo de teatro, los dramaturgos buscaban representar la soledad del individuo, la miseria, la familia como alegoría y paradigma del resquebrajamiento social, la opresión del estado, la injusticia dictatorial, la rebelión como arma futura y, como afirma Gerardo Fernández, «la incidencia de las fuerzas sociales en el desasosiego, el estancamiento vital y la soledad de los incomprendidos jóvenes argentinos de su promoción, castigados por la violencia, la miseria, la ausencia de modelos y de proyectos individuales o colectivos válidos» (Fernández 1992, 33).

Anterior a Brecht, esta visión del teatro como arma política había sido planteada por Edwin Piscator (1893-1966), el cual «se lanza abiertamente al teatro concebido como un instrumento de propagación de la ideología marxista, de signo marcadamente comunista. Piscator recluta a aficionados más que a profesionales. Le interesa más el testimonio y la denuncia que la calidad estética» (Oliva 1990, 372). Si bien los autores de esta generación no se acogen a todos los presupuestos de Piscator, venciendo siempre lo estético a lo puramente militante, sí que se podemos comprender la influencia ideológica que generan estas tendencias europeas en el ámbito latinoamericano<sup>14</sup>.

En el ámbito del Realismo Reflexivo, los principales dramaturgos retoman el carácter político que ya desde las décadas anteriores acogía el teatro independiente, así como la comprensión del arte escénico como una herramienta que interpela a la sociedad y es capaz de movilizar su conciencia. Como apunta Ricardo Halac en su texto “La del 60, esa sí que fue una década”: «Ni antes ni ahora, la historia se puede explicar con facilidad por qué muchos de nosotros nos volcamos alegremente a escribir teatro, algunos con el sano afán de entretener, otros con la intención de “cambiar la realidad”» (Halac 1989, 47). Estos escritores tenían un posicionamiento ideológico de izquierdas, el cual vivía el ascenso del comunismo como un hecho fehaciente y promovían el cambio social

---

<sup>14</sup> Como señalan Oliva y Torres Monreal: «Tras la Segunda Guerra, este tipo de teatro perdió interés en Europa Occidental. En España y en Latinoamérica, sin embargo, siguió interesando. Perseguido por dictaduras y oligarquías de derecha, los grupos progresistas supieron obviar la vigilancia y las censuras en algún momento, o aprovechar descuidos o cansancios del Poder para mostrar sus productos. La historia del teatro español, portugués y latinoamericano no deberá olvidar el capítulo de su *Teatro independiente*» (Oliva 1990, 373).

y el progreso de la clase trabajadora, la cual se torna protagonista indiscutible de sus propuestas. En palabras de Ricardo Halac en nuestra entrevista: «Nosotros éramos marxistas y queríamos cambiar el mundo y el teatro. ¡Sonaba tan fácil cambiar el mundo! (...) la mayoría de teatros independientes, los buenos, eran comunistas. Los otros decíamos, despectivamente, que hacían arte por el arte». (Halac 2017)

Bajo estos ideales se construían las nuevas experiencias teatrales en Argentina, polarizando al teatro entre el compromiso ético -que llega en algunas formaciones a lo militante- y la renovación estética. El tiempo demuestra que ambas instancias caminaron juntas y renovaron la materia teatral argentina. Los autores del sesenta, como ya tratábamos y reconoce Halac en sus declaraciones, encuentran el teatro íntimamente ligado a una respuesta ante la sociedad sobre circunstancias sociopolíticas que la asolan. Se enmarca con la figura del «escritor comprometido». Como señala Adolfo Prieto<sup>15</sup>, «El intelectual se veía a sí mismo como un gestor de los cambios: de nuestros hábitos de percepción, de los códigos sociales y, en última instancia, de las condiciones económicas y políticas» (citado en Tarantuviez 2007, 78).

A su vez, debemos reflexionar también sobre la complejidad de la historia en su devenir orgánico. Si los teatros independientes, con el paradigma de *El puente* de Carlos Gorostiza, se convertían en un estandarte antiperonista, los acontecimientos posteriores varían la concepción del peronismo complejizándolo y acercándolo a las tendencias filoizquierdistas. El teatro, en el contexto de este debate social, será estudiado por Yanina Leonardi (2009, 207-213) en su artículo “Peronismo y realismo reflexivo: las evasivas de la clase media argentina”. Como ya trabajábamos en el capítulo anterior, desde el golpe de Estado de la Revolución Libertadora en septiembre de 1955 y con la proscripción del peronismo, esta fuerza se establece como «el núcleo central del que dependía el futuro del país» (Leonardi 2009, 207). Siguiendo a Leonardi, el campo cultural en sus diferentes representaciones (deteniéndose en el cine, la literatura o el ámbito intelectual), estaba inmerso en un debate sobre la funcionalidad del arte, incentivado por el contexto de la Revolución cubana: «La noción de escritor/intelectual sería sometida a serias discusiones centradas en sus acciones, y sus vinculaciones con la cultura y el poder, revisando, así, su incidencia en ambas esferas. La “noción de compromiso” se tornaría relevante en esta

---

<sup>15</sup> La cita original, que retomamos del trabajo de Tarantuviez (2007, 78) es Prieto, Adolfo. 1983. Los años sesenta. *Revista Iberoamericana*, XLIX (125): 892.

discusión, ya que evidenciaba un problema central para la época» (Leonardi 2009, 207-208).

Esta investigadora incluirá el Realismo Reflexivo de los setenta dentro de esta pesquisa. En este movimiento, el foco de atención se situaba ante la ciudadanía moderna, «con sus incertidumbres y su permanente búsqueda de identidad, que evidenciaban constantes frustraciones. Estas situaciones tenían su correspondiente referente en la realidad política y social de la época, situándose específicamente en la clase media» (Leonardi 2009, 209). No obstante, como la investigadora percibe, hasta el estreno en los años setenta de *El avión negro* -texto que comentaremos más adelante-, no se abordó el peronismo como tema central en el microsistema del teatro de arte ni en el ámbito de los teatros independientes y la nueva dramaturgia que aquí estudiamos. Como presenta este artículo, cuestión de interés para ahondar en la concepción de la estética realista,

Desde un compromiso sartreano, estos teatristas construyeron un objeto estético que pretendía ser un análisis agudo de la realidad, con el fin de intervenir en el público a través de su poder comunicativo. Pero la realidad analizada estaba circunscripta a los intereses de un solo sector social, la clase media, donde el peronismo significaba ese “cuerpo social” al que era necesario olvidar. Debemos tener en cuenta que el Realismo Reflexivo surgió como un hecho escrito por, sobre y para la clase media argentina en el período de su mayor auge, que fue la década del '60. (Leonardi 2009, 210)

A este respecto, consideramos apropiado circunscribir el nacimiento del Realismo Reflexivo al teatro independiente. Este movimiento, de carácter antiperonista en décadas anteriores, se hallará inserto en la ideología y utopía comunista latinoamericana a partir de los años cincuenta. Será con posterioridad, como también trata esta investigadora, cuando el peronismo se presente como material debatible sobre la escena<sup>16</sup>.

El espectador modelo de los textos del Realismo Reflexivo pertenecía a la clase media -o media baja-, la misma que se reflejaba en escena. Era un público comprometido tanto en material teatral -por los años de desarrollo del teatro independiente y el sistema de teatro del arte- como en el ámbito social. Como señala Osvaldo Pellettieri,

Este público no había variado su horizonte de expectativas, propio del teatro independiente, que era la búsqueda del contenido de las piezas; (...) Pero también había evolucionado, en el sentido de que podía captar las convenciones del teatro moderno. Este espectador podía advertir, con cierta fluidez, la crisis de la subjetividad, el mundo

---

<sup>16</sup> El artículo contrapone la situación en el teatro comercial de la calle Corrientes donde, en los años de plena proscripción del peronismo, «se representaban títulos *Llegaron los gorilas*, *El general “rajó” al amanecer*, *El que te dije sigue rajando...* y *la comisión investigando*, *Nerón Vuelve*, *Las elecciones bajan turbias*, *El negro que tenía el voto en blanco*, *El tiempo pasa* y *Arturo se queda*, *El voto que está solo y espera*, *La vuelta de Nerón*, entre otros. Es decir, el silencio no abarcaba a todo el campo teatral, ya que en el circuito comercial popular -consumido por las clases bajas y medias bajas- la presencia del peronismo no tuvo interrupciones y siguió formando parte de sus títulos y “sketches”» (Leonardi 2009, 212).

problematizado de las leyes del texto. Esto se debía (...) a la competencia teatral que le habían deparado los textos espectaculares que pudo ver en los cincuenta -las puestas sobre textos de Miller, Williams, Brecht, Ionesco, Becket- (Pellettieri 2003, 299)

La movilidad y concienciación a la que aludía también Ricardo Halac en sus declaraciones, motor de esta nueva dramaturgia, precisaba de un espectador capaz de lograr la identificación y la reflexión crítica de la pieza. Apunta al respecto Pellettieri que a este público «Lo que le interesaba saber era “qué le estaba pasando” a un personaje que se parecía extraordinariamente a él o a quienes lo rodeaban» (Pellettieri 2003, 299), añadiendo que «los personajes de Cossa, Halac o Rozenmacher tenían contradicciones que indicaban al receptor las limitaciones que podían aparecer al pretender conocerse y conocer» (Pellettieri 2003, 299). Es también en el ámbito de la recepción y el espectador modelo del Realismo Reflexivo donde Osvaldo Pellettieri, en su artículo “El Realismo Reflexivo sistemático o normativo: del realismo argentino preexistente a Miller” (1996b, 35-45), ahonda en la filiación entre los dramaturgos argentinos y el norteamericano. Según señala, la ideología izquierdista de los textos de Miller entroncaba con el horizonte de expectativas del espectador bonaerense. Sus obras «cuestionaban los lugares comunes del pensamiento de la baja clase media, la quimera de la grandeza potencial del hombre común, la equiparación de la búsqueda del dinero con la concreción de la felicidad, el tránsito al más radical individualismo y triunfalismo» (Pellettieri 1996b, 35). Se trata de características presentes en la obra de Miller y que encontraremos desarrollada, de manera precisa, en la poética dramática de Ricardo Halac, Roberto Cossa o Germán Rozenmacher, entre otros.

Más allá del texto, esta tendencia realista encuentra su posibilidad de realización a través de los métodos interpretativos de Stanislavski o Strasberg, trabajados en los diferentes talleres actorales de los teatros independientes, donde interaccionaban actores, directores y dramaturgos. Especialmente, será acogida la base de Stanislavski, cuyos preceptos se imbrican con las propuestas que los autores realizarán en este tiempo. Según el método psicológico-realista de Constantin Stanislavski (1863-1938) el actor «debe reflejar los sentimientos que, en una situación dada, pueden experimentar sus personajes en razón del grado de conocimiento y de compromiso que les vinculen a dicha situación» (Oliva 1990, 325). Lo que hace Stanislavski es abogar por la plasmación de la verdad más absoluta del personaje a partir del conocimiento de sus sentimientos, impulsos o pasiones, con una asimilación de estos y una semejanza a otras situaciones vitales similares o comparables del actor. Como explica Stanislavski, al actor «su propia perspectiva, como

persona que hace el papel, le es necesaria para que en cualquier momento dado, mientras esté en escena, se encuentra en situación de afirmar su fuerza creadora interior y su capacidad de expresarla en términos externos» (Stanislavski 1975, 211)<sup>17</sup>.

Ya señalábamos en el apartado anterior que actrices como Hedy Crilla habían acercado al campo actoral argentino las ideas del método realista de Stanislavski, las cuales fueron acogidas con gran entusiasmo por su acertada adecuación a esta nueva dramaturgia que buscaba, a través de la veracidad de las acciones, el reflejo de la sociedad con el fin de enjuiciarla; sin embargo, será el discípulo aventajado de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold (1874 – 1942), el que con sus ideas empape con mayor fuerza a la técnica actoral argentina. Meyerhold se alejó del Teatro de Arte de Moscú, donde desarrollaría su carrera Stanislavski, y comenzó a plantear su idea de la «convención consciente», principio del teatro antinaturalista. Según lo explica él mismo:

el teatro de la «convención» libera al actor de la escenografía, creando un espacio de tres dimensiones con una plástica estatuaría. (...) El teatro de la «convención» intenta, como hemos dicho, el renacimiento de la tragedia y la comedia, evitando los «estados del alma», de Chejov, que impiden al actor desarrollar al máximo su labor creadora (...) La técnica de «convención consciente» lucha contra el procedimiento de la ilusión. El nuevo teatro no necesita nada de la ilusión, este sueño apolíneo. (Meyerhold 1986, 56-57)

Meyerhold defendía que «el teatro es un arte y, como tal, todo debe estar sometido a las leyes de ese arte. Las leyes de la vida y las del arte no son idénticas» (Meyerhold 1986, 76). Como plantean Oliva y Torres Monreal, Meyerhold comprendió que «se producía el lógico desajuste entre el principio estético del artista y la función de los actores acostumbrados al Naturalismo» (Oliva 1990, 365) y promueve que «en contra del método stanislavskiano de las acciones físicas, aquí se parte del exterior al interior, del cuerpo a la emoción» (Oliva 1990, 365). La fisicidad y el trabajo con el movimiento actoral fueron planteados y asumidos por los grupos argentinos independientes. De esto da cuenta uno de los números de la revista *Cuadernos del picadero*, que trata sobre *La presencia de Vsévolod Meyerhold en Argentina*. En el primer artículo de la misma, Francisco Javier<sup>18</sup> recuerda la experiencia y acogida de Meyerhold:

En los comienzos de mi actuación en el Teatro independiente, en el inicio de los años 40, la escena argentina se hallaba completamente dominada por la figura y la obra de Stanislavski. Mal o bien, todo el mundo juraba por el genial maestro ruso. Fue la actriz y

<sup>17</sup> Para más información, remitimos a los manuales de Stanislavski (1975, 1988 y 2008). Además, destacamos el libro del director de escena argentino Raúl Serrano *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, donde no solo reinterpreta de forma novedosa el trabajo de este pensador, sino relata su asimilación en el ámbito escénico argentino.

<sup>18</sup> Francisco Javier es un reconocido profesor, investigador y teatrista argentino. Fue director del grupo Los Volatineros, el cual presentó para Teatro Abierto 1981 *Chau rubia* de Víctor Pronzato. Además, como observaremos en el próximo capítulo, estuvo especialmente vinculado a la organización de los diferentes ciclos.

maestra Galin Tolmacheva a quien, en esos años, oí mencionar el nombre de Meyerhold. Retuve un dato importantísimo: Meyerhold había sido uno de los alumnos dilectos de Stanislavski; esto ya le confería toda legitimidad. (Javier 2009, 4)

Posteriormente, Francisco Javier explica cómo tuvo lugar su asimilación de Meyerhold a partir de su deseo de poner en escena las obras del Teatro del Absurdo que había conocido en su estancia en Francia, como a Ionesco, las cuales «exigían en cuanto a su eventual puesta en escena una metodología de trabajo que se apartaba del “sistema Stanislavski”. El recuerdo de aquellos esporádicos contactos con la obra de Meyerhold se cruzó en mi camino. Me daba cuenta de que había algo que parecía establecer borrosos vasos comunicantes entre tan diferentes concepciones teatrales» (Javier 2009, 5). Meyerhold creía en el convencionalismo del arte y, por tanto, del arte teatral, y se distanciaba en su concepción de las técnicas stanislavskianas:

Para los inscritos en las filas del Teatro Independiente argentino de la primera mitad del siglo XX, Stanislavski era el maestro luminoso que nos permitía superar el plano de la actuación improvisada, librada de los vaivenes de la práctica, sin una metodología cierta y, sobre todo, sin un exigente trabajo de búsqueda del personaje desde la vida interior. (...) El actor meyerholdiano está preparado para recibir indicaciones respecto a su juego escénico, indicaciones que vienen del exterior (...). Tanto Stanislavski como Meyerhold exigían del actor (...) una disponibilidad fruto de una prolija preparación. En el caso de Meyerhold, esa disponibilidad y esa preparación se apoyaban en la biomecánica... (Javier 2009, 7)

Además, el acercamiento del teatro argentino a la obra de Meyerhold se vio intensificado por otro de los elementos básicos en la esencia teatral de Argentina, su constante relación con el grotesco, y es en este punto donde las propuestas meyerholdianas resultaban sumamente interesantes para la conformación de los actores de estos nuevos textos: «El grotesco proporciona una visión sintética de la realidad y de sus movimientos profundos. En términos teatrales diremos que el grotesco asegura el pasaje inmediato de lo trágico a lo cómico. La disonancia, afirma Meyerhold, va a imponerse como belleza» (Ordaz 1999, 393).

El teatro argentino se inscribe, a pocos años de su conformación, en los debates estéticos y teatrales del ámbito internacional-occidental, tanto en el ámbito dramático como en las líneas de trabajo del texto espectacular y el pensamiento escénico. Se está trabajando por nutrir un destacado campo teatral que dialoga y propone nuevas poéticas teatrales (dramáticas y escénicas) en relación con otras destacadas escenas nacionales. Planteada esta premisa, dibujaremos una cartografía de las principales voces dramaturgicas de la tendencia realista.

### El Realismo Reflexivo y las nuevas voces dramáticas

El Realismo Reflexivo como movimiento estético, lejos de ser estanco y perdurable, se enriquece en su propia capacidad mutable. Osvaldo Pellettieri (1997) realizará un estudio sistemático de las fases del Realismo Reflexivo, que aquí retomamos. Señala una primera fase (1960-1976), llamada “ingenua o intuitiva” (Pellettieri 1997, 114), iniciada con *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac, fijando el carácter normativo de la estética que, pronto, iniciará su evolución. Pellettieri destaca como textos paradigmáticos de este grupo *Fin de diciembre* (1965), de Ricardo Halac; *Nuestro fin de semana* (1963), *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *La pata de la sota* (1967) de Roberto Cossa, y *Los prójimos* (1966) de Carlos Gorostiza (1997, 114). En el ámbito de la acción, retoma Pellettieri de este momento normativo muchos de los postulados que instaura Arthur Miller, como «El mandato de la acción, el destinador es social, como también lo es el objeto»; «Relajamiento general de la acción, gran cantidad de secuencias transicionales»; «El sujeto de la acción sale de su inacción con el fin de lograr concretar su identidad. La sociedad es su principal oponente» o que «La sociedad, como destinador, lo acosa para que “crezca”» (Pellettieri 1996b, 38). En el ámbito de la intriga, señala el encuentro personal se convierte en el principio constructivo logrando que «el espectador “se engañe” y vea el hecho teatral como algo vivo» (Pellettieri 1996b, 38). Se limitan los procedimientos melodramáticos, se busca lograr el “efecto de realidad”, desarrollándose la trama en situaciones aparentemente irrelevantes (Pellettieri 1996b, 39), en líneas generales, entre otros aspectos que trataremos particularmente en el estudio de las diferentes poéticas.

Dentro de esta primera fase delimita Pellettieri «Un realismo reflexivo no tradicional o existencial» (Pellettieri 1997, 114) con textos como *El reñidero* (1964) de Sergio de Cecco; *Amarillo* (1965), *Amor de ciudad grande* (1965) y *La bolsa de agua caliente* (1967) de Carlos Somigliana; *La valija* (1968) de Julio Mauricio; *Estela de madrugada* (1965) de Ricardo Halac o *Buscapiés* (1968) de Diana Raznovich (Pellettieri 1997, 114), donde varían los presupuestos de los textos normativos.

En tercer lugar, el «realismo reflexivo híbrido» (Pellettieri 1997, 114), donde ya presenta un intercambio de procedimientos con estéticas más vanguardistas, que no hará sino incrementarse en las décadas posteriores. Dan cuenta de ello textos como *La granada* (1965) de Rodolfo Walsh, *La ñata contra el libro* (1965) de Roberto Cossa, *Tentempié I*

y *II* (1968) de Ricardo Halac o *La fiaca* (1967) de Ricardo Talesnik (Pellettieri 1997, 114).

Entre 1976 y 1985 percibe Osvaldo Pellettieri la aparición de la segunda fase del Realismo Reflexivo, la canónica o crítica, donde se inicia «la parodia a los paradigmas antes aceptados o seguidos» (Pellettieri 1997, 116), alcanzando su apogeo con textos como *La nona* o *El tío loco* (Teatro Abierto) de Roberto Cossa, «que convirtió a esta textualidad de emergente en dominante» (Pellettieri 1997, 116). Esta fase se caracterizó «por probar su tesis realista o social a partir de procedimientos provenientes de poéticas teatralistas -el sainete y el grotesco criollos, el grotesco, el absurdo, el expresionismo, el vodevil-» (Pellettieri 1997, 116), ampliando las posibilidades estéticas que el contacto con otros estilos permitía, pero sin variar el proyecto conceptual, la concienciación social y la comprensión de la intriga y acción textual.

Además, esta segunda fase se une con la etapa de Realismo Crítico que Osvaldo Pellettieri percibe en la Neovanguardia, de ahí el intercambio de procedimientos entre ambos grupos. Se incluirán, principalmente, los textos provenientes de los ochenta como *La malasangre* (1982), *Real envido* (1983) o *Antígona furiosa* (1986) de Gambaro o *Telarañas* (1977), *Cámara lenta* (1980) o *El Sr. Lafforggue* (1983) de Eduardo Pavlosvky (Pellettieri 2003, 253).

Se desarrollará una tercera parte de este movimiento, a partir de 1985, donde aparecen los textos epigonales: reiteración de fórmulas, parodias y textos que polemizan con el Realismo Reflexivo, como *El partener* (1988) de Mauricio Kartun, *Y el mundo vendrá* (1989) de Eduardo Rovner o *Pascua rea* (1989) de Patricia Zangaro (Pellettieri 1997, 116).

Veamos, entonces, algunas de las voces paradigmáticas y concreticemos, a través ellos y sus textos, el desarrollo de esta tendencia. Nos dedicaremos a la obra de los tres dramaturgos de nuestro corpus adscritos a esta tendencia en los sesenta: Ricardo Halac, Roberto Cossa y Carlos Somigliana<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ante la imposibilidad de detenernos en todos los dramaturgos del Realismo Reflexivo y la eclosión de autores de la Generación del sesenta, nos limitaremos a una presentación de las tres voces principales de esta tendencia, las cuales fueron seleccionadas por su carácter emblemático para nuestro corpus. No obstante, dejamos fuera a voces destacadas de la dramaturgia argentina de este tiempo, a través de las cuales se evidencia el carácter múltiple del Realismo Reflexivo, más allá de las características que fundamenten su expresión. Muchos de ellos serán, además, partícipes de Teatro Abierto como mencionaremos a lo largo de este estudio. Destacamos a autores como Sergio de Cecco, escritor de *El reñidero* (1964), una revisión argentina del mito de los Atridas desde postulados realistas (vid. Troncone 1992; Pellettieri 1997b; y Huber 2003). Ricardo Talesnik, afamado autor de *La fiaca* (1967), introduciendo el humor a la reflexión existencial y la crítica al trabajo alienador (vid. Dubatti, 1989). También Germán Rozenmacher, quien legó



**Ricardo Halac**<sup>20</sup>

Ricardo Halac (1935) es considerado el punto de partida del Realismo Reflexivo. El inicio de esta etapa, como ya adelantábamos, será su obra *Soledad para cuatro*, que el 3 de octubre de 1961 se presenta en La Máscara, con dirección de Augusto Fernandes. Como el autor reconoce, su familia no tenía relación con el teatro y su interés por la escena surge de su acercamiento al teatro independiente:



**Ricardo Halac.** Imagen extraída de: [http://teatrodelaluna.org/amigos/autores/ricardo\\_halac.htm](http://teatrodelaluna.org/amigos/autores/ricardo_halac.htm)

Empecé a ir al teatro independiente y eso me sirvió para mucho, ya que podía ver mucho teatro. A mi padre le preocupaba esta vocación porque para él un artista era sinónimo de bohemio, tenía miedo de que me transformara en un bohemio, alguien que volvía tarde a la noche, tomaba mucho vino, participaba en revistas literarias... Por eso, yo siempre me preocupé en mostrarle que podía ganar plata con esto y mantenerme. (Halac 2017)

Tras el impacto que le generó la puesta en escena de *Madre coraje* en Nuevo Teatro<sup>21</sup>, Ricardo Halac viaja a Berlín con una beca del Instituto Goethe para estudiar alemán y se nutre del ambiente teatral de la ciudad. Regresa con el boceto de *Soledad para cuatro* y el firme propósito de presentarla en los teatros independientes para su estreno. Como el dramaturgo rememora,

Dragún, que era un importante dramaturgo en ese momento, comunista, y que formaba parte del famoso grupo Fray Mocho, me dice que cree que mi obra debía representarla

---

en su corta trayectoria textos emblemáticos como *Réquiem para un viernes a la noche* (1964) o *Simón Brumelstein* (1982), donde retoma para el Realismo Reflexivo la problemática de identidad judía y su compleja asimilación a la sociedad argentina (vid. Sosnowski 1997; Zayas de Lima 1989; Fernández 1992a; Foster 1992; y Saura-Clares 2015). Recordamos a Oscar Viale, donde el realismo se vincula con la tradición y la renovación del sainete, como en *Chumbale* (1969) (Vid. Pellettieri 1992 o Romano 2003). A su vez, Julio Mauricio y su texto *La valija* (1968), donde la insatisfacción laboral vuelve a conformar la crisis existencialista del personaje (Vid. Fernández 1992, 35-36). Y, en última instancia, Rodolfo Walsh, figura limítrofe entre el realismo y la tendencia que posteriormente trabajaremos, la Neovanguardia, con obras como *La batalla* o *La granada* (1965) (Vid. Cilento 2009)

<sup>20</sup> Ricardo Halac es otro de los autores que conforman nuestro corpus de estudio. Nos dedicaremos ahora a su primera producción, enlazada con los años sesenta y setenta, dejando para el último apartado sus trabajos en el contexto de la última dictadura, en Teatro Abierto y su producción posterior. Igual ocurrirá, en este capítulo, con el tratamiento de Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Aída Bortnik y Mauricio Kartun.

<sup>21</sup> *Madre coraje* es una de las puestas en escena más sobresalientes de Nuevo Teatro. Se estrenó en 1954, con interpretación de la emblemática Alejandra Boero, cuando Ricardo Halac contaba con unos diecinueve años. Sobre la escenografía de este teatro, también destacada como innovadora, narra Pedro Asquini, director de la pieza: «El telón de *Madre coraje*, obra de muchísimos cuadros, consistía en nueve paneles de unos ochenta centímetros de ancho, pintados con motivos no figurativos, que corría cada uno por un alambre diferente, de modo que cada panel se podía ubicar enmarcando la escena en cualquier punto del escenario (...)» (Asquini 2003, 85). Cuenta, además, que el espectáculo tuvo más de cien representaciones.

este grupo. (...) Me confesó que la iba a leer él mismo porque tenía miedo de que la rechazaran. (...) Acabaron a las doce o la una de la madrugada, tras tres horas de un debate terrible. Al menos, todos reconocían que había un dramaturgo en esa obra, y yo solo tenía veinticinco años, pero la rechazaban por su pesimismo. Era pesimista mi obra, decían. ¿Qué contaba la obra? Hablaba de fracasados, pero no reflejaba a esos actores, comunistas, que querían cambiar el mundo. Esos personajes no estaban en mi obra. (...) Tiempo después conocí a los de La máscara, les gustó mi obra y la montaron. Seis meses después del estreno (...) me reconocieron que, cuando decidieron poner en escena su obra, la juventud comunista, del área de cultura, habló con ellos para instarles a que no lo hicieran porque mi obra ya había sido rechazada por Fray Mocho. El grupo de La Máscara peleó por la pieza y se alejó del comunismo. (Halac 2017)

Estas interesantes declaraciones nos sirven para recomponer muchos aspectos históricos del teatro argentino en este tiempo. En primer lugar, el funcionamiento de los teatros independientes, visualizando la puesta en práctica de ese carácter colectivo en la toma de decisiones, en la búsqueda de nuevos dramaturgos y expresiones artísticas que llevar a escena. En segundo lugar, la filiación tan arraigada que existía con el movimiento comunista en muchos de estos grupos independientes y la incidencia que el campo político comenzaba a tener sobre el campo cultural y teatral. El hecho de que el partido comunista defendiera ante La Máscara su oposición contra Halac no hace sino abrir nuestra concepción a las relaciones tan arraigadas que existieron, desde los años sesenta hasta la democracia, en el ámbito político. No nos referimos sólo a una relación con el comunismo, sino que comprendemos esta como réplica a un activismo artístico que respondía a diferentes presiones desde otros sectores más conservadores. La obra de arte y el intelectual se aunaban de forma indelible con su posicionamiento político en este periodo. A su vez, nos resulta interesante que la unión que los autores del Realismo Reflexivo presenta con el marxismo o el socialismo, y su visión crítica de la sociedad, sea percibida desde una instancia distinta en el propio contexto histórico. La separación entre los hechos y los textos nos lleva a percibir unas propuestas dramáticas de suma ligazón con el contexto sociopolítico (así lo defenderán los propios autores en su enfrentamiento con la Neovanguardia, como comprobaremos con posterioridad), mientras que en su tiempo eran puestas en duda desde los ámbitos comunistas. Al respecto de esta última reflexión, podemos retomar las palabras de Osvaldo Pellettieri al caracterizar este movimiento apuntando que «aunque los textos fueron calificados como ‘panfletarios’ por los críticos formalistas, los realistas reflexivos mostraron personajes con incipientes contradicciones. (...) su desenlace era casi siempre abierto, ‘pesimista’ para el personaje. El espectador-lector tenía siempre un resquicio para hacer valer su subjetividad» (Pellettieri 2003, 299).

*Soledad para cuatro* nos presenta la historia de dos jóvenes, Roberto y Luis, en la noche en que han quedado en la casa del primero con dos chicas casi desconocidas, Inés y Norma. El desarrollo de los acontecimientos se caracteriza por la inacción y el fracaso y frustración de este encuentro. Roberto acoge un mayor protagonismo ya que a la casa, la cual comparte con su madre, llega esta, Chichita -actriz de radioteatro frustrada-, con su amante, Antonio, lo que generará importantes discusiones y enfrentamientos materno-filiales. La soledad que da título a la obra es la que los cuatro jóvenes de clase media sienten ante la sociedad que los rodea: fracaso, falta de expectativas, mediocridad, desidia política, apatía y amargura. Son las frustraciones que genera el entorno, el cual les maniatada en sus relaciones personales (también planteado desde sus deseos sexuales) y que los deja incomunicados y solos ante el resto de personajes. El pesimismo que criticaban en el seno de los teatros independientes y la política comunista es la muestra de la desidia vital que, causada por el contexto sociopolítico, Halac siente por sus contemporáneos. Como apunta Osvaldo Pellettieri, la obra prueba, «una amarga tesis realista: su personaje mediocre alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y mediados de la siguiente y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este período. Al antihéroe de Halac nunca le pasa nada y ese es su verdadero drama» (Pellettieri 1987, 88).

La obra contaba, en su estreno, con otras figuras destacadas del teatro argentino posterior: el director Augusto Fernandes, Flora Steimberg, Elsa Berenguer, Esther Ducasse, Agustín Alezo o Pepe Novoa. Como relata Osvaldo Pellettieri (1987a), en un artículo que reflexiona a los veinticinco años del comienzo de la carrera de Halac<sup>22</sup>,

Con el estreno de *Soledad para cuatro* comienza la modernización del sistema teatral argentino, dentro de una década francamente rica en este sentido, tanto que podemos decir que continuamos hoy, dentro de su atmósfera estético-ideológica. Seguramente por este motivo es que todavía los principales exponentes de la década (el propio Halac, Griselda

---

<sup>22</sup> Este año se cumplen cincuenta y seis años de esa trayectoria con una ininterrumpida -a excepción de las fuerzas mayores que en dictadura censuraron sus textos- dedicación al teatro. El 11 de septiembre de 2017 se entregaban los Premios Argentores de 2016, siendo galardonado Ricardo Halac en la categoría de mejor obra de teatro para adultos por *La lista*. La obra fue estrenada en el Auditorio Losada de Buenos Aires el 16 de julio de 2016, dirigida por Lizardo Laphitz. En septiembre de 2017 este director se encuentra realizando el montaje de *Fin de diciembre*, entre otras puestas que en la cartelera porteña de este año llevarán la firma de Halac, lo que demuestra su continuidad y vigencia en el panorama teatral. El visionado de los ensayos de esta puesta en escena nos permitió comprobar los diálogos tan profundos que la obra sigue generando con la juventud contemporánea. Por su parte, *La lista* se inscribe en una nueva línea de trabajo de Halac donde se adentra en un teatro histórico que le permite interpelar a la verdad absoluta que el tiempo impone, discernir y relativizar sobre episodios del pasado o extrapolar la reflexión a circunstancias presentes. Así ocurre con *Mil años... un día* (1993), dirigida por Alejandra Boero en el Teatro San Martín, cuyo protagonista y temática reflexiona sobre la realidad judía, su ascendencia. En *La lista* (Halac 2016, inédito), sin embargo, retorna a comienzos del siglo XVII y a la recién fundada ciudad de Buenos Aires, la cual tiene a su primer gobernador americano y se enfrenta a la primera hoja de deportados por la Santa Inquisición a Lima.

Gambaro, Roberto Cossa), siguen ocupando el centro del campo intelectual correspondiente al teatro en nuestro país. (Pellettieri 1987a, 85)

A esta obra, *Soledad para cuatro*, le acompañan en un ciclo inicial de este autor *Estela de madrugada* y *Fin de diciembre* (1965). En todas ellas, Ricardo Halac se introduce en la privacidad de sus personajes, desvelando sus malogros vitales como clase social e individuo. Las conversaciones entre los diferentes caracteres denotan su sentimiento apático por la vida. Se reflexiona sobre el trabajo, el amor y los deseos personales. El contexto social envuelve toda la atmósfera, desde la representación del obrero a la clase media, pero son pocas las referencias políticas explícitas y los personajes carecen, habitualmente, de toda acción militante. Más que revolucionarios, Halac está representando la inacción de sus seres como los de la propia sociedad, situándolos ante un espejo que les invite a tomar las riendas de las acciones de sus propias vidas. Como señala Yanina Leonardi, sobre los tres textos de este primer período,

Se centran en la situación de un grupo de jóvenes de clase media, desesperanzados frente a las circunstancias que atravesaba el país. La crisis y la frustración frente a la misma es reiterada por todos los personajes, que conforman una visión homogénea de la realidad, sin intervención de voces disidentes o cuestionadoras de su pensamiento. Se encuentran oprimidos por una sociedad que les impide concretar su identidad, condicionándolos por mandatos sociales que limitan sus vidas solamente a la acumulación monetaria, la construcción de una imagen social y la consolidación familiar. Frente a este panorama, la actitud que prima en los personajes es la inacción. (Leonardi 2009, 210).

Siguiendo los recursos dramáticos que se inician con Ricardo Halac y continúan entre sus compañeros de generación en sus primeros textos, y retomando la propuesta planteada por Osvaldo Pellettieri (1989a, 78), hallamos que el encuentro personal se configura como un «principio constructivo», alrededor del cual se articula el desarrollo de la trama. La acción se basa en la reunión de un grupo de personajes, pertenecientes a la clase media argentina, con los cuales el espectador puede identificarse. Existe una «trivialidad deliberada» en los diálogos entre los personajes, que simula el acercamiento del espectador ante una situación propia y común. Los caracteres no presentan la categorización de un héroe trágico, sus dramas son mundanos y no hay un «final cerrado», pues el desenlace de la obra solo abre una profunda reflexión sobre la crisis existencial y social en la que personajes y espectador se sienten sumergidos. La sociedad es el oponente principal del que el individuo quiere escapar; sin embargo, «la intriga muestra una amarga tesis realista, a partir de la mostración del *personaje mediocre, al que nunca le pasa nada*». Es un «personaje mediocre» que ha perdido incluso la utopía revolucionaria y que no tiene fuerzas para enfrentarse a su propia vida o establecer vínculos personales o

sociales. Renuncia a su trabajo, del amor, de su vida y su rutina; renuncia a la política, a la sociedad, al otro; hasta que, al final, se encuentra solo y resignado de sí mismo.

El hogar, el espacio de reunión social y familiar, será donde se desarrolle la escena, en un espacio único. Las obras discurren en una línea temporal cronológica breve. El texto goza en los diálogos de amplia coloquialidad, en una atmósfera de tempo dramático. En cuanto al texto espectacular, la concepción de estos personajes se relacionaba directamente con el trabajo interpretativo en las líneas de Stanislavski o Strindberg. Por otro lado, sobre la puesta en escena de directores como Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo o Agustín Alezzo<sup>23</sup>, se concreta una poética escénica realista, que define Osvaldo Pellettieri, en su artículo “La puesta en escena argentina de los 80”, donde realiza una retrospectiva comparada con la anterior, como:

La “verdad escénica” debía ser creada desde dentro por el actor. Había que adaptarse a la denominada “verosimilitud de la opinión común”, a los supuestos de la naturalidad según la versión de la “doxa”, remitirse a los comportamientos probables o posibles de la vida diaria del hombre medio. Todo este trabajoso proceso tenía un fin no dicho pero evidente: hacer que el espectador se engañe y asista a la representación como a algo vivo y que esta experiencia le deje un residuo, o mensaje, fácilmente conceptualizable. (Pellettieri 1991, 117)

A partir de *Segundo tiempo* (1975-1976), hallamos una evolución en la poética de Ricardo Halac, desatándose de las líneas estéticas férreas del realismo y comenzando a establecer otros contactos estéticos, al igual que ocurrirá con el resto de compañeros de generación. La nueva vertiente se desata de los preceptos normativos de la primera fase y comienza a investigar otras vías de expresión. A esta línea pertenecerá, junto a *Segundo tiempo*, otros trabajos de Ricardo Halac como *El destete* (1978) o *Un trabajo fabuloso* (1980), así como propuestas de Roberto Cossa que trataremos con posterioridad, siendo paradigmático el caso de *La nona* (1977). Como señala Pellettieri (1994), en el capítulo de *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, que dedica a *El destete* de Ricardo Halac,

Esta segunda versión se caracteriza por terminar con la ortodoxia realista, especialmente en el nivel de la intriga y sus procedimientos. Intentará probar una tesis realista mediante un desarrollo dramático, pero a diferencia de la primera versión o fase, lo hará mediante procedimientos teatralistas. Se refuncionalizan elementos propios del sainete, el grotesco criollo, del absurdo, el expresionismo, con el fin de aclarar la postulación social del texto. (Pellettieri 1994, 37).

---

<sup>23</sup> Carlos Gandolfo será el director de *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, para Teatro Abierto 1981. Agustín Alezzo dirigirá *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun en Teatro Abierto 1982 y *Nada más triste que un payaso muerto*, de Roberto Perinelli, en Teatro Abierto 1983.

La necesidad de renovación estética para estos dramaturgos se une a las necesidades que impone el contexto, cada vez más represivo, aspecto al que nos referiremos con posterioridad, al tratar la década de los setenta. Estéticamente, en este período nos encontramos, alejados del dramatismo de la primera etapa, un teatro que no teme a lo cómico pues, como afirma Halac, «la risa relaja al espectador, lo hace bajar la guardia, y en ese momento una verdad contundente le da de lleno en el cuerpo y lo obliga a encogerse de nuevo, tal vez a llorar» (en Fernández 1992, 33). Este elemento es esencial para comprender el nuevo estilo que se genera en la segunda fase del Realismo Reflexivo y será el que más huella creará en el teatro argentino contemporáneo. Estos dramaturgos, bajo la apariencia de la comicidad y el humor, presentarán temáticas que ahondan con amargura en la existencia humana. El espectador se entrega ante unos personajes más teatralizados (menos realistas, que no temen al límite con la parodia, la exageración, lo grotesco o la resemantización de la tradición teatral), se rinde ante el humor de sus acciones y el desarrollo de la trama, para chocar, finalmente, ante un texto marcado por la crudeza, melancolía y honda amargura. El espectador no siente que se encuentre ante un gran drama y queda desvalido ante el desenlace. Sale del teatro tras haber disfrutado y reído, pero con la tristeza generada por la reflexión propuesta por la historia.

Finalizando aquí la presentación del primer periodo de la producción de Halac, resulta también destacable el hecho de que los dramaturgos de la generación del sesenta (tanto realistas reflexivos como neovanguardistas), aunque puedan desempeñarse en otras labores (en el caso de Halac, trabajó como periodista y guionista de televisión), se dedicaron profesionalmente al teatro: hallaron sobre los escenarios y en la escritura su profesión. Este aspecto los distancia de los primeros postulados del teatro independiente, superándolos desde nuestro punto de vista y estableciéndose como un teatro de arte de realización argentina. No se dedicaron al teatro comercial y mantuvieron un firme compromiso estético y ético con sus piezas (sin el mismo no podría comprenderse la disputa estética que posteriormente trataremos). Conformaron un nuevo posicionamiento del teatro de arte que se mostraba desde la autoría argentina, anteriormente mucho más mermada que los estrenos extranjeros en este microsistema teatral en la cartelera porteña; es decir, había más autores argentinos escribiendo para el teatro comercial que desempeñándose en la labor de otro tipo de propuesta escénica. Esta tendencia, desde los años sesenta, sólo irá al alza.

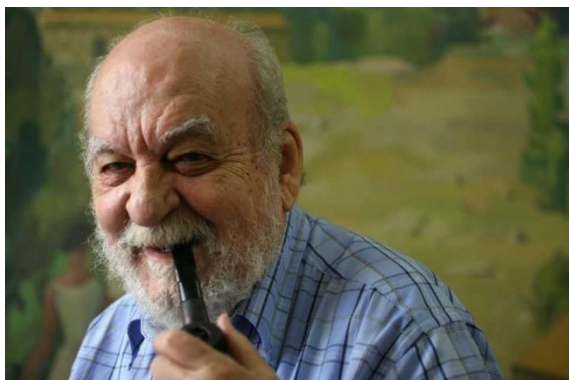
Estos dramaturgos comenzaron a posicionarse en el campo teatral argentino como figuras relevantes en el canon dramático nacional. Este fue uno de los hechos truncados por la dictadura militar y el que despertó a los dramaturgos para la creación de Teatro Abierto. En este momento, finalizando los años setenta, su reconocimiento en el ámbito teatral los estaba conduciendo a ese posicionamiento privilegiado (por ejemplo, a su estreno en los teatros nacionales de Buenos Aires), mas la dictadura trunca dicha meta.

Desde sus comienzos, todos estos dramaturgos estarán vinculados a teatros independientes y a diferentes elencos, los cuales también habían acogido un lugar primordial en el panorama teatral argentino. Todos estos autores mantuvieron un fluido diálogo con otros teatristas y, como señalaremos en muchos de los casos, sus producciones no pueden comprenderse sin la relación creativa con determinados directores, actores o conjuntos. Esta imbricación con el campo teatral hace que mayoritariamente todos los textos fueran estrenados al poco tiempo de su realización, así como existieron encargos, procesos de creación colectiva... Por ejemplo, Ricardo Halac cuenta cómo *Segundo tiempo* fue escrita a petición del destacado actor argentino Luis Brandoni, para él y su mujer, con quien trabajó durante los ensayos (Halac 2017). El dramaturgo también reconoce, en su relación con el texto que,

Yo trabajo mucho las obras. Incluso cuando se hacen todavía mis obras de antes las vuelvo a trabajar. Mientras viva... Porque siempre hay algo que adornar, cambiar. Yo no creo que la palabra del autor sea definitiva y para siempre. Hay que ver lo que al público le sirve y no le sirve. Había en mi época, cuando era joven, autores que escribían una obra y decían que no se podía tocar una línea. Yo no creo en eso. Muchas veces, en los ensayos los actores te demuestran que con un gesto te inutilizan un parlamento. Recuerdo una vez que Alejandra Boero dirigió una obra mía en el San Martín, *Mil años un día*, que fue un éxito enorme de público. Yo iba todos los días y estaba por allí, porque los autores no tienen un lugar fijo en el teatro. Una vez ella me llamó por teléfono y me dijo que creía que faltaba un monólogo para cierto personaje y me invito a escribírselo: «Por ahí me lo escribís», me dijo. Hay gente que cree que ese monólogo es lo mejor de la pieza y surgió de la puesta en escena. (Halac 2017)

Esta relación del campo teatral también nos permite comprender las creaciones de estos dramaturgos y el florecimiento de Teatro Abierto. No eran sectores del teatro reclamando ciertas necesidades o enfrentándose a la opresión dictatorial, sino que se expresaban las diferentes profesiones del ámbito escénico unidas como habían trabajado hasta el momento. Además, como observaremos con los siguientes dramaturgos, entre ellos mantuvieron una relación de compañerismo profesional y colaboración arraigada, la cual benefició su lucha y reconocimiento.

## Roberto Cossa



**Roberto Cossa.** Imagen extraída de <https://www.lanacion.com.ar/1559223-roberto-cossa-testigo-y-creador>

Roberto Mario Cossa, Tito Cossa, (Buenos Aires, 1934) es uno de los dramaturgos más afamados del periodo que estamos tratando, en relación con la productividad de sus textos y la influencia ejercida en el ámbito teatral argentino<sup>24</sup>. Además, el ámbito académico se ha dedicado a su obra con mayor ahínco, existiendo una amplia bibliografía sobre la misma, especialmente sobre sus textos

emblemáticos como *La nona* o *Gris de ausencia*. Osvaldo Pellettieri afirma que se trata del «artista individual más importante de la dramaturgia argentina en los últimos cincuenta años» (Pellettieri 2001, 304). También Gerardo Fernández no duda en afirmar que el autor es una «figura emblemática de la Generación del 60» y que sus textos «pueden considerarse el testimonio dramático más elocuente de treinta años de vida argentina y a la vez un itinerario creador de singular valía, que acompañó y respondió paso a paso al proceso del país» (Fernández 1992, 38).

Durante toda su evolución como escritor destacan numerosos textos que han significado una renovación interesante y rica de la tradición argentina teatral más pura a partir de elementos de la modernidad. Cossa ha readaptado y reinventado los temas y motivos a la sociedad contemporánea a través de un conocimiento de las formas tradicionales, apropiándolas a la idiosincrasia teatral argentina. Este dramaturgo ha mantenido una mirada y preocupación constante por la sociedad argentina y ha buscado retratarla, desde diferentes vértices que dialogan desde el Realismo Reflexivo y el ámbito dramático, al humor, el neocostumbrismo o un realismo no exento de simbolismo y poesía.

En una entrevista personal, el dramaturgo nos cuenta cómo fue su acercamiento al teatro<sup>25</sup>. En su familia, dos de sus tíos se dedicaban al teatro comercial, pero él no se

<sup>24</sup> Roberto Cossa ha obtenido, a lo largo de los años, importantes premios de entidades como Argentores, Talía, Semanario Teatral del Aire, de la revista *Teatro XX*, de la Asociación de Críticos Teatrales, el Premio Nacional de Teatro, el premio María Guerrero, el de la Asociación de Críticos Cinematográficos y el premio Luis Ordaz a toda su trayectoria.

<sup>25</sup> Entrevista personal realizada el 5 de septiembre de 2017 en su despacho en la sede de Argentores. Inédita. La ubicamos dentro de las fuentes primas del apartado bibliográfico y en posteriores ocasiones se citará como Cossa, 2017.



sintió cercano a esta tendencia. Desde el inicio de nuestra conversación, postula con claridad esta distancia -proveniente de las líneas nucleares del teatro independiente- entre el teatro comercial y un teatro de compromiso artístico. Narra cómo, desde pequeño, siempre presentó «condiciones histriónicas»: le gustaba imitar a los profesores o participaba de las actuaciones escolares. Reconoce, con ironía, que «mi gran frustración y el error de mi vida es no haber sido actor. Porque en realidad el único que juega con el teatro es el actor. (...) el que está en la ceremonia es el actor y eso es el teatro» (Cossa 2017); es decir, como ahondaremos con posterioridad, Cossa reconoce en la *poiesis* realizada por el actor el diálogo con el espectador, el encuentro convivial y la consecución del acontecimiento teatral. Siente al actor como la base del teatro en cuanto su realización *en vivo*, mientras que comprende cómo él ostenta una ocupación más (como el director o el escenógrafo) para que ese acontecimiento se desarrolle.

Como en el caso de otros dramaturgos, nos cuenta cómo su acercamiento al teatro viene de la mano del teatro independiente: «Yo me acercaba al teatro independiente como espectador y también por algunos contactos con gente del teatro» (Cossa 2017). Destaca, entre sus primeros recuerdos, la asistencia a las representaciones del IFT, teatro de la comunidad judía: «Les hice el periódico a ellos como periodista, asistí a algunas clases para estar cerca del teatro...» (Cossa 2017). Es notoria esta fusión de sus dos profesiones, ya que, desde su juventud, Cossa comienza a dedicarse profesionalmente a la escritura y a partir de 1957 se desarrolla como periodista en medios como *Clarín*, *La Opinión* y *El Cronista Comercial*, así como desempeña labores de crítico teatral en revistas como *Nueva expresión* y *La gaceta*. El año decisivo para su inicio y reconocimiento como dramaturgo tiene lugar en 1964, con el estreno de *Nuestro fin de semana*, obra escrita dos años antes que, con su puesta en escena, supuso el asentamiento definitivo del Realismo Reflexivo que había iniciado Ricardo Halac. Como el dramaturgo rememora en relación con estreno de su primera obra: «Era mi primera obra, yo era un recién llegado al teatro y tuvo mucha repercusión, sobre todo el espectáculo, pero conmigo fueron muy generosos (...) [Yo era] ese recién llegado que escribió una obra que fue bien recibida y estaba bien hecha (...) el autor esto lo sabe. Si está mal hecha no hay quien resista» (Cossa 2017).

Desde este momento, su vinculación con el teatro será ininterrumpida y lo acogerá como su principal profesión. Como él relata:

En primer lugar, era mi gran forma de comunicación. Lo fue también el periodismo de otra manera. (...) Yo quería contar historias y de la única manera que sabía contarlas era con el teatro. No digo que no hubiera podido escribir narrativa, pero nunca lo hice, salvo

algunas cositas o notas periodísticas que tenían algo de ficción. Encontraba todo esto que tiene el teatro tan imprevisible, los éxitos vienen cuando no lo esperás y cuando esperás un éxito viene un fracaso. Yo me sentí muy bien en la comunidad teatral. (Cossa 2017)

También, como cuenta el autor en una entrevista con Enrique Arrosagaray,

Y, mire. El teatro me retuvo por dos razones. Porque es grupal y cuando uno está con otra gente se siente mejor y hay menos miedo. Y además, porque al teatro, durante las dictaduras, se lo dejó trabajar. Fue como una especie de respiradero. Me refiero, claro, al teatro de arte. Las grandes salas se autocensuraban solas. (Arrosagaray 1998)

Recordemos, cuestión esencial para comprender la escritura de estos dramaturgos, que no sólo deberán hacer frente a la última dictadura militar (1976-1983), en la que se encuadra el proyecto de Teatro Abierto, sino que toda su producción queda marcada por diferentes regímenes dictatoriales y procesos democráticos conflictivos, como ya hemos desarrollado, especialmente en las dictaduras iniciadas en 1955, 1966 y el proceso de violencia que se inicia a partir de 1973 hasta el Proceso de Reorganización Nacional en 1976. La escritura de *Nuestro fin de semana* se inscribe en este proceso histórico, pero tratada desde una perspectiva personal con el autor, en la cual reconoce elementos extraídos de su propia historia:

A mí se me considera un autor muy porteño. Siempre fue mi mundo. En *Nuestro fin de semana* hay cosas claras de mi familia, de mi vida, esos fines de semana familiares, personajes cerca de algún pariente. Empezaba entonces. No había en esa época -no es como ahora, que hay muchos- talleres de dramaturgia. No había, los talleres los hacíamos los autores entre nosotros, nos leíamos, después surgió un grupo más o menos de amigos y colegas. (Cossa 2017)

Como retoma Raúl Crifasio de una entrevista de Roberto Cossa con Jorge Dubatti, «En la escritura de *Nuestro fin de semana* confluyen dos experiencias fundamentales de mi vida: el recuerdo de *La muerte de un viajante*, en versión de Narciso Ibáñez Menta, y la temprana muerte de mi padre. Para mí él encarnaba esa imagen del hombre común que fracasa en el capitalismo. Yo le dediqué la obra a él; puse: “A mi padre, a su sencilla tragedia”» (en Crifasio 2005, 52)<sup>26</sup>. La influencia de Arthur Miller es esencial para Cossa, pero también reconoce, como posteriormente corroboraremos en el análisis de sus obras, su fusión con la tradición teatral argentina. De ambas fuerzas poéticas influyentes surge su estilo:

Sobre las influencias, [destacaría a] Armando Discépolo. Al comienzo fue Florencio Sánchez, pero esa influencia desapareció... Y, sobre todo, el día que vi *La muerte de un*

<sup>26</sup> Ya hemos señalado con anterioridad la influencia destacada que la poética dramática de Arthur Miller mantiene con los autores inscritos en el Realismo Reflexivo, pero la misma es más predominante en la producción de Roberto Cossa o Ricardo Halac, como estándares de esta estética. Sobre la relación de Miller con Cossa, destacamos el artículo de Liliana B. López (1992, 191-199), “La intertextualidad de Arthur Miller en el primer período de Roberto Cossa”.

*viajante* y dije: “yo quiero estar ahí, esto es para mí”. (...) Luego uno admira, pero ya no son influencias. Brecht, Miller, Tennessee Williams... me siguen pareciendo enormes autores. Y también me siento más cerca de Molière que de Shakespeare. (Cossa 2017)

Las influencias mencionadas resultan muy interesantes, pues desde la perspectiva contemporánea de un dramaturgo consagrado nos permiten observar la evolución estética y los intereses del autor: el primer realismo que emana de los autores norteamericanos, con presencia del teatro político más brechtiano -aunque no aparezca como estética explícita en su obra-, pero que también encuentra su base en la tradición argentina de Florencio Sánchez; la llegada posterior a las fórmulas humorísticas -especialmente a partir de *La nona*, como observaremos-, el encuentro con el grotesco de la mano de Discépolo o la revisión de los clásicos que lo acercan a lo popular, al humor desde la crítica social, a alcanzar una poética elevada desde lo cotidiano y coloquial llevado a la hipérbole y la exasperación existencial. Estos estadios serán recorridos con el avance de nuestro análisis.

En la producción de Cossa, existe un texto inicial, anterior a *Nuestro fin de semana* titulado *Una mano para Pepito* (1960), de escasa repercusión y que ha quedado fuera de las ediciones de sus obras. Dentro de la línea normativa del Realismo Reflexivo, encontramos textos como *Los días de Julián Bisbal* (1965), *La ñata contra el libro* (1967) o *La pata de la sota* (1969)<sup>27</sup>. Estos primeros textos repetirán las características que percibíamos en la primera etapa de Ricardo Halac: la inacción del sujeto; la búsqueda identitaria del individuo; la sociedad como oponente o la frustración y ansiedad de un personaje al cual la ciudadanía le exige su progreso y, a su vez, se lo impide. La mayoría de estos textos finalizan con una amplia sensación de impotencia y fracaso, ante la imposibilidad de lograr los anhelos del protagonista.

El ambiente, de nuevo, deviene en la anécdota y lo coloquial; se sustenta en el encuentro entre los personajes y se articula en un espacio y temporalidad realista, que incrementan la identificación del espectador con la temática. Estas piezas presentan

---

<sup>27</sup> Raúl Crifassio (2005) realiza en su libro *Susurros en el patio. Lo siniestro en la escena realista de Roberto Cossa* un estudio pormenorizado de la primera etapa del autor, donde relaciona su obra con la tradición teatral, ahonda en el estudio textual de sus propuestas y en el trabajo minucioso realizado por Cossa en la construcción espaciotemporal, de los personajes y las acciones. Esos *Susurros en el patio* aluden al espacio elegido por Cossa para el desarrollo de *Nuestro fin de semana*. Como él mismo concluye sobre este texto, base del estudio de las siguientes obras, «Los susurros en el patio entreabren puertas de la memoria y presencias fantasmales que desordenan perversamente el aquí y el ahora de la historia, las miradas al sesgo recomponen unidades perdidas de la realidad que deviene otra, ajena, inescrutablemente inquietante. La estructura confesional que remite al grotesco con su entrega del poder hermenéutico al lector/espectador, encuentra su motivación esencial, y su propio límite, en lo siniestro que la cotidianeidad encubre, porque la trama lacerada de la realidad revela rasgaduras diferentes y no comunicables a cada una de las miradas que con temor se asoma al propio abismo» (Crifasio 2005, 108).

diferentes tópicos recurrentes que se articulan en conjunto: los conflictos laborales, la precariedad económica, el afán de libertad e independencia, la mejora social, la lucha identitaria, el enfrentamiento con la rutina, las relaciones de pareja, las contradicciones ideológicas y políticas o la incomunicación. En definitiva, en esta primera fase el autor se convierte en un pintor de la familia porteña de clase media de los años sesenta, en un modelo que variará estéticamente en los siguientes períodos.

Es entonces cuando se produce un tiempo de relativo silencio en la producción cossiana, que el mismo autor reconoce como una búsqueda de una nueva estética que escapara de los márgenes establecidos por el Realismo Reflexivo del primer período (Cossa 2017), al igual que indagarán el resto de autores como mencionábamos a colación de Ricardo Halac. En 1970 estrenará, junto a Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik *El avión negro*, pieza a la que nos dedicaremos con posterioridad, adentrándonos en la politización de los años setenta y su reflejo en la escena porteña. Este trabajo conjunto le acerca a nuevas posibilidades estéticas, como el humor o la mezclanda con otros géneros, que influirá en sus creaciones a partir de la década de los setenta. Las mismas, como ocurría con Halac, se inscribirán en un período alejado del Realismo Reflexivo canónico en pos de la hibridación y el intercambio de procedimientos señalado por Osvaldo Pellettieri. En este período escribe algunos de sus textos más paradigmáticos: *La nona* (1977), *No hay que llorar* (1979), *El viejo criado* (1980), *Tute cabrero* (1981), *Gris de ausencia* (Teatro Abierto 1981), *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1982) O *El tío loco* (Teatro Abierto 1982). Sobre estas últimos realizaremos un análisis pormenorizado en el apartado final, así como de la producción posterior de Roberto Cossa.

Esta etapa es reconocida por Osvaldo Pellettieri desde su carácter «híbrido» (2001, 275), ya que a la reflexión existencial se le agregan nuevos elementos como el humor, la farsa o la exageración. Ese carácter híbrido se desarrollará siguiendo dos tendencias, un «realismo reflexivo de intertexto moderno» y, la segunda, el llamado «realismo reflexivo de intertexto sainetero» (Pellettieri 2003, 125). Al primer grupo pertenecerán textos de Roberto Cossa como *El viejo criado*, *Tute cabrero*, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* o *De pies y manos* (1984), mientras que las obras cercanas al intertexto sainetero serían *La Nona* (1977), *Gris de ausencia* (1981) o *El tío loco* (1982).

En el último periodo, Cossa seguirá reformulando cuestiones aquí presentadas, hallando nuevos vértices de trabajo desde el ámbito posdictatorial y posmoderno, como

trataremos en el último apartado. Citamos sólo algunos textos de este período como *De pies y manos* (1984); *Los compadritos* (1985); *El sur y después* (1987); *Yepeto* (1987); *Angelito* (1990); *Lejos de aquí* (en colaboración con Mauricio Kartun, 1993); *Don Pedro dijo no* (1994); *Viejos conocidos* (1994); *Años difíciles* (1997); *El saludador* (1999); *Pingüinos* (2001); *Historia de varieté* (2002), entre otras.

Más allá de los cambios estéticos, existe una constante en la dramática de Roberto Cossa que se relaciona con su preocupación por la historia argentina contemporánea, como delimita Alberto Ciria: «La permanencia, o conciencia, histórica de Cossa aparece en todas las etapas creativas de su canon aunque, en correlación con cambios estilísticos y estéticos, tanto los referentes históricos como la manera de tratar los procesos históricos sufren mutaciones trascendentales desde los años sesenta a los noventa» (Ciria 1994, 445-446). Volveremos a esta cuestión, sobre la relación entre historia y teatro en la obra de Roberto Cossa, en los análisis de los apartados siguientes.

En consonancia a las diferentes etapas, los personajes de Cossa son extractos de la clase media-baja argentina, una representación de sus tipos y características colectivas, presentando sus deseos más íntimos, el derrumbe constante de sus ilusiones y su desesperada necesidad de continuar. Todo el teatro de Cossa se construye sobre una gran metáfora cargada de costumbrismo, a modo de fotografías familiares que nos recuerdan la desilusión social en los duros años de la segunda mitad del siglo XX. La familia se convierte en una gran metáfora de toda la sociedad, esa que es capaz de engañarnos, sin preocuparse de los lazos sanguíneos (como en *No hay que llorar*), de devorarnos (como *La nona*) o de mostrarnos su cara más agresiva e inmoral (como en *El tío loco*).

Roberto Cossa es un hombre de teatro y un gran impulsor de este arte, como otros compañeros de generación. Muchas han sido las iniciativas llevadas a cabo con otros compañeros, tanto en tiempos de represión (el Grupo de Trabajo, Teatro Abierto) como en democracia (Teatro de la Campana, Teatro del Pueblo, Fundación SOMI, Argentores...), a las cuales nos referiremos en el último apartado. Como él mismo titula sus memorias, *Escribo para estrenar* (Cossa 2011), crea para el teatro por su carácter colectivo y dual de este arte (del texto a la representación). Como reconoce en la revista *Primer acto*, «¿Para quién escribo? No lo pondría en ese lugar. Escribo porque tengo necesidad de contar una historia. Sí tengo conciencia de que lo que escribo subirá algún día a un escenario y que ese texto se convertirá en otra forma artística en manos de los actores y los directores. (...) Mis interlocutores serán espectadores» (Cossa 2013, 74).

Además, articula el dramaturgo una última premisa que compartirá con su generación, la cual emana del teatro independiente y retomaremos en Teatro Abierto: lograr el acercamiento a espectros amplios de la sociedad sin que merme la calidad artística: «Soy un autor con una pata en el teatro de arte y otra en el teatro popular. Escribo obras que pueda “entender” cualquier sin por eso-creo- ser demagógico» (Cossa 2013, 74).

### Carlos Somigliana

Desde sus inicios, con *Amarillo* y *Amor de ciudad grande* (ambas estrenadas en 1965), toda la obra de Carlos Somigliana (1932-1987) está acercándose, como subtitula Perla Zayas de Lima al principal estudio sobre la obra de este autor, a un teatro histórico y político (Zayas de Lima, 1995)<sup>28</sup>. Dentro de su producción, Somigliana retoma en ocasiones la Historia, en otras la tradición literaria, valiéndose de ellas para alegorizar a la sociedad argentina del momento y como reflexión sobre los diferentes estadios políticos vividos. Así, recogerá Zayas de Lima las palabras del propio autor: «No quiero hacer un teatro arqueológico. Me apoyo en alguna documentación y el derivado de lecturas generales, para cumplir con un propósito determinado como lo es el de hablar de problemas de nuestro tiempo. Pretendo ser alguien que está vivo y compartir con sus compatriotas las cosas que nos duelen a todos» (en Zayas de Lima 1995, 45).

Significativa es también la afirmación de Somigliana con motivo del estreno de su primer texto, *Amarillo*, el 23 de marzo de 1965 en el Teatro 35 de Buenos Aires, para comprender la esencia de los autores de esta década:



<sup>28</sup> Resulta necesario seguir indagando y relevando, desde el ámbito académico, la figura de Carlos Somigliana. Destaca el libro de Zayas de Lima dedicado a su obra y su generación, *Carlos Somigliana: teatro histórico-teatro político* (1995), así como el artículo de Ana Seoane (1989) “El teatro de Carlos Somigliana. La historia y sus héroes”. En nuestro caso, hemos podido dedicar tres estudios a ampliar el corpus bibliográfico sobre la obra de Carlos Somigliana. Algunas de las ideas serán retomadas para esta introducción, pero una profundización remitimos a ellos: “Entre William Shakespeare y el Marqués de Sade: amor, erotismo, sexo y adulterio como reflexión política en la obra de Carlos Somigliana” (Saura-Clares, 2014); “De la dictadura a la posdictadura: variaciones de *Macbeth* en el teatro argentino” (Saura-Clares, 2016), donde se compara con la propuesta de Griselda Gambaro *La señora Macbeth*; y, por último, “Carlos Somigliana: sátira, ironía y parodia teatral contra la última dictadura argentina (1976-1983)” (Saura-Clares, 2016a).

*Amarillo* es una obra sobre mi gente y mis problemas. A pesar de que la acción transcurre en Roma en el año 123 a. de Cristo, en ella he querido tratar temas actuales de dos órdenes: económico-sociales, en primer lugar, y psicológicos, por otro lado. La anécdota que Plutarco me ofrecía era perfecta... El personaje de Cayo Graco resultaba formidable para ilustrar por un lado la angustia personal de un revolucionario que no quiere perder la pureza y, por otro su circunstancia histórica, un pueblo miserable necesitado de reformas, que venía muy bien para el tipo de problemas que me interesaban. (en Fernández 1992, 36)

*Amarillo*, que recuerda al teatro histórico que trabajara William Shakespeare, autor que, como observaremos, estuvo muy presente en el horizonte de Carlos Somigliana, interpela al espectador contemporáneo desde la historia antigua planteando una alegoría con el peronismo, presentando la imagen de «la actitud del intelectual revolucionario frente a ese movimiento tan arrollador como desideologizador» (Fernández 1992, 36)<sup>29</sup>. Como trata Amores de Pagella,

*Amarillo* es el símbolo del oro, de la ambición, de la envidia. Por la obra, escrita con digno lenguaje, transitan en verdad, las ambiciones, la traición, la envidia del mediocre, encarnada en Livio Druso (...). Claro que esta pieza, que en ningún momento se aleja de la época histórica, tiene vigencia universal en cuanto a tiempo y lugar y puede ser aplicable a los vicios y corruptelas, a las intrigas y a las traiciones de todo lugar donde gobierne un tirano (Amores 1983, 188-189)

Tras *Amarillo* (1965), continuará la labor dramática de Somigliana con propuestas como *Amor de ciudad grande* (1965), *De la navegación* (1969) o *El avión negro* (1979, en colaboración). Como en el caso de Roberto Cossa y en la mayoría de autores del Realismo Reflexivo, hallamos tras su primera etapa unos años de silencio que evidencian, posteriormente, un viraje en sus producciones. Continuará su trabajo dramático con *El exalumno* (1978), *Macbeth* (1980), *El Nuevo Mundo* (Teatro Abierto 1981), *Oficial 1º* (Teatro Abierto 1982), *La democracia en el tocador* (Teatro Abierto 1983) o *Ricardo III sigue cabalgando* (1986), entre otras.

La obra de Somigliana encuentra, como señala Zayas de Limas, dos vertientes principales. En primer lugar, una etapa relacionada con un teatro de carácter histórico, donde se encuendran composiciones como *Amarillo*, *Historia de una estatua* y *De la navegación*. Como apunta esta investigadora, en ellas el autor: «exhibe una auténtica conciencia histórica ahondando en la búsqueda del sentido profundo de los datos hallados,

---

<sup>29</sup> Si bien esta lectura política resulta acertada por el contexto de escritura del texto dramático, lo cierto es que *Amarillo* ha sido una pieza recuperada en otras etapas históricas donde ha mostrado, en la construcción alegórica, distintas semejanzas con períodos políticos y la relación entre el pueblo, el poder y las clases altas. En la temporada de invierno de 2017, *Amarillo* volvía a ser representada, con dirección de Facundo Ramírez y producción de CELCIT Argentina, mostrando la vigencia y productividad actual de este dramaturgo. Como espectadores, la obra tornaba a nuevos significados en relación con nuevos procesos políticos, enriqueciendo a la propia lectura histórica.

una amplia comprensión de las potenciales relaciones en los hechos descubiertos, y un profundo dominio de la teatralidad en la selección de los mismos» (Zayas de Lima 1995, 53). También Ana Seoane reconoce que Somigliana «enfrenta el pasado con el presente como método necesario para cuestionar y solucionar el futuro (...) Si así lo hizo fue porque preveía que en aquellos hombres pretéritos podían latir respuestas actuales» (Seoane 1989,153- 154).

Por otro lado, como establecen las investigaciones de Zayas de Lima, existe otra etapa en la producción dramática de Somigliana, aquella que se acerca al teatro político. Este término, sin duda controvertido en cuanto a su catalogación, conduce estéticamente a los postulados de Erwin Piscator o a las propuestas de Antonin Artaud, con un amplio auge entre los años 60 y 70 (Zayas de Lima 1995, 93) y a la idea del teatro como «propaganda y la agitación de las masas populares para obtener la liberación» (Zayas de Lima 1995, 101). Si bien muchas de las propuestas de este dramaturgo y otros textos de esta generación, así como el propio evento de Teatro Abierto, podría entenderse cercano a estos postulados, Somigliana nunca llegó a realizar un teatro de carácter militante y las piezas, desde su calidad artística, invitaron a la reflexión activa del espectador y no a la movilización ideológica. Es un teatro de fuerte sentido político, pero universal, que se aleja de lo panfletario en pos de la reflexión social e individual.

En sus textos trabaja recurrentemente con preocupación por la sociedad y su doblegación ante el poder, la cual corrompe a los soberanos e impide el cumplimiento de una utopía social, como en el contexto en el que se inscribe Somigliana. En este tiempo compone las versiones libres que realiza de los dos textos emblemáticos de Shakespeare en su reflexión sobre el poder: *Macbeth* y *Ricardo III sigue cabalgando*. Las propuestas, realizadas con suma maestría y destacadas innovaciones estéticas, encuentran nuevos significados contemporáneos de los originales shakespearianos. Al finalizar *Macbeth*, ya derrotado su protagonista, establece Somigliana un interesante giro argumental en el personaje de MacDuff, el cual reniega del poder que le ofrece Malcolm, en base a su ideal socialista:

Malcolm.- (...) ¿No te interesa el poder?

MacDuff.- (Buscando las palabras.) ¿El poder...? Quizás algún día el poder sea como una verde llanura, repartido entre todas las matitas de pasto que lo pueblan, y yo seré una de ellas... Por ahora es un volcán magnífico y solitario... No, no quisiera ser ese volcán... Ni vivir a su sombra.

(Somigliana 1988, 171)

Somigliana nos muestra cómo existen diferentes vías estéticas que, siguiendo los postulados del Realismo Reflexivo, encuentran desemejantes caminos para ofrecer una



visión crítica de la realidad social y política que los circunda. Como opina Ana Seoane, «Sus protagonistas fueron héroes, pero no de cartón pintado, ni del teatro clásico, sino hombres con miedos, dudas, rencores, pero capaces de constricciones y valentías. Sus personajes son creíbles y atemporales, porque ellos han sido escritos desde la humanidad de quien los comprendía profundamente, sin limitaciones y sin prejuicios» (Seoane 1989, 154).

El pronto fallecimiento del en 1987 trunca su carrera. Somigliana destacó también como figura políticamente muy comprometida, subrayando su labor en los juicios a las Juntas Militares en 1985, iniciada la democracia en Argentina. Su memoria queda salvaguardada por la Fundación SOMI, abanderada por su amigo Roberto Cossa, a la que nos dedicaremos con posterioridad siguiendo a aquellas experiencias que, tras Teatro Abierto, buscaron fomentar el teatro argentino y la política teatral en el país.

### **La vanguardia argentina de los años sesenta**

Los autores anteriormente presentados en el ámbito de la estética realista encontraban, tras la primera etapa normativa, diferentes contactos con propuestas más cercanas a la vanguardia teatral, en el sentido de su alejamiento de los preceptos realistas-naturalistas por visiones más deformadas de la realidad, desde diferentes vértices estéticos. Junto a la conformación del Realismo Reflexivo, poética imperante en el teatro argentino, otros ámbitos se hallaban sumergidos en una búsqueda escénica más vanguardista desde la propia creación argentina, la cual, en el ámbito de la literatura dramática, se ha denominado Neovanguardia. Nos acercamos en este subapartado a esta línea protagonizada por el Instituto Di Tella y la dramaturgia de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, dramaturgos de nuestro corpus.

Con anterioridad nos referíamos a la aplicación de las teorías interpretativas de Stanislavski, Meyerhold y Straberg a la escena argentina. De igual forma, presentábamos la asimilación en el ámbito dramático del realismo y el naturalismo, así como el teatro político de Piscator y la épica brechtiana. A su vez, el teatro argentino comienza a asimilar los movimientos europeos de la vanguardia teatral histórica: el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, el Expresionismo teatral, el Teatro del Absurdo o el Teatro Pobre de Jezry Grotowski.

La línea realista se encontraba en sus inicios ligada a un teatro reflexivo y crítico con la sociedad, de carácter político, que supusiera una herramienta de cambio y movilización. El Realismo Reflexivo se imponía como la estética que se enfrentaba a los problemas del país desde los escenarios, herederos de la ideología del teatro independiente que creía en el arte provocador de un cambio social y político. Frente a ello, esta nueva línea vanguardista, si bien alcanza una alta politización en sus puestas, en un primer momento fue entendida sólo desde su búsqueda por la renovación estética, por el acercamiento a nuevas vías creativas que rompieran la visión teatral realista y más tradicional. De esta forma, los dos caminos poéticos que dialogarán en el futuro se presentan, en los años sesenta, como dos estéticas e ideologías enfrentadas.

Históricamente, el teatro realista y el naturalismo zolesco encontraron su contrapunto en los movimientos vanguardistas que se inician en Europa en el siglo XX, cada uno postulándose desde diferentes vías de creación y trabajo con el hecho escénico. Por un lado, el Expresionismo proclamará la «primacía de lo subjetivo, del pensamiento y de la intuición del hombre, como fuerzas capaces de cambiar el medio en el que vivimos; al contrario de ciertos naturalistas, que veían en el hombre un producto determinado de su medio» (Oliva 1990, 368). Especialmente, la corriente expresionista en Argentina, como en su realización en Europa, se asentó en la escenografía y en la concepción espacial en el ámbito dramático.

En otro ámbito, arribó a la escena argentina la concepción teatral de Antonin Artaud (1896-1948), una de las figuras más influyentes del teatro en el siglo XX. Este pensador fue, inicialmente, un entusiasta allegado a las teorías surrealistas; paulatinamente, comenzó a esgrimir sus consideraciones acerca del teatro, destacando textos como *La puesta en escena y la metafísica* (1932), *Primer manifiesto sobre el teatro de la crueldad* (1932), *El teatro y la peste* (1933) y, especialmente, *El teatro y su doble* (1933). Para Artaud, el teatro como lenguaje presenta la peculiaridad de que el convencionalismo -propio de todo lenguaje- se alcanza en cada creación actoral, por lo que se conforma «más una creación que una enunciación (...) un lenguaje de la escena inmensamente rico, simbólico y sugerente» (Oliva 1990, 389). De esta forma, Artaud despoja al texto de su hegemonía dentro del teatro, considerando la composición del lenguaje teatral no sólo por las palabras, sino desde su expresión, los símbolos, el movimiento actoral en escena y la simbología que el mismo genera. Desatándose los cordajes del texto, el teatro alcanzaba lo contrario a, en palabras de Artaud, «una

representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable» (Artaud 1986, 86). Así configura su denominado Teatro de la Crueldad, cuyo pensamiento interpela al teatro contemporáneo y a los dramaturgos de la vanguardia argentina.

De los postulados de Artaud se extrae una nueva forma de creación escénica donde el texto suponga un componente más de la acción teatral: «Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores» (Artaud 1986, 92). Artaud está buscando un regreso a las formas originales del teatro, a su esencia, la cual no parte exclusivamente del texto<sup>30</sup>.

En las creaciones de los dramaturgos de esta tendencia en Argentina, observaremos una preponderancia de la simbología espacial (alejada del naturalismo) y del planteamiento escénico, en un teatro que busca, en el despojamiento de la supremacía del texto, la expresión desde la poética escénica y la corporeidad del actor. Alejado, en definitiva, de los presupuestos realistas en busca de nuevas experiencias desde la recuperación de la teatralidad.

Junto a ello, destaca la impronta que genera en la escena argentina el Teatro del Absurdo. Históricamente, como define Oliva, esta tendencia aglutina los postulados de una serie de dramaturgos europeos alrededor de 1950: «Tras la segunda guerra (1939 – 1945), el escepticismo se evidenció en obras en donde la lógica imperante – adulta, socio-histórica, del poder y del orden- se ve desmentida e ironizada. Es cuando el absurdo descubre el humor trágico» (Oliva 1990, 392). El Teatro del Absurdo despoja a sus propuestas de toda trama argumentativa. La irracionalidad, los elementos ilógicos y exasperantemente absurdos son la única vía de análisis lúcido ante una sociedad que, tras la II Guerra Mundial, había mostrado la irracionalidad humana, la violencia más atroz contra el individuo. El disparate y el humor se conjugan con finales abiertos, marcados por el nihilismo y el vacío existencial (como en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett) o cerrados de forma abrupta y sin temor a la recreación de imágenes violentas (como en *La lección* de Ionesco, donde el profesor acaba matando a la alumna para explicarle el

---

<sup>30</sup> En *El teatro y su doble*, Artaud evidencia la problemática que presenta el teatro occidental frente al oriental, que ha olvidado la importancia del movimiento, el gesto o la forma; así, afirmará: «Esta idea de la supremacía de la palabra está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto» (Artaud 1986, 77).

significado de la palabra ‘cuchillo’; o en *Pic-nic* de Arrabal, con el ametrallamiento final de los familiares). Como explica Martin Esslin, en su estudio paradigmático sobre el Teatro del Absurdo:

Un fenómeno como el Teatro del Absurdo no refleja desesperación o significa una vuelta a las oscuras fuerzas irracionales, sino que expone el sueño del hombre moderno por coincidir con el mundo en que vive. Intenta hacerle encarar la condición humana tal como es realmente, a fin de liberarse de ilusiones que están condenadas a causarle constantes presiones en nuestro mundo que tratan de inducir a la humanidad a soportar las pérdidas de las certidumbres de la fe y la moral... (Esslin 1966, 326)

Eugene Ionesco (1909-1994), Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970) o, posteriormente en el caso español, Fernando Arrabal (1932), serán algunos de los principales dramaturgos de esta tendencia. Las expresiones del absurdo aglutinan voces dispares, pero sumidas en una búsqueda conjunta por nuevas expresiones desde el traumático contexto circundante. De entre ellos, destacamos la figura de Samuel Beckett por la influencia que generó en el ámbito argentino -extensible a otros lugares-. Recordamos, de su producción, textos como *Final de partida* (1957), *Días felices* (1961) y, especialmente, *Esperando a Godot* (1953).

En el ámbito argentino, como en el caso del Realismo Reflexivo, la recepción de estas propuestas vanguardistas vendrá de la mano de las puestas en escena que realizarán una serie de grupos independientes que se decantan por la búsqueda experimental. Será posteriormente cuando, de manera aglutinante y *sui generis*, una serie de dramaturgos argentinos se vean influenciados por estos postulados y representaciones. Comenzarán a configurar sus propias creaciones, acogiendo rasgos diferentes de cada una de ellas y aportando un carácter distintivo que le hace continuar y dialogar con las propuestas vanguardistas que se habían iniciado en Europa.

Una de las puestas en escena de sumo impacto para el panorama teatral argentino en el ámbito vanguardista fue *Esperando a Godot* por el Teatro de la Arquitectura, bajo la dirección de Jorge Petraglia, en 1956. El espectáculo -que contará con numerosas reposiciones hasta 1975- será la primera puesta en escena de Beckett en el mundo hispánico (Dubatti 2012, 122). Con traducción de Petraglia, el texto fue representado por él mismo en el papel de Pozzo, Leal Rey (Vladimir), Roberto Villanueva (Estragón), Lucio Nodier (Lucky) y Ricardo Petraglia (Mensajero) (Dubatti 2012, 122). Como recoge este investigador sobre el estreno, en una entrevista con Petraglia,

La concepción escénica intentó representar fielmente las indicaciones del texto de Beckett: la acción ocurre en un escenario y los personajes son conscientes de ello, se

recurre a la estética del cine cómico mudo americano (a la manera de Charles Chaplin y Buster Keaton), con sus payasos que parecen vagabundos. La visión de este espectáculo marcará a toda una generación de creadores teatrales. (Dubatti 2012, 122).

Ciertamente, Eduardo Pavlovsky reconoce la visión de esta puesta en escena como un momento clave para su configuración como dramaturgo. Como él mismo narra:

En 1957 ocurrió un hecho muy importante en mi vida: veo *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en versión de Jorge Petraglia por el conjunto de Arquitectura. Descubro un teatro diferente, que me hace salir del género a la comedia, que me toca corporalmente, que me expresa en mi vida, que me explica la vida de otra manera... (...) *Esperando a Godot* me abre un panorama existencial: de golpe me encuentro en el escenario con un lenguaje que es mío. No me habla del lenguaje de la angustia como me decían los libros, sino que me da un carácter existencial de una nueva concepción de la angustia como identidad. Me vi en el escenario. Empiezo a bucear en Beckett, a leerlo<sup>31</sup>.

### Los teatros independientes en la búsqueda experimental

A partir de los años sesenta se inicia una búsqueda estética, desde ciertos núcleos de teatristas, por la atracción de la vanguardia europea a Argentina y la búsqueda por un teatro de carácter experimental. Se trata de grupos como el IAM (Instituto de Arte Moderno), el Centro de Artes y Ciencias, el Teatro de la Peste, el Nuevo Teatro, Yenesí, el TIM Teatro y el Instituto de Experimentación Audiovisual Torcuato Di Tella (Zayas de Lima 1983, 163-164). Sus propuestas fueron compartidas y divergentes. Por un lado, todos mostraron nuevas líneas de expresión artística, desde la puesta en escena de textos renovadores a la apertura a otras voces de la dramaturgia argentina o la experimentación desde los propios colectivos. A su vez, componen un rico panorama donde difieren las propuestas presentadas, líneas de creaciones y voces representantes. Entre todos ellos, destacan el grupo Yenesí y, especialmente, el Instituto Di Tella. El primero fue fundado en 1960 por Eduardo Pavlovsky y se desintegrará en 1968 habiendo dado a conocer propuestas entre las que destacan:

autores tan variados como Arrabal, Ionesco, Ghelderode o Pavlovsky; reveló obras de vanguardia como *La colección* y *El amante* de Pinter y *Guernica* y *Pic-nic en la campaña* de Arrabal. En general este grupo se inclinó hacia las obras de autores que se identificaban más en la dimensión y problemática del hombre actual. El padre de todos ellos (usando el léxico de los responsales) fue Beckett. (Zayas de Lima 1983, 164).

<sup>31</sup> Cita extraída de Giella, Miguel Ángel (2004, 197), perteniente al libro de Eduardo Pavlovsky *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti* (1994).

Por su parte, el Instituto Di Tella, la «catedral de la vanguardia» (Fernández 1992, 39), comenzará su andadura en 1964 y finalizará al terminar esa década<sup>32</sup>. Como reconstruye Jean Graham-Jones sobre este grupo, en su artículo “El Off-Off Broadway en Buenos Aires y el comienzo de un ‘teatro político’” (1996a),

Bajo la dirección de Roberto Villanueva, la “manzana loca” del Centro de Experimentación Audiovisual patrocinó las puestas de textos de autores extranjeros (como Osborne, Jarry, Genet y Shakespeare) y nacionales (como Griselda Gambaro), los *happenings* y la difusión de las teorías de Artaud, de Brook, de Grotowski y del Living. Trabajaron en el Instituto los directores Norman Briski, Jaime Kogan, Augusto Fernandes, Jorge Petraglia y Raúl Serrano; los coreográficos Ana Kamién y Oscar Araiz; y los grupos Teatro de la Tribu, Grupo Lobo y Les Luthiers. (Graham-Jones 1996, 108)

Se introdujo con ellos la performance y el *happening*, se situaron en consonancia y diálogo con la vanguardia europea y norteamericana y posicionaron a Buenos Aires entre las primeras líneas de acogida de estas nuevas experiencias. Como reconoce Zayas de Lima entre las innovaciones que generaron, las mismas «se circunscribieron a dos aspectos. Uno, el empleo de medios de expresión dramática no convencionales; el otro, las relaciones con el público y su posible participación» (Zayas de Lima 1983, 169).

A ello se une, como señala también Graham-Jones, que en su seno se inicie la vanguardia argentina de la mano de Griselda Gambaro y *El desatino* (1966), a lo que nos dedicaremos con posterioridad. La actividad de estas experiencias será breve, y no superarán la década de los sesenta como tales, pero sí la impronta que generan en el teatro argentino posterior, como estudiaremos en el caso de la dramaturgia argentina.

### **La Neovanguardia y las nuevas experimentaciones dramáticas**

El término Neovanguardia es acuñado por Osvaldo Pellettieri en sus diferentes estudios, al cual aquí nos adscribimos. Según este investigador,

La neovanguardia fue una forma teatral que apareció en la Argentina en los años sesenta. Se concretó sólo la primera fase entre 1960 y 1976. Las que se podrían considerar su segunda y tercera fase se dieron -a nuestro juicio- dentro del realismo. Esta tendencia se disolvió en el sistema teatral argentino “arrastrada” por la fuerza que tiene en nuestro medio el realismo, en los niveles de producción, recepción y circulación, y por imposición del medio político-social y del campo intelectual que demandaba el compromiso y la referencialidad de esa forma estética. (Pellettieri 1997, 157)

---

<sup>32</sup> Para más información sobre el Instituto Di Tella y los grupos de experimentación teatral, remitimos al capítulo noveno de Zayas de Lima, en *Relevamiento del teatro argentino* (1983, 163-214) y al artículo específico dedicado al Di Tella por Enrique Oteiza, “El Di Tella y la vanguardia artística de la década del sesenta” (1989, 59-71).

En su primer período, denominado por Pellettieri «de ruptura y polémica», este movimiento se gesta en el Instituto Di Tella, se adscribe a la nueva creación colectiva al modo del *Living Theatre*, a las propuestas de Grotowski y al absurdismo (Pellettieri 1997, 157). Según Pellettieri, la Neovanguardia argentina retomó algunos postulados y caracteres de la vanguardia histórica: «activismo (culto al movimiento), antagonismo (hacia el teatro argentino precedente y contemporáneo), gusto por lo nuevo, hostilidad hacia el público burgués a través de la concreción de un texto espectacular “opaco”, “ambiguo”, que se presentaba como un problema a desentrañar» (Pellettieri 1997, 159).

Encontramos, dentro de esta textualidad, autores como María Cristina Verrier, María Luisa Rubertino, Ernesto Frers, Alfonso Ferrari Amores y Juan Carlos Herme (Pellettieri 1997, 159), nombres que no han trascendido a la historia teatral en Argentina, como sí hicieron Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, a quienes aquí nos dedicaremos. También apunta Pellettieri que la Neovanguardia absurdista -es decir, la primera fase de producción de Gambaro y Pavlovsky- representó «una manera de ver y de hacer teatro (...) nucleada por las piezas de Gambaro y las puestas de Jorge Petraglia. Estos, junto con Roberto Villanueva (...) formaron el trío “productor” de esta textualidad, que también tenía sus “animadores culturales”, como fue el caso del crítico Ernesto Schó» (Pellettieri 1997, 160).

En el primer absurdo gambariano, textualidad base para la Neovanguardia, percibe Pellettieri la apropiación del Teatro del Absurdo y la influencia de Harold Pinter (Pellettieri 1997, 161-174) y «una mezcla de artificios incluidos en nuestra tradición teatralista (expresionismo, grotesco)» (Pellettieri 1997, 175). Según este investigador, se trató del movimiento moderno por excelencia en la escena argentina, pues «en ella apareció de manera coherente el ideal moderno de intento de ruptura, de “destrucción” del pasado. (...) Un microcosmos de desintegración, preocupado por expresar la angustia existencial dentro de un universo absurdo» (Pellettieri 2003, 310).

Delimitaremos, entonces, algunas de las divergencias estéticas entre el Realismo Reflexivo y la Neovanguardia, siguiendo los estudios de Pellettieri (1997, 2003) y Tarantuviez (2007, 98-108), como las dos estéticas predominantes del teatro argentino del siglo XX, y por el intercambio de procedimientos que posteriormente desarrollarán.

Existe una concretización, histórica, social y política de la época contemporánea en los textos del Realismo Reflexivo, convirtiéndose la realidad de los personajes en reflector del espectador. Frente a ello, los textos de la Neovanguardia tienden a una falta

de concreción, universalizando el tema propuesto, el cual se abre en clara metáfora con el contexto social argentino, pero sin referenciarlo.

Argumentalmente, el Realismo Reflexivo narra una historia concreta con desarrollo, aunque pueda finalizar de forma abierta. Los textos neovanguardistas tienden a la presentación de una situación denunciante, sin un desarrollo argumental. En cuanto a la intriga, habrá un desarrollo en el Realismo Reflexivo (generalmente *in medias res*), presentándonos a los personajes y conflictos a través de los diálogos. De estos surge el nudo de la trama. Las situaciones, aparentemente triviales, que nos presentan los textos del Realismo Reflexivo se configuran como un pretexto que busca aportar veracidad e identificación por parte del público. En la Neovanguardia encontramos una ruptura de la lógica de situaciones y acciones de los personajes.

En cuanto a los personajes, frente al tratamiento realista que de ellos hace la tendencia realista, donde los mismos representan extractos de la sociedad, vamos a encontrarnos en la neovanguardia personajes simbólicos, que no conocemos según sus particularidades, sino que representan una función dentro de la obra. De ahí que en muchos textos de Gambaro aparezcan personajes como el Joven (*Las paredes*), el Hombre (*Decir sí*) o caracteres tipo que tienen lugar en varias obras, como el Funcionario (*El campo y Las paredes*).

Los diálogos servirán en el Realismo Reflexivo como medio de caracterización de los personajes y de la sociedad, así como el espacio en el que se desarrolla la acción. En la Neovanguardia el diálogo sólo muestra la problemática humana ante la imposibilidad de comunicación. Por ello, hallaremos diálogos ilógicos, oníricos, sustentados en el juego, como una parodia de la comunicación. La Neovanguardia rompe, a su vez, los límites entre la tragedia y la comedia, jugando con el humor negro y la atmósfera que roza lo macabro. Mientras, el primer Realismo Reflexivo tiende a lo dramático en sus autores canónicos, como Halac, Cossa o Somigliana.

El espacio del Realismo Reflexivo mostrará una imagen de la realidad, generalmente como espacio único y predominando la ubicación en el hogar familiar. En la Neovanguardia no habrá un tratado costumbrista, sino que encontraremos predilección por los espacios vacíos, con pocos elementos y de función simbólica. A su vez, la temporalidad estará marcada en el Realismo Reflexivo tanto por las referencias contextuales como por la evidencia del transcurso del tiempo en la trama. Rompiendo



con esto, la Neovanguardia prefiere no concretizar temporalmente y suspender la acción en un tiempo incierto y generalizador.

Estas características, solo desarrolladas en los textos que inician cada poética dramática, nos sirven también de base y reflexión para ahondar, con posterioridad y en relación con los textos de Teatro Abierto y la década de los ochenta, en las mezcolanzas generadas entre ambos estilos, enriqueciéndose del contacto en el camino hacia nuevas textualidades. A continuación, ahondaremos en la producción de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, las voces paradigmáticas de la vanguardia argentina de los sesenta.

### Griselda Gambaro



**Griselda Gambaro.** Fotografía de Enrique Cervera extraída de:  
<https://bombmagazine.org/articles/griselda-gambaro/>

Griselda Gambaro (1928) sobresale en diversos ámbitos dentro de la literatura argentina. No sólo se dedicó al teatro, sino que también es destacable su figura como novelista, cuentista<sup>33</sup> o periodista; sin embargo, es al ámbito de la literatura dramática al que más se ha dedicado y con el que ha gozado de mayor reconocimiento. Tanto en su narrativa como en su teatro, Gambaro muestra un carácter comprometido ética y estéticamente, con una constante y profética mirada crítica sobre la sociedad.

Su acercamiento al teatro se produce tras asistir como espectadora a la versión porteña de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, como ya relatábamos, pero también influenciada por la nueva dramaturgia de ese momento, como el estreno de *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa y todo el floreciente ambiente teatral que se está desarrollando en los años sesenta. Por ello, a mediados de la década convertirá las dos

---

<sup>33</sup> Como novelista, publica libros como *Madrigal en la ciudad* (1963), *El desatino* (1965), *La felicidad con menos penas* (1967), *Nada que ver con otra historia* (1972), *Ganarse la muerte* (1976) y *Dios no nos quiere contentos* (1979), que ponen en evidencia «sus dotes de narradora acuciante y original y su fuerza expresiva. Importa esta tarea, repetidas veces laureada, porque en ella se encuentran hundidas las raíces de su teatro tan particular» (Ordaz 1999, 403). Como cuentista destaca recientemente la publicación de sus *Relatos reunidos* (Alfaguara 2016).

novelas cortas que incluía en su libro de relatos *El desatino* en sus dos primeras piezas teatrales: *El desatino* y *Las paredes*. Como observa Kive Staiff<sup>34</sup> sobre su llegada al ámbito dramático,

Lo hizo en un estilo en que muchos quisieron escuchar el eco de Beckett, Ionesco y el resto de la vanguardia europea de la época, pero en la que la propia Gambaro reivindica la lección de Armando Discépolo, “nuestro dramaturgo necesario”. Un estilo que, sea como fuere, se fue haciendo progresivamente menos abstruso y tornándose más “realista” con todas las relativizaciones del caso. (Staiff 1992, 229)

Desde sus inicios, la producción gambariana ha buscado desentrañar los recovecos de la historia argentina y su idiosincrasia, a través de una abundante producción, avalada también por numerosos premios nacionales e internacionales<sup>35</sup>, así como por una amplia bibliografía crítica sobre su obra<sup>36</sup>.

La propia dramaturga reconoce la imbricación existente entre su contexto de creación -en las diferentes etapas de la historia de Argentina- y sus propuestas: «Yo trabajo con los datos de mi experiencia, no tengo otros datos. Posiblemente si yo hubiera nacido en Dinamarca o en Suiza la realidad, el mundo que rodearía a mis personajes sería distinto» (Tarantuviez 2007, 73)<sup>37</sup>. No se trata, sin embargo, de un teatro militante o monotemático. La autora evoluciona con las diatribas de la sociedad y no deja de preocuparse por una búsqueda estética que redunde en la continua renovación e interés por su obra. Su producción dramática se torna reivindicativa y revolucionaria desde el ámbito estético y político desde sus inicios, algo que se perpetuará en su carrera. Como la dramaturga reconoce en una entrevista sobre su primer período de creación: «Nosotros sabíamos de las dificultades de nuestro mundo de los años sesenta o setenta, pero igual le

---

<sup>34</sup> Kive Staiff (1927) es una figura destacada a la que nos dedicaremos en posteriores ocasiones como en la polémica entre el Realismo Reflexivo y la Neovanguardia o en el propio ámbito de Teatro Abierto. Fue un periodista, crítico teatral y gestor cultural, una voz de suma influencia en el teatro argentino del siglo XX. Fue editor de la revista *Teatro XX* y dirigió el Teatro San Martín de Buenos Aires en período conflictivos de su historia, 1971-1973, 1976-1989 y 1998-2010. Más allá de las polémicas suscitadas -que traeremos a colación en próximas páginas-, especialmente en el período que abarca el desarrollo de la última dictadura militar, se le reconoce una excelente labor en la gestión de este espacio y el aumento de su público y entidad teatral para Buenos Aires.

<sup>35</sup> En cuanto a premios obtenidos por Griselda Gambaro en el ámbito teatral, destacan algunos como el Primer Premio Municipal de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires 1968; Premio Argentores en los años 1968, 1976, 1992 y 1996; Premio de la Fundación Torcuato Di Tella 1988 por su obra dramática; Premio de la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales en 1990 por *Penas sin importancia*; Premio Nacional de Teatro 1992; Medalla de la Cátedra Giacomo Leopardi de la Universidad de Buenos Aires 1994; Premio de la Academia Argentina de Letras en 1998; Premio Clarín Espectáculos en 2002; Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires en 2009 y Doctora Honoris Causa del Instituto Nacional de Arte (IUNA) de Buenos Aires en 2011.

<sup>36</sup> Entre la bibliografía específica sobre textos gambarianos, destacamos como visión panorámica para acercarse a la autora el libro de Susana Tarantuviez (2007), *La escena de poder. El teatro de Griselda Gambaro*.

<sup>37</sup> Declaraciones de Griselda Gambaro en una entrevista realizada por Susana Tarantuviez el 18 de octubre de 1999 (inédita).

poníamos el cuerpo. Luchábamos, cada uno desde su lugar, para que las cosas cambien» (Irazábal 2001, 6).

Ciñéndonos a los primeros años de producción de Gambaro, desde los comienzos en los sesenta, su obra dramática se dedicará a temas recurrentes como: el abuso de poder, la represión institucional, la relación entre la víctima y el victimario, el miedo, las desapariciones, la pobreza, la tortura, la fragilidad de la vida o la asunción de responsabilidad... El tiempo añadirá a estas cuestiones las nuevas problemáticas que surgan a partir de los años ochenta: la memoria y el olvido, los derechos humanos y la justicia, la situación de la mujer y el feminismo, entre otros.

La producción de Gambaro comenzará su andadura en torno al ya mentado Instituto Di Tella, foco importante en esta época, donde se desarrolla una intensa actividad cultural y en el que «los jóvenes artistas encuentran un lugar donde demostrar sus exuberancias, poniendo en crisis el discurso del buen gusto y replazándolo por otros postulados donde la experimentación y la transgresión de los cánones tradicionales constituye la regla» (Tarantuviez 2007, 80).

Gambaro estrenará, en el seno del Di Tella, su primera producción, *El desatino* (1965). La obra proponía una importante renovación estética, hasta el momento insólita en el panorama dramático argentino. De la misma forma, la polémica desatada fue pronta y notoria, pues muchos dramaturgos vieron en *El desatino* un desligamiento de la realidad social argentina y de un teatro de carácter comprometido. Se estará iniciando la acusada controversia entre los autores adscritos al Realismo Reflexivo y la Neovanguardia. El debate será nutrido y polémico en los primeros años, algo que no hace sino denotar la vitalidad con la que el campo teatral contaba en este momento. Como afirma Osvaldo Pellettieri, en su artículo “La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969)”, «Todos compartían algunas de las utopías básicas de la modernidad: la subjetividad y la racionalidad, el deseo de cambio, de transformación del mundo mediante el teatro» (Pellettieri 1995a, 69)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Años después, en la mesa redonda organizada por el grupo de investigación encabezado por Osvaldo Pellettieri, reunidos Ricardo Halac, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Kive Staiff, Francisco Javier y Ernesto Schóo, se rememora con ironía la encendida polémica de aquel tiempo. Ya olvidada por sus participantes, concluimos con las palabras de Kive Staif: «Era un planteo de carácter ideológico que tenía que ver con lo que se entendía que debía ser el teatro. En ese momento fue una polémica muy ardua, muy dura. (...) Todos ellos, todos nosotros, hijos de la clase media, que protestábamos contra nuestros padres que no habían sabido construir la sociedad que nos habían prometido, y que de alguna u otra manera, intentábamos nosotros empezar a construir» (en Pellettieri 1989, 25).

El estreno *El desatino* genera, además, especial revuelo en el teatro de este momento debido al galardón que, en 1966, la revista *Teatro XX* de Buenos Aires le concede a Griselda Gambaro. Se trataba de un premio anual, entregado a la labor teatral de ese momento, el cual destaca desde su primer estreno a esta dramaturga. El problema surgió cuando dos colaboradores de la revista *Teatro XX*, jurado del premio uno de ellos, presentaron sus renunciaciones ante la condecoración a Gambaro:

Por abierta disconformidad con los premios acordados, fundamentalmente con el correspondiente a la mejor obra nacional de 1965. El disentimiento no era meramente profesional o estético; se internaba de lleno en el territorio de la ideología: “Premiar como la mejor obra a *El desatino* – decía uno de ellos- es inclinarse hacia la abstracción, hacia el escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario”. “No deseo compartir publicación –afirmaba el otro- con quienes descubrieron grandes valores en *El desatino* de Griselda Gambaro”. (Staiff 1992, 223-224)

Como percibimos, la problemática ahondaba tanto en la propuesta estética que realizaba la dramaturga como en que de mano de esta se gestaba un teatro que no correspondía a su visión comprometida con la sociedad, algo que sustentaba la estética del Realismo Reflexivo. Empero, no olvidemos la polémica también suscitada por *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac en el seno de Fray Mocho y en relación con el partido comunista. La imbricación e intromisión entre política y teatro resultaba acuciada.

Más allá de este altercado entre estéticas, lo cierto es que, si con la citada pieza de Halac en 1961 marcaba el inicio del Realismo Reflexivo, con Griselda Gambaro se iniciaba la Neovanguardia en 1965. Ambas tendencias serán las dos fuerzas relevantes y primordiales que confluirán en el teatro argentino del siglo XX. Junto a Gambaro, como ya adelantábamos, recordamos las puestas en escena de Jorge Petraglia, al cual dedica *El desatino* y que fue el director de su estreno. Las puestas en escena absurdistas de la Neovanguardia, de carácter emergente, con directores como Petraglia, Alberto Ure o Francisco Javier, cuestionaban y polemizaban: «aportaba nuevos procedimientos al sistema teatral argentino, cambiaba de funcionalidad y transgredía artificios realistas. (...) Lo hacía cuestionando las técnicas psicologistas stanislavskianas, la identificación actor-personaje» (Pellettieri 1997, 187).

A pesar de la tendencia renovadora que Gambaro estaba proponiendo, la encaró siempre desde una perspectiva propia y una estética emanada de las textualidades argentinas. De esta forma, como retoma Pellettieri, «se creó un absurdismo menos críptico que el europeo, menos “opaco” en su semántica. Incluso en el Teatro de Gambaro no faltó

el “personaje embrague” – al que Tschudi (1974: 91) denomina “personaje testigo”- propio del realismo social del que también se habían apropiado antes los expresionistas» (Pellettieri 2003, 311).

Entre las diferencias de la Neovanguardia y el Realismo Reflexivo, las cuales ya delimitábamos, destaca Susana Tarantuviez, el distanciamiento en cuanto al grado de referencialidad extratextual que admiten: «el realismo reflexivo alude directamente al referente político y social, mientras que la Neovanguardia de los 60 deforma o absurdiza el referente» (Tarantuviez 2007, 92). Este alejamiento de los elementos referenciales - predominante en el Realismo Reflexivo- es el que genera la brecha más amplia entre ambas estéticas y el público receptor, al que le costó participar de la innovación que se promulgaba.

Roberto Cossa, como voz representante del Realismo Reflexivo, se expresaría «a partir de su convicción de que la relación realidad nacional/teatro es absolutamente necesaria y de que el compromiso político del dramaturgo es primordial, desestima a la Neovanguardia, en esos años de polémica, calificándola de “superficial”» (en Tarantuviez 2007, 94)<sup>39</sup>. Ante estas increpaciones, respondía Griselda Gambaro convencida de la nueva tendencia que estaba gestando: «Si tuviera que definir lo que es el teatro argentino de vanguardia, diría que es el esfuerzo de unos pocos autores o grupos de teatro por romper las formas deterioradas del teatro naturalista, por rencontrar un teatro y una imagen nuevas por encima de una transcripción pedestre de la realidad» (Tarantuviez 2007, 95)<sup>40</sup>.

En un primer momento, la crítica no comprendió la originalidad del absurdo argentino, considerándolo epígono de lo que había supuesto el Teatro del Absurdo europeo. Empero, como muestra Pellettieri, «el tiempo demostró que este punto de vista era errado, que el drama de Gambaro, por ejemplo, transgredía prejuicios, comportamientos y roles sociales anquilosados y otros francamente demenciales de la vida argentina y especialmente de la clase media porteña» (Pellettieri 2003, 315). Así, el paso de los años despojó de razón a los críticos que habían encontrado en 1968, en otro importante texto de Griselda Gambaro, *El campo*, una referencia a los campos de concentración nazi. En palabras de Pellettieri, «como si el tema del autoritarismo y la

<sup>39</sup> La investigadora retoma unas declaraciones de Roberto Cossa a *El Mundo* el 10 de junio de 1966 (pág. 45), con motivo de la polémica abierta por el premio a Gambaro.

<sup>40</sup> Declaraciones de Griselda Gambaro en 1970 en el artículo “Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy” en la *Revista Universidad del Litoral* y recogido en Tarantuviez 2007, 95.

violencia no fuera, lamentablemente, una circunstancia muy ligada a la vida argentina. En julio de 1984, la obra fue apreciada de forma muy diferente por sus nuevos receptores (...) La débil resistencia del protagonista frente a la realidad hostil, eran una metáfora de fácil lectura para los lectores de 1984» (Pellettieri 2003, 316).

El absurdo argentino se constituía desde la Neovanguardia, alejado del realismo imperante, con dos líneas fundamentales (Pellettieri 2003, 316): el absurdo gambariano (1965-1968) y el absurdo referencial. El primero fusiona el teatro absurdista con el expresionismo o la recuperación del teatro de Roberto Arlt. El segundo se mezcla con el Realismo Reflexivo, revirtiendo los postulados primigenios desde un nuevo prisma. En él se encuadran textos de los setenta de Gambaro o Pavlovsky como *Nada que ver* (1972) y *Sucede lo que pasa* (1975) de Gambaro o *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973) de Pavlovsky.

Resulta interesante, a su vez, la reconstrucción que realiza Lydia Di Lello, ya que cuestiona la lectura de la obra gambariana desde el mero absurdismo y retoma nuevos vértices que se han establecido para comprender la especificidad de esta tendencia vanguardista, aglutinadora y personal, que atrae las estéticas europeas a la vez que acoge la tradición argentina: «La pieza ha sido leída también desde el expresionismo. Esta perspectiva innovadora desplaza el concepto tradicional de absurdo por el de develación de la visión subjetiva de la autora sobre el funcionamiento de la sociabilidad argentina a través de recursos expresionistas y paródicos» (Di Lello 2010a, 171-172).

Por tanto, la primera fase de la autora (1965-1968), denominada por Pellettieri como «absurdo gambariano», muestra una confluencia de estéticas que complejiza la comparativa directa entre poéticas y exige un estudio pormenorizado de recursos y especificaciones en cada texto. En Gambaro sobresale, como posteriormente observaremos en el caso de Pavlovsky, una propuesta sin parangón y relevante, tanto para el panorama argentino como a nivel internacional. Comprenderán este período textos como *El desatino* (1965), *Las paredes* y *Matrimonio* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Ante la imposibilidad de detenernos más en los textos de este primer período, y puesto que sobre la obra de Griselda Gambaro descansa un importante acervo bibliográfico, así como ha despertado interesantes interpretaciones críticas, remitimos a algunos artículos destacados sobre los diferentes textos. Para una visión general, destaca entre las primeras voces el trabajo de Holzapfel (1970), Méndez-Faith (1985), Nigro (1989) y De Toro (1989), el cual se extiende a otras etapas de la autora, además del ya citado trabajo de Tarantuviez (2007) o en Pellettieri (1997; 2003). Sobre *El desatino*, remitimos a Laughlin (1986), Fischer (2009, 215-222) y Di Lello (2010a, 168-184); para *Las paredes*, Valerie (1992); o sobre *El campo*, Picón Garfield (1980) o al trabajo que también realizamos ahondando en esta pieza (Saura-Clares 2016b). Entre la poca presencia que el teatro argentino tiene en el ámbito editorial español sobresale la edición crítica

Estas obras se han vinculado en su concepción poética, además de las ya citadas relaciones con el absurdismo, elementos expresionistas o paródicos, con el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y el diálogo con el dramaturgo Harold Pinter. En primera instancia, en relación con Artaud, señala Tamara Holzapfel que Griselda Gambaro «fulfills these basic requisites of the theatre as envisioned by Artaud by using non-*rethorical language integrated with gestures and all kinds of sound, by incorporating psychological cruelty and physical violence, and by assigning primary importance to the *mise-en-scène**» (Holzapfel 1970, 5-6).

Sin embargo, planteados en el apartado anterior los postulados artaudianos, y siguiendo el estudio realizado por Ana Sánchez Acevedo (2012), “Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad artaudiano: un lugar crítico revisitado”, compartimos su propuesta de ubicar a esta dramaturga en el marco de influencia de las teorías artaudianas, pero sin llegar a concretarlas escénicamente a la manera que el francés proponía. En el primer teatro de Gambaro encontraremos, ciertamente, el alejamiento de una representación naturalista, una predominancia del símbolo, el expresionismo corporal, los objetos y las imágenes, pero en unas obras basadas en lo textual y que no rompen con la radicalidad que Artaud postulaba. Además, la autora, como señala Sánchez Acevedo, «nunca ha tomado “a su cargo el manejo directo de la escena” (Artaud, 133), y por tanto en ningún caso podría asimilar la totalidad orgánica del entramado de ideas del teatro de la crueldad» (Sánchez Acevedo, 2012, 118). A su vez, como destaca esta investigación, a la que remitimos para una profundización mayor en la cuestión, Gambaro sí se posiciona como un primer eslabón que abre el teatro argentino a nuevas expresiones estéticas que retomará la contemporaneidad:

Lo que la dramaturgia de Griselda Gambaro sí va a contribuir a abrir de manera fundamental con su consagración va a ser el camino para toda una serie de creadores que protagonizaran un amplio movimiento rupturista de superación ya generalizada de ese imperio del realismo que dominaba el panorama argentino anterior, cultivando múltiples y diversas formas de abordar las prácticas escénicas, que permitirán en algunos casos una mayor afinidad con la radicalidad de la especificidad teatral planteada por Artaud (Sánchez Acevedo 2012, 118).

La propia Gambaro pone en consonancia su trabajo con la lectura de las ideas artaudianas, como recoge Blüher en declaraciones de la escritora:

---

que Rita Gnutzmann ha realizado para Cátedra de *Decir sí y La malasangre* (Gambaro 2011), tanto por el análisis de las obras como por su descubrimiento para la recepción peninsular. Además, Gnutzmann ha realizado otros estudios sobre la producción gambariana, siendo notorio su análisis de la construcción espacial de las obras de la dramaturga argentina en “Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro” (Gnutzmann 2001).

Diría que Artaud ha alimentado, con otros, el impulso transgresor que debe tener toda obra. Lo que me interesa es su idea de la cultura en acción, su ampliar límites, ese deseo irreprimible de libertad, su inmersión en el sueño, su rechazo de la cotidianeidad empobrecida. Yo tomo de Artaud esa pasión de desestructuración de la cultura, ya que la cultura (el teatro) tiende a fijarse en sus resultados, y esto es precisamente lo que ocasiona su muerte. Otros criterios de Artaud los tomo selectivamente. Yo, que soy autora, creo en la palabra como una invaluable necesidad, nunca palabra escrita (aunque lo sea en el texto) sino palabra-acción, palabra-gesto. (en Blüher 1990, 121)

Con mayor consonancia se posiciona el acercamiento de Gambaro al teatro político de Harold Pinter, autor que significó una continuidad y superación de la obra beckettiana, elemento que interesó enormemente a esta escritora. Este dramaturgo proponía un horror cotidiano, si bien quedaba limitado el «deseo de verificación» del público<sup>42</sup>, tal como lo explica Pellettieri: «potenciaba los innumerables mitos de la clase media – tan igual en todas partes – y hacía todavía más desapacible su mundo a partir del terror al mundo exterior concreto, trivial, pero monstruoso» (Pellettieri 2003, 348). Retomando también Gambaro algunos de estos postulados de Pinter, y enlazándolos con elementos propios del Expresionismo argentino, se adscribió en la primera etapa a un «teatro de la amenaza» como planteaba este escritor, representando «los ejes habitación/afuera (horror cotidiano); trivialidad/ amenaza; personajes confiables/personajes no confiables; extraescena realista/escena absurda; claustrofobia/terror al mundo exterior» (Pellettieri 2003, 348)<sup>43</sup>.

Unido a los anteriores puntos, en todas sus obras percibimos un fondo kafkiano en el planteamiento argumental. Se observa en *El desatino* con Alfonso, el protagonista, la víctima cuyo pie ha quedado atrapado por un artefacto y encuentra la indiferencia y crueldad de sus familiares y allegados. O en *Las paredes*, donde el Joven está atrapado en una habitación y como víctima va aceptando su condición ante la incomprensión y crudeza del entorno que lo rodea. En el deleite por el maltrato y la violencia exacerbada de Lorenzo a su hermano Ignacio en *Los siameses* o en el desconcierto generado en ese *campo* de trabajo al que encierran a Martín, construyendo la dramaturgia diferentes vértices entre las víctimas, los cómplices y la agresión.

<sup>42</sup> Un estudio comparado específico entre Harold Pinter y Griselda Gambaro, que permite ahondar en la confluencia entre ambas poéticas dramáticas, es el realizado por Laughlin (1980), “The Language of Cruelty: Dialogue Strategies and the Spectator in Gambaro’s *El desatino* and Pinter’s *the Birthday Party*”.

<sup>43</sup> Lo reconoce la propia Griselda Gambaro en una entrevista: «Desde *Las paredes* a *El campo* quise expresar siempre el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos de poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible si uno no acepta el hecho de ser lo que Lúkacs llamó un ‘responderdor’ activo a determinada situación político social» (en Martínez 1978).



No obstante, consideramos muy oportuna la visión Kirsten Nigro (1989) al desvincular el estudio de la obra gambariana de las influencias externas a Argentina, para leer sus propuestas desde la propia tradición teatral en el país -como el grotesco criollo que tratábamos con anterioridad-, aspecto que confluye con la propia concepción de la autora: «cuando yo escucho que hacen análisis de mis obras, y como parámetro usan el teatro del absurdo, siento una especie de retorcimiento. Porque pienso que no influye en mi obra (...). Es decir, la mezcla de lo patético, lo trágico y lo tragicómico que hay en muchas de mis piezas. Eso no sale del absurdo, eso sale del grotesco» (en Nigro 1989, 171).

No desmentimos las relaciones existentes entre la difusión de las estéticas europeas de esos años y su adscripción a la vanguardia latinoamericana y a la obra de Gambaro, pero sí consideramos necesario entender las propuestas de esta dramaturga desde su propia experiencia teatral. Así, se retomaría una lectura que arraiga en el patetismo ya existente en el grotesco criollo, en su tratamiento tragicómico de la sociedad y los personajes, en su lectura crítica de la realidad circundante desde la experiencia cómica, la cual Gambaro plantea desde la deformidad de su textualidad. La dramaturga está creando en respuesta a su propio contexto argentino, en un proyecto teatral que, si bien lo renueva, no está exento de su legado. De ahí que existan en las siguientes décadas de producción puntos de contacto de gran arraigo entre los autores del Realismo Reflexivo y de la Neovanguardia, los dos en relación con una recuperación y transformación de las estéticas tradicionales, las cuales respondían a la idiosincrasia argentina.

En cuanto a las características de las propuestas de Gambaro, señala Pellettieri, como nexo para su primera etapa un principio constitutivo de «la discontinuidad o postergación de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de una ambigüedad que fluctúa entre la broma y la tragedia» (Pellettieri 2003, 351), impactando ante la visión del espectador. A ello se une, en la caracterización de la trama, el uso de los juegos dialógicos, los elementos absurdos, la comicidad, el humor negro y las acciones e imágenes de marcada crueldad que superan o contradicen lo que el texto representa.

La producción de Gambaro continuará su evolución en un acercamiento a los procecimientos más realistas, alejándose del absurdo, pero sin perder elementos esenciales de su teatro que emanan de su acercamiento al Expresionismo, el Teatro de la Crueldad o la poética pinteriana. Seguirán textos como *Decir sí* (1974), recuperado para Teatro Abierto, y se adentrará en un periodo donde se pueden percibir algunos elementos

propios de la influencia recibida del Realismo Reflexivo (1970-1976), donde sobresalen *Puesta en claro* (1974) o *Sucede lo que pasa* (1975). Posteriormente, la tercera etapa será la determinada como Realismo Crítico (1976-1983) por Pellettieri (2003). La misma supondrá la confluencia entre elementos más propios de la vanguardia con otros realistas, generando un nuevo sistema creativo. De este tercer grupo destacan *Real envidia* (1980), *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1982), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989) y *Penas sin importancia* (1990). Su producción ha continuado hasta el actual siglo XXI, con piezas como *Almas* (2000), *La señora Macbeth* (2002), *La persistencia* (2004) o *Querido Ibsen: soy Nora* (2013). Definidas aquí las principales líneas de su teatro en la primera etapa, nos dedicaremos a sus obras a partir de los setenta en los siguientes apartados, ahondando en las producciones de Teatro Abierto, tal y como realizamos con el resto de autores de nuestro corpus.

### Eduardo Pavlovsky

Eduardo Pavlovsky (1933-2015) es una figura relevante del teatro argentino, no sólo desde el ámbito de la dramaturgia, sino como teatrista -autor, actor, creador-. A ello se une su carrera como psicoanalista, la cual se ha imbricado a lo largo de su vida con la experiencia teatral,



**Eduardo Pavlovsky.** Imagen extraída de:  
[https://tn.com.ar/espectaculos/murio-eduardo-tato-pavlovsky\\_625564](https://tn.com.ar/espectaculos/murio-eduardo-tato-pavlovsky_625564)

aportando reflexiones provenientes del psicoanálisis a sus trabajos y utilizando el teatro como recurso para configurar una labor dramaterapéutica. Sus estudios como psicoanalista y psiquiatra hacen que encontremos en él un teatro, como define Luis Ordaz a modo de presentación:

integrado por individualidades con cargas tremendas que atañen a la personalidad, que hurga en lo psicológico hasta alcanzar medidas límites de la patología, pero que en su encuadramiento, tienden al logro de una simbología de crítica social que se caracteriza por lo violenta y corrosiva. Su dramática puede ser enmarcada dentro de distintas expresiones de la vanguardia escénica (absurdo, de la crueldad, del humor negro, etc.) (Ordaz 1999, 401)

Los primeros acercamientos de Pavlovsky al ámbito teatral comenzarán al estudiar interpretación con algunos destacados maestros de los movimientos independientes, como son Alejandra Boero, Pedro Asquini y Conrado Ramonet. Proveniente de una familia de médicos, descubre el teatro, como ya adelantábamos, como espectador en la representación de *Esperando a Godot*. Cuenta este teatrista que: «Yo venía de una familia de médicos. No había ido jamás al teatro y no sabía nada. Por eso la sorpresa, al descubrir que ahí se hablaba de la angustia y de las grandes preguntas que a mí el psicoanálisis no me respondía. Empecé a leer sobre el tema y me metí de lleno en el teatro» (en Cosentino 2008, 45).

Como Pavlovsky reconoce en la misma entrevista con Olga Cosentino, de Beckett le atrapa «su manera de pensar la angustia de la existencia, los procesos del deterioro o de la vejez, a través de personajes arrasados hasta el límite» (en Cosentino 2008, 45). Esta cosmovisión será la que marque el teatro en sus primeros años y, aunque su estética cambie a lo largo de su profusa producción, esta visión del mundo no dejará de observarse como búsqueda obsesiva en sus piezas. En 1960 Pavlovsky fundará el ya mencionado grupo Yenesí, llevando a la escena textos básicos del arte vanguardista teatral, los que corresponden a su primera etapa de creación. Se iniciará como autor en 1961 con *Somos* y *La espera trágica*. El propio Pavlovsky, como explica Zunino (1992), dividirá su obra en varios periodos. El primero estará conformado por sus obras cortas, las anteriormente citadas y *Alguien*; estos textos evidencian el marcado espíritu beckettiano: «El tema central es la incomunicación; en ellas pesan tanto el silencio y los gestos como las palabras, los personajes no son individuos sino géneros (...) y no hay demasiadas referencias, o ninguna en algunos casos, a espacio o tiempo determinados» (Zunino 1992, 775).

Como también reconoce el dramaturgo en la citada entrevista, él fue espectador del Di Tella en estos años, pero no participó activamente de este proyecto. Según narra:

Era la misma época en que (Griselda) Gambaro estrenó *El desatino*, que provocó inicialmente el rechazo de mucha gente. Pero yo, que estrenaba obras con gran similitud orgánica, pero tenía menos nombre que ella, pasaba inadvertido. Mi espacio era el grupo Yenesí, que había fundado junto con Julio Tahier. Mis intereses teatrales estaban más cerca de la gente de Nuevo Teatro, como Alejandra Boero, Pedro Asquini o Conrado Ramonet, maestros que nos entrenaban como actores para la vanguardia que representaban autores como Beckett, Ionesco, Arrabal o Adamov. En realidad, a mí en el Di Tella no me conocían. (en Cosentino 2008, 46)

Mientras que el Instituto Di Tella se encontraba en el centro de la actividad cultural alternativa en Buenos Aires, había otros espacios, como constata Pavlovsky, que se mantuvieron en la periferia del campo cultural y que estaban dedicándose a un teatro de índole vanguardista. La primera producción de Pavlovsky es, sin duda, la menos conocida y destacada por la crítica; empero, consideramos señeros estos textos por el carácter formativo que aportan a Pavlovsky y por cómo, desde esta primera gestación, él mismo se posiciona como teatrista, a diferencia del resto de dramaturgos. Su escritura está íntegramente relacionada con su representación en el ámbito de los espacios independientes, con la producción alternativa, con la creación colectiva y con su labor como actor.

En su estudio “La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky, el actor como dramaturgo”, Miguel Ángel Giella considera «epifánica» (2004, 198) la primera toma de contacto del creador argentino con Beckett, ya que influye en su conformación en los diferentes vértices artístico:

El conectar la dimensión lingüística del texto de Beckett con la dimensión física, parece un elemento crucial a la hora de examinar la evolución de la relación autor/actor. Ser “tocado corporalmente” e involucrado por el lenguaje, lo convierte a él en centro de producción de la existencia escénica y abre un horizonte que se realizará plenamente en sus piezas de los años ochenta (Giella 2004, 198).

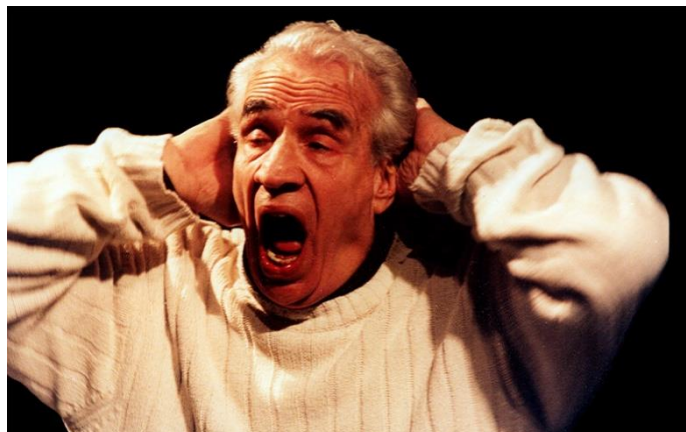
Pavlovsky no sólo se desarrollará como actor de sus textos tempranamente, sino que pronto sus dotes interpretativas llamarán la atención de otros directores desde mediados de los años sesenta, especialmente cercanos a la vanguardia argentina y que influirán en su continuidad como creador. Resulta destacable su participación en 1968 en *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton, con dirección de Alberto Ure, así como su participación en los setenta con Oscar Ferrigno o Jaime Kogan (Giella 2004, 198). Especialmente recordadas serán sus interpretaciones en los textos que gozan, también, de un mayor reconocimiento crítico, a partir de los años ochenta, como *Cámaralenta* (1981), *Potestad* (1985) o *Pablo* (1987), consagrándose en las propuestas de su última etapa.

Esta conformación de Pavlovsky como autor y actor no sería tan destacada si no fuera por su fuerte imbricación, la cual se desarrolla en aumento. Si en los primeros años su participación como actor de las piezas podía resultar casual o motivada por los propios medios de la creación independiente, a partir de los años ochenta el propio Pavlovsky reconoce cómo afecta a su propia escritura el proceso creativo desde el trabajo actoral<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Al respecto, recomendamos sus escritos en *Reflexiones sobre el proceso creador* (Pavlovsky 1976).

Así ocurre en la gestación de *Podestad*, una de sus piezas más afamadas, de gran reconocimiento nacional e internacional. Como él narra en el prólogo a esta pieza, las representaciones estaban teniendo muy poca afluencia de público y un día, en el Teatro El Ciudadano, no asistieron más que cuatro amigos. Entonces, surgió la creación actoral más allá del texto y Pavlovsky asimiló otro lenguaje más allá de la palabra:



**Eduardo Pavlovsky en una representación de *Potestad*.**

Imagen extraída de:

<http://lamasmedula.com.ar/2017/05/10/no-hubiera-escrito-teatro-no-hubiera-visto-esperando-godot/>

Todos habíamos bebido esperando impacientemente algún espectador. A las 22:30 resolví subir al escenario.

Improvisé. Agregué frases al texto, cambié el estilo de la actuación. Pluridimensioné las siete funciones anteriores. Hoy con Kesselman diríamos que “multipliqué” el texto y la puesta original.

Me dediqué a investigar el subtexto de cada palabra dicha, en cada silencio, encontré nuevos textos de dolor, un nuevo ritmo actoral se me imponía, un nuevo ritual de la desesperación apareció en escena. Una nueva máscara de la tortura. La más fina. La más delicada.

Tito me miraba y su mirada multiplicaba los sentidos de este nuevo texto dramático que surgía a borbotones.

Misterio de la creación, de la actuación dramática.

Al terminar la función hubo un largo silencio.

La función había durado 65 minutos. Media hora más que la habitual de la puesta en escena.

(Pavlovsky 1998, 139).

En una entrevista personal con Laura Yusem (2017)<sup>45</sup>, quien fuera directora de Pavlovsky en *Cámaralenta* (1981) y *Pablo* (1987), reconoce su gran valía como actor, en

<sup>45</sup> Entrevista personal realizada el 8 de septiembre de 2017. Inédita. Se citará en posteriores ocasiones como Yusem 2017, según la entrada en las entrevistas en la bibliografía. Laura Yusem (1939) es una figura destacada de la dirección escénica en Argentina, desarrollando su carrera en el ámbito teatral de Buenos Aires y con un importante reconocimiento internacional. Bailarina en sus primeros años, comienza a estudiar teatro con Juan Carlos Gené y Augusto Fernandes. Aunque se inicia con producciones anteriores como *Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto...* de Hebe Uhart (1970), *Archivo general de Indias* (1972, Paco Urondo) o *La bicicleta de la muerte* (1972, Juan Gelman), entre otras, alcanza su reconocimiento y posicionamiento en el campo teatral a partir de su estreno de *Boda blanca* de Tadeusz Rozewicz en 1980, con los cuales gana numerosos reconocimientos como Teatro Planeta, Premio Molière a la Mejor Dirección, Premio Florencio al mejor espectáculo en Uruguay, Premio Prensario y Premio Salimos, entre otros, así como realiza una importante gira internacional. Cuando Pavlovsky y Gambaro regresaron del exilio de la última dictadura militar, como nos relata ella misma, la buscaron para la dirección de sus nuevas creaciones (Yusem 2017). Así estrenará en 1980 *Cámaralenta* de Pavlovsky y *La malasangre* de Griselda Gambaro en 1982 en el Teatro Olimpia. Tras su primer estreno, Kive Staiff, director del Teatro Municipal San Martín, le confiará el montaje de *El casamiento* de Witold Gombrowicz y asimismo dirigirá otros muchos textos para el teatro oficial. Participó activamente en Teatro Abierto, caracterizándose en toda su carrera profesional y personal por un marcado sentido político. Dirigirá para este evento en 1982 *El tío loco* de Roberto Cossa y en Teatro Abierto 1983 *Yo estoy bien*, de Jorge Goldenberg.

su capacidad de verdad, corporeidad y trabajo físico, algo que se promulgaba desde las puestas en escena más vanguardistas, con los directores con los que él se había iniciado y también como característica de la estética de esta directora. Nos interesa, especialmente, cómo nos relata Yusem un aspecto sumamente interesante de la relación entre el autor y el actor de la pieza: «Cuando Pavlovsky me entregaba un texto me decía: ahí lo tienes. Cuéntamelo como si yo no conociera la obra» (Yusem 2017).

Lo interesante de esta declaración, unido al proceso de gestación de *Potestad*, es retornar a la comparativa realizada con anterioridad entre el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y Griselda Gambaro. Pavlovsky, en su conformación como creador, fusionando dramaturgia e interpretación, no ofrece primacía al texto, aunque se parta de él, sino que lo establece como material de trabajo para la composición escénica final. Este hecho se incrementará con el transcurso de su evolución y culminará con otros creadores cuya carrera se inicia en relación con este dramaturgo, como Ricardo Bartís<sup>46</sup>.

Karina Mauro advierte esta línea creadora y ahonda en su concepción teatral:

Es necesario rastrear en la *performance* actoral de Pavlovsky, en su reflexión teórica y en los intersticios de su dramaturgia, para hallar los elementos que han ejercido influencia en las técnicas de actuación. En *Telarañas* sus personajes dejan de ser unidades psicológicas, para ser entidades corporales. Es a partir de allí que Pavlovsky elabora su “estética de la multiplicidad”, que luego identifica con el teatro de estados bartisiano<sup>47</sup>. En lugar de contar una historia, el actor atraviesa una sucesión de estados intensos y fragmentarios. No se parte de lo psicológico, sino del cuerpo atravesado por estímulos físicos, sociales y políticos. De ahí la metáfora del cuerpo como escenografía. (Mauro 2009)

También incide Miguel Ángel Giella en este viraje en la creación de Pavlovsky a partir de los años ochenta:

Sobre todo a partir de *Potestad*, dirigida por Norman Briski, Pavlovsky se dedica a investigar teatro con un equipo de trabajo y a producir grupos de estudio con los que intenta llegar a la raíz profunda de la teatralidad, es decir, desvelar los factores fundamentales que constituyen literalmente las conductas humanas como fuerzas dramáticas. El centro de “autoría” comienza a desplazarse del autor al actor. De tal manera que la acción dramática ha de encontrar en cada representación su específica

---

Su relación con Griselda Gambaro ha sido, quizás, la más nutrida, con un continuo intercambio creativo desde la dramaturgia de la primera y la puesta en escena de la segunda.

<sup>46</sup> Eduardo Pavlovsky es, sin duda, una de las figuras más destacadas de la dramaturgia argentina, pero a la vez nuestro interés en su inclusión en el corpus de nuestro estudio viene tanto de la mano de sus creaciones como de su carácter primigenio en cuanto a las corrientes contemporáneas. En el caso de Ricardo Bartís, a su vez una de las voces más influyentes del teatro argentino contemporáneo, su primera creación como director será *Telarañas* (1986), texto de Pavlovsky que había sido prohibido durante la dictadura y por el que el autor debe abandonar el país (al cual nos remitiremos en el apartado siguiente sobre los años setenta). En 1987 participará como actor en *Pablo*, junto a Eduardo Pavlovsky, con dirección de Laura Yusem.

<sup>47</sup> Se refiere al denominado «teatro de estados» para definir la poética escénica de Ricardo Bartís. Ahondaremos en ello en el último apartado de nuestro capítulo, en una retrospectiva sobre este creador.

musicalidad, la estética de la multiplicidad, el ritmo y el movimiento que se derivan de la personal encarnación del actor en cada función. (Giella 2004, 200)

Desde sus postulados iniciales, y afianzándose en el desarrollo de los años, el teatro de Eduardo Pavlovsky, como señala Fernanda Hrelia, puede inscribirse dentro de la «dramaturgia del actor»: «En el teatro de Pavlovsky es principalmente el actor el que escribe; (...) esta característica enriquece su búsqueda de lenguajes, que en ningún momento se reduce a simple ejercicio intelectual» (Hrelia 1997, 47). Por ello, Pavlovsky irá completando con los años lo que propone como una «estética de la multiplicidad»<sup>48</sup>, «donde la dramaturgia ya no lleva indicaciones de puesta, porque sólo puede leerse como posibilidad de interpretación múltiple para cada elenco» (Hrelia 1997, 47). Esta investigadora señala *Potestad* como un momento clave en la experimentación de Pavlovsky, pues evidencia la certeza del significado que acoge la pieza desde su trabajo actoral y no desde su creación textual primigenia. Específicamente, esto se plantea en la escena a través de las siguientes formulaciones, como apunta Karina Mauro:

Técnicamente, se utiliza la parodia a través de la repetición y la transgresión de aspectos de la vida cotidiana y del teatro realista. La palabra es convertida en balbuceo, pronunciación entrecortada y vacilante. Si bien muchos teóricos verifican una profunda influencia del grotesco y del teatro popular en sus textos, es en la forma de actuación de Pavlovsky donde estos rasgos aparecen más cabalmente. Su presencia escénica arrolladora, su pregnancia corporal, la apelación constante al público, la recurrencia del monólogo siempre abierto a nuevas incorporaciones a través de la improvisación, la utilización de otros personajes en función de las necesidades expresivas del protagonista, emparentan su trabajo con las formas del actor popular porteño. (Mauro 2009)

El camino para llegar a esta concepción escénica nos muestra a Pavlovsky en un continuo proceso creativo y de búsqueda, el cual lega y continúa el teatro argentino contemporáneo. Su formación en los primeros años será esencial para acoger las propuestas estéticas de la vanguardia, para relacionarse con una nueva concepción del desarrollo escénico experimental y para iniciar su camino como actor, el cual marcará todo su teatro. Todo ello, sin perderse, se imbricará con una constante preocupación sociopolítica y un compromiso ético, unido al estético, que marca la producción de Pavlovsky.

Ahondando en las características de los comienzos de Pavlovsky, a diferencia del denominado «absurdo gambariano», Osvaldo Pellettieri planteará una primera etapa en la producción de este dramaturgo como el «absurdo referencial» (1962-1967), según

---

<sup>48</sup> En el vaivén continuo entre su teatro y su trabajo como psicoanalista, Pavlovsky postula, a partir de estas consideraciones, una propuesta en relación con el psicodrama en el libro escrito junto a Hernán Kesselman, *La multiplicación dramática* (2016).

explicábamos. Comprenderán este grupo los textos ya citados como *Somos* y *La espera trágica* (1962), así como *Un acto rápido* (1965), *Alguien, acto sin palabras* (1967, junto a Juan Carlos Herme), recogidos en el volumen *Teatro de vanguardia* (Pavlovsky 1966), a los que se unirían *El robot*, *La cacería* (1969) o *Último macth*<sup>49</sup> (1970)<sup>50</sup>. Jorge Dubatti, en su catalogación sobre la producción dramática de Pavlovsky, define esta primera etapa como «la macropoética de los textos posvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”» (Dubatti 2006, 91). Por su parte, Pellettieri caracteriza este período en los siguientes términos como un «Absurdo nihilista -en el cual es casi imposible lograr información sobre la visión del mundo y las implicancias filosóficas del texto» (Pellettieri 1997, 180-181).

Sobre las primeras obras de vanguardia de Pavlovsky, las reunidas en el volumen *Teatro de vanguardia*, compendia Schanzer las siguientes características, las cuales se conforman como el germen de su teatro: «El uso de personajes ordinarios, el habla cotidiana, la acción episódica (un rasgo que habrá de acentuarse en las piezas mayores), el énfasis en luces, gestos y objetos, los cambios abruptos -hasta de parejas sexuales- la violencia descarada, la importancia de ruidos y silencios y el aprovechamiento eficaz de los recursos técnicos modernos» (Schanzer 1979, 9).

Será a partir de *La cacería* cuando se observe un cambio en la producción dramática de Pavlovsky y alejamiento de Pavlovsky de la influencia europea por la búsqueda de su propia identidad dramática. La experimentación vanguardista inicial se acerca, ahora, al teatro argentino y a una preocupación, cada vez mayor, por la violencia y la represión como constantes históricas que asolaban al dramaturgo y a la sociedad en estas décadas. El teatralismo frente a la escenificación realista prevelecerá siempre en su teatro, preocupado por la poética de violencia, constructor de imágenes desgarradoras y de espacios asfixiantes. El diálogo seguirá rompiendo la lógica y la parodia, la ironía y el humor desgarran las escenas de mayor violencia. Desde una visión lúdica en las propias conversaciones, se evidencia la completa ruptura con la comunicación y la soledad en la existencia humana. En *La cacería*, texto limítrofe entre el teatro más vanguardista y la

---

<sup>49</sup> Hemos de señalar que Eduardo Pavlovsky fue también boxeador, aspecto que influye en su corporeidad como actor y que marcará el mundo de varios de sus textos.

<sup>50</sup> George Schanzer busca, en 1979, hacer un relevamiento de la figura de Eduardo Pavlovsky, aquejándose del reconocimiento obtenido por Griselda Gambaro frente al teatro vanguardista del segundo. Remitimos a su estudio para un acercamiento a los textos aquí señalados, correspondientes al primer período vanguardista del autor Schanzer (1979), así como al trabajo anterior de Blanco (1974), donde estudia la primera producción vanguardista de ambos dramaturgos. También remitimos al estudio comparativo entre la textualidad de Samuel Beckett y Eduardo Pavlovsky por Linzuain y Theiler (1997). Para un acercamiento compendiado a Pavlovsky, biográfico, teatral y bibliográfico, remitimos a Dubatti (1997).



evolución hacia nuevas expresiones políticas y estéticas, encontramos cómo se van conjugando estas dos expresiones, desde la poética más absurdista a la reflexión crítica sobre la sociedad.

Escénicamente, se construye un espacio vacío, desprovisto de toda escenografía. Las acotaciones presentan un campo y una piedra como únicos elementos en escena (el mismo espacio vacío con una única piedra y un triste árbol que se veía en *Esperando a Godot*). En su crítica social, *La cacería* ironiza y arremete contra la pérdida de valores, contra la inmoralidad y corrupción del ser humano. Tres serán los personajes en la pieza, los cuales aparecen tipificados. “R” como la caracterización del burgués asentado, enriquecido, aferrado a los preceptos capitalistas; “C” como el revolucionario incansable, el que ha dedicado su vida a “la causa”, la cual se torna ahora difusa; por último, “Pat”, donde la inmoralidad muestra su presencia más fuerte al encontrarnos frente a un cura que no duda en romper el celibato, moverse en el mundo de la prostitución o robar (acción que los tres personajes infligirán), pero que, a la vez, ayuda a los chicos de la calle con la creación de centros sociales. La obra juega y pendula durante todo su desarrollo entre lo moral e inmoral. Resulta interesante del texto que el tono crítico se desarrolla a través de la búsqueda del humor, de los efectos cómicos, de las situaciones absurdas y el juego continuo en los diálogos. La vanguardia permite a Pavlovsky plantear un análisis contextual lúcido que sobresalta al espectador desde nuevos preceptos (emanados del humor) y que lo provoca activamente. También se percibirá en la evolución dramática de Pavlovsky una introspección en el ser humano, la inaprehensión generada por su suma complejidad y la revisión crítica de las clases sociales y las diferentes relaciones con la opresión. A partir de *Último macho* o *La mueca*, Pavlovsky inicia un recorrido que no sitúa «frente al hombre y su espantable intimidad» (Blanco 1983, 153).

La segunda etapa de su producción es definida por Jorge Dubatti como «la macropoética de los textos de matriz realista con intertexto variables de la postvanguardia y fundamento socialista», que se concreta con *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1976), *Cerca* (1979), *Cámara lenta* (1981), *Tercero incluido* (Teatro Abierto 1981), *El señor Laforgue* (1983) y *Josecito Kurchan* (1984) (Dubatti 2006, 91). Por otro lado, halla Dubatti a partir de 1985 la tercera etapa del autor, ya en pleno proceso posdictatorial, con texto definidos según «La macropoética de los textos de la “Estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista», como *Potestad* (1985), *Pablo* (1987) o *Voces/Paso de dos* (1990) (Dubatti 2009, 91). La última etapa quedará compuesta por la «macropoética

de los textos de la micropolítica de la resistencia» donde, entre otros, destaca *Poroto* (1996), *La muerte de Marguerite Duras* (2001) o *Variaciones Meyerhold* (2004-2005), entre una amplia lista (Dubatti 2006, 91). A los textos de la segunda y tercera etapa, especialmente a la obra compuesta para Teatro Abierto, *Tercero incluido*, nos remitiremos a lo largo de este trabajo y en el último apartado dedicado al autor.

Pavlovsky constituye una poética dramática siempre a la vanguardia, en el sentido de la búsqueda constante, de la experimentación y del carácter enfrentado y rompedor con los preceptos teatrales o sociales impuestos. Una producción de suma influencia en el desarrollo argentino hasta nuestra contemporaneidad.

### **3.2.- Los años setenta: política, censura y diálogos en el campo teatral**

La década del 70 no fue una década, fue un siglo.  
En esa década coexistieron la mayor euforia revolucionaria,  
la mayor rapiña alrededor de un cadáver ilustre y la más sangrienta de  
las dictaduras de la Argentina contemporánea.  
(Jorge Ricci 2006, 44)

#### **El teatro como respuesta política**

Hemos evidenciado, en las anteriores décadas, los diferentes acontecimientos sociopolíticos y la incidencia del campo político en el campo teatral. Este hecho no hará sino incrementarse en la década de los setenta y hasta el inicio de la democracia en 1983, especialmente incisivo por el ambiente opresivo vivido en estos años, con más ahínco durante el período de la última dictadura militar, a partir de 1976.

Reconstruyendo la línea sociopolítica anterior, recordamos que, en la década de los sesenta, el golpe militar del Teniente General Juan Carlos Onganía, que había depuesto al presidente constitucional Arturo Illia, había construido una férrea dictadura desde 1966, la denominada Revolución Argentina, desarrollada en diferentes Juntas Militares, conflictos internos y gobiernos de facto hasta 1973. Será en estos años cuando retorne con fuerza la figura de Juan Domingo Perón, exiliado desde 1955, a través de su recuperación por parte de los movimientos sindicales obreros que ansiaban su regreso y recuperación del poder. Como analiza James, para el movimiento sindical, el peronismo se posicionó «como principal línea política e ideológica de esa clase» (James 1990, 330).

Las movilizaciones obreras gozarán de un fuerte protagonismo a lo largo de los años setenta, especialmente a partir del 29 de mayo de 1969, cuando tenga lugar un hecho destacado en la conformación de la conciencia social del país, el Cordobazo. La ciudad de Córdoba, uno de los centros urbanos más importantes del país, destaca tanto por su población obrera y por acoger algunas de las más importantes fábricas del país como por ser destacable ciudad universitaria. En su confluencia, el movimiento sindical y el estudiantil jugaron un papel esencial en los hechos que se produjeron y dejaron una marca indeleble en Argentina. En la lucha por sus derechos, manifestado el malestar general insostenible entre los trabajadores, se convocaron manifestaciones, huelgas y paros generalizados. Toda la situación de tensión llegará a su punto álgido el 29 de mayo con multitudinarias marchas, enfrentamientos y violencia estatal. El impacto de la acción en Córdoba, lejos de convertirse en un hecho aislado provinciano, extendió su influencia a todo el país:

el Cordobazo significó el principio del final de la Revolución Argentina. Ante todo, y más inmediatamente, destrozó la imagen de invencibilidad del régimen y puso fin a la desmoralizadora apatía y a la sensación de impotencia cívica inculcadas por tres años de “paz” impuesta por los militares (...) El Cordobazo demostró también la desavenencia que separaba a grandes sectores de la sociedad argentina y un Estado cada vez más aislado, arrogante y carente de legitimidad. (James 1990, 296)

A partir de este momento y hasta 1973, la Revolución Argentina se fue desmantelando gradualmente, finalizando con la llegada de Perón al poder en las elecciones de 1973. Esta abrupta situación social marcó a los dramaturgos de esta época que, con la llegada de los años setenta, radicalizaron aún más su teatro hacia el compromiso político, como arma para enfrentarse a la difícil situación vivida por el país, y que culminará con Teatro Abierto.

El texto paradigmático en este ámbito será *El avión negro*, texto escrito a cuatro voces, entre Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. La obra, vaticinio de lo que ocurriría tan sólo tres años después, mostraba a través de una serie de *sketches* la posibilidad del regreso al país del presidente Juan Domingo Perón. Como relata Olga Cosentino, tras diecisiete años de Perón en el exilio, «se produce un progresivo acercamiento de los sectores intelectuales al fenómeno del peronismo» y reconoce en *El avión negro* «la primera obra teatral en la que el tema del regreso de Perón es abordado con la franca expresividad del título» (el avión con el que se relacionaba su regreso en el imaginario popular). Esta pieza, marca Cosentino, «puede

tomarse como punto de partida para el auge de un teatro político que ocuparía la escena nacional en los tres o cuatro años siguientes» (Cosentino 1991, 32)<sup>51</sup>.

Por su parte, Lorena Verzero y Yanina Leonardi realizan un interesante aporte con su estudio “La aparente resistencia. El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)”; en el mismo, afirman sobre las «respuestas desde la izquierda» (Leonardi y Verzero 2006, 59) teatral que:

La progresiva politización del arte como respuesta al devenir social impulsa a los miembros del campo teatral a desarrollar formas que incidan cada vez más directamente sobre el contexto. En el caso de los dramaturgos realistas de la generación del 60, esta tendencia -ya presente en sus textos anteriores- se ve profundizada, y desemboca en la producción de textos altamente contenidistas. Se intenta hacer una revisión de la historia con un fin didáctico. (Verzero y Leonardi 2006, 60)

Estos autores, de tendencia filoizquierdista, se acercaban con esta pieza al peronismo, desde una actitud social crítica, sin realizar un teatro militante<sup>52</sup>. La visión de Perón en el exilio durante la dictadura de Onganía provocará un cambio radical en su valoración en el país, como observamos en esta pieza. Marcado por la ironía, parodia y humor, *El avión negro* supone la aseveración de la reflexión política en la escena argentina. Además, por las características de composición de la pieza, presenta algunos aspectos de interés para nuestro estudio. Por un lado, la comprensión del teatro con un carácter colectivo y la respuesta desde la literatura dramática a los problemas del país. Por otro, adelanta un cambio de paradigma en la propia concepción de estos autores realistas, donde se nutren y practican, desde el intercambio, el acercamiento a novedosas expresiones estéticas que no temen la mezcolanza, el humor, el disparate o lo grotesco para el tratamiento temático social y político de la pieza.

Entre los elementos destacados de este texto, que lo convierten en una pieza clave para el cambio de paradigma teatral de los años setenta, señala Laura Mogliani<sup>53</sup>:

*El avión negro* adquiere su completa significación solamente si se la comprende en el marco de su contexto político de producción y recepción, un campo intelectual signado por el cuestionamiento a la dictadura militar y el reclamo de la restauración democrática,

<sup>51</sup> Como rememoró Ricardo Talesnik, uno de los participantes en esta pieza, estrenaron con cierto temor sobre la reacción política que pudiera tener la obra. Agradidamente, este hecho no tuvo lugar, pero tampoco la repercusión que se esperaba y al mes tuvieron que desprogramar la pieza. Históricamente, se configura como un texto importante por su influencia en la configuración política del teatro posterior. Estas declaraciones son extraídas del coloquio con Ricardo Talesnik en el homenaje a los cincuenta años de estreno de *La fiaca* realizado dentro del xxvi Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, organizado por GETEA de la Universidad de Buenos Aires (agosto 2017).

<sup>52</sup> Lorena Verzero (2010) realiza un interesante trabajo sobre el proceso de confluencia entre el peronismo y la ideología de izquierdas en base al teatro. Remitimos al mismo para más información.

<sup>53</sup> Se trata de un artículo de esta investigadora publicado de forma digital en la plataforma Teatro del Pueblo – Fundación SOMI. Consta su entrada en la bibliografía, sin fechar.

así como la necesidad de recuperar la capacidad de nombrar, debatir y reflexionar sobre el proceso histórico del peronismo, que produjo una herida aún no cicatrizada en el cuerpo social. (Mogliani s/f)

La pieza tiene un carácter anticipatorio en el ámbito teatral y en el propio contexto político, ya que vaticinó el regreso que ciertamente se cumpliría cuando Perón retorne a Argentina en 1973. Desde *El avión negro*<sup>54</sup>, en la temática de las piezas se expande, independientemente de la estética, un acercamiento paulatino a un teatro político, en una búsqueda ascendente para que «el teatro resultara, en definitiva, una eficaz caja de resonancia de lo que estaba sucediendo en el país real» (Fernández 1992, 44)<sup>55</sup>. Empero, resulta interesante el análisis crítico que realizan Verzero y Leonardi (2006) sobre esta pieza -y otras que le siguen-, especialmente en la construcción de la murga, representante de la clase obrera peronista. El público al que se dirigen continúa siendo la clase media argentina «intelectual y progresista» y la obra se compone desde la mirada del «intelectual iluminado», mostrando una «versión pintoresquista de la masa peronista» (Verzero y Leonardi 2006, 60). Así, no sólo en *El avión negro* sino en piezas como *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve o *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti, perciben estas investigadoras que:

Si la izquierda en los setenta adhiere al peronismo, debe necesariamente repensar su vínculo con la clase obrera. Pero esto no consiste en la sencilla operación de introducir personajes referenciales modelados por un lenguaje vulgar o de representar escenas relevantes para la historia del proletariado. Un enfoque de este tipo no hace más que reproducir las estructuras sociales, legitimando el lugar del intelectual como representante del saber y transmisor de “la verdad”. (Verzero 2006, 61)

La configuración de las clases populares no excede lo pintoresco en estos primeros textos, aunque empieza a buscar los modos de representación de la misma. El impacto violento a partir de 1976 también incidirá en la construcción más vinculante y compleja que se continuará desarrollando.

Un hecho destacado de la década del setenta es su fecundidad en la aparición de nuevas voces dramáticas unidas a esta nueva línea política que se adelantaba a partir de

---

<sup>54</sup> Para ahondar en la pieza, además del artículo de Mogliani (s/f), remitimos a Kaiser-Lenoir (1981), “El avión negro. De la realidad a la caricatura grotesca” o Norma Woodward Batchelder (1987), “*El avión negro: The Political and Structural Context*”.

<sup>55</sup> Este carácter político que se gesta en el teatro en Buenos Aires se extiende pronto al resto de provincias del país. Resulta interesante, en un artículo sobre el teatro en Santa Fe que, «En 1971 se produce un espectáculo con tinte político, que hablaba de lo inmediato en la realidad nacional, pero en un ámbito frívolo: el estreno de *El avión negro* de Cossa, Rozenmacher y otros, en el Noemí Café Concert. Esta suma de pequeñas historias hablaban del retorno de Perón. La dirección era compartida por Felipe Cherep, Chiry Rodríguez Aragón y Miguel Flores, tres históricos del teatro independiente santafesino. La resonancia es amplia porque la pequeña burguesía de entonces estaba fascinada con el ‘nuevo peronismo’» (Ricci 2006, 44).

*El avión negro*. El teatro se entendía en sus obras desde un marcado compromiso políticosocial. Muchos de ellos retomarán las líneas realistas, pero aportando nuevos matices en su fusión con otras estéticas o visiones teatrales, así como en otros casos hallaremos interesantes mezcolanzas que serán una constante en el teatro posterior. El complejo contexto sociopolítico tiene como consecuencia que muchas de estas carreras se vean truncadas desde sus comienzos; por este motivo, para muchos de estos dramaturgos su producción durante los años setenta resulta mermada, floreciendo consustancialmente a partir de los años ochenta, ya alejados de la vía política -que no comprometida-. Será Teatro Abierto un espacio también de confluencia para esta generación (especialmente en las ediciones de 1982 y 1983), continuando de forma activa y con amplio reconocimiento a partir de los ochenta.

En esta tendencia teatral de carácter político que se está desarrollando desde finales de la década del sesenta, y que dan paso a nuevos autores en Argentina, destacan nombres como Diana Raznovich<sup>56</sup> (1945), con *Buscapiés* (1967), *El guardagente* (1970), *Texas en carretilla* (1971) o *El contratiempo* (1975); Patricio Esteve (1933-1995) con *La gran histeria nacional* (1972); Beatriz Mosquera con *Un domingo después de un lunes* (1969), *Mirá lo que te está pasando* (1970) o *Qué clase de lucha es la lucha de clases* (1974); Guillermo Gentile con *Hablemos a calzón quitado* (1970); Jorge Goldenberg (1941) con *Argentine Quebracho Company* (1972) o *Fifty-Fifty* (1975); Roberto Perinelli (1940) con *El metejón* (1969) o *Los pies en remojo* (1971)<sup>57</sup>; *Lisandro* (1972) y *Tupac Amaru* (1973) de David Viñas (1927-2011); Alberto Adellach (1933-1996) con *Chau papá* (1971), Walter Operto con *Ceremonia al pie del obelisco* (1971)<sup>58</sup>, *Juan Moreira Supershow* (1972) de Pedro Orgambide, entre otras. Entre ellos, destacan autores sobre los que nos detendremos a continuación con mayor detenimiento, por conformar nuestro corpus de estudio, Aída Bortnik (1938-2013), Ricardo Monti (1944) y Mauricio Kartun (1946).

<sup>56</sup> Sobre esta autora, junto a Griselda Gambaro y Aída Bortnik, como las tres voces femeninas que participaron en *Teatro Abierto* 1981, realizamos una investigación recogida en el artículo "Exilios e insilios en las dramaturgas argentinas de Teatro Abierto: Griselda Gambaro, Diana Raznovich y Aída Bortnik" (Saura-Clares 2014a).

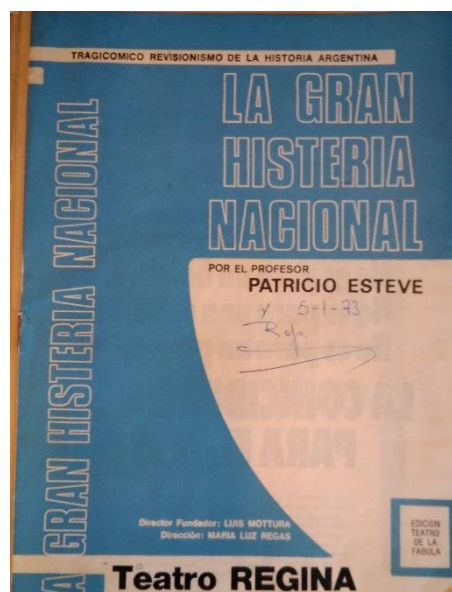
<sup>57</sup> En torno al estreno de la mayoría de estos dramaturgos o las primeras producciones destaca un espacio recurrente, el Teatro Payró. Allí se estrenó *Un domingo después de un lunes* (1969) y *Qué clase de lucha es la lucha de clases* (1974) de Beatriz Mosquera; *Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile; *Fifty-Fifty* de Jorge Goldenberg (1977); *Los pies en remojo* (1971), así como *El gallo azul* (1978) y *Miembro del jurado* (1979) de Roberto Perinelli; citando solo algunos ejemplos.

<sup>58</sup> Lola Proaño (2000), en su artículo "La Nación Argentina, enferma de muerte", analiza la personificación de la nación como ente enfermo en el discurso político de la dictadura de Onganía y planteado en los textos *Chau papá*, de Alberto Adellach, *Ceremonia al pie del obelisco* de Walter Operto y *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile.

Como señalan Stella Martini y Nora Mazzioti, esta década nos presenta una gran complejidad para su estudio y disección por las propias características históricas que estamos delimitando, ya que «referirse a la producción artística de los setenta incluye una paradoja ya que la realidad política sólo permite una “década” creativa entre 1970 y 1975, aproximadamente» (Martini 1995, 135). Las obras que anteriormente demarcábamos, y los trabajos que trataremos con posterioridad sobre Monti, Bortnik y Kartun, cumplen muchas de las siguientes características que resumen estas investigadoras. En primer lugar, su relación directa con el referente político, aunque con variados matices. Las teorías de Piscator o Brecht emergen implícitas tanto en los textos como en las puestas en escena (Martini 1995, 136). Además, se reitera «temáticamente la denuncia a la alienación y la corrupción en nuestro medio en términos absolutos. Apela a la reflexión y a la toma de conciencia activa por parte del espectador, desde un contexto que propone el cambio de las estructuras vigentes. Es un proyecto, en fin, al que hoy puede leerse como la *última de las utopías vividas*» (Martini 1995, 136).

Resulta interesante la valoración de Patricio Esteve (1995), uno de los dramaturgos de esta generación, y participante en Teatro Abierto, quien inicia su carrera en la década de los setenta y que define esta década como «Teatro de contenido político». El dramaturgo explicará que en este tiempo el teatro se decanta por una «posición política» que entronca estéticamente con «elementos del cabaret alemán de entreguerras, de la revista porteña y del circo» (Esteve 1995, 121).

El artículo de Esteve (1995) reconoce el legado de *El avión negro* y analiza el contexto cultural y teatral que fomenta la aparición de nuevos textos como *Ceremonia al pie del obelisco* de Walter Operto, estrenada el 1 de julio de 1971 bajo la dirección de Raúl Serrano. El texto, como analiza Esteve, presenta la alegoría del país como un manicomio - recordando a la pieza de *Marat-Sade* de Peter Weiss- (Esteve 1995, 124-125). También cuenta el dramaturgo su propia experiencia de creación con la pieza *La gran histeria nacional* (1972, dirección de Julio Tahier), donde trabaja con la



Programa de mano de *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve. Archivo de Argentores.

crítica al sistema educativo autoritario, lo que genera una visión unívoca de una historia oficial, de gran complejidad y violencia como la Argentina, cuando menos revisable. La clase de historia se convierte, así, en un repaso por la historia nacional desde un sentido paródico y mordaz, en un ambiente festivo y musical del desarrollo escénico<sup>59</sup>.

Resulta interesante, a su vez, una entrevista recogida en el artículo de Esteve (1995), realizada por Néstor Tirri a Alberto Adellach, autor de *Chau Papá*. En ella, el dramaturgo apunta las divergencias existentes en el teatro político de los setenta y el anterior. En las décadas pasadas ya existía una dramaturgia con intencionalidad política, como la desarrollada por Osvaldo Dragún desde los cincuenta. La diferencia, no obstante, radica en que ahora el hecho político no reside solo en el propio mensaje de la obra, sino en el acontecimiento teatral. Este aspecto entroncará, determinantemente, con el estudio que posteriormente realizaremos sobre Teatro Abierto. Afirma Adellach:

*Chau Papá* es un hecho político en sí mismo, una pieza sin ‘mensaje’. El teatro de Osvaldo Dragún, por ejemplo, era ‘con mensaje’, es decir, un teatro instrumentado políticamente. Para mí hay una diferencia fundamental entre aquellos intentos de la época del teatro independiente y lo que estamos haciendo ahora: en la actualidad, hay autores que, en lugar de instrumentar exteriormente al teatro, *viven* políticamente a través de su creación (en Tirri 1995, 208).

El teatro en los setenta no sólo acoge una temática política, de carácter incluso didáctico, que enfrente a la sociedad con su propia retentiva tras el espectáculo. Ahora la sola representación del hecho escénico se convierte en un hecho político. La escena interpelaba al espectador para la reflexión política a través de la alegoría y la metáfora como disfraz ante la represión que se iniciaba. Más allá de esto, comienza a establecerse el acto político desde la asistencia del público a la sala. La consecución del convivio se torna una provocación política. Esta reflexión, que se inicia en los setenta de forma mermada, no hará sino incrementarse con el avance del decenio y en ella ahondaremos con motivo de Teatro Abierto.

Pasamos a completar la semblanza y poética dramática de los últimos autores que conforman nuestro corpus y que iniciaron su carrera en esta década.

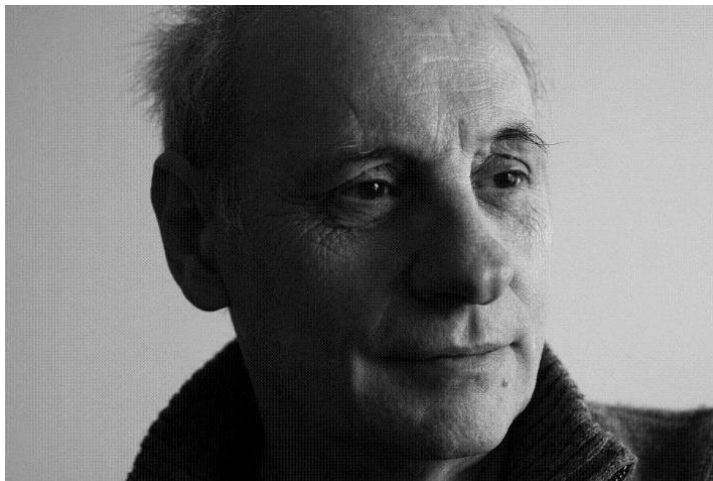
---

<sup>59</sup> No podemos dejar de pensar en las similitudes entre esta propuesta en planteamiento y estructura con la afamada representación del grupo comunitario de teatro Catalinas Sur, *El fulgor argentino. Club social y deportivo*, descrita en la cuarta nota al pie, página 154. En su decimonovena edición, respresentándose desde 1998, el eje diacrónico y la estructura en forma de cuadros que disecciona la historia permite ir variando el texto espectacular a las características del grupo, en un mismo espectáculo que muta de forma continua sin perder su esencia ni objetivo final: analizar la historia de Argentina en la representación teatral desde la construcción y perspectiva comunitaria.



### Ricardo Monti

Ricardo Monti (Buenos Aires, 1944) es una figura emblemática de la dramaturgia argentina contemporánea. Como señala Osvaldo Pellettieri sobre este dramaturgo, «Cuando en los años setenta gran parte de la crítica descreía del llamado “teatro de autor”, Monti aparece, como antes Sánchez, Discépolo, Arlt, Cossa o Gambaro, con su muy característico mundo propio. Su obra es una presencia casi anacrónica para nuestra realidad teatral actual: el advenimiento de un exponente de ese “teatro de autor”». (Pellettieri 2000, 9).



**Ricardo Monti.** Imagen extraída de:

<https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/04/09/entrevista-a-ricardo-monti-audiovideoteca-de-buenos-aires/>

Por el significado que su poética adquiere, jugando con las dos estéticas imperantes antedichas, la estética de Monti se inscribe, en una suerte casi de vaticinio, en un diálogo que enriquecerá el panorama teatral argentino de este tiempo. La mezcla estilística que propone desde su primer texto escapa del Realismo Reflexivo y la Neovanguardia como caminos divergentes para conjugarlos y superarlos en su creación. Monti acepta la tradición y adelanta la contemporaneidad, generando una brecha de la que emanarán numerosos dramaturgos posteriores. Su poética afianza la senda estética que otras voces recorrerán, asentando un estilo, en palabras de Jean Graham-Jones, que cabría ser definido como «a Broader Realism» (2004, 7). El compendio de su producción queda definido por la investigadora en los siguientes términos: «Monti's theater has been described as a social spectacle. Indeed, his plays mix allegory, tragedy, farce, and mystery play; they intermingle religious and mythological motifs, characters, and plots; and they cross and recross multiple historical zones. The result is a body of work possessing a dynamic and truly theatrical tension» (Graham-Jones 2004, 7).

Ya en 1992, Gerardo Fernández reconocía que «sólo seis piezas en veinte años (...) han bastado para empinarse hasta la cima del prestigio y la consideración» (Fernández 1992, 45) y, en una perspectiva diacrónica más distante, la investigadora Graham-Jones señalaba que «Although Ricardo Monti has produced fewer plays than

many of his compatriot dramatists, he is widely regarded as Argentina's most distinctive, innovative, and influential contemporary playwright» (Graham-Jones 2004, 7). Por su parte, Osvaldo Pellettieri, en un estudio introductorio a la obra del dramaturgo, "El teatro de Ricardo Monti (1970-2000): La resistencia a la modernidad marginal" no duda en reconocer que: «El teatro de Ricardo Monti es fundamental, no sólo por los incuestionables méritos de su obra -sin duda, de las más importantes de nuestro teatro-, sino también por una serie de razones contextuales que lo colocan en una posición privilegiada para comprender la situación del teatro argentino actual» (Pellettieri 2000, 9)

Ricardo Monti iniciará su carrera a las puertas de la década de los setenta, cuando en 1970 estrene *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. A ella le seguirán *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1970), *Visita* (1977) y *Maratón* (1980), con las cuales ya se constató como una de las producciones «de mayor espesor dramático y filosófico de toda la historia de la escena argentina» (Fernández 1992, 48). Compondrá, para Teatro Abierto 1981, *La cortina de abalorios*, la cual analizaremos en el último capítulo. En su etapa final, a partir de la década de los noventa, brindó *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992), *La oscuridad de la razón* (1993), *No te soltaré hasta que me bendigas (Hotel Columbus)*<sup>60</sup> (2000) y *Finlandia* (2000), a partir de la cual se fue alejando de la literatura dramática. Toda la producción de Monti, como constante Graham-Jones (2004, 7), ha contado con una importante acogida internacional que fundamenta su reconocimiento.

Entre las características de la producción de Monti, en una visión completa de su evolución, Graham-Jones advierte en otro artículo que «las obras de Monti trazan una trayectoria cada vez más postmoderna y más crítica» (Graham-Jones 2004a, 505), cuestión que podremos constatar en el análisis de *La cortina de abalorios* en nuestro último capítulo sobre las poéticas dramáticas de Teatro Abierto. No obstante, ahora buscamos adentrarnos en sus dos primeras composiciones, en el contexto del teatro político de los setenta. A modo de carta de presentación, descubriremos a través de ellas

---

<sup>60</sup> La pieza se denominó, en primera instancia, *Hotel Columbus*. Posteriormente, se estrenó como *No te soltaré hasta que me bendigas* y se acabó editando con este nombre y, como subtítulo, *Hotel Columbus*. Como señala Eduardo Graham (2011) este cambio también enfatiza las referencias e intertextualidades bíblicas no sólo presentes en esta obra de Monti, sino reconocible en otras de sus piezas; por ejemplo, el investigador también trabaja las relaciones entre *Visita* con el capítulo 32 del Génesis y la vinculación de esta pieza de Monti de los setenta con la del nuevo siglo. Para ahondar en este texto, remitimos a Pellettieri (2000d).

los primeros pasos de una poética dramática genuina y disímil a los anteriores postulados estéticos.

La primera pieza de Monti será *Una noche con el señor Magnus & hijos*, estrenada en 1970, primero en mayo en Neuquén y, posteriormente, el 25 de junio en el Teatro del Centro por el Grupo Laboratorio de Teatro de Buenos Aires (Pellettieri 2003, 505). Como reconoce Pellettieri, «su ubicación en el sistema teatral fue ambigua en el momento de su aparición»<sup>61</sup> (Pellettieri 2003, 501). Dicha ambigüedad es debida a la divergencia del texto de Monti con los cánones anteriormente establecidos. La obra de este dramaturgo escapaba del ojo crítico y de la mirada de un espectador acostumbrado a catalogar las propuestas escénicas y los textos dramáticos en realistas o neovanguardistas. Realmente, la producción de Monti desde nuestra perspectiva contemporánea escapa de ninguna clasificación homogénea. Su teatro entronca con la modernidad y la supera hacia un sentido posmoderno. En su momento histórico, Monti se conformaba como un dramaturgo *rara avis*, pero despertaba un gran interés en la calidad de su escritura y el ingenio de sus propuestas. Pronto el teatro argentino entendería que en la fusión y la particularidad de cada poética dramática descansaba su riqueza. Su separación de las clasificaciones estéticas y la originalidad de sus propuestas lo convertirán en un «*autor faro*» (Pellettieri 1993, I). La catalogación de Pellettieri puede resultar excesiva («el más importante») a la vista del reconocimiento, el éxito, la productividad y huella de otras de las voces que conforman nuestro corpus. Empero, compartimos con el crítico que Monti es un pilar en la dramaturgia argentina desde su primera pieza, *Una noche con el señor Magnus & hijos*, debido a su originalidad. La amplitud de su visión poética y de las posibilidades expresivas -dramáticas y escénicas-, más allá de las tendencias preestablecidas y mirando hacia el teatro contemporáneo, compondrá su posicionamiento canónico en la escena argentina.

Esta obra realiza un análisis crudo y lúcido sobre la sociedad y sus jerarquías de poder. A través del ámbito familiar masculino (Magnus y sus hijos) descubrimos un espacio violento y perverso, metáfora de la sociedad contemporánea y del sistema socioeconómico burgués. La obra ahonda en las relaciones paterno-filiales y en el parricidio como muestra de los enfrentamientos sociales y generacionales en un momento

---

<sup>61</sup> Como explica Pellettieri en otro estudio, «La crítica periodística o no reflejó el estreno con una reseña, o bien, desde la óptica de la poética del primer realismo reflexivo, manifestó una marcada “distancia estética” con la pieza (Jaime Potenze, en *La Prensa*, 23-VI-70 y 31-XII-70; Yiair Mosiam, *Panorama*, julio de 1970 y *La Razón*, sin firma, 25-VI-70)» (Pellettieri 1993, II).

de crisis nacional, donde se precisa un cambio de paradigma en el funcionamiento del país. En última instancia, la obra realiza una profunda introspección y reflexión sobre los roles de opresión (víctimas y victimarios). Más allá de eso, el texto se compone como una gran alegoría que, como en todas las piezas de Monti, interroga a Argentina, en particular, y a todo individuo sobre su presente y su futuro.

Argumentalmente, Magnus lleva al entorno familiar donde vive con sus hijos (Gato, Wolfi y Santiago) a Julia, una joven que encuentra en la calle. A ellos se une Lou, un viejo amigo del patriarca; frente a su antiguo enfrentamiento con Magnus, su aparición en escena lo muestra animalizado y sumiso. La violencia desmesurada de Magnus lo convierte en un tirano represor, en un mundo masculino y desalmado, donde la mujer se sitúa como objeto. La liberación sólo es posible en el enfrentamiento de sus hijos, quienes finalizan la obra revelándose ante el padre autoritario y asesinándolo junto a Julia. La luz iluminadora, cortada abruptamente por la oscuridad final y la actitud serena de Santiago ante el crimen crean un final abierto a la interpretación sobre el acto cometido. ¿Será este el fin de un tirano o el inicio de una nueva tiranía? Siguiendo los planteamientos de Graham-Jones, «*Magnus*, sin embargo, no es un himno triunfal a la revolución izquierdista. Los hijos, sujetos privilegiados si bien frustrados, no están retratados con una luz heroica. *Magnus* no es sólo una metáfora del autoritarismo y la respuesta a semejante represión, sino que critica esa misma respuesta» (Graham-Jones 2000a, 145). Por ello, observamos al final de la obra, para esta investigadora, «una incertidumbre fragmentada de cinco seres perdidos, indefinidos -metáfora de la situación en la cual se hallará la izquierda argentina pocos años después-» (Graham-Jones 2000a, 146). Leemos en la obra:

*Cuando el ritmo es ya casi insoportable, la cohorte da dos pasos rápidos y cubre a Magnus. Se hace un silencio súbito, espeso. Luego, se escucha un aullido infrahumano. La fila de los hijos gira nuevamente y deja ver el espectáculo de la agonía de Magnus. El cuchillo ensangrentado yace en el suelo. Magnus da unos pasos vacilantes y cae. En este momento, el grupo compacto de los hijos se deshace. (...) Julia también se aparta. Sólo Santiago sigue mirando el cuerpo con obstinada atención. El viejo Lou se sienta en el suelo y aúlla lastimeramente. Silencio. Todos permanecen inmóviles durante unos largos segundos en medio de una enceguecedora luz blanca. Luego, una repentina y absoluta oscuridad.*

(Monti 2000, 144-145)

Más allá de lo explicitado, la obra esconde una estructura de mayor complejidad. Junto al desarrollo argumental, la propuesta cuenta con seis secuencias metateatrales que desarrollan la historia pasada de Magnus y fraccionan la intriga. Estas secuencias

ritualizan la violencia e incrementan su persistencia en la sociedad. De esta forma, Monti ahonda en las relaciones entre la víctima y el victimario, aumenta el carácter cíclico de la historia y sitúa al represor frente a sí mismo.

Para Osvaldo Pellettieri (1993), estas secuencias parodian la estética realista, como el encuentro personal entre los personajes en que se fundamenta la trama, y se acerca a procedimientos vanguardistas como la postergación de la acción y el diálogo. En este sentido, aún más incisiva nos resulta la reflexión de Graham-Jones sobre este recurso, quien lo concibe como «el desenmascaramiento del simulacro: de la política como teatro, de la realidad como actuación, en un momento en que el realismo se consideraba el único vehículo expresivo para el teatro político y cuando la experimentación vanguardista se condenaba por apolítica» (Graham-Jones 2000a, 147).

En un estudio pionero sobre el trabajo de Monti, Peter Podol enmarca esta pieza dentro de los procedimientos surrealistas y grotescos, señalando que sus obras presentan «an oniric ambience through which his characters and audience undertake just such a search for political and metaphysical identity and selfunderstanding» (Podol 1980, 65). Desde el comienzo, la acción se desarrolla en un espacio que desborda desde una concepción surrealista la tradicional representación realista del ambiente familiar. Como recogemos de la acotación de Monti, las acciones son «vertiginosas, casi simultáneas. Una especie de corte onírico» (Monti 2000, 91), en frecuentes referencias a la pesadilla, el sueño o lo hipnótico: «Luego de una pausa en que Magnus la mira intensamente, Julia avanza con resignación hipnótica hacia él. Los hijos forman un grupo de espectadores apretado y envidioso» (Monti 2000, 91). Para Monti, sólo desde lo alegórico y la doble expectación de la pieza (el espectador observando las representaciones de Magnus) se logra una distancia crítica que ahonda en la referencia contextual para la recepción.

Al respecto, resulta sumamente interesantes las líneas propuestas en el “Prólogo” que da comienzo a la obra, conformado por el diálogo entre los tres hijos de Magnus: Gato, Wolfi y Santiago. En primer lugar, se abre con la referencia al juego, a lo lúdico, que envuelve a la violencia de un carácter macabro, aferrado a la sociedad y cíclico. Desde este ritual se evidencia el terror de los hermanos a su padre opresor y su deseo de salvación. Así, el prólogo finaliza en una atmósfera pesadillesca, con el reconocimiento del futuro parricidio, la muerte del tirano.

Gato.- ¿Quién nos arrojó a esta cárcel? ¿Quién nos sepultó en esta cueva? ¿Nadie conoce ese nombre?

Santiago.- (*Interviene, apasionado*) ¡Yo lo conozco, Gato!  
 Wolfi.- ¡Parricida!  
 Gato.- ¡Silencio, puta!  
 Wolfi.- ¡Parricida!  
*El Gato se abalanza sobre él. Wolfi logra escapar.*  
 Gato.- ¡Porque yo digo lo que ustedes piensan!  
 Wolfi.- ¡Mentira! ¡Sacrilégio!  
 Santiago.- ¡Yo lo pienso!  
*Silencio. Continúa solo.*  
 Yo lo pienso. Cuando estoy solo. Cuando miro por la ventana a las mujeres que pasan por la calle. Cuando él me acaricia el pelo. Gato, en la cocina...  
 Gato.- El cuchillo grande.  
 Santiago.- Cada vez que lo veo.  
 Gato.- Pienso.  
 Santiago.- Que podría.  
 Gato.- Servirnos.  
 Wolfi.- ¡Socorro! ¡Parricidio!  
 Gato.- ¡Sería una fiesta, Santiaguito!  
*El Gato y Santiago se miran. Se toman de las manos.*  
 Santiago.- ¡Una gran fiesta!  
*Wolfi parece haber caído en trance repentinamente.*  
 Gato.- ¡Por fin dueños de nosotros mismos!  
 Santiago.- ¡Solos y libres!  
 Gato.- ¡Qué hermosa pesadilla, Santiago!

(Monti 2000, 83-84)<sup>62</sup>

Jean Graham-Jones reconoce en esta obra:

muchos elementos constitutivos del teatro de Monti en general. Varios temas que desarrollan el autor en textos posteriores aparecen en *Magnus*: la figura paternal autoritaria que se desenmascara como impostor, y las respuestas filiales ante tal represión (que puede o no llegar al parricidio o al filicidio); el poder redentor de lo femenino; la actuación dentro de la actuación; la frontera casi borrada entre la realidad y la representación; y otro límite siempre relativizado, entre héroe y villano. (Graham-Jones 2004, 508-509)

Por otro lado, señala Osvaldo Pellettieri que *Una noche con el señor Magnus & hijos* encuentra su intertexto y base creativa en *La noche de los asesinos* (1966) de José Triana (Pellettieri 1993, iv), variando el final con el asesinato del padre que no se produce en el primero. Estilísticamente, nos interesa que todo está construido en torno al rito, a la

<sup>62</sup> En este fragmento y en la pieza percibimos un nutrido diálogo de la obra de Monti con el universo shakesperiano, cuestión a la que esperamos poder dirigirnos en un estudio futuro que afirme esta inquietud. El desvelo de la violencia a través del juego metateatral nos conduce hacia *Hamlet*, pero especialmente encontramos referencias precisas en este prólogo con *Macbeth*. La «pesadilla», la «sangre espesa», la atmósfera sangrienta, el vaticinio, los oscuros pensamientos asesinos, Gato como instigador del deseo escondido de sus hermanos como haría Lady Macbeth con su el protagonista de la pieza, la referencia al cuchillo que clama por el crimen que ha de cometerse o la escena de un banquete con «Música de banquete del Renacimiento» (Monti 2000, 117) con el que se abre el segundo acto, entre otras. Rememoramos frases del texto shakesperiano como: «Macbeth.- ¿Es un puñal lo que veo ante mí? ¿Con el mango hacia mi mano? Ven, que te agarre. No te tengo y, sin embargo, sigo viéndote. (...) ¿O no eres más que un puñal imaginario, creación falaz de una mente enfebrecida?» (Shakespeare 2015, II, i, 68); «Lady Macbeth.- Espesadme la sangre», «Macbeth.- Ven, noche espesa» (Shakespeare 2015, I, v, 60); «Macbeth.- Quiere sangre, dicen, la sangre quiere sangre» (Shakespeare 2015, III, iv, 100).

violencia como ritual, a la repetición y al ámbito de lo lúdico<sup>63</sup>, en una temporalidad alterada que nos conduce a la circularidad, a la reiteración de un eterno retorno violento y desdichado. No existe una preocupación por la introspección psicológica en clave realista; son personajes oscuros, compuestos a través de breves rasgos definitorios y buscando su simbolismo. Como apunta Pellettieri, «los personajes son una síntesis de las fuerzas de lo social -la burguesía y su enfermiza ambición de poder económico encarnada en Magnus- y lo político -(...)» (Pellettieri 1993, V).

Por último, esta pieza ya acoge procedimientos de la poética brechtiana que se intensificarán en su segundo estreno, siempre filtrados por las características de la textualidad de Monti. En ella existe un deseo por desmontar el sistema realista con el fin de distanciar al espectador ampliando su juicio crítico. Nos referimos a *Historia tendenciosa de la clase media argentina. De los extraños sucesos que se vieron envueltos algunos hombres públicos su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, de 1972.

Como hemos trabajado con anterioridad, hallamos una presencia de Bertolt Brecht en Argentina, en primera instancia, a través de la obra de Osvaldo Dragún. Así lo percibe Osvaldo Pellettieri (1994, 39-40), quien determina tres momentos en la recepción de Brecht en la escena argentina: en los años cincuenta a través del teatro independiente, con paradigma en Osvaldo Dragún; en los años setenta, con el auge del teatro político y con figura paradigmática en Ricardo Monti; y una tercera fase a partir de 1983, finalizado el Proceso de Reorganización Nacional.

Siguiendo las líneas del teatro de intertexto político que ya hemos trabajado, a partir del estreno de *El avión negro* y con una producción ascendente en los setenta, Pellettieri observa cómo Monti ampara en *Historia tendenciosa de la clase media argentina* rasgos definitorios de los postulados brechtianos (1994, 44-45), esbozándolos el propio autor en su texto “A una platea de culpables”<sup>64</sup>. En el mismo, reconoce que su público modelo es el espectador burgués; por lo tanto, su teatro se dirige a un público que

---

<sup>63</sup> No podemos evitar mencionar las relaciones que podrían trabajarse entre *Una noche con el señor Magnus & hijos* y *Dos viejos pánicos* del cubano Virgilio Piñera (1968, Premio Casa de las Américas en dicho año). La violencia, el rito, lo lúdico y la metatrealidad son también elementos caracterizadores de la historia de Tato y Toba, dos individuos atormentados y temerosos que, a través de juegos escénicos, se enfrentan a sus terrores sobre la vida y la muerte. De forma cíclica, el acto sólo los encerrará en su propia repetición, sin salvarlos de sus *pánicos*. Sobre Virgilio Piñera y esta pieza, recomendamos el prólogo de Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar a su *Teatro selecto* (2015a) editado por vez primera en España. En otra línea, realizamos también una investigación sobre esta pieza en comparación con *Las criadas* de Jean Genet para la revista *Cuadernos del hipogrifo* (Saura-Clares 2014b), al que también remitimos para conocer más la obra.

<sup>64</sup> Texto recogido en el estudio *Realismo y teatro argentino* (Tirri 1973, 190-191).

la pieza reconoce y representa como culpable de los hechos presentados o criticados. Se define, entonces, como un autor «inhumanista», ya que propone a esos espectadores «in-humanizarse (...), asumir con crueldad la lucidez, sacrificar la expansión vitalista (tercer canal: complicidad con valores intelectuales, ideas); hacer en suma, un sacrificio de sí mismo» (en Tirri 1973, 190), realizando una «alienación intelectual en contraposición a la alienación social» (en Tirri 1973, 190-191), consiguiendo su reconocimiento, reflexión y «rechazo de sí misma como clase» (en Tirri 1973, 191). Considerando Monti culpable a la clase burguesa de las problemáticas sociales, el espectador realiza en el visionado de sus espectáculos un complejo proceso de actitud contra sí mismos, alcanzando la catarsis en el sentimiento de culpabilidad, admitiendo su responsabilidad «del mundo que crea (creador y víctima sutil de su propia creación» (en Tirri 1973, 191). En este reconocimiento, observamos cómo Monti, a través de su teatro, no sólo busca generar conciencia crítica, sino que su propia pieza se torna autoconsciente e invita al espectador a realizar esta revisión como sociedad. La clase media burguesa, representada con nitidez en las piezas del Realismo Reflexivo, es la misma mostrada por Monti en una búsqueda porque no sólo perciban los problemas de la sociedad, sino que se sientan actores de esas dificultades y, por ende, del cambio.

*Historia tendenciosa...*, definida por Luis Ordaz como «una sátira política con situaciones farsescas» (Ordaz 1999, 405), se instaura en la línea anteriormente visitada que emana de *El avión negro* y que continúa en piezas como *Chau papá* de Adellach (Adellach, 1971), *Ceremonia al pie del obelisco* (Operto, 1971) y *La gran histeria nacional* (Esteve 1972). Así lo recompone también Osvaldo Pellettieri, percibiendo en la obra de Monti, la cual reconstruye la historia de Argentina, un trabajo «con la intertextualidad brechtiana a través de la técnica del distanciamiento y artificios propios del expresionismo y del café concert» (Pellettieri 1994, 45), influencia apreciable en su estructura en cuadros, la figura del narrador, la metateatralidad, la ruptura realista de la ilusión escénica para alcanzar el distanciamiento crítico o el carácter didáctico de la pieza, entre otros. Está compuesta por personajes simbólicos: el Teatro como narrador; la prostituta Pola (la cual supone una alegoría de «the Argentine nation itself»<sup>65</sup> [Graham

---

<sup>65</sup> Aunque Jean Graham-Jones, extendido a la visión crítica general, habla de Pola como una alegoría de la nación argentina (Graham-Jones 2004, 12), consideración que compartimos, resulta muy interesante el análisis más profundo que realiza el propio Ricardo Monti. Si bien esta pieza se lee desde la visión histórica de Argentina, existe un carácter más amplio que permite generalizar su lectura. Recupera Liliana Griskman de declaraciones del propio Monti: «Se trata de un personaje metafísico. Representa, como lo dice hasta el mismo Teatro... Felicidad, poder o *joie de vivre*, aquí está el placer de la existencia, la pura ganancia, la plusvalía de nuestro corazón, el motor de la historia, Madame. Es decir, está representada no como el país, la República, sino como aquella ilusión de felicidad absoluta, o de placer



Jones 2004, 12]); Marcelo Boñi García («the Europeanized *criollo*» ([Graham-Jones 2004, 12]); el terrateniente colonizador Mr. Hawker; el americano Mr. Peagg; las fuerzas armadas en la figura del General; el Obrero... En relación con estas características de la pieza, percibe Liliana Griskan que en la obra «se ritualiza la historia política del país» (Griskman 2010, 34).

*Historia tendenciosa* busca despertar un juicio crítico y diverso al oficial en relación con la historia de Argentina desde finales del siglo XIX hasta los años setenta, el tiempo contemporáneo a Monti. La propuesta ocupa un lugar destacado en la obra de Monti y en su proceso de creación, instaurando un binomio productivo entre el dramaturgo y el director de escena Jaime Kogan, con quien desarrollará muchos de sus textos en un espacio de creación colectiva. Por ello, el texto se estructura en tres niveles, siguiendo el análisis de Graham-Jones (2004, 12): alegórico, histórico y personal. En este último, como advierte la investigadora, «based on the actors' memories of lived experiences and either written down by Monti or improvised in performance» (Graham-Jones 2004, 13).

Este aspecto conjuga consustanciales novedades que muestran la apropiación que Monti realiza de la poética brechtiana, adaptada a su interés dramático y adelantando procedimientos dramáticos novedosos y de amplia productividad en el teatro posterior. La aparición en el apartado de “implosiones” de una memoria personal que se adentran en las «raíces subjetivas de la identidad en el tiempo» (Griskman 2010, 34) tiene una fuerza mayor si pensamos en la tendencia memorialística y la necesidad testimonial en el tiempo posdictatorial. Si bien no podemos detenernos en un análisis más profundo de esta obra, sí señalamos las relaciones tan acuciadas que mantendrá con el texto de Ricardo Monti estrenado para Teatro Abierto, *La cortina de abalarios*, a cuyo análisis pormenorizado nos dedicaremos en el último apartado.

En última instancia, resulta importante destacar un hecho en relación con esta propuesta que nos permite ahondar más en la concepción escritural de Monti. Uno de los conflictos y riquezas que genera el estudio crítico de las obras de Monti es la reescritura. Muchos de sus textos son reescritos en décadas posteriores, llegando a algo más que una simple revisión y componiéndose casi como dos textos que emanan de una misma idea primigenia, temática o estética. Como ha sido analizado, en el período posdictatorial

---

absoluto, que puede guiar a los hombres a determinadas actitudes históricas. Esto en *Historia tendenciosa* que es la más pegada a la tierra; de las otras, ya ni hablar (Monti, Roster, 1990, 41)» (en Griskman 2010, 34).

Ricardo Monti revisará muchos de los escritos de sus primeras décadas «y los actualiza» (Fukelman 2011, 189). Este hecho no gozaría de un carácter tan significativo si muchas de sus piezas no hubieran variado con tal radicalidad que parece componer dos textos casi independientes. Más que una actualización, nos encontramos en algunas ocasiones ante un verdadero proceso de reescritura. Así ocurre con la obra que aquí trabajamos de 1972, cuyo extenso título queda resumido en *Historia tendenciosa* en 1990. Osvaldo Pellettieri no duda en afirmar que «más que de versiones, hay que hablar de dos textos, con parecidas situaciones teatrales, pero que mantienen una clara diferencia ideológica entre sí» (Pellettieri 1994, 105), tendiendo a una universalización mayor de la propuesta. Este hecho también ocurre con otros textos como *Una pasión sudamericana* (1989), convertida en *Finlandia* (2002), o con *Visita* (1978), pieza que volvió a trabajar en 2008.

La impronta de Ricardo Monti como dramaturgo deriva también de su labor docente. En sus seminarios se formaron figuras tan importantes como Mauricio Kartún<sup>66</sup> -a su vez destacado maestro de las generaciones contemporáneas-. Este autor, en una entrevista personal (Kartun 2017) nos reconocía que con Monti logró el impulso e inspiración para su creación dramática<sup>67</sup>.

### **Aída Bortnik**

Aída Bortnik (1938-2013) fue una notoria escritora argentina, destacando en el campo teatral, cinematográfico y periodístico. A través de sus diferentes expresiones artísticas, Bortnik se convirtió en testigo de los hechos histórico-sociales contemporáneos a ella<sup>68</sup>. De esta forma la presenta Analía Roffo:



**Aída Bortnik.** Imagen extraída de: <http://www.elespectadorimaginario.com/noticias/murio-aida-bortnik-guionista-de-la-historia-oficial/>

<sup>66</sup> Esta genealogía resulta sumamente reveladora si pensamos en Kartun como uno de los docentes en dramaturgia más influyentes en el panorama argentino contemporáneo, como trataremos posteriormente. De esta forma, Monti enlaza de la mano de Kartun con la contemporaneidad dramática, pues el primero reconoce, en su genio escritural y docente, la impronta de Monti.

<sup>67</sup> Entrevista personal realizada a Mauricio Kartun el 13 de septiembre de 2017 en Buenos Aires. Inédita. Se presenta en la bibliografía y se cita como Kartun (2017).

<sup>68</sup> La obra dramática de Aída Bortnik precisa, como la de otros destacados autores de esta generación, de una revisión desde el ámbito de la investigación. A este reclamo hemos contribuido en estudios anteriores como en el Trabajo Final de Máster, *Aída Bortnik. Una mirada reflexiva y chejoviana en Teatro Abierto* (Saura-Clares 2013, inédito) y en otras

Quizás sea por sus ojos escrutadores, estrenados en descubrir el ángulo más sagaz de la mirada. O por la parsimonia y hondura con que revisa cada tema. O por la solvencia con que hilvana palabras, gozosa del juego de poder y seducción que desencadena. Lo cierto es que, desde muy joven, Aída Bortnik contó con un nutrido entorno que la compelió a escribir. (Roffo 1992, 883)

Bortnik es, sin duda, una escritora enlazada con la complejidad del contexto histórico que venimos delimitando y del campo teatral floreciente en Argentina. Aída Bortnik nace en Buenos Aires el 7 de enero de 1938. Hija de inmigrantes rusos que, según Roffo, «estimularon en ella dos fortalezas: la inteligencia y la individualidad» (Roffo 1992, 883). Será también por estos orígenes como conozca la obra de Chéjov, relación que ella misma ha dejado patente, tanto en sus declaraciones como en sus propios textos. De forma evidente, uno de sus primeros títulos será *Tres por Chéjov* y, deste este momento, el teatro «se fue configurando como vocación definitiva, a la que su otra profesión, el periodismo, aportó un método ordenado de investigación y escritura» (Roffo 1992, 883).

Bortnik realizó estudios de Derecho y Letras, los cuales compaginó con su formación en grupos independientes, como Nuevo Teatro o Los Independientes, y en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (UBA), licenciándose en el Centro de Investigaciones del Instituto de Teatro de la UBA e integrando seminarios de autores de la Sociedad General de Autores de Argentina (Argentores).

Destaca su labor como periodista entre 1967 y 1976, en periódicos como *Primera Plana* y *Panorama* (1967 – 1972), *La Opinión* (1973) y la revista *Humor*, entre otros, siendo Directora de Artes y Medios en el mensual *Cuestionario* (1973 – 1976), dirigido por Rodolfo Terragno. Su trabajo en *Cuestionario*, cuando la revista fue secuestrada durante la última dictadura militar, llevó a Bortnik al exilio en España entre 1976 y 1979. En este lugar vivió gracias a su trabajo como traductora de inglés, francés e italiano al español<sup>69</sup>.

En la etapa anterior al exilio, a partir de los años setenta, se darán los primeros pasos dramáticos de la escritora, en los que podremos comprobar su preocupación por la política desde la reflexión individual y social. El Realismo Reflexivo acoge, en la figura

---

investigaciones como “Los niños perdidos y robados: representaciones escénicas de un trauma colectivo” (Saura-Clares 2016c), ahondando en su filme *La historia oficial*; “Testimonio, reconstrucción y (pos)memoria del horror: la escena argentina tras el Proceso de Reorganización Nacional” (Saura-Clares 2017), acercándonos a su texto *De a uno (Teatro Abierto)* 1983); y “Aída Bortnik y José Ramón Fernández: dos poéticas dramáticas a tempo chejoviano” (Saura-Clares 2017a), dedicándonos a *Primaveras* y su relación con Chéjov.

<sup>69</sup> A la incidencia del exilio en su obra nos hemos dedicado en el ya citado artículo (Saura-Clares 2014a) junto a Diana Raznovich y Griselda Gambaro.

de Bortnik -como en el caso de otros dramaturgos-, una concreción en una poética dramática personal que se apropia de algunos recursos y lo reconvierte en una nueva expresión artística. Si su primer teatro de los años setenta (*Soldados y soldaditos*, *Tres por Chéjov* y *Dale nomás*) se relaciona más con el carácter político que imperaba en la escena de estos años, a partir de Teatro Abierto, como observaremos en el último capítulo, ejecuta una visión escénica propia y distintiva. Su estética realista se entremezcla con un tratamiento escénico simbólico y cargado de poeticidad, lo cual emana también de su relación con la poética chejoviana. Temáticamente, a Bortnik le obsesionarán los proyectos personales inacabados, la pérdida de las utopías y el fracaso de la revolución, el quebranto de la memoria colectiva y el paso del tiempo al estilo chejoviano donde las heridas, lejos de curarse, se encrudecen. Su mirada analítica se interesa por la clase media y obrera, sirviéndose del intimismo para descubrirnos una reflexión social profunda. Destaca en su obra el deleite por la complejidad social, por los diferentes individuos que la componen, por desenmascarar a cada personaje y descubrirnos la existencia de una fina línea entre las víctimas y los victimarios; una línea que completa el miedo, la rutina, el materialismo y la falta de solidaridad que vuelve a los personajes cómplices y agentes de la represión y las trabas sociales.

Aunque, como mencionábamos, su dedicación al campo de la escritura tenga lugar desde diferentes vértices, ella misma reconoce su unión con el teatro afirmando: «creo en la creación que crece con el aporte de los demás creadores: directores, escritores, escenógrafos, autores, público y porque creo en el espectáculo como lugar donde la vida puede verse vivir, reconocerse y quizás entonces comprenderse» (en Orlando de Meyer 2010, 25).

El teatro se muestra consustancial a la escritura desde la comprensión de su carácter como ente vivo, en el convivio y la colectividad que el trabajo escénico precisa. Será, a través del teatro, como continúe su carrera en otras expresiones artísticas como guionista de cine y televisión, lo que le aportó una gran popularidad y reconocimiento. Como ella afirma, «escribo para cine y TV, esas formas actuales del teatro que permiten hacer más vasta y simultánea la audiencia y que también son lenguajes absolutamente diferentes» (en Orlando de Meyer, 25).

Acercándonos a su teatro en los años setenta<sup>70</sup>, la primera obra que escribió Aída Bortnik fue *Soldados y soldaditos*, en 1972, y en el contexto dramático que adelantábamos con anterioridad en torno a *El avión negro*. Se representó en Buenos Aires y en giras por el país hasta 1974 y, en este caso, Bortnik era también la directora de dicho texto. En 1974 estrenará *Tres por Chéjov*, con un reparto en el que intervienen figuras importantes del teatro argentino como Federico Luppi, Chela Ruiz, Selva Alemán y Lito Cruz<sup>71</sup>. De 1975 es *Dale nomás*, texto conformado por monólogos y poemas junto con tangos tradicionales, con Susana Rinaldi como actriz y dirigida por María Herminia Avellaneda.

El exilio generado por la última dictadura militar, al cual nos referiremos con posterioridad, genera una brecha en la obra de Bortnik. Como ella reconoce, desde su marcha sólo ansiaba el regreso: «Para la pregunta de por qué volví, hay una respuesta muy rápida, breve, evidente: porque nunca elegí irme» (en Gómez 1999, 19). La llamada determinante fue la de Alejandro Doria, quien le aseguraba en 1979 que había sido borrado su nombre de las “listas negras” -sobre las cuales también regresaremos en el próximo capítulo- y que podrían continuar con su proyecto de filmar *La isla*, uno de los guiones de Bortnik.

Durante el tiempo del exilio, primó el silencio artístico en Bortnik. A su llegada a Argentina, este prevalecería frente a la represión aún existente. Sobre los años de exilio, Bortnik reconoce el gran impedimento existente para desarrollar su labor como dramaturga y guionista ante la necesidad del acercamiento a la idiosincrasia y características idiomáticas españolas: «en verdulerías, casas y calles, escuchando a la gente y preguntando sólo cuando no podía contenerme, me aplicaba en aprender el idioma de los españoles. Recién después me permití los guiones para la televisión española y los proyectos para el cine» (en Gómez 1999, 20).

Como para muchos otros dramaturgos -y teatristas-, ante el campo teatral que la dictadura había destruido, Teatro Abierto será el espacio de recuperación de la voz

---

<sup>70</sup> Estas obras no han sido editadas ni hemos obtenido ningún documento o material gráfico. Los datos aquí consignados recogen las pocas referencias que tenemos de estos tres espectáculos. Los cuatro textos que componen la producción de los años ochenta sí han sido editados, aunque algunos -como *Domesticados* o *De a uno*- sean de difícil acceso, mientras que otros -*Papá querido* y *Primaveras*- hayan gozado de una edición más continuada, especialmente el primero en las colecciones sobre Teatro Abierto 1981.

<sup>71</sup> El elenco que conformó *Tres por Chéjov* es sumamente destacable, ya que se trata de actores de reconocido renombre a escala nacional e internacional. Tanto Selva Alemán (1944) como Lito Cruz (1941) ostentan numeroso premios Martín Fierro por su interpretación en diferentes proyectos en radio, televisión o teatro en Argentina. También Federico Luppi (1936-2017), quien comparte su nacionalidad con la española, además de este galardón argentino tiene en su haber una Concha de Plata del Festival de San Sebastián. Por su parte, Chela Ruiz (1921 – 1999), también galardonada con un Martín Fierro, trabajará con Aída Bortnik no sólo en *Tres por Chéjov*, sino que será recordada por todos los argentinos como la abuela que busca a su nieta en la película *La historia oficial*.

escénica para Bortnik. Regresará a la literatura dramática cuando escriba para este evento en 1981 *Papá querido*, al que le seguirá ese mismo año *Domesticados*. Para *Teatro Abierto* 1983 compondrá *De a uno* y culminará su carrera teatral con *Primaveras*, escrita en 1983 y estrenada en 1984, la cual podemos considerar su obra cumbre, ya que conjuga con maestría su poética dramática, presentada en los textos anteriores<sup>72</sup>. A estas obras y la estética borktiana de los ochenta nos referiremos en el último apartado.

Dos años después del estreno de *Soldados y soldaditos*, en 1974, comienza su carrera cinematográfica con la versión libre para el cine de *La tregua*, a partir de la novela homónima de Mario Benedetti, dirigida por Sergio Renán y protagonizada por Héctor Alterio. Con su primer acercamiento al cine, consiguió no sólo el Primer Premio Asociación Cronistas Cinematográficos de Argentina, sino ser la primera película hispanohablante que fuera nominada para el premio Oscar en la modalidad de Mejor Película Extranjera. A ella le seguirán *Creecer de golpe*, versión libre de la novela *Alrededor de la Jaula* de Haroldo Conti (1978) y *La isla*<sup>73</sup>, cuya obra original es de su autoría, estrenándose en 1979. En 1985 se llevó a la pantalla *La Historia oficial*<sup>74</sup>, en cuyo guion original Bortnik trataba la dura situación del recién finalizado proceso dictatorial argentino, en ese compromiso constante que encuentra la autora entre el arte y la denuncia social<sup>75</sup>. Destacan otros filmes, también de reconocido prestigio y galardones, como *Pobre mariposa* (1986), *Old gringo* (1989) o la trilogía realizada con Marcelo Piñeyro *Tango feroz* (1993): *La leyenda de Tanguito* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). En 2007 *Noticia de un secuestro*, versión libre de la novela homónima de Gabriel García Márquez, llegó al cine con guion de Bortnik.

<sup>72</sup> Para una profundización en esta obra paradigmática de Bortnik, remitimos al análisis realizado por Cervera Salinas (2015): “Un Teatro Abierto frente a la dictadura: las *Primaveras* de Aída Bortnik”.

<sup>73</sup> *La isla* gozó de galardones como el Primer Premio Nacional Argentores; Primer Premio Ecueménico en el Festival des Films du Monde, Montreal, Canadá; y el Primer Premio del Público, Premio Especial de la Crítica y Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Huelva, España.

<sup>74</sup> *La historia oficial* fue editada en 1986 por L'avant scène en una edición bilingüe. Gozó de algunos premios en Argentina como el Primer Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, Fausto de Oro del periodismo de espectáculos y el Premio Especial Argentores; fuera de este país también alcanzó galardones como obra seleccionada para la competencia oficial del Festival de Cannes y el Primer Premio Ecueménico en dicho festival; Nominada al Oscar al Mejor Guion Original por la Asociación de Artes y Ciencias Cinematográficas de Los Ángeles; Primer Premio a guion original en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba; Nominada para el David de Donatello al mejor guion extranjero en Italia; Premio Especial del Jurado, Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena, Colombia; Premio al mejor film extranjero, compartido con *Ran*, de Akira Kurosawa, de la Asotiation of Latin American Criticts, New York; Premio del Jurado Evangélico Internacional, Berlín, 1986; Premio al Mejor film, otorgado por la Unión de Cineastas; Primer Premio al guion de la Asociación de Escritores de Andalucía, España; entre otros.

<sup>75</sup> El guion fue analizado en el ya citado artículo Saura-Clares 2016c.

Por último, será destacable su faceta docente en el ámbito de la escritura teatral y cinematográfica, a la que nos referiremos en el último capítulo.

### Mauricio Kartun



**Mauricio Kartun.** Imagen extraída de:  
<http://www.noticias24.com/gente/noticia/151525/como-debe-entender-el-publico-la-comunicacion-en-el-teatro-segun-mauricio-kartun/>

Mauricio Kartun (1946) es el último nombre que compone nuestro corpus de estudio, el cual nos permite cerrar el ciclo en las relaciones con la tradición teatral y el teatro argentino contemporáneo. Desde nuestro punto de vista, Kartun se sitúa como una figura limítrofe, un autor bisagra entre dos generaciones, tomando como eje el tiempo posdictatorial. Esta situación le otorga un interés especial por su nutrido diálogo con los autores de los sesenta y

su ubicación canónica en el teatro argentino actual. Observamos en su producción una marca indeleble de los maestros anteriores -algunos de los que conforman nuestro corpus de estudio- y su trabajo tan destacado como profesor de dramaturgia, habiendo dejado una impactante estela de voces dramáticas del panorama contemporáneo tras él. Es, según nuestra consideración, un autor esencial para la comprensión del teatro argentino por su excelsa labor dramática y por su ubicación en los dos vértices, de los conflictivos años setenta al tiempo posdictatorial.

En este sentido, Teatro Abierto fue un punto de inflexión para la mayoría de autores de nuestro corpus, quienes iniciaban una etapa estival, un periodo «remanente» en sus trayectorias; es decir, continuamos aquí las consideraciones de Osvaldo Pellettieri en su artículo “El sonido y la furia: panorama del teatro de los 80 en Argentina”, quien clasifica los tres subsistemas a partir de la década de los ochenta: «el dominante, el remanente y el emergente» (Pellettieri 1992b, 4)<sup>76</sup>. La mayoría de autores de nuestro corpus, figuras emergentes en los años cincuenta y sesenta, notorias por su reconocimiento y producción, encontraron tras Teatro Abierto la recuperación del espacio

---

<sup>76</sup> Osvaldo Pellettieri está aplicando al teatro las consideraciones Raymond Williams (1981) en *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*.

dominante que ocupaban en el campo teatral argentino y sus poéticas se vuelven paulatinamente remanentes; es decir, sin que merme el interés en sus nuevas producciones, las mismas no ofrecerán una nueva visión estética, sino que ahondarán con destreza -y con ciertas variantes temáticas y formales- en su poética propia. Frente a esta situación, la producción más destacada de Mauricio Kartun surge a partir de los años ochenta, con *Chau Misterix* (1980), y florece en -y a partir de- Teatro Abierto. Su dramaturgia resulta emergente en los años posdictatoriales, donde su producción ha evolucionado consustancialmente, a la vez que ha consolidado su marca autoral personal. Ha brindado sus textos más destacados en los años noventa y el nuevo milenio, habiéndose convertido en un autor canónico dentro del panorama teatral argentino. A su vez, es un autor ligado a un sistema teatral anterior, a la dramaturgia del autor y heredero del sistema organizativo del teatro independiente, manteniendo un teatro de marcado compromiso artístico y político. Mauricio Kartun supone una figura reveladora de la posdictadura, a partir de Teatro Abierto, que emana de los nombres paradigmáticos que conforman nuestro corpus, a la vez que reverdece el panorama teatral con nuevas líneas de creación.

Un ejemplo para comprender esta figura bisagra, nombre propio del panorama teatral argentino contemporáneo, es su último estreno: *Terrenal* (2014)<sup>77</sup>. La pieza, con cuatro años en cartel y una amplia y destacada gira internacional, ha supuesto un verdadero acontecimiento teatral en Buenos Aires, tanto por la acogida por parte del público como por su reconocimiento desde la crítica y la profesión<sup>78</sup>. En ella, Mauricio Kartun se desempeñaba como director y dramaturgo. Nuestro interés se centra en que la pieza se encuadra en un proyecto que se vincula con las voces e impulso de Teatro Abierto<sup>79</sup>, el Teatro del Pueblo, gestionado por la Fundación Somi. Una fundación que ha buscado recuperar el mítico grupo creado por Leónidas Barletta y que se dedica a la difusión y apoyo a los estrenos de autores nacionales. Un proyecto que evoca a la historia

---

<sup>77</sup> Para leer el texto, Kartun (2014a).

<sup>78</sup> Resulta significativo que en la afamada página Alternativa Teatral, espacio habitual de compra de entradas e información sobre los espectáculos en Argentina, cuente con más de dos mil opiniones del público para esta obra (dato consultado a 27 de septiembre de 2017), aspecto sin duda inusual en este espacio. Además, *Terrenal*, donde Mauricio Kartun no solo es dramaturgo, sino también director, ha recibido un amplio abanico de galardones, entre los que destacamos: Espectáculo declarado de Interés Cultural por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Premio de la Crítica al mejor libro argentino de la creación literaria 2014; Premio al Fomento de las Artes Radio France Internacional. Mención de honor; Premios ACE a Mejor obra argentina y Mejor actor (Claudio Rissi); Premios Teatro del Mundo a la dramaturgia e interpretación; Premio María Guerrero, Premio Florencio Sánchez, Premio Luisa Vehil y Premio Trinidad Guevara a Mejor Autor Argentino; Premio Teatro XXI a Mejor obra dramática, entre otros.

<sup>79</sup> Nos detendremos con posterioridad en este proyecto con más detenimiento, así como de otros que emanan de Teatro Abierto.



del teatro argentino que venimos articulando, del teatro independiente y de la recuperación que realizan sus herederos desde los años sesenta; y un espacio en busca de la dramaturgia argentina para su vindicación. Así, en este lugar de arraigada tradición se presenta la propuesta novedosa de Kartun, que conjuga diferentes moldes que se escapan del realismo y deja que de su pieza emane el recuerdo al sainete, al teatro primitivo y al grotesco criollo desde una visión escénica contemporánea.

Ubicada la figura de Kartun y su papel en la historia y el campo teatral argentino, retornemos a sus inicios. Según nos cuenta el propio autor, en una entrevista personal (Kartun 2017), desde su infancia, y gracias a su familia, fue un constante espectador de teatro. Los tres vértices que él plantea son sumamente interesantes para analizar la producción dramática y la evolución en el sistema teatral de Mauricio Kartun. En primer lugar, fue espectador de teatro de revista por gusto paterno (pues en la época no existía clasificación para los espectáculos para los menores de edad). Por otro lado, asistían como público a ver teatro español o teatro de varieté español de interés materno. En último lugar, por la relación comunista por parte de la familia paterna, eran habitualmente invitados al teatro independiente o el teatro oficial: «Por estos tres lados yo me formé», como reconoce Kartun (2017).

Posteriormente, a los veinte años, comienza a escribir narrativa. Se acercó a la dramaturgia de manera azarosa, pero pronto quedó seducido por el teatro. Cuenta en una reseña autobiográfica que: «Un mentor literario me recomienda escribir teatro para mejorar mis diálogos en narrativa. Obediente empiezo a estudiar dramaturgia en *Nuevo Teatro*» (Kartun 2014b, 11), el ya destacado espacio de Alejandra Boero y Pedro Asquini. Este arte consiguió embaucarlo, como él reconoce, porque de esta forma ganó:

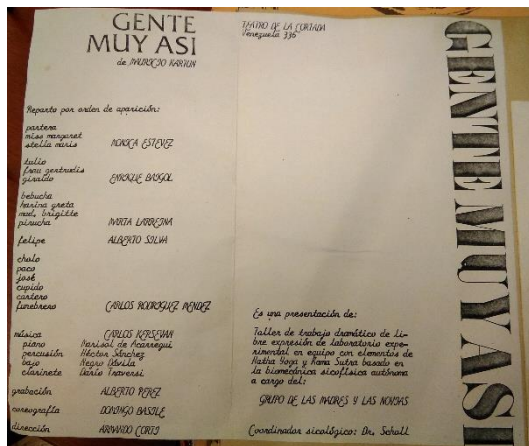
tres cosas fundamentales. La primera, carácter social. Salí de una actividad completamente solitaria como es la de escribir novelística, encerrarte a escribir. (...) El teatro es una escritura siempre compartida por otro cuerpo. Siempre estás leyéndolo, llevándolo, representándose por un actor o actriz... es una actividad social. Y me permitió un aprendizaje mucho más orgánico: se aprende más con otros que en la soledad de cotejar un texto con el que ha publicado un autor de más prestigio. Lo segundo que gané, que en ese momento era muy importante, es participación política. Los años setenta, cuando yo empecé, era un momento de mucha efervescencia política. Por lo tanto, el teatro me permitía una expresión que no me permitía tampoco el cuento ni la novela. Había casi un acto de militancia. Lo tercero que gané, probablemente a esa edad lo de mayor incidencia, es lo hormonal, porque en el teatro se conseguían novias, cosa que en la literatura era imposible. (Kartun 2017)

Con el humor que caracteriza a Mauricio Kartun, en estas dos declaraciones nos está introduciendo muchos aspectos relacionados con su teatro. En primer lugar, su

posición como espectador. Más allá de ser determinante para su vocación final y generar un óptimo aprendizaje para el dramaturgo, resulta interesante por el acercamiento de Kartun a las fórmulas populares de principios del siglo XX: el teatro de revista, la farsa política, la estética sainetera o el teatro español. En su teatro encontramos, de forma recurrente, temas o estéticas que rememoran a este primer período teatral que venimos tratando en este trabajo, como en *Pericones*, *El partener*, *La suerte de la fea*, *La madonnita*, *El niño argentino*, *Salomé de Chacra* o *Terrenal*, entre otros<sup>80</sup>, o incluso la vinculación comunista, como en *Sacco y Vanzetti*.

Por otro lado, otro hecho clave es comprender su primera vinculación con el teatro independiente a partir de la militancia comunista familiar (ya hemos señalado con anterioridad las estrechas relaciones entre el partido comunista y los grupos independientes). Será en esos espacios donde Kartun tenga sus primeras experiencias de un teatro comprometido, arriesgado y diferente al teatro comercial que suponía el divertimento familiar. Por este motivo, su primer acercamiento como dramaturgo tiene lugar en el seno de estos espacios y, como también él indica, especialmente interesado en su carácter político, en la militancia desde el ámbito cultural que caracterizaba al teatro de esta época y marcará la primera producción de numerosos teatristas.

Mauricio Kartun inicia su carrera dramática en los años setenta con *Civilización... ¿o barbarie?* (1973), escrita junto a Humberto Rivas, con la que comienza su contacto con el arte escénico y la militancia política. De 1976 es *Gente muy así* y de 1978 *El hambre da para todo*. Ninguna de estas tres piezas gozó de una repercusión posterior en la dramaturgia de Kartun ni han sido publicadas o tenemos



Programa de mano del estreno de *Gente muy así*. Archivo de Argentores.

constancia de que hayan sido representadas con posterioridad. Incluso Osvaldo Pellettieri señala que sólo a partir de *Chau Misterix* (1980) podemos hablar de «la producción que Kartun reivindica como propia» (Pellettieri 1998a, 11). En una entrevista con Jorge

<sup>80</sup> No es tampoco un hecho baladí que Mauricio Kartun realice una destacada labor como archivero, recopilando fotografías, estampas o recuerdos de estas primeras décadas de conformación del teatro en el siglo XX. Cuando realizamos la entrevista en Buenos Aires, nos mostró algunas de las cajas con las estampas de las actrices españolas de esa época. Con esta labor, Kartun acoge un rol de difusión importante a través de las redes sociales, donde es una figura pública destacada.

Dubatti, recogida en el mismo volumen, reconoce Kartun sobre su producción en los setenta: «Rescato de ellas sobre todo esa necesidad de expresarse críticamente sobre la realidad política del momento; las veo además germinando una poética sobre la que trabajaré luego y estableciendo ya la búsqueda de un interlocutor popular» (Dubatti 1998, 281).

Esta dramaturgia se vincula, además, con su relación en el entorno de los teatros independientes, pero más específicamente de aquellos conocidos como grupos de «teatro militante». Resulta destacable, en relación con esto, la presencia de Augusto Boal en Argentina, exiliado en 1971, «con quien se formarán numerosos teatristas argentinos, entre ellos Mauricio Kartun y Ricardo Talento. Boal estrenará en Buenos Aires diversos espectáculos (*El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo, Torquemada, Ay ay no hay Cristo que aguante*, entre 1972 y 1975» (Dubatti 2012, 149-150).

Lorena Verzero (2013, 155-171) establece un recorrido por la evolución escénica de Augusto Boal<sup>81</sup>, centrándose en su llegada a Argentina y la profusión del Teatro del Oprimido en este país. Como resume Verzero, «La “poética del oprimido” propone la suspensión de la categoría de espectador y la participación activa de todos los miembros de la comunidad en el hecho teatral» (Verzero 2013, 160). Resulta destacable esta definición siguiendo nuestra caracterización del primer período de Mauricio Kartun, pues él mismo destacaba, en la entrevista anteriormente citada con Jorge Dubatti, que rescata de su primera etapa la expresión crítica en base a la situación política y el trabajo con un espectador popular, aspectos que emanan de la influencia de Boal.

Esta investigadora, (Verzero 2009; 2013) ha realizado destacadas investigaciones sobre el teatro militante, siendo reseñable su libro *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (2013). Como ella apunta, para una definición de este concepto y las características de sus grupos:

Concebimos como “teatro militante” las experiencias colectivas de intervención política que en los primeros setenta pusieron su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. (...) el teatro militante se constituyó como emergente del proceso sociopolítico que en Argentina comenzó a gestarse en 1966 con las dictaduras de la “Revolución Argentina” y el comienzo de las reflexiones por parte del campo intelectual sobre su propio quehacer en diálogo con la intelectualidad latinoamericana (Verzero 2009, 445-446).

---

<sup>81</sup> Sobre Augusto Boal y su propuesta estética y política, remitimos a sus trabajos: *Teatro del oprimido 1: teoría y práctica* (1980) y *Teatro del Oprimido* (2013).

Señala también Verzero que el teatro militante se ubica entre 1969 y 1975, siendo su desaparición forzada por la situación político-social y el advenimiento de la última dictadura militar. En última instancia, la investigadora reconoce que «El teatro militante se define por la asunción de un compromiso político y, en muchos casos, partidario, a partir del cual la expresión actoral se convierte en una herramienta para el esclarecimiento, la propaganda o la movilización» (Verzero 2009, 461). Recomponer Verzero los grupos principales de esta tendencia, como *Octubre* -el más paradigmático-, *Libre Teatro Libre* (compañía cordobesa, fundada en 1969 y dirigida por María Escudero), *Once al Sur* y *La Podestá*, que se funda en 1972 a partir del Centro de Cultura Nacional José Podestá y en la que participan, entre otros, Juan Carlos Gené, Carlos Carella, Laura Yusem, Ricardo Talento, Marilina Ross, Leonor Bendetto, entre otros. Es también en este último grupo donde milita y realiza su primer contacto teatral Mauricio Kartun.

Tomando algunos de los datos que aporta Verzero en su apartado dedicado a La Podestá (Verzero 2013, 171-185), en él relata cómo el colectivo funcionó entre 1971 y 1974, pero tuvo especial incidencia en la campaña peronista de 1973. Como analiza la investigadora, «el proyecto del grupo se sustentaba sobre tres aristas: los sectores populares, el mensaje peronista y las prácticas artísticas como medio de transmisión del mensaje al pueblo» (Verzero 2013, 172). En su carácter político, *La Podestá* se caracteriza por la inclusión de músicos del movimiento peronista, generando «representaciones teatrales con fuerte base musical, montadas en apoyo a la campaña electoral y como festejo de la victoria» (Verzero 2013, 174). Más allá incluso que los grupos de teatro independiente, «los integrantes de la Podestá participaban motivados por la situación político-social, sin intenciones de obtener ningún rédito económico. Algunos vivían de la práctica artística que desarrollaban independiente del grupo, mientras que otros se dedicaban a actividades de diversa índole» (Verzero 2013, 176).

Por otro lado, recoge Verzero, en el ámbito de la formación estética de las piezas de *La Podestá* -recuperando las palabras de una entrevista a Mauricio Kartun-, la organización de las obras en forma de *sketches*, los cuales tenían «un valor simbólico o alegórico, y periodístico al mismo tiempo. Se recuperaba la estética del tablado, en la que un actor subía al escenario y decía: “Yo soy Lanusse”, y así comenzaba la representación» (Verzero 2013, 178). Será en el seno del grupo *Cumpa*, dentro de *La Podestá*, donde se estrene en 1972 *Civilización... ¿o barbarie?*, de fuerte arraigo con las experiencias de

Boal. Mauricio Kartun no sólo participó como dramaturgo en el colectivo, sino también como actor en algunas de las piezas del grupo *Cumpa*, al igual que posteriormente se dedicará a la dirección escénica de sus propias obras.

Eran tiempos de suma excepción política y de una violencia arraigada que no haría sino incrementarse en los años siguientes con el inicio de la dictadura militar. Por ello, cuenta Kartun en una entrevista realizada por Verzero:

Eran momentos de un convencimiento casi religioso sobre la importancia de lo que uno hacía en el teatro. Entonces, de alguna manera, también había como cierta ingenuidad sacrificial, donde uno no pensaba, donde de alguna manera uno estaba comprometido en eso, y marchaba para adelante sin medir las consecuencias y sin medir los riesgos. (Verzero 2013, 184).

Además, Kartun sostiene en la entrevista con Verzero que en el grupo había cierta «displencia», lo que formaba parte de la esencia definitoria del colectivo, pues «todo tenía que aparecer como desprolijo», «era parte de la opinión sobre otra forma de teatro» (Verzero 2013, 185). Continúa relatando el dramaturgo a Verzero cómo a partir de 1976, período en el que nos insertaremos a continuación, la represión institucional cada vez más acuciada imposibilitó la continuación del grupo y apunta, hecho sumamente destacable, cómo los mecanismos del estado dictatorial habían destruido todo el campo cultural con la separación de los elementos que lo conforman, entre creadores y receptores: «Ya no podíamos actuar de la misma manera, no daba ni el marco de seguridad, ni había tampoco un campo de recepción, ni siquiera había un circuito que nosotros pudiéramos seguir así como así, ya no podíamos ir a los barrios» (Verzero 2013, 185).

Si la tercera pieza de Kartun, *El hambre da para todo*, continúa inserta en este período militante, la producción emblemática de este dramaturgo, y la cual genera una huella destacada en sus características distintivas y su genio creador, comenzará con *Chau Misterix* de 1980.

Mauricio Kartun se formó como actor con Augusto Boal<sup>82</sup> -lo que generó una gran inquietud dramática- y, posteriormente, en dirección escénica con Oscar Fessler y Jaime Kogan, director que antes destacábamos en su relación con Ricardo Monti. Será este último dramaturgo, Monti, como ya señalábamos con anterioridad, quien guíe la inquietud y búsqueda dramática de Kartun. Como él recuerda:

---

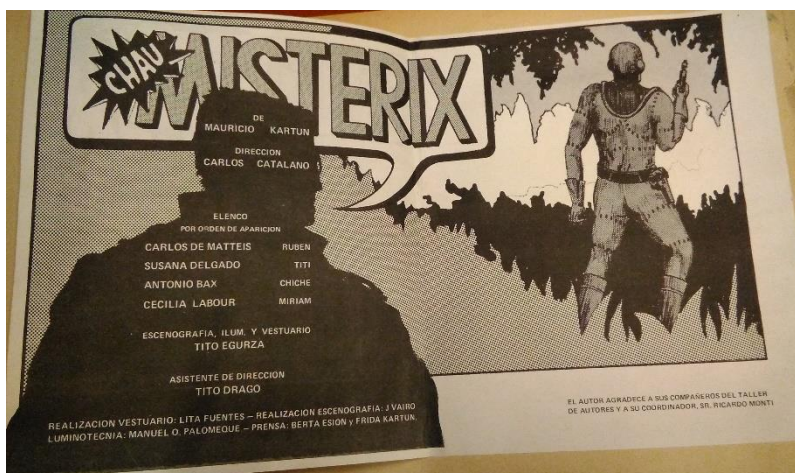
<sup>82</sup> En la entrevista realizada por Milena Bracciale Escalada (2014) relata Mauricio Kartun su formación e inicios con Augusto Boal, así como los primeros espectáculos en los que participó.

En el 78 no agunto ya las ganas de volver a escribir. Tampoco sé qué ni cómo hacerlo en ese nuevo contexto. Me anoto sin grandes expectativas en el taller de Ricardo Monti, que me parte -literalmente- la cabeza en dos: descubro un universo creativo durmiendo bastante más debajo de la preceptiva del manual de Lajos Egri de mis primeros años en Nuevo Teatro, y del Organón de Brecht de la etapa política. (Kartun 2014a, 12)

Abandonando la dramaturgia de urgencia de la etapa anterior, Monti fue, según reconoce Kartun, «revelador porque con él comencé a entender que si yo escribía lo que era, mi trabajo iba a ser profundamente más honesto que si yo escribía lo que creía que era (...) Escribir sobre las ideas, sobre las convicciones, no tiene sentido si no se escribe desde lo que uno es realmente, desde lo que uno tiene adentro» (Dubatti 2014, 26).

Este dramaturgo abre los ochenta con *Chau Misterix*, un texto que realiza «una investigación introspectiva y metódica sobre su propio universo poético, en lo que lo político no desaparece, se reelabora» (Dubatti 2014, 23). Aunque el análisis de esta pieza desborda la década del setenta, a la que aquí nos dedicamos, consideramos oportuno mencionarlo al ser la primera pieza que destaca a Mauricio Kartun como dramaturgo.

La propuesta se estrena el 4 de agosto de 1980 en la sala Auditorio de Buenos Aires, en un espacio de teatro independiente, con dirección de Carlos Catalano, escenografía y vestuario de Tito Egurza, asistencia de dirección de Tito



Programa de mano del estreno de *Chau Misterix* en 1980. Archivo de Argentores.

Drago y un elenco formado por Carlos de Matteis (Rubén), Susana Delgado (Titi), Antonio Bax (Chiche) y Cecilia Labour (Miriam)<sup>83</sup>.

*Chau Misterix* se construye desde la memoria de Kartun, desde el espacio de su infancia perdida, utilizando sus recuerdos como materia dramática. Esta es una de las claves que le proporciona Ricardo Monti para su escritura y en la que se inscriben sus primeras piezas de esta segunda etapa. Además, comienza a trabajar desde un tono poético

<sup>83</sup> Información extraída del programa del estreno, consultado en los archivos de Argentores y cuya imagen compartimos. En el mismo podemos leer: «El autor agradece a sus compañeros del taller de autores y a su coordinador, sr. Ricardo Monti».



en el que continuará la escritura de sus textos; un autor de imágenes, de cuidada literatura, de preciso trabajo escritural. Una textualidad que define Jorge Dubatti como «sintética, elíptica y expresiva, de mayor sustancia poética, y desplaza información al subtexto» (Dubatti 2014, 30). De ahí que sean comunes las reescrituras de las piezas por parte de Kartun, las revisiones que muestran su cuidado profundo por la palabra y su carácter sobre la escena. Como señala también Dubatti, es la primera pieza de lo denominado como «Trilogía de San Andrés» (Dubatti 2014, 30), completada por las dos piezas escritas para Teatro Abierto: *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*. Por ello, nos detendremos en sus relaciones en el último capítulo de nuestra investigación.



**Programa de mano del estreno de *Chau Misterix* en 1980.** Archivo de Argentores.

La obra se relaciona con un personaje popular de historietas de los años cincuenta, Míster X, nombre fusionado por los niños lectores como Misterix. Nos introduce en la vida de cuatro infantes cuyo mundo se divide entre el plano de la realidad y sus relaciones y el plano onírico en el que participan de las aventuras de este personaje admirado. Como señala Dubatti, el “chau” evoca al final de una etapa, al cierre del tiempo de la infancia y el salto a la juventud, de ahí que podamos comprender la pieza teatral como una novela de formación, una *bildungsroman* (Dubatti 2014, 33). En

los dos primeros actos, la imaginación de Rubén, el protagonista, vence ante la realidad y se impone el plano de Misterix frente al del barrio de San Andrés. Empero, el tercer acto nos sitúa ante el quiebre trágico por el cual ya no podremos mantener ese espacio onírico de la infancia, venciendo el plano real. De ahí que finalice la pieza:

Rubén.- (*Con voz entrecortada.*) Nuestra aventura terminó, amigos... volvemos a la civilización... He cumplido mi misión... “La particular” está vencida y podemos dejar ya esta maldita isla desierta con sus peligrosos eclipses... Allí veo ya a la veloz lancha torpedera que viene a rescatarnos... La justicia ha triunfado una vez más... (*Lo ahoga el llanto. Lo reprime con todas sus fuerzas.*) A bordo seremos felices y descansaremos en el trópico, pescando y cazando... siempre juntos... frente a cualquier peligro... los cuatro

juntos... tú con Titi... y ella conmigo... así juntitos... Denme un beso todos... Abrácenme que hace frío... No se vayan que yo los voy a proteger siempre... (*Se encoge*.) Denme más besos y quedémonos todos aquí acurrucaditos... No se me vayan a ir... no se me vaya ninguno... Solo no... solo no... Por si viene de nuevo... Por si hay eclipse otra vez... y otra... y otra... Pasan... pero después vuelven... Solo no... Solo no...  
(Kartun 2014, 112-113)

Si bien en el momento de su estreno la obra no alcanzó el éxito que Kartun esperaba, algo que le causó una gran desesperanza como nos cuenta en nuestra entrevista (Kartun 2017), el texto se instaura hoy día como una propuesta canónica y, desde su reestreno en 1982, no dejará de haber sido representada por algún elenco en todas las temporadas hasta la actualidad.

El reconocimiento definitivo de Kartun, aspecto que también intensifica nuestra argumentación sobre Teatro Abierto y su recomposición del campo teatral argentino, tiene lugar en dicho contexto. Como otros escritores que se iniciaron en la década del setenta, Kartun observó cómo su carrera despuntaba a partir de su participación en el evento. Posterior a *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto 1982 y 1983, respectivamente), Mauricio Kartun participa en los seminarios de dramaturgos de Teatro Abierto 1985 en el grupo coordinado junto a Roberto Cossa. Actualmente, se trata de casi treinta años de labor docente, habiendo sido maestro de primeras voces dramáticas del panorama teatral actual. En todos estos aspectos ahondaremos en el último capítulo.

Tras su participación en Teatro Abierto, su despunte como dramaturgo será muy notorio. De los años ochenta son dos de sus textos más destacados, *Pericones* (1987) y *El partener* (1988)<sup>84</sup>. De las décadas del noventa son sus obras *Sacco y Vanzetti* (1991), *Salto al cielo* (1991), *Lejos de aquí* (1993, en colaboración con Roberto Cossa), *Como un puñal en las carnes* (1996), *Desde la lona* (1997) o *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998). Su producción ha llegado a un punto culmen entrando en el nuevo siglo, donde el propio Kartun se ha lanzado a la dirección escénica de sus textos, donde encontramos obras tan memorables -como determina su recepción exitosa por parte del campo teatral, público y profesión- como *La Madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de criados*, *Salomé de Chacra* y *Terrenal* (2014)<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> Para más información sobre estas piezas, remitimos al capítulo de Osvaldo Pellettieri, "Mauricio Kartun: entre el realismo y el neosainete" (1994, 109-121), dentro de su volumen *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*.

<sup>85</sup> Para conocer más sobre las obras de Kartun, remitimos a algunos estudios específicos, que consideramos interesantes, entre otros posibles: para *Pericones*, Landini y Dubatti (2010, 203-217); *Sacco y Vanzetti* (William Foster 2005, 233-238); *Como un puñal en las carnes* y *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, Pellettieri (1999); *La Madonnita*, Woodyard



### El regreso de Perón (1973) y la generación de 1975

Con la primera producción de Mauricio Kartun -como veníamos adelantando desde *El avión negro*- se desarrolla un teatro militante que, según trabaja Lorena Verzero (2013), ocupaba un espacio determinante en la línea properonista, confiando en el regreso de su mandatario del exilio de Madrid, frente al desarrollo de la Revolución Argentina (1966-1973). Como reconstruye Jorge Dubatti, a partir de 1973 y hasta el inicio de la última dictadura, el momento histórico ante el que nos situamos:

la vida cotidiana de Buenos Aires y el resto del país estará cada vez más atravesada por la violencia y la experiencia de la muerte. Las organizaciones armadas de izquierda visibilizan su acción a través de atentados, secuestros y asesinatos contra figuras representativas del campo político-militar enemigo. Desde junio de 1973 la triple A, grupo parapolicial de extrema derecha, siembra el terror en la sociedad y (...) muy específicamente en el campo teatral, a través de amenazas, atentados, secuestros y asesinatos. (Dubatti 2012, 171)

En 1973 se llevarán a cabo elecciones en Argentina, triunfando en ellas el peronismo. Una ley aún no derogada impedía presentarse a Juan Domingo Perón a las elecciones, por lo que el vencedor de las mismas fue Héctor J. Cámpora, el candidato señalado por Perón. Este pronto cedería el poder convocando nuevos comicios que darían la presidencia de la nación a Juan Domingo Perón y la vicepresidenta a su esposa (tras el fallecimiento de Eva Perón), María Estela Martínez de Perón.

Empero, los acontecimientos y la historia de Argentina se truncan cuando el 1 de julio de 1974 fallece Perón, dejando a su viuda a cargo del país. El frente peronista se fue fracturando aún más y el terrorismo guerrillero se consolidó. Se configuró un alejamiento de la guerra de guerrillas urbanas y un acercamiento al terrorismo político, cuyas víctimas muchas veces eran civiles que no integraban el gobierno ni las fuerzas de seguridad. Con María Estela Martínez de Perón se inició, como relata Fernández, un espacio de arraigada violencia en el país:

El poder pasa a su viuda, mal preparada para la alta investidura y peor aconsejada por nefastos personajes de su entorno, en especial el tristemente célebre José López Rega, creador de la organización terrorista de derechas Triple A, con la que comienza nuevamente la siniestra seguidilla de amenazas, bombas, secuestros y muertes, y se inaugura una figura jurídica que durante la dictadura militar adquirirá dimensiones aterradoras: el “desaparecido”. (Fernández 1992, 48)

---

(2005, 162-172); *El niño argentino*, Dubatti (2010b); y sobre el *Tríptico patronal* (*El niño argentino, Ala de criados y Salomé de Chacra*), Bracciale Scalada (2014), quien actualmente está realizando una Tesis Doctoral sobre la dramaturgia de Kartun.

En este tiempo hubo una profusión de acciones violentas llevadas a cabo desde las organizaciones guerrilleras como Montoneros hasta el terrorismo de Estado que impuso la Alianza Anticomunista Argentina, la temible Triple A, entre otros agentes. Como explica Julieta Rostica, la Triple A fue «un actor político colectivo con una organización interna (estructura, jerarquía, *modus operandi*) que ejerció una acción política no convencional, no legal y violenta, utilizando recursos propios del Estado» (Rostica 2011, 24)<sup>86</sup>.

Sobre la incidencia de la Triple A en el campo teatral argentino, consigna Jorge Dubatti (2012,174) una amplia lista de teatristas amenazados de muerte. Entre ellos, tomamos como ejemplo lo acontecido alrededor de *El señor Galíndez* (1974) de Eduardo Pavlovsky. El teatro donde se representaba sufrió un atentado y pusieron una bomba en casa de Norman Briski, director de la obra. Estos hechos se tornan cotidianos y el exilio comienza a ser una realidad común para los artistas y la sociedad argentina, cuando no fueron asesinados (Dubatti 2012, 174-175). Todo ello se incrementará con la llegada de la última dictadura en 1976<sup>87</sup>.

Resulta significativo un temprano trabajo de Justo Escobar y Sebastián Velázquez, realizado en 1975 desde México. Su estudio -y su pronta preocupación- muestra el nivel de violencia alcanzando en la sociedad argentina de este tiempo. Ellos señalan que quinientas siete fueron las personas asesinadas por causas políticas entre el 1 de julio de 1974 y 1975. Como afirman, «un número tan crecido de muertos, tanto como su regularidad diaria, pone de manifiesto el virtual estado de guerra desatado en el seno de la sociedad argentina» (Escobar y Velázquez 1975, 164).

Este espacio de terror se inició, antes del inicio del -aún más cruento- Proceso de Reorganización Nacional en 1976, desde la propia llegada de Perón al país el 20 de junio de 1973, tras casi dieciocho años de exilio. El deseo de las masas populares -entre ellos Montoneros, agrupaciones sindicales, socialistas, anarquistas- y el mensaje que se había construido desde la propia recepción de Perón era el reencuentro de este dirigente con el

---

<sup>86</sup> No podemos detener nuestra mirada en esta Tesis Doctoral ante la complejidad del período al que nos circunscribimos en este momento, por lo que sólo referenciamos algunos datos significativos con nuestro objetivo en su influencia en el campo teatral. En este sentido, recomendamos algunas lecturas iluminadoras sobre este período. En relación con la Triple A, el ya citado trabajo de Rostica (2011), “Apuntes sobre la ‘Triple A’. Argentina, 1973-1976”, el libro de Ignacio González Janzen (1986), *La Triple-A* o Servetto (2008), “Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista)”. En el caso de los Montoneros, el volumen más reconocido, y que ha permitido nuestro acercamiento al movimiento es Gillespie (2008), *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros*, reedición de un destacado texto publicado en 1987.

<sup>87</sup> Significativamente, Jorge Dubatti rompe con la habitual cronología de la historia de Argentina a partir de 1976 y que el quinto capítulo de su libro *Cien años de teatro argentino* se dedica a estudiar la fecha entre 1973 y 1976.

pueblo. Empero, los diferentes grupos ideológicos que acogían con entusiasmo la llegada del peronismo encontraron pronto que la aparente unidad sería resquebrajada por algunos de sus agentes. En el peronismo se encontraban líneas más cercanas a la derecha y a la izquierda cuyo diálogo, ahora, se observaba imposible y truncado. Simbólicamente, el recibimiento de Perón supuso un acto de elevada violencia y enfrentamiento y generó un trauma destacado en el imaginario colectivo. Así lo relata Mariana Pozzoni:

El primer gran quiebre se produjo el 20 de junio en Ezeiza, en el marco del acto de retorno del General Perón. (...) El enfrentamiento armado que se produjo entre ambos grupos, iniciado por los organizadores, provocó confusión, indignación y frustración en amplios sectores de la izquierda peronista. (...) En general, quienes concurren, recuerdan que vivieron los hechos con asombro porque no estaban preparados para el desenlace de lo que pensaron sería una fiesta. (Pozzoni 2009, 192)

Como relata Ignacio González Janzen, sobre las fuerzas internas del peronismo de este tiempo, disputándose el control político:

El 20 de junio de 1973, en Ezeiza, se inició la escalada de la derecha. Todos los grupos subordinados a López Rega y a la burocracia sindical desplegaron sus fuerzas para controlar la multitudinaria recepción a Perón. Fueron ellos (...) los que impusieron un dispositivo que pretendía evitar la aproximación de las columnas de la tendencia revolucionaria. Adjudicaron a sus planes una enorme importancia política -erigirse en guardia pretoriana de Perón- y reclutaron para ello a elementos parapoliciales, paramilitares, mercenarios extranjeros, guardaespaldas sindicales y activistas de extrema derecha. (González Janzen 1986, 13)

Más allá de un análisis político peronista, que no concierne estrictamente a nuestra investigación<sup>88</sup>, consideramos especialmente significativo este relato situando en él un estadio de violencia y enfrentamiento extremo que no hará sino incrementarse -con imágenes tan aferradas al imaginario traumático colectivo como la anteriormente narrada- en los siguientes años<sup>89</sup>.

La relación de este contexto y el panorama teatral es estudiada por Lorena Verzero (2013, 200-207). En ella, destaca el inicio de la recuperación de un proyecto para el país: «La reconstrucción nacional comienza con el reencuentro de Perón con su pueblo» (Verzero 2013, 201). De esta forma, en el plano cultural subyace la propuesta de «la necesidad de construcción de la Nación Argentina, de ordenamiento del universo nacional

<sup>88</sup> Para más información sobre este episodio histórico, remitimos a Pozzoni (2009).

<sup>89</sup> Resulta significativo que en *25.000 de argentinos*, una afamada pieza del *off* porteño de 2017, el relato sobre el tiempo dictatorial comience en este momento en Ezeiza, espacio de protesta donde se inicia la historia de amor entre la protagonista y un miembro de los Montoneros. Para la dramaturgia de Fiks, en este momento se produce el acercamiento definitivo de Ana a la lucha armada. La obra pudo verse en la temporada de invierno de 2017, escrita y dirigida por Lisandro Fiks y representada en El Ópalo. Ha obtenido los premios Trinidad Guevara 2017 a la Actriz Revelación (Romina Fernandes) y al Mejor Autor Argentino, así como también fue nominada por este rublo al premio María Guerrero 2017.

sobre las bases doctrinarias como promesa de felicidad» (Verzero 2013, 201). En este sentido, se estableció un programa, el Plan de Reencuentro del Teatro con el Pueblo (Verzero 2013, 201), por el cual: «Tanto desde las políticas culturales oficiales como desde las emprendidas por diversas líneas del movimiento, se teje el relato de la futura nación por la que es imperioso trabajar y, durante este tiempo, se desarrollarán praxis político-culturales mediante las cuales se intentará cerrar el círculo, es decir, construir una nación acorde al relato» (Verzero 2013, 201).

En estos años, ya convulsos, hasta el golpe de Estado de 1976, se inician en el plano de la literatura dramática autores como Eugenio Griffiero (*La fuerza del destino no trae mala suerte*) o Pacho O'Donnell (*Escarabajos*), entre otros representantes de lo que se ha denominado como Generación del 75. Se trata de autores que, como veremos con posterioridad, formarán ya en el 81 parte de Teatro Abierto. Sobre ellos, afirma Eduardo Pogoriles:

Perteneían a una generación marcada por la dispersión y el aislamiento; si bien muchos de ellos tienen entonces entre treinta y cuarenta años de edad, el hilo de continuidad de la Generación del 60 parece roto; las búsquedas se hacen casi estrictamente individuales... Estos autores ya no cuentan con elementos aglutinadores –como el movimiento de teatros independientes o el innovador Instituto Di Tella– y, naturalmente, quedan librados a las leyes del mercado, a la suerte, al esfuerzo puramente personal... (en Fernández 1992, 50)

Destacan numerosos nombres, multiplicados en 1981 a partir la eclosión de Teatro Abierto, como Alberto Drago (*Sábado de vino y gloria*, *Historias alegremente crueles* o *La Navarro*), Eugenio Griffiero (*Familia se vende*, *La gripe* o *El visitante extraordinario*), Eduardo Rovner (*Una pareja*, *¿Una foto?*, *La máscara* o *Último premio*) u otros como Luis Agustoni, Jorge D'Elia, Elio Gallipoli, Máximo Soto, Germán González Arquati, Roma Mahieu, Hebe Serebrisky o Susana Torres Molina.

Como señala Olga Cosentino, analizando el teatro durante la década de los setenta, considera 1975 como:

El punto de inflexión de una dramaturgia que pierde transparencia en cuanto a su referencialidad política y comienza a transitar un camino de ocultamiento detrás de la metáfora y a ocuparse de la indagación de mitos, costumbres y sobreentendidos culturales, así como del tratamiento dramático de conflictos individuales que utilizan la circunstancia melodramática o el análisis psicológico de las conductas como máscara o representación de una enfermedad social de la que son emergentes, pero cuyo señalamiento directo empieza a convertirse en peligroso por el avance de la censura y las persecuciones. (Cosentino 1991, 33)

Nos situamos a las puertas del contexto que envuelve, configura y provoca la aparición de Teatro Abierto, foco de nuestro interés. Así, será necesario desentramar

algunas claves históricas y estudiar las reacciones -estéticas y prácticas- del teatro que se relacionan o afectan, de forma directa, al objeto de nuestro estudio. Nos quedamos con algunas de las claves que adelanta Cosentino en torno a 1975. En primer lugar, el teatro político o militante que venimos estudiando durante la década del setenta quedará ahora reducido y desaparecerá por el influjo político. La férrea represión genera una fractura honda y determinante en el ámbito teatral, como posteriormente estudiaremos. Ahora, la literatura dramática y la escenificación deben buscar nuevas fórmulas para hacer frente a la censura y, también, para ser capaces de generar mecanismos de resistencia artística, de resiliencia y de reflexión sobre el tiempo vivido. La alegoría y metaforización, el estudio simbólico de la historia y sus agentes, el ocultamiento, los dobles sentidos, la revisión de la cultura, la nación y los mitos populares o la deformación teatralista -para unos- y el encuentro más realista -para la otra estética- será la base de las poéticas dramáticas de este tiempo, cada vez más fusionadas en una mezcolanza estética que posteriormente analizaremos. Un tiempo cruento que afecta de manera determinante a todo el campo teatral y, por supuesto, a la literatura dramática en Argentina cuando había alcanzado un momento su cenit.

### **Violencia y dictadura: el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)**

El gobierno de María Estela Martínez de Perón se desarrolló entre 1974 y 1976 y se caracterizó por una amplia inestabilidad política, una fuerte represión estatal violenta y un extenso enfrentamiento y fractura social. Se trató del contexto previo para el inicio de un estadio aún más cruento. El 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado inició la dictadura<sup>90</sup> autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, duradera hasta 1983. Se trató de un régimen de terrorismo de Estado que causó la desaparición de 30.000 personas. Durante siete años, Argentina vivió la más feroz de sus dictaduras, que frenó todo tipo de libertades sociales e individuales y actuó con represión contra la ciudadanía. Como expresa Paula Canelo, en su estudio *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*: «la masacre de conciudadanos, (...) durante la última dictadura

---

<sup>90</sup> Del primer término generalizado de dictadura militar, diversos agentes sociales reclamaron que se considerara la implicación de la sociedad en el éxito de la misma, pasando a conocerse como dictadura cívico-militar. Actualmente, otros agentes e investigación también critican la actuación de la iglesia católica en el desarrollo de la dictadura, cómplice de muchos de los actos atroces, de ahí que se haya extendido la consideración de dictadura cívico-religioso-militar.

militar, permaneció como su principal recurso de cohesión institucional tras la caída del régimen autoritario más sangriento en la historia argentina» (Canelo 2008, 13).

El contexto violento y represivo que Argentina venía arrastrando desde las últimas décadas, así como el enfrentamiento entre los militantes de izquierda y derecha, logró que la dictadura contara con el apoyo de un amplio sector civil, especialmente de tendencia conservadora. Empero, pronto se descubrirá en este régimen «la dictadura más sanguinaria que haya conocido el país desde sus orígenes» (Luna 2003, 111). Las fuerzas militares se escudaron en la necesidad de solucionar la violencia en el país, como un mal endémico, formado por dos ejes antagónicos, al que debían poner fin. Defendían con su actuación la solución a un tiempo en que toda la sociedad se vio sucumbida ante la violencia. Este hecho ha seguido defendiéndose incluso durante el proceso transicional y la democracia, a pesar de que el tiempo dictatorial parece reconocido por la amplitud de la sociedad argentina. La llamada «teoría de los dos demonios»<sup>91</sup> -presente también en otros muchos procesos dictatoriales- busca presentar a la dictadura como una consecuencia a la violencia, como una solución necesaria, y no como la generadora de opresión. Como postula Canelo, alrededor de la memoria dictatorial surgen:

un conjunto de metáforas que mucho expresan acerca de la forma principal de inteligibilidad de lo acontecido entre 1976 y 1983, siempre asociadas con la oscuridad, el dolor y la muerte: “años oscuros”, “años de plomos”, “larga noche”, “herida abierta”, etc. Mucho es lo que ha hecho, por ejemplo, el *Nunca Más* concebido como un verdadero “descenso a los infiernos”, en la construcción de esa memoria particular, al igual que la denominada “teoría de los dos demonios”, principal forma de inteligibilidad social de la mascare hasta el día de hoy. Esta noción contiene el riesgo, entendemos, de ejercer un verdadero factor de ocultamiento sobre lo acontecido durante la dictadura. (Canelo 2008, 14-15)

La dictadura comenzó su andadura con un proyecto neoliberal en el ámbito económico y la promesa de terminar con las actividades de organizaciones guerrilleras (Azcona 2010, 124). Además, como relata Azcona, entre las primeras acciones llevadas a cabo por el gobierno de facto, encontramos «la disolución del Congreso, la remoción de los miembros de la Corte Suprema de Justicia, la intervención de los sindicatos obreros

---

<sup>91</sup> La teoría de los dos demonios se popularizó tras la caída de la dictadura, afianzándose en discursos políticos y en el imaginario colectivo. Como señala Carlos Demasi (2004), en un artículo que repasa en profundidad esta cuestión: «La ‘teoría de los dos demonios’ es una explicación ya clásica del quiebre de las instituciones. Según se señala, la sociedad fue víctima del embate de dos fuerzas antagónicas, la guerrilla y el poder militar; y en el contexto de esa lucha, el golpe de Estado fue un resultado inevitable» (Demasi 2004, 67). O, según Laura Canelo, «La “teoría de los dos demonios” supone la representación de dos formas extremas de terrorismo, el de ultraizquierda y el de ultraderecha, cuyo enfrentamiento habría sido la causa principal del terrorismo de Estado. Dicha teoría fue el eje principal mediante el que la sociedad argentina entendió el terrorismo de Estado a partir de la transición a la democracia y la base de la política de derechos humanos de Alfonsín y también, posteriormente, del Indulto» (Canelo 2008, 15).

y las universidades, la anulación de la actividad de los partidos políticos y la censura de los medios de comunicación» (Azcona 2010, 124).

Resulta impactante el compendio realizado por este investigador sobre los crímenes de este período, los cuales posteriormente trabajaremos en relación con el teatro:

miles de argentinos fueron secuestrados o encarcelados sin causa, y otros miles se vieron forzados al exilio, y un número no determinado que los organismos de Derechos Humanos estiman en el orden de 30.000 (...) fueron detenidos sin juicio previo, torturados y asesinados o continúan desaparecidos. (...) El plan de represión de la oposición política e ideológica, combatida como subversión, fue uno de los elementos claves en la imposición y desarrollo del proceso. (Azcona 2010, 141)

Un panorama atroz que asoló a Argentina durante ocho años, pero que dejó una huella indeleble y perenne por muchos años más, hasta la contemporaneidad y el tiempo venidero, cuando el país se libere del trauma colectivo vivido.

La dictadura se organizará a través de Juntas Militares tripartitas que variarán durante los ocho años de régimen. La primera etapa será la encabezada por Jorge Rafael Videla (1976-1980<sup>92</sup>), bajo cuyo mandato tuvieron lugar las mayores atrocidades y actos de violencia, en el marco de la denominada «guerra sucia» contra todo aquel considerado subversivo.

Los detenidos eran llevados a lugares clandestinos, centros de detención y, en la mayoría de casos, de aniquilamiento. Entre los nombres más destacados de estos espacios del horror se encuentra la ESMA, la Escuela Superior de Mecánica Armada, tanto un centro de detención como, en palabras de Azcona, un lugar «donde incluso se exterminaba a las víctimas para tapar los delitos que cometían los verdugos» (Azcona 2010, 150). Los motivos para la detención eran amplios y complejos; la persona apresada difícilmente regresaría a su hogar, sino que para la mayoría supuso tanto su tortuoso final como el de sus hijos -también detenidos, entregados a otras familias o nacidos en clandestinidad por las presas embarazadas y arrebatados de ellas-. El espectro era amplio y nadie se podría sentir a salvo. Incluso más aún que la muerte, la desaparición de hombres y mujeres y la usurpación de bebés se convirtió -y continúa siendo- un hecho doloroso y reivindicado en la sociedad argentina. Al desaparecido, además de la vida, se le arranca el derecho de

---

<sup>92</sup> Uno de los episodios más cruentos -y avergonzantes a nivel mundial- durante la dictadura argentina fue el desarrollo del Mundial de Fútbol de 1978 en este país, en pleno contexto genocida. La opinión pública internacional obvió esta situación y permitió que los vítores por el triunfo de Argentina como ganador del Mundial de Fútbol ocultaran la represión que, aprovechando la fiesta, se ejerció contra la ciudadanía, así como las torturas en la ESMA, a poca distancia del estadio oficial. Este hecho atroz es el que da nombre a la citada obra teatral de Lisandro Fiks, *25.000 de Argentinos* -los mismos atentos al mundial de fútbol-, de la cartelera porteña contemporánea. Remitimos, para más información sobre este episodio durante la dictadura, a artículos como Roldán (2007) o Archeti (2004).

descanso, el reconocimiento como víctima y el homenaje familiar por el dolor de su pérdida. Como explica Azcona en un relato atroz:

La desaparición de personas fue un programa de acción, planificado con anticipación, estableciéndose los métodos por los cuales llevarlo a la práctica: arrojando a los desaparecidos al Río de la Plata (previa aplicación de sedantes) desde aviones o helicópteros militares y en fosas comunes; fusilamientos y ocultamiento de cadáveres, sin ningún tipo de identificación. (Azcona 2010, 153)

Será durante la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla cuando tenga lugar el mayor número de crímenes cometidos contra los individuos contrarios al régimen, iniciándose las desapariciones forzadas<sup>93</sup>. Pronto se iniciaron los reclamos desde grupos sociales o asociaciones en pro de los Derechos Humanos. El colectivo más destacado -y de mayor influencia a nivel mundial contra toda represión dictatorial- son las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Un año después del inicio del Proceso de Reorganización Nacional, el 30 de abril de 1977, surgía dicha asociación. Se trataba de mujeres que unían sus fuerzas para luchar incansablemente por encontrar a sus hijos desaparecidos. Para sus fines, organizaron manifestaciones, con un marcado carácter performativo y de teatralidad, circulando por la Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos. Esta era la única forma para vencer el censurado derecho de reunión; no obstante, ese recorrer la Plaza de Mayo generó una figura icónica de fuerza insoslayable, una imagen en la memoria colectiva de la lucha perseverante contra la injusticia y de los reclamos por el esclarecimiento de la verdad. Dicho ritual elegía un modo de representación de gran significado e impacto, alcanzando los primeros reconocimientos internacionales al horror. Este carácter performativo es analizado por Diana Taylor en los siguientes parámetros:

The staging of the Madres' tragedy is instructive not only to human rights activists but also to those who study the performance of politics in public spaces and to those concerned with the role of gender in a civil conflict. For one thing, the entire scenario of "national reorganization" set in motion by the military was highly theatrical. By this, I am referring (...) to the script or master narrative used by the military, which "explained" and energized the public battle of images and worked to transform the "infirm" social "body" into a passive (i.e., "feminine") one. The Argentine scenario, then, like all scenarios, invoked a script, complete with plotline and roles. For another thing, the Madres, a group of nonpolitical women, organized one of the most visible and original resistance movements to a brutal dictatorship in the twentieth century. Their was very much a performance, designed to focus national and international attention on the junta's violation of human rights. (Taylor 1997, 184)

Pronto, como explica Félix Luna, estas *Madres* «comprendieron una dolorosa verdad: además de madres, muchas de ellas eran abuelas de niños secuestrados o nacidos

---

<sup>93</sup> Sobre la figura del desaparecido y los mecanismos llevados a cabo por el Proceso de Reorganización Nacional, destacamos el trabajo de Gabriel Gatti (2011).



en cautiverio» (Luna 2003, 123). Entendieron que también habían desaparecido sus nietos y los bebés de sus hijas o nueras, embarazadas en el momento de la detención. Así, como una escisión de las primeras, nacen las Abuelas de Plaza de Mayo. En su trabajo constante<sup>94</sup>, que a partir del año próximo cumplirá cuarenta años, *Abuelas* han creado un complejo y exhaustivo entramado para la recuperación de esos niños, el cual ha tenido incidencia en el campo de la genética, en el judicial y en los debates memorialísticos<sup>95</sup>.

Tras el primer período del régimen dictatorial, al que anteriormente nos hemos dedicado, se sucedieron los gobiernos de facto de las Juntas Militares presididas por Eduardo Viola (1981) y Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982). A partir del gobierno de Viola se produce una cierta apertura y una disminución de la violencia, sin olvidar el carácter represivo y sanguinario con el que continuó el tiempo dictatorial; sin embargo, parece que el elevado exterminio de fuerzas disidentes había mermado. Muchos exiliados pudieron regresar al país, de ahí que algunos de nuestros dramaturgos, como trataremos con posterioridad, retornaran en este tiempo y pudieran participar en Teatro Abierto. Si bien hablamos de un contexto de mayor apertura en la dictadura, donde se fraguó el evento de nuestro estudio, sólo recordar el incendio del Teatro del Picadero, donde se iniciaron las representaciones de Teatro Abierto, nos permite vislumbrar que el clima de opresión y censura continuaba perenne. En los últimos años, durante el gobierno de Galtieri, se desarrolló un cambio de políticas económicas que afectó al declive mayor de la Nación, así como tuvo lugar -pareciera que en un último acto desesperado- la campaña de la Guerra de Malvinas para la recuperación de estas islas de las fuerzas inglesas (Azcona 2010, 150). Argentina fue ampliamente derrotada, lo que generó un último dolor en la sociedad ante los soldados fallecidos en la contienda. Con este golpe, también a la defensa de la integridad y superioridad nacional defendida por el gobierno militar, el régimen comenzaría a desmoronarse<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Como estudiaremos con posterioridad, por sus destacadas relaciones con Teatro Abierto, dentro de su lucha por la recuperación de su descendencia, surgió desde la asociación el ciclo Teatro x la Identidad, iniciado en el año 2000 y activo hasta el momento. Este evento pretende, a través de la experiencia teatral, llamar la atención de aquellos hombres y mujeres que dudan de su identidad y que podrían ser niños apropiados durante la dictadura argentina. Como defienden desde la asociación, «Creemos que en el marco de una sociedad que se pregunta por su identidad, es posible encontrar a estos jóvenes, y, a la vez, estos jóvenes nos permiten un valioso cuestionamiento de nuestra propia identidad como sociedad, como país y como seres humanos» (Devesa 2006, 349).

<sup>95</sup> Uno de los primeros textos sobre la historia de *Madres* y *Abuelas* será el de Jean-Pierre Bousquet, *Las locas de Plaza de Mayo* (1983). También remitimos a Gatti (2011), Amantze Regueiro (2013) o Gorini (2015), quienes analizan el trabajo de las Abuelas y el impacto generado por sus reivindicaciones. Además, para conocer la historia de la asociación, que finaliza 2017 con la restitución de la nieta 126, remitimos al volumen editado por Abuelas de Plaza de Mayo (2007).

<sup>96</sup> Para más información sobre este proceso, remitimos a Enrique Vázquez (1985, 159-2017).

El paulatino desarrollo del proceso transicional y la llegada de la democracia no supusieron una abrupta solución a los estragos causados por la dictadura. Muy al contrario, son numerosas las problemáticas y el dolor derivado de este período que continúa perenne en el tiempo contemporáneo: los juicios por los crímenes cometidos; los bebés cuya identidad -ahora hombres y mujeres adultos- aún no ha sido recobrada; el dolor en las familias; las numerosas víctimas aún desaparecidas; el enfrentamiento social; la quiebra moral y el peso de la violencia atroz, entre tantos otros.

Resulta significativo que el pasado 2017, a cuarenta y un años del inicio de la dictadura, se continuara generando un enfrentamiento en la sociedad debido al número de desaparecidos. La cifra de 30.000, cuya veracidad descansa en su carácter simbólico, es cuestionada por una parte de la sociedad que sólo reconoce los más de ocho mil casos registrados. Esa aseveración conlleva a su vez la negación de que muchas más son las víctimas de desapariciones forzadas que nunca serán recobradas por la clandestinidad e ilegalidad de las acciones del régimen<sup>97</sup>.

Si nos acercamos ahora al campo cultural, podemos asegurar que la incidencia del campo político y el espacio represor generado por la dictadura fue sumamente atroz contra ellos: exilio, censura -al que nos dedicaremos de forma precisa en el siguiente apartado- o desaparecidos y asesinados<sup>98</sup>. La dictadura fue especialmente cruenta con los espacios de la cultura e intelectualidad argentina. Jorge Rafael Videla, primer presidente de facto, llegó a afirmar, según recoge Javier Chinchón Álvarez: «“un terrorista no es sólo el

---

<sup>97</sup> La respuesta del escritor argentino Jaime Kohan, en un afamado programa de radio, resulta idónea tanto para defender este número como para comprender la dimensión de su puesta en duda: «No es sólo discutir la cifra, es qué supone discutir la cifra. (...) La cifra de 30.000 se establece sobre una base: la represión de la dictadura militar fue clandestina en gran medida. Los centros de tortura fueron centros clandestinos. La represión fue ilegal. Y aún cuando la dictadura militar terminó, no hubo apertura de archivos ni información con respecto a la medida ni (...) qué paso con los desaparecidos, dónde están. (...) La cifra 30.000, como postulación (...) Precisamente lo que la cifra 30.000 expresa es que no hay pruebas porque el Estado no da la información con respecto a lo que pasó. La represión fue clandestina y fue ilegal, no pasó por ningún sistema judicial (...) y la cifra de 30.000 (...) expresa no sabemos exactamente cuántos fueron porque el estado ilegal y clandestino (...) no abre los archivos, no da la información de dónde están los desaparecidos (...) ni dónde están los nietos secuestrados. Entonces, la cifra total de desaparecidos hay que postularla, no probarla en términos de comprobación empírica. No hay comprobación empírica porque la represión fue clandestina. Situarte en 8.000 casos es (...) suprimir la realidad clandestina de la represión, como si contáramos con toda la información. (...) Es entrar en la lógica perversa de la dictadura: ¿Te enteraste de 8.000? ¿Pudiste probar 8.000? Entonces hay 8.000. No supimos que hay 8.000 y sabemos que hay miedo a denunciar, miedo a represalias... (...) Se postula una cifra a partir de la estimación de los casos no denunciados». Entrevista de radio a Jaime Kohan. En: <https://radiocut.fm/audiocut/martin-kohan-sobre-la-cifra-de-30000-desaparecidos/>. Última vez consultado 3 de septiembre de 2017.

<sup>98</sup> Como señala Jorge Dubatti: «El teatro argentino perderá numerosos teatristas, asesinados en esos años. Los actores desaparecidos son: Diego Botto, Juan Rubén Bravo, Mrita Britos de Ruarte, Polo Cortés, Fabio Goldryng, Hugo Federico González, Raúl Iglesias, Gregorio Nachman, Azize Weiss, Oscar Pérez Ruarte, Armando Prieto, Jorge Ernesto Romero, Pablo Luis Rouger, Alfredo Mesa, Silvia Shelby, Felipa Raquel Herrera, Alicia Palanco, Osvaldo Zunin, Luis Conti, Carlos Alberto Gaud y Carlos Waiz. Hubo creadores que habían iniciado una producción dramaturgica valiosa y su trayectoria se vio truncada. Recordemos, entre otros, a Rodolfo Washl, Francisco Urondo y Haroldo Conti» (Dubatti 2012, 175)

portador de una bomba o una pistola, sino también el que difunde ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana”; y en consecuencia inmediatamente advirtiera (...) que “en la Argentina van a tener que morir todas las personas que sean necesarias para lograr la seguridad del país”» (en Chinchón Álvarez 2007, 305).

Sin duda, analizar este contexto dictatorial, sus fuerzas internas y su incidencia y vinculación con la sociedad precisaría de un exhaustivo estudio que no pretendemos llevar a cabo en este trabajo. Para ello, remitimos a los estudios ya señalados (Canelo, 2008; Azcona 2010; Demasi, 2004; Luna, 2003; o Vázquez, 1985; entre otros). A lo largo de los siguientes capítulos, y en el análisis de Teatro Abierto y los textos escritos para el evento, retomaremos cuestiones determinadas de la dictadura en su relación e incidencia en el teatro. Ahora, nos adentraremos en el mecanismo censor (y con él en el generado exilio e insilio) y su efecto en la producción argentina. Dibujaremos, como sostenemos en este estudio, que la incidencia del campo político fue tan fuerte que destruyó las estructuras del campo cultural argentino. En el caso específico del campo teatral, imposibilitó la consecución necesaria de este arte convivencial, despejando a los autores y creadores de la posibilidad de llevar a escena sus propuestas.

### **Represión y teatro (1976-1983): censura, exilio y destrucción del campo teatral**

Para el estudio de este apartado, debemos retomar algunos conceptos y propuestas que fundamentan nuestro estudio, el abordaje al tema que nos concierne y nuestros postulados. Más allá del hecho literario, del texto dramático, el teatro conjuga una nueva realidad estética en su representación escénica, en el denominado texto espectacular<sup>99</sup>. Seguimos los postulados de Jorge Dubatti en su *Filosofía del Teatro*, según el cual el acontecimiento teatral se concibe «como un acontecimiento ontológico (...) Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis*, la expectación» (Dubatti 2010c, 33).

Como ya planteábamos en el primer capítulo de nuestro estudio, en primer lugar destaca el convivio o acontecimiento convivencial, el encuentro de artistas y espectadores, sin intermediación tecnológica, en un mismo espacio y tiempo (Dubatti 2010c, 34).

---

<sup>99</sup> Estamos utilizando la terminología planteada por María del Carmen Bobes Naves en la diferenciación entre el texto literario y el texto espectacular. Como ella afirma: «La Semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales)» (Bobes Naves 2004, 498).

Consiguientemente, una parte de esos asistentes comienzan a crear la *poíesis* (la creación, con acciones físicoverbales) y otra parte recibe y espera esa producción de *poíesis* (Dubatti 2010c, 36); es decir, la propia representación por parte del actor y los elementos que le acompañan en la puesta en escena y, por último, la recepción por parte del público de ese acto.

En el teatro el público asiste a un acto irreplicable, en cuanto a su realización como acontecimiento *en vivo* que se formula en el espacio generado en el encuentro entre la escenificación y el espectador asistente. De ahí que se cree un especial diálogo activo en la vivencia común del hecho teatral. Este aspecto resulta determinante si reflexionamos sobre el arte escénico creado en períodos represivos y determinados por una férrea censura. Junto al texto y la posible metáfora propuesta, cada elemento escénico (interpretación, objetos, música, iluminación...) se conforma como un mecanismo plurisignificativo en su realización sobre el escenario y a través de la decodificación por parte del público. Tal y como observamos con la realización de este estudio, finalizando el siglo XX el teatro supuso un resquicio, una ventana abierta al pensamiento crítico, escenificando aquella realidad traumática para la sociedad, cuya reflexión, debido a la represión dictatorial, estaba imposibilitada y censurada en todo ámbito artístico o social. Sin duda, el paradigma resulta la experiencia de Teatro Abierto, que en 1981 logró imponerse con rebeldía, desde los escenarios, contra la opresión dictatorial.

No obstante, esta afirmación no niega que la implacable censura actuó contra el teatro de la misma forma que contra el resto de artistas e intelectuales, pero sí adelanta – así como las consideraciones anteriores de Jorge Dubatti sobre el hecho teatral – que las características de este arte condicionan una actuación disímil por parte de la censura, no por ello menos agresiva, donde se posibilitó el desarrollo de un teatro al margen de la norma establecida. Los ejes principales sobre los que basamos la incidencia de la censura en el teatro, hecho que continuaremos desarrollando en este apartado y en los futuros capítulos, son:

- La marginalización y la desaparición de todo teatro fuera de la norma institucional.
- La ruptura de los creadores con el público, hecho necesario para la consecución teatral.
- La metaforización y la complicidad generada en el convivio.
- La huella que la censura crea, más allá de su desaparición, con el inicio del proceso de democratización.

En el contexto que ahora trabajamos, entre 1976 y 1983, además de los fieros hechos y prácticas anteriormente relatados, la sociedad se vio marcada por una férrea censura que limitaba todo pensamiento crítico y que afectaba, de forma determinante, a la intelectualidad argentina y a la creación artística<sup>100</sup>. En relación con el teatro, la censura dificultó la creación en libertad, condujo a numerosos artistas al exilio y los que permanecieron en el país tuvieron vivir con la presión continua de las “listas negras”. Como explica Jorge Dubatti, la situación desde 1973 y durante la última dictadura militar en Argentina:

genera un impacto incalculable en el campo teatral, que se traduce en su drástica reducción. Las artes del espectáculo sufren una profunda desarticulación respecto de como venían funcionando en los sesenta y la primera mitad de los setenta. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, está signada por el empobrecimiento y el miedo. (Dubatti 2012,172)

Como señalan estudios como los de Andrés Avellaneda (1986) y Vivian Brates (1989) sobre la censura en los medios artísticos, su incidencia se hizo pronto visible en el campo teatral: intervenciones en teatros, prohibición de espectáculos, bombas... Su presencia tuvo eco en todos los espacios, pero principalmente en el teatro comercial, cuya visibilidad es equiparable a la del cine y la televisión. Por ello, apuntan Juana Arancibia y Zulema Mirkin, en un volumen que compila el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional, que la censura se inició como una estela imparables y «durante muchos años el poder político fue incrementando el control sobre todas las actividades culturales» (Arancibia 1992, 16).

La dictadura militar luchó encarecidamente contra la cultura, a sabiendas de la presión que contra el régimen podría imponer. La eliminación de todo pensamiento crítico desde el ámbito cultural garantizaba la estabilidad del poder autoritario. Como recoge Fernando Ferreira:

Francisco Carvallo, subsecretario de Cultura de la provincia de Buenos Aires, al informar sobre el plan cultural a desarrollarse en la provincia: “La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas. En nuestro país los canales de infiltración artístico culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras en que por transferencia se utiliza sutilmente” (1977). (Ferreira 2000, 255)

---

<sup>100</sup> En este apartado se recoge parte de la investigación realizada sobre la censura en este contexto y que aplicamos al festival Teatro Abierto 1981, profundizando en los textos *Lobo... ¿estás?*, de Pacho O'Donell, y *Desconcierto*, de Diana Raznovich, sobre los que en este estudio no nos detendremos. Para más información, remitimos a Saura-Clares (2017b, 123-138), “Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: *Teatro Abierto*” (*Interliteraria*, 22/1, volumen “Creation, Political Repression and Censorship”).

En un artículo de 1988, a pocos años de la finalización de la dictadura militar, Beatriz Sarlo explicaba la complejidad del proceso censor en el país. Como ella señala: «La censura operaba con tres tácticas: el desconocimiento, que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran el terror; y las medias palabras, que engendran intimidación» (Sarlo 1988, 104). Además, como ella apunta, la eficacia de la censura se generó en la ruptura entre la intelectualidad y en el contacto de la misma con la propia sociedad:

En 1976 se nos expulsaba de la intervención política, se clausuraba la esfera pública y se nos imponía una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada (...) de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. (Sarlo 1988, 101)

Por su parte, señala Perla Zayas de Lima que en el ámbito teatral:

La censura operó en distintos frentes y con variadas estrategias: amenazas verbales y escritas, listas negras, persecuciones, agresiones físicas, bombas, cierre de teatros, obras retiradas de cartel, secuestros y desapariciones. Los efectos negativos fueron inmediatos: autocensura, exilio, silencio, exclusión y una estructura elíptica (descrita también por diferentes críticos como “ambigua”, “metafórica”, “enmascarada”, “oblicua” y “escamoteada”). (Zayas de Lima 2001a, 259-260)

Ciertamente, la complejidad del hecho censor resulta de su intervención a través de diversos sistemas y medios, desde las amenazas oficiales al terror infundido de forma sutil y que conduce a la propia autocensura del artista. En el ámbito teatral, el impacto de la censura sobre la creación fue determinante, pero no tanto debido a la falta de creación dramática, sino principalmente motivado porque todo teatro alejado del ámbito comercial y del orden establecido por la dictadura se vio abocado a la marginalización. Si bien pareciera sobrevivir, frente a la persecución sufrida por los medios de masas como el cine o la televisión, lo hizo debido a su escasa incidencia pública, al carácter de actividad residual que acogió.

También Beatriz Sarlo apuntaba que los intelectuales, ante el contexto que estamos describiendo, debieron optar por «construir, desde los márgenes, desde el *underground*, algunas alternativas de futuro para la cultura argentina» (Sarlo 1988, 105). Por ello afirman Arancibia y Mirkin que se generaron en Buenos Aires resquicios donde los dramaturgos seguían realizando su profesión. Fuera del “Strip” de la calle Corrientes, el centro del teatro comercial «la presión disminuía y por eso pudo desarrollarse en otros lugares, en sótanos, en sitios que no eran de fácil acceso y, por lo tanto, se requería mucho tiempo para “visitarlos” a todos» (Arancibia 1992, 16).

No obstante, como percibe Jean Graham-Jones, en su libro sobre el teatro durante este período dictatorial:

the decline notwithstanding, people continued to go to the theater in Buenos Aires during the military dictatorship's earliest, and most repressive, years. Disagreements unsurprisingly arise regarding quality and output. For example, in possible contradiction of the above claim that less local theater was being supported, a survey of the number of plays registered with ARGENTORES (the Asociación Argentina de Autores) during those years suggests that more Argentine plays were being created: 1976 – 189 plays; 1977 – 224 plays; 1978 – 322 plays; and 1979 – 278 plays. (Graham-Jones 2000, 25)

Resulta sorprendente que la creación artística continuó, como recopila Graham-Jones, pero la misma estuvo determinada por la presión ejercida desde el estado represivo, desde la censura de textos a la inclusión del artista en las temidas “listas negras”. Las mismas frenaban la posibilidad de trabajo en los teatros oficiales, cine y televisión. Sólo los teatros independientes podían acoger a estos artistas, siempre sujetos a prohibiciones y el terror ejercido.

El temor generaba otra compleja forma de opresión, la autocensura del propio artista. El dramaturgo Carlos Gorostiza reconoce que al terminar un texto dramático convocaba a un grupo de autores y directores para hacer una primera lectura y entre todos decidían si la obra podría ser representada o no, según lo que consideraban que el discurso oficial de la dictadura permitía (Arancibia 1992, 16).

Por ello, el exilio fue la única vía posible para muchos de estos dramaturgos. Desde las primeras “listas negras” que surgen con la Triple A, que en el ámbito cultural impedía cualquier tipo de representación artística o pública de esa persona, además de resultar una llamada y amenaza directa, se iniciaron los exilios. A partir de 1976 esta cifra aumentó cada vez más, abocando al exilio a una masa heterogénea de argentinos que encontraba en este viaje aprátida su única vía de supervivencia. Así explica Silvina Jensen:

No hubo un exilio sino múltiples y tantos como la cantidad de seres humanos que protagonizaron esa experiencia (...) Hubo exilios de la represión física y de la exclusión laboral. Hubo exilios del miedo y del ahogo. Hubo exilios de la militancia armada y no armada; del protagonista y de su familia, sus compañeros de militancia y su entorno laboral. (Jensen 2004, 120)

En el ámbito teatral, de gran amplitud es la lista de todos aquellos que tuvieron que marcharse de Argentina, atacados por la censura, las amenazas y, en última instancia, las “listas negras”. Esta fue otra de las estrategias censoras que vedaban a los artistas la

posibilidad de trabajar, las cuales «como las normas de la censura, nunca eran difundidas en su totalidad» (Mogliani 2001, 83).

Dentro de los autores de nuestro corpus de estudio, pertenecieron a las listas negras nombres como Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Ricardo Halac, Roberto Cossa o Carlos Somigliana (sin constancia de Ricardo Monti y Mauricio Kartun), así como, además, debieron marcharse al exilio Aída Bortnik, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky o Ricardo Halac durante el tiempo de la Triple A.

Ante este panorama, si nos detenemos en los elementos que conforman el hecho teatral, podemos analizar los diferentes vértices de la incidencia de la censura en este arte. En primera instancia, en cuanto al texto, la censura afectó a la propia creación artística - como posteriormente analizaremos-, a la conformación de nuevas poéticas dramáticas y estrategias a través de las cuales esquivar el sistema censor. Nos referimos a la metáfora, la ironía, la alegoría, la fusión del realismo con nuevas estéticas de vanguardia, la recuperación de códigos tradicionales para su parodia, la relación entre la representación de la familia y los mecanismos de poder... Como apunta Graham-Jones, las obras «were encoded so as to escape the censors gaze, primarily through the countercensorial use of such rhetorical figures as metaphor, allegory, and analogy, and the reappropriation of cultural codes already in place in Argentine theater» (Graham-Jones 2000, 21).

La dificultad reside en que estos mecanismos requieren de una recepción cómplice por parte del público, elemento indispensable para el desarrollo del hecho teatral. Y es precisamente ese espectador el que estaba desapareciendo. Más allá de la productividad dramática o escénica, el teatro se estaba resquebrajando en la sociedad argentina en lo concerniente a su representación, a causa de la destrucción del convivio, del encuentro del actor y el público en el espacio<sup>101</sup>.

Por un lado, para los artistas exiliados se tornó difícil la creación ya que el teatro precisa, a diferencia de otras experiencias literarias como la novela o la poesía, de un espectador que se adentre en el código establecido y con el que desarrollar un contacto a través de la representación. Significativo es, al respecto, el caso de una de las dramaturgas que participaron en Teatro Abierto y que debió exiliarse en España, Griselda Gambaro. Durante estos años, la autora escribió su novela *Dios nos quiere contentos*, pero no se

---

<sup>101</sup> Brates (1986) o Dubatti (2012, 171-202) ahondan sobre la destrucción del sistema teatral durante este período, aportando diferentes datos en su argumentación, muchos de los cuales estamos citando en este estudio, pero a cuyos trabajos remitimos para una mayor profundización.



dedicó a la escritura dramática. Como cuenta en una entrevista con Francisco Torchia: «En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público; y no sabía cómo era el público español. El teatro pide enseguida el escenario y el público» (Torchia 2010).

Lo mismo ocurría con aquellos dramaturgos que permanecieron en el país; en el clima asfixiante de la censura que condicionaba su obra, observaban cómo su trabajo iba desapareciendo o quedaba limitado a pequeñas salas alternativas con una escasa incidencia social. Se estaba borrando el vínculo entre el texto dramático y su puesta en escena, entre esta y el público receptor. Arancibia y Mirkin apuntan que «En 1979, toda la gente de teatro era tildada de subversiva y se puede decir que la asistencia a ciertos espectáculos implicaba un riesgo» (Arancibia 1992, 18). Tomando como base ejemplos de este contexto, ahondaremos sobre esta cuestión en el próximo capítulo.

Por todo ello, en las representaciones que se pudieron llevar a cabo en este tiempo -como es el caso paradigmático de Teatro Abierto-, cada elemento multiplicaba su significado en el contexto censor; se tornaba necesaria la recepción de un espectador activo y abierto a este código. Así, como afirma Mariángeles Rodríguez Alonso, en un estudio referido al teatro español durante el período franquista, pero cuya reflexión es extensible al teatro en otros ámbitos:

Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo. El gesto, la mímica, el empleo de signos, la creación de códigos nuevos y la interconexión significativa de los mismos hace portadora de valores y mensajes que tenían vedado el camino de la palabra. Si bien la censura lo era también del texto espectacular mediante la asistencia de censores al ensayo general; siempre resultaría más fácil cifrar el mensaje prohibido en los signos escénicos que en la palabra dramática. (Rodríguez Alonso 2015, 207)

A pesar del resquebrajamiento del campo teatral por la incidencia del campo político y los nuevos códigos y espacios de creación que genera la censura, como trataremos en el capítulo siguiente, seguimos encontrando algunos aspectos significativos que también supone una base para nuestro debate posterior, en el estudio profundo sobre Teatro Abierto. En primer lugar, destaca el nombre Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín. A pesar de la presión del régimen sobre el campo teatral, Staiff: «pudo desarrollar una clara política cultural como director (...) lo que llevó a esa institución a ocupar un lugar central en el campo teatral y a generar una corriente de público propia» (Mogliani 2001, 85).

Como retomamos de los estudios de Mogliani, hubo una «introducción de nuevos discursos estéticos y teatrales en el campo de esa época» (Mogliani 2001, 85), existiendo

una predominancia entre la temporada de 1976 y 1983 de clown o danza, «artes que privilegiaban el trabajo corporal del intérprete» (Mogliani 2001, 85). El Teatro de Danza de Wuppertal en 1980 en el San Martín o el Teatro Negro de Praga en el mismo año en el Presidente Alvear dan cuenta de ello. La palabra era relegada a un rol secundario en pos de la imagen en estas propuestas, algo que se incrementó con la llegada de la compañía de Tadeusz Kantor, Cricot 2, a Buenos Aires, con *La clase muerta* (1980) en el San Martín; y del mismo grupo junto al propio Kantor en 1984 con *Wielopole, Wielopole*. (Mogliani 2001, 85). Dejamos para el próximo capítulo una revisión crítica sobre la gestión cultural de Kive Staiff, no desmereciendo su destacada impronta y labor al frente del teatro, sino porque uno de los principales reclamos de los dramaturgos de Teatro Abierto era su completa imposibilidad de participar en los teatros oficiales. Había en Staiff una notoria gestión, no por ello libre de la censura.

También generó un notorio impacto en el campo teatral en Buenos Aires el arribo de Peter Brook, para presentar en 1980 su película *Encuentro con hombres notables*. Las charlas de Brook en este espacio fueron masivas por parte de los teatristas del momento, hecho que se observa en la «creciente utilización de espacios teatrales no convencionales, alejados absolutamente del tradicional “teatro a la italiana”» (Mogliani 2001, 86). Por otro lado, continuarán las teorías de Lee Strasberg y el Actor Studio, por lo que «se reforzó la centralidad de la interpretación realista stanislavskiana-strasberiana en el campo teatral» (Mogliani 2001, 86). Además, se revalorizará a Armando Discépolo, tanto por sus montajes como por los paulatinos estudios dedicados a su obra y «la producción de nuevos textos que continuaban de algún modo su línea dramática» (Mogliani 2001, 87). A este aspecto remitiremos en el siguiente apartado y será observado en Teatro Abierto. Por último, como también señala esta investigadora, el rescate de figuras de la tradición teatral argentina se extendió a otros autores, estableciendo estrechas relaciones entre el teatro del pasado y el del presente. Así, Ricardo Monti, «frente a la línea dramática tradicional del teatro argentino iniciada por Florencio Sánchez, reivindicaba una línea “más profunda, subterránea y persistente: la de Discépolo, Defilippis Novoa, Roberto Arlt y Griselda Gambaro”» (Mogliani 2001, 88).

Delimitado este campo teatral, sobre el que continuaremos trabajando en relación con Teatro Abierto, vamos a estudiar algunos de los mecanismos de las poéticas dramáticas de este período siguiendo ejemplos de la producción de los dramaturgos que conforman nuestro corpus. Así podremos corroborar los cambios estéticos que en sus

piezas se generaron por incidencia directa de la represión del campo político, así como las temáticas recurrentes trabajadas y mediadas por la metáfora. Todo ello se conjugará y servirá de antecedente para ahondar en Teatro Abierto y su producción en este contexto.

### **Poéticas dramáticas: mezcolanza, diálogos e intercambios (1967-1985)**

Si bien con anterioridad nos hemos referido a la producción de estos autores antes del Proceso y las temáticas y fórmulas trabajadas, con los dos siguientes subapartados busquemos sentar las bases teóricas y las corrientes estéticas que nos permitan conocer la producción de Teatro Abierto en 1981 y sus variantes en las ediciones de 1982 y 1983. Las poéticas dramáticas de los dramaturgos de nuestro corpus se verán afectadas por el momento histórico. El contexto asfixia al campo teatral y este busca fórmulas para tomar aire y continuar representando a pesar de la opresión. Todos estos mecanismos serán evidenciados en nuestro análisis de las piezas que conformaron Teatro Abierto.

A partir de los años setenta, como hemos trabajado a lo largo de este capítulo, unido a una temática cada vez más arraigada de carácter político y militante, encontramos una confluencia entre los dramaturgos de los sesenta del Realismo Reflexivo y la Neovanguardia y los emergentes en esta década, en la búsqueda de nuevas estrategias expresivas donde el realismo choca con experiencias teatralistas o de vanguardia. Consideramos necesario ahondar un poco más en este avance del -en terminología de Osvaldo Pellettieri- «intercambio de procedimientos», ya que conforma uno de los pilares estéticos desde donde deberemos analizar los trabajos presentados en Teatro Abierto. Uno de los rasgos característicos de los tres eventos será esta fusión de diferentes tendencias dramáticas que comenzó a mediados de los años setenta. Como señala Marina Sikora, en un análisis basado en *Ceremonia al pie del obelisco*, y extensible a todas las piezas del teatro político antedichas:

A nivel sintáctico se modifica el esquema actancial, sustituyendo en el eje del deseo la búsqueda de la identidad individual, por una colectiva, como es la verdad histórica. La parodia y la dramatización histórica reemplazan al principio constructivo del encuentro personal (...). Se produce un cruce de convenciones estéticas teatralistas para probar una tesis realista (...). La inclusión de elementos brechtianos y expresionistas (...) permite un distanciamiento que contribuye a la actitud crítica del espectador. (...) Al contrario de lo que ocurre en el primer teatro de Halac, existe una salida. (...) El texto tiene un fuerte carácter didáctico, siendo un teatro que manifiesta el pensamiento de izquierda y quiere entender la realidad. (Sikora 1992, 159)

Según el análisis de esta investigadora, queremos detenernos e incrementar algunos de los rasgos que apuntan cómo los textos evolucionan desde el Realismo Reflexivo canónico de los años sesenta -encabezado por Ricardo Halac y Roberto Cossa- a nuevas expresiones. Ahora, las propuestas no se centran en individuos particulares para extrapolarlo a la sociedad argentina, sino que los personajes se tornan simbólicos y acogen una visión social más acuciada. Interesa la introducción de la parodia, pues será a través del humor cómo la mayoría de los dramaturgos realistas encuentren la vía de escape para enfrentarse a la censura dictatorial. El realismo enclaustrado no teme ahora al acercamiento a técnicas teatralistas que nutren de nuevas posibilidades escénicas las piezas. Brecht, el expresionismo y la deformación grotesca, incluyendo el retorno a las fórmulas tradicionales del sainete y el grotesco criollo o el uso de la farsa o el vodevil, poblarán las nuevas propuestas. A su vez, las coordenadas tempoespaciales dejan de determinarse desde las líneas realistas y la imaginación escénica se abre a lo alegórico, a lo onírico o a la repetición intensa que incrementa la caricatura.

Por su parte, también el espacio de la Neovanguardia, en sus representantes principales de los sesenta como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, presentan rasgos distintivos que configuran una segunda etapa en sus producciones. El estilo absurdista y el carácter lúdico se desarrolla ahora en un espacio y desarrollo temporal más realista; si bien no se pierde la experimentación vanguardista, el código busca la intromisión de agentes desarticuladores en un desarrollo más cercano al realismo.

Esta segunda etapa de intercambio de procedimientos ha sido determinada por Osvaldo Pellettieri en diversos estudios. Como él analiza, dentro del «microsistema del sesenta», que emerge en 1960, encontraremos tres estadios. La primera fase, la cual ya hemos trabajado con anterioridad, cuenta con un primer momento nuclear de «ruptura y polémica», desarrollada entre 1960 y 1969 incluyendo el «intercambio de procedimientos» (1967-1976). Posteriormente, habrá una segunda etapa canónica, entre 1976 y 1985, en la cual nos detendremos en este espacio, donde se ubican los ciclos de Teatro Abierto, y una tercera fase, a partir de 1983/95 hasta 1998, con la emergencia de un nuevo sistema teatral y los textos remanentes de los años sesenta. A ello nos dedicaremos en el último apartado relacionado con el tiempo posdictatorial (Pellettieri 2003, 21)<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Principalmente en tres libros plantea Osvaldo Pellettieri su periodización del teatro argentino (1994; 1997; y en los volúmenes sobre la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, como 2003). Las fechas varían y las consideraciones

Acercándonos, en primera instancia, al Realismo Reflexivo, pronto observamos que la aparente homogeneidad del movimiento se diluye desde los primeros textos canónicos que presentan Ricardo Halac o Roberto Cossa. Como ya veíamos con anterioridad, al analizar la tendencia del Realismo Reflexivo, a mediados de la década del sesenta sorprendían textos como *La fiaca* de Ricardo Talesnik, *La granada* de Rodolfo Walsh (para nosotros ya autor limítrofe entre ambas estéticas desde sus inicios), *La ñata contra el libro* de Roberto Cossa o el *Tentempié I* y *Tentempié II* de Ricardo Halac. Por ello, afirma Osvaldo Pellettieri que ya se observaba «la heterodoxia del realismo reflexivo» (Pellettieri 2003, 465) y denominará «realismo reflexivo híbrido» (Pellettieri 2003, 465).

Dentro de esta tendencia, finalizando los años sesenta, este investigador establece tres direcciones posibles dentro de la subfase del intercambio de procedimientos, en relación con el realismo reflexivo híbrido; es decir, tres tendencias por las que transitan los dramaturgos para hallar nuevos caminos expresivos que van más allá de los textos canónicos de principio de década. Según este crítico, hallamos: «1. Textos en los que se afirmaba el modelo híbrido. 2. Textos que mezclaban el híbrido con el hiperrealismo. 3. Textos paródicos de intertexto político» (Pellettieri 2003, 466).

No nos referiremos al último grupo, pues lo componen los textos que ya hemos mencionado con anterioridad de los años setenta, el teatro de carácter político que emana de *El avión negro* y que nos conducía hasta las primeras piezas de Ricardo Monti. Los autores que lo conjugan parten de la tendencia realista, pero acogen nuevas características y fusión con lo paródico según la temática e interés de las piezas.

En cuanto al primer grupo presentado por Pellettieri, textos en que se afirmaba el modelo híbrido, está compuesto por obras que superan el realismo canónico con ciertas novedades: juegos con planos diferenciados, inclusión de elementos oníricos, simbólicos (personajes, espacio, temporalidad...) o rasgos que se desprenden del realismo en pos de una tendencia más absurdista. Será el eslabón previo para configurar la segunda fase del Realismo Reflexivo, especialmente en dramaturgos como Ricardo Halac. Así lo analiza Pellettieri en relación con *El lugar* (1970) de Carlos Gorostiza; *Morir en familia* (1971) de Jorge García Alonso; *Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile; *Simón Brumentlein* (1970) de Germán Rozenmacher; o *Cien veces no debo* (1971) y *Los*

---

se van ajustando, por lo que tomamos las referencias del último volumen donde el equipo de investigación coordinado por Pellettieri se replanteó y ajustó dicha periodización.

*japoneses no esperan* (1973) de Ricardo Talesnik. Todos ellos, escritos al inicio del setenta, continúan desarrollando una tesis realista, en relación con la familia o grupos colectivos para realizar una reflexión crítica, pero se basan ahora en otros elementos teatralistas para lograr su fin<sup>103</sup>.

En última instancia, también resulta especialmente destacado el segundo grupo, los textos que mezclan el híbrido con el hiperrealismo. Nos interesa de nuevo por ser la antesala de la segunda fase del Realismo Reflexivo, tiempo que aportará piezas sumamente destacadas de este período -y del teatro argentino- y por su influencia en -y a través- de Teatro Abierto. En este grupo, Osvaldo Pellettieri incluye dos textos principales como antecedentes de una tendencia fructífera en los siguientes años de los setenta. Según su consideración, destacarían *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu (1976) y *El gran deschave* (1975) de Sergio de Cecco y Armando Chulak (Pellettieri 2003, 473-476).

A partir de 1976 tendrá lugar lo que Osvaldo Pellettieri denomina como la segunda fase del Realismo Reflexivo, «del ilusionismo al teatralismo» (Pellettieri 2005b, 29). Reconoce en la figura de Ricardo Halac al pionero en esta tendencia, como él mismo había iniciado el Realismo Reflexivo canónico en los años sesenta. Se caracterizará «por tomar elementos propios de otras tendencias estéticas -el sainete, el absurdo, el expresionismo, y muy especialmente el grotesco criollo- con el fin de probar su tesis realista» (Pellettieri 2005b, 29). Esta tendencia se relaciona con los años vividos durante el Proceso. Los autores encuentran en el «terrible referente» (Pellettieri 2005b, 30) en el que se ubican la necesidad de buscar nuevos medios expresivos para afrontar dicha realidad: «lo monstruoso de las relaciones sociales sólo podía ser captado por esa “otra realidad”, no representativa de lo fáctico que promueven los mencionados procedimientos teatralistas (del grotesco, pero también del absurdo) con su amplísima capacidad para la metáfora» (Pellettieri 2005b, 30).

Reconoce Pellettieri en este período cruento similares vicisitudes a las que encontró Armando Discépolo y otro grupo de dramaturgos para la llegada al grotesco en Argentina. De forma circular, el teatro retorna y busca en su tradición los mecanismos que le permitan continuar cumpliendo su función social. Este momento histórico, para Pellettieri, «reeditó, multiplicados, los miedos, las angustias y las simulaciones de la etapa histórica que dio origen al grotesco en nuestro país» (Pellettieri 2005b, 30).

---

<sup>103</sup> Para más información, remitimos a Pellettieri (1997, 466-473).

La llamada segunda fase del Realismo Reflexivo (1976-1985), contexto en el que se encuadran las propuestas dramáticas del tiempo dictatorial y de Teatro Abierto, se desarrolla en dos tendencias principales. La primera, emana del anterior Realismo Reflexivo híbrido y genera el denominado «Realismo Reflexivo de intertexto moderno» (Pellettieri 2001, 125); a su vez, la segunda recupera el Realismo Reflexivo donde se mezcla el híbrido y el hiperrealismo para concluir en el denominado «Realismo Reflexivo de intertexto sainetero» (Pellettieri 2001, 125).

Acercándonos al primero, el Realismo Reflexivo de intertexto moderno, podemos encontrar textos de autores como Carlos Gorostiza (*Los hermanos queridos*, 1978, y *El acompañamiento* 1981); Ricardo Halac (*El destete*, 1980, y *Un trabajo fabuloso*, 1980); Roberto Cossa (*El viejo criado*, 1981; *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, 1982; y *De pies y manos*, 1984); Mauricio Kartun (*Chau Misterix*, 1980, y *La casita de los viejos*, 1982); Aída Bortnik (*Domesticados*, 1981; *Papá querido*, 1981; o *De a uno*, 1983); Carlos Somigliana (*El nuevo mundo*, 1981; *El oficial primero*, 1983) o textos de Roberto Perinelli, Eduardo Rovner y Eugenio Griffiero.

Tal y como trataremos en nuestro análisis posterior -a partir de algunos ejemplos de los dramaturgos de nuestro corpus y, posteriormente, profundizando en Teatro Abierto-, resumiremos algunas de las características que podemos observar en esta tendencia<sup>104</sup>. En primer lugar, para la consecución de la tesis realista se trabaja ahora con procedimientos del grotesco -en su sentido amplio pirandelliano y en su concreción de grotesco criollo-, el absurdo, el expresionismo, el humor negro y la parodia de la conocida “comedia blanca”. Debieron asumir -creador y público-, para la representación de las monstruosidades del Proceso de Reorganización Nacional, «estéticas que aceptaran lo “desproporcionado” como canon y excedieran los límites de la mimesis de la primera fase del realismo reflexivo» (Pellettieri 2001, 127).

Seguimos encontrando el binomio enfrentado entre individuo y la sociedad como oponente, obstaculizando su camino. No obstante, ante la pasividad de los personajes de la primera fase del Realismo Reflexivo encontramos ahora protagonistas más activos, que luchan por salir de su situación desesperada, con más acción y enfrentamiento. De ahí que sus desdichas se tornen más grotescas y amargas.

---

<sup>104</sup> Estamos recopilando el trabajo realizado por Osvaldo Pellettieri (2001, 126-134), con el fin de valernos de su utilidad para el análisis de nuestros textos.

Hay muchos elementos que continúan representando una poética realista: en los diálogos de los personajes, su coloquialismo, las referencias extraescénicas realistas, además de que «los personajes proceden del mismo universo ideológico y causal que los espectadores, hay niveles de prehistoria en el principio de la intriga y continúan la retórica realista en la gradación de conflictos, la antítesis en la presentación de personajes y el paralelismo en las relaciones» (Pellettieri 2001, 128).

Los encuentros personales, como base constructiva del Realismo Reflexivo, se encuentran ahora parodiados. El protagonista de las piezas aparece en completa crisis, incomprendido, desolado y parodiado en sus acciones grotescas. Incluso cuando llega a rebelarse (como en *Segundo tiempo*, *El destete* o *El acompañamiento*) el espectador observa con amargura la falta de esperanza por la utopía vital que anhela y no se logrará. Hay una gran ironía existencial que afecta, desde el individuo, a toda la sociedad.

El modelo aristotélico de inicio, nudo y desenlace se mantiene, pero se encuentra desbordado y perdido ante los artificios absurdistas. Las secuencias rutinarias, los diálogos y encuentros repetidos desbordan la aparente trama realista. Desde una formulación farseca, la mayoría de estos protagonistas ya no se convierten en héroes en crisis con los que se identifica la sociedad, sino antihéroes, personajes destronados, en momentos de baja vital: parejas destruidas, problemas económicos de suma gravedad, enfrentamientos en el marco familiar... Su decadencia provoca en el espectador la compasión, la piedad y la amargura final.

En los textos de este segundo período de Cossa (*Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*), Kartun (*Chau Misterix*, *La casita de los viejos*) o Eugenio Griffiero (*Príncipe azul*), entre otros, observamos cómo se construye en esta tendencia de la segunda fase un desplazamiento «a un mundo expresionista, al drama autobiográfico, confesional» (Pellettieri 2001, 130). Pareciera que la destrucción de la sociedad por la represión militar sólo genera un espacio para la evocación del pasado. La misma no se hace a la forma de un *locus amoenus*, sino del mismo de forma frustrada: se trata de volver a los recuerdos, a un tiempo anhelado que nunca podrá recobrase, al trauma, a los miedos del pasado que profundizan en la depresión del protagonista... Son personajes atrapados entre la realidad y el recuerdo. Se adelanta, especialmente superado el Proceso de Reorganización Nacional, «la convivencia entre vivos, muertos y ausentes» (Pellettieri 2001, 131). Las obras parecieran generar espacios baldíos que claman por la reconstrucción, superando los recuerdos traumáticos.



Sobre estas características, Pellettieri considera que podemos reconocer, dentro de esta tendencia, una primera subfase «De ingenuo solidarismo optimista, que implica una rebelión no conformista contra la vida “sensata”» (Pellettieri 2001, 132), especialmente entre 1976 y 1981; en él incluiríamos las piezas de Ricardo Halac como *Segundo tiempo*, *El destete*, *Un trabajo fabuloso* o *El acompañamiento* de Gorostiza, entre otras. Por otro lado, encontramos la subfase del «cuestionamiento a la “edad de oro de los sentimientos” (...) propio de la comedia blanca» (Pellettieri 2001, 132), más desarrollado entre 1981-1985 y que retoma los citados textos de Roberto Cossa, Mauricio Kartun o Eugenio Griffero, entre otros.

Se tratará de textos canónicos, así tratados tanto por el público como por la crítica. Como presenta Pellettieri, en ellos podemos advertir cómo buscan «aludir a la derrota de una forma de vida, al fracaso de una manera de comprender la realidad por parte de esa clase» (Pellettieri 2001, 133). Son ahora personajes domesticados, cuyo mejor tiempo ya transcurrió y que hallan todas las puertas cerradas -laborales, sociales y existenciales- en una sociedad que limita al individuo.

Un ejemplo útil para comprender este cambio de paradigma lo hallamos en el texto de Carlos Gorostiza *Los hermanos queridos*. Se trata de una propuesta de especial interés debido al rol notorio de este autor al inicio de la tendencia realista en Argentina con *El puente* y la influencia en los autores posteriores del Realismo Reflexivo. *Los hermanos queridos* fue estrenada en 1978 en el Teatro Lasalle de Buenos Aires. La acotación inicial ya nos sitúa en un nuevo estadio del Realismo Reflexivo, introduciéndonos desde la tradicional escena realista a un espacio teatralista:

*Escenografía*

*Debe estar conectada con la realidad más cercana. Sin embargo, su realización debería crear escapatorias hacia zonas irreales, tratando de lograr el ámbito justo para la idea dramática, irreal en su forma pero real en su contenido.*

*La acción se desarrolla en un lugar único: la parte de atrás o fondo de un departamentod e planta baja, en su contrafrente. (...)*

*El lugar de acción es la casa de Juan, pero también es la casa de Pipo. A pesar de que todos los personajes actúan en el mismo ámbito y durante el mismo tiempo, Zule, Pipo y Agustín no ven ni oyen a Juan, Betty y Alicia. (...) Todos los tiempos son reales: tanto aquel en que transcurre la pieza como los utilizados por cada personaje de acuerdo a su necesidad escénica. Algunos diálogos pueden montarse unos sobre otros.*

(Gorostiza 2012, 79-80)

La introducción resulta ejemplificadora del viraje estético producido. El espacio remite a la tradicional representación del ámbito familiar proveniente del realismo. No obstante, su utilización metafórica como escenario compartido para los dos hermanos

enfrentados durante la pieza, Pipo y Juan, acoge un carácter significativo de formulación teatralista, de mayor experimentación para una poética realista. Los dos hermanos llevan más de dos años sin hablarse y, promovido por sus mujeres, han organizado una cena de reconciliación. Debido a una confusión, ambos núcleos familiares esperan al otro hermano a cenar, por lo que dicho encuentro nunca se producirá. El enfado por el desplante que ambos creen que el otro hermano ha realizado al no presentarse a la cena los lleva a no telefonarse para solventar el error. La espera solo alimenta sus conflictos, hace emanar los antiguos recelos y muestra a personajes solitarios, desamparados y perdidos en el encuentro personal y social. No sólo hallamos el enfrentamiento filial, sino que observaremos la brecha generacional entre Juan y su hija Alicia, así como el desencuentro que esta provoca con su mujer, Betty; en el otro ámbito, se evidenciará el resquebrajamiento de la relación entre Pipo y Zule, generado por el fracaso laboral y vital del primero, lo que lo aboca a la bebida y desesperación, incrementado en la noche del encuentro por la visita de Agustín, amigo de la familia y enamorado de la esposa.

El enfrentamiento entre los dos hermanos y su representación acoge un simbolismo aún mayor gracias a la fusión de procedimientos estéticos. En su antagonismo, los hermanos representan dos vías de pensamiento inherentes a la sociedad: el conservadurismo de Juan, hermano mayor, director de la fábrica, hombre adinerado y tradicional -de ahí también el choque con su hija Alicia y su pareja, un músico-; en la otra línea, Pipo, el hermano menor, obrero de clase social baja, desempleado desde por una discusión abandonó la fábrica de Juan, con grandes problemas económicos y frustraciones existenciales que generan su desesperación. Juan y Pipo, como una visión de Argentina enfrentada, generan, en su desesperado desencuentro final, entre los ñoquis que comen solitarios, un hálito de esperanza: Juan necesita a Pipo, siente por él un amplio cariño, preocupación y cuidado; incluso, pareciera que precisa de su pensamiento disímil, que respeta desde su rabia, otra vida posible al margen del trabajo y la tradición. Por su parte, Pipo reclama por ese hermano mayor que respeta y admira, con quien, desde el odio, desea construir nuevos vínculos y cuyo reconocimiento es necesario para su logro existencial. Los dos están perdidos en una sociedad asfixiante, en un contexto que los oprime, como las cuatro paredes de la casa de la que no salen. Por ello, Pipo continúa escuchando el discurso que Juan dio ante todos los miembros de la fábrica, con una rabia interna de tal fuerza que solo muestra su envidia desde la más honda admiración y Juan reconoce con su silencio, en la última escena, el vínculo que lo une con su hermano y el

dolor que le provocó su traición -haber vendido una válvula a la competencia-. Así, finaliza la pieza en un contacto simbólico, cuando los dos comprenden que el otro hermano nunca llegará a cenar y que, después de haber renegado durante horas, esa cena era su mayor deseo con la posibilidad de alcanzar una reconciliación:

Pipo.- (*Sin levantar la cabeza.*) Ya... ya no creo que venga, ¿no?

Zule.- No. (*Mira por última vez a Pipo y sale.*)

*Juan avanza despacio y se sienta también a la mesa, de perfil, enfrentándose a Pipo.*

Betty.- (*Suave.*) ¿Te traigo la comida, ya? ¿O preferís esperar?

Juan.- (*Después de una pausa.*) Ya... ya no creo que venga, ¿no?

Betty.- No. (*Se acerca lentamente a Juan. Le pone una mano en el hombro. Juan no levanta la cabeza. Betty sale hacia la cocina.*)

*Quedan solos los dos hermanos con la cabeza baja, frente a frente. Después de unos segundos levantan la cabeza y se miran.*

(Gorostiza 2012, 144)

Este texto, de fuerte impacto emocional gracias a la complejidad de los personajes, logra aumentar su pretensión en su desarrollo tempoespacial. La simultaneidad de planos y tiempos, propuesta por Gorostiza al comienzo de su pieza, incrementa la metáfora de los dos hermanos, queridos y odiados por igual. Son una misma figura, las dos caras de una moneda, dos pensamientos antagónicos que se necesitan para construir su existencia, para reconstruir la sociedad en Argentina. Dos seres perdidos, alimentados por el odio, cuando el espacio nos muestra las continuas similitudes de sus vidas. El juego de los espejos nos pone a nosotros mismos ante dos visiones del yo, ante una sociedad dividida y enfrentada, pero que precisa del encuentro personal para alcanzar un nuevo estadio de concordia. Reclama por la eliminación de las fronteras ideológicas que separan a los personajes y, desde la supresión del odio, observar el espacio y contexto compartido.

Dedicándonos ahora al Realismo Reflexivo de intertexto sainetero<sup>105</sup>, encontramos propuestas paradigmáticas como la producción de Roberto Cossa (*La nona*, 1977; *Gris de ausencia*, 1981; *El tío loco*, 1982; y *Los compadritos*, 1985), Oscar Viale (*Convivencia*, 1979; *Encantado de conocerlo*, 1978; *Periferia*, 1982; o *Camino negro*, 1983) o Sergio De Cecco (*Llegó el plomero*, 1980).

Esta tendencia retoma las fórmulas populares saineteras, del sainete inmoral y autengaño, estilizándolo o parodiándolo para reflexionar sobre la realidad social en Argentina. Se resemantizan los procedimientos del sainete criollo, buscando concluir con una tesis realista. Destaca lo deformado, la caricatura, el chiste, el disparate, el regreso a la mezcla de idiolectos, la comicidad, la exageración de las obsesiones y los personajes...

<sup>105</sup> Seguimos aquí el estudio de Osvaldo Pellettieri (2001, 134-146).

que confluyen en mostrar una sociedad resquebrajada, metaforizada en un entorno familiar desintegrado y destruido por la presión de la sociedad. La fórmula realista, como el encuentro personal, se transgrede ahora con el humor, el patetismo de los personajes, la exacerbación del egoísmo y la individualidad, en relación con un contexto social agresivo para ellos mismos.

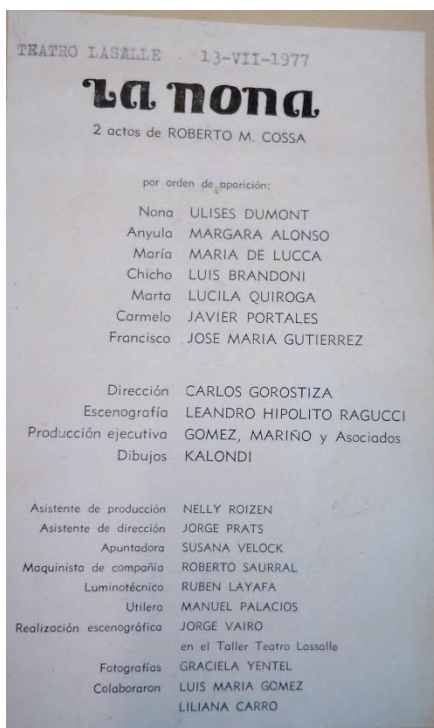
Paulatinamente, con el avance de las piezas, la degradación personal paródica no hace sino incrementarse, intensificando la ironía y la corrupción de los personajes. Encontramos un escepticismo que puebla «el campo semántico de los textos que cuestionan al autoritarismo y tematizan la incomunicación» (Pellettieri 2001, 136).

Podemos encontrar tanto una apropiación del sainete tragicómico por estilización, donde «no hay transgresión al modelo original, pero sí intensificaciones, puntualizaciones, focalizaciones, distancias, pequeños cambios de funciones» (Pellettieri 2001, 137), como en *Chumbale* (1971) y *Periferia* (1982) de Oscar Viale o *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac. Por otro lado, se desarrolla la parodia del sainete tragicómico, tomando como referentes piezas del sainete inmoral como *Don Chicho* (1933), *La familia de don Giacumín* (1924) o *La caravana* (1915) de Alberto Novión. En esta tendencia encontramos los textos paradigmáticos de Cossa, incluyendo las propuestas para Teatro Abierto, así como las citadas obras de Viale o De Cecco. Se trata de una parodia sobre la parodia, transgrediendo la tradición y deformándola. Hay inversión de los roles tradicionales y la caricatura es transgredida por la tragedia con el avance de la pieza.

En esta tendencia del Realismo Reflexivo de intertexto sainetero, Pellettieri percibe un deseo por mostrar: «el fracaso del argentino de clase proletaria, las limitaciones de su vida en el plano social, económico y familiar, su necesidad de triunfalismo pueril» (Pellettieri 2001, 144) y el retorno al sainete tragicómico no es más que un deseo de hallar, en la tradición escénica enfrentada a las crisis sociales e individuales, las respuestas para hacer frente a una nueva crisis de consecuencias nefastas.

Será, sin duda, *La nona*, obra canónica del teatro argentino contemporáneo, un texto idóneo para ejemplificar esta tendencia. La propuesta representa el paradigma de la segunda fase del Realismo Reflexivo de intertexto sainetero, siguiendo las características anteriormente explicitadas. *La nona* es, de forma sorprendente, un gran éxito estrenado durante la dictadura, algo que llamó la atención del régimen, lo que conllevó la explosión

de una bomba molotov en una de las representaciones<sup>106</sup>. La obra oculta, tras su apariencia paródica, una metáfora plurisignificativa que ha evolucionado a lo largo de los años y que «desde 1979 en adelante fue intuida como la muerte generada por la dictadura» (Zayas de Lima 1992, 204).



**Programa de mano de *La nona* en el Teatro Lasalle en 1977.** Archivo de Argentores.

Esta pieza, escrita en 1976, se estrenó el 12 de agosto de 1977 en el Teatro Lasalle de Buenos Aires, el mismo donde con anterioridad se habían representado *Los hermanos queridos* de Gorostiza y con la dirección de este dramaturgo. *La nona* nos introduce de nuevo en el espacio de lo familiar, de una gran familia que convive en la casa común, con su vida malograda por la situación económica -trasunto del contexto sociopolítico-. Los personajes, que evocan a los tipos populares del sainete, cumplen roles tradicionales y sus acciones están basadas en la supervivencia. La crisis personal y económica les ha despojado de los sentimientos básicos de la filiación familiar. La obra, cargada de originalidad, no deja de rememorar los textos de Armando Discépolo. El carácter tragicómico del grotesco criollo es ahora

recuperado con maestría por Roberto Cossa para generar un nuevo espacio de reflexión sobre la sociedad. A ello se une el uso de estrategias tradicionales: la recuperación del cocoliche (en la mezcla entre italiano y argentino de algunos de los personajes), de la figura del inmigrante, en la evocación a la vida de los conventillos, en la esperanza de un futuro mejor que nunca llegará... Será la tendencia que Beatriz Trastoy determine como «neogrotesco» (Trastoy 1987)<sup>107</sup>. Estos recursos construyen una metáfora que

<sup>106</sup> Sobre esta cuestión, retornaremos al inicio del capítulo quinto, sobre el campo teatral que propició la aparición de Teatro Abierto y el desarrollo de la censura.

<sup>107</sup> Trastoy determina el Neogrotesco desde dos tendencias, en cuanto a la renovación de la estética del grotesco criollo encabezada por Armando Discépolo o Carlos Mauricio Pacheco: «Por un lado, la que transitan Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, cercana al teatro de la crueldad y al absurdo, caracterizada por una clara influencia de autores como Pinter, Beckett, Genet, Ionesco o Arrabal. El sentido grotesco de las obras de este primer grupo radica en mostrar la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la distorsión alcanzada por ciertos fenómenos sociales (el fútbol, el machismo, el sexo), la presentación de temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis) y la consecuente ritualización de la agresión. (...) Por otro lado, podemos señalar la línea que recupera y actualiza la temática y los personajes del género chico, en la que se destaca Roberto Cossa» (Trastoy 1987).

permitieron a Cossa la expresión en el tiempo dictatorial y, a su vez, escapar al cruento mecanismo censor.

*La nona* oculta, tras una apariencia paródica, una cruda metáfora, en la propuesta neogrotesca y neosainetesca, y llega a su emoción crítica a través de una lectura más profunda y honda. Como afirma Roberto Previdi Froelich:

En la superficie notamos los rasgos singulares del grotesco criollo como la caricatura, el cocoliche, las situaciones reideras, pero más allá de la capa está la contraideología desmitificadora y cuestionadora de la Argentina de los años setenta. La deformación proviene precisamente de invertir la imagen caricaturesca original del inmigrante (la nona) para metaforizar una coyuntura social. (Previdi 1992, 132)

La tradicional representación escénica del inmigrante que, con sus triquiñuelas, logra sobrevivir, representada por don Chicho, se ve ahora devorada y devastada por algo superior a ellos. En la deformación grotesca de esa abuela que no deja de comer, en las disparatadas propuestas de Chicho para quitársela de encima (porque en la obra ríes, y mucho, un humor que posteriormente duele, la base de la tragedia grotesca), se percibió la figura de ese gobierno aplastante y devorador, en una metáfora que ha evolucionado en la relación del texto con cada nuevo contexto. Más allá de la ubicación en su contexto productivo, como realizaremos en el siguiente apartado, lo más interesante de *La nona* es la apertura a una nueva línea de trabajo -que otros autores recuperarán desde diferentes visiones- donde la tradición deviene en innovación, donde los tipos populares conjugan una honda crítica social, donde Chicho escapa del sainete y entronca con una reflexión existencial, donde el humor nos descubre una imagen amarga, grotesca, desesperanzada y exasperante. Una realidad deformada como muestra de la sociedad monstruosa en la que se estaba conviviendo. Así continuará en *No hay que llorar* o en las obras escritas para Teatro Abierto y a las que podremos dedicarnos con detenimiento: *Gris de ausencia* y *El tío loco*.

Dejando a un lado el Realismo Reflexivo, también los autores cercanos a la Neovanguardia encontraron ahora un cambio en su producción. En sus piezas desde 1976 a 1985, observamos que se logra «la productiva síntesis entre dos tendencias aparentemente irreconciliables (...), la disolución de la neovanguardia en el teatro argentino, la emergencia de nuevas variantes en el seno del realismo» (Lusnich 2001,

146). Las poéticas de Gambaro y Pavlovsky producirán diversos cambios que se concretarán en el denominado «realismo crítico» (Lusnich 2001, 146)<sup>108</sup>.

En el caso de Griselda Gambaro, hallaremos una transición en textos como *El nombre* (1974), *Decir sí* (1974) y *Sucede lo que pasa* (1975), mostrando ya el modelo realista crítico en propuestas como *Real envido* (1980) o *La malasangre* (1981). Se trata de una poética que dialoga con el Realismo Reflexivo y que busca una textualidad más transparente. Centrándonos en las obras del período de transición, continúan algunos aspectos de la primera fase de su producción: «la transgresión de las secuencias de desempeño y la acumulación de secuencias transicionales; la postergación de la acción en el sujeto y de la resolución del conflicto; la tensión entre el sujeto y el oponente, y la presencia de núcleos relevantes de acción verbal y física» (Lusnich 2001, 147). Seguimos hallando un diálogo y un juego cronotópico en ocasiones ambiguo, así como una clara construcción entre el personaje víctima y el victimario, como protagonista y oponente. Gradualmente, hallaremos cambios significativos como la capacidad de acción y búsqueda de libertad e identidad por parte de los personajes y su consecución como protagonistas femeninas. Así, «la incorporación de una serie de características del texto realista (...) coincidieron con un desarrollo dramático coherente y con la clarificación, a nivel semántico, de la metáfora del modelo absurdista inicial» (Lusnich 2001, 148). También acercaron su mirada al teatro tradicional, como a los procedimientos teatralistas de Defilippis Novoa o de Roberto Arlt y «los desdoblamientos y las duplicidades, el ambiente opresivo, el uso del significante como señal, y la inclusión de una módica tesis social, son algunos de los elementos que recorrieron entonces el teatro de Griselda Gambaro» (Lusnich 2001, 148). Por su parte, en cuanto a la segunda tendencia, las obras escritas por Griselda Gambaro a lo largo de los ochenta ya se inscriben en una variante del Realismo Reflexivo, el «Realismo crítico» (Lusnich 2001, 149). Aparece una búsqueda por la transparencia de los textos, con un desarrollo dramático más coherente - o tradicional-, relacionado con la realidad social y política del contexto. Continúan las relaciones opositoras entre víctima y opresor, pero aparecen ciertas novedades como el protagonismo femenino; el encuentro con aliados -motivados por el amor- para enfrentarse al victimario; el desenmascaramiento de la hipocresía y tiranía del personaje oponente y, por primera vez, las protagonistas son agentes activos, capaces para la

---

<sup>108</sup> Recopilaremos el estudio realizado por Ana Laura Lusnich (2001), continuando los trabajos anteriores de Osvaldo Pellettieri.

rebelión. La metáfora se esclarece y se relaciona de forma directa con los acontecimientos político-sociales del contexto. Como recopila Lusnich, «el encuentro personal, la antítesis de caracteres, los personajes referenciales, la gradación de los conflictos, el paralelismo de las relaciones y la amplificación de los niveles de prehistoria, son algunos de los procedimientos realistas que intensificaron su funcionamiento en esta tercer versión textual» (Lusnich 2001, 150).

El cambio más significativo de Gambaro se producirá a partir de los años ochenta, mientras que Eduardo Pavlovsky ha variado ya su teatro de las primeras experiencias radicalmente vanguardistas. Jorge Dubatti señala que, tras la primera etapa de Pavlovsky, «la macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”», ya mencionados, se desarrolla una segunda etapa, «la macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista» (Dubatti 2005, 35). En ella se produce esta nueva búsqueda en Pavlovsky y una mezcla de procedimientos estéticos; destacan piezas como *La muñeca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cerca* (1979), *Cámara lenta* (1980), *Tercero incluido* (1981), *El señor Laforgue* (1983), *Josécito Kurchan* (1984) (Dubatti 2005, 35).

En los textos compuestos durante el Proceso de Reorganización Nacional - *Telarañas*, *Cámara lenta*, *Tercero incluido* y *El señor Laforgue*-, hallamos:

La adopción de varios postulados de la poética realista: a) los textos que conjugaron los aportes del psicodrama y del teatro de Harold Pinter -aquí se ubica *Cámara lenta* (1981)- y b) los textos que intensificaron los procedimientos de la fase anterior y propusieron la noción de “obra abierta”, partiendo de la ambigüedad como principio constructivo de su creación dramaturgica. (Lusnich 2001, 150)

Esto es lo que observaremos en nuestras referencias posteriores a *Telarañas* y que profundizaremos en nuestro análisis de *Tercero incluido*. En definitiva, en el ámbito de la Neovanguardia hallamos un claro desplazamiento hacia el realismo con «la incorporación de procedimientos de esta estética y, especialmente, en la inclusión de una tesis. Este desplazamiento aparecería como una clara respuesta a los reclamos estéticos e ideológicos de un público que quería ver su historia y su presente representados en escena» (Lusnich 2001, 155).



Un ejemplo destacado para comprender este viraje será la tendencia abierta por *El señor Galíndez* (1973) en la producción de Pavlovsky. Alejándose de una propuesta absurdista, la historia se concretiza en el mimetismo con la realidad, aunque mantiene rasgos de experimentación. En ella nos



Programa de mano del estreno de *El señor Galíndez*. Archivo de Argentores.

encontramos ante el desenmascaramiento de dos torturadores, Beto y Pepe, que siguen las órdenes de un personaje ausente, aunque se compone como la marca más fuerte de la pieza, quien la titula. Los contactos telefónicos con el Señor Galíndez determinan todo el horror violento que se desata. Una pieza sumamente polémica, que no teme a las muestras de la violencia explícita y que reflexiona sobre la tortura en Latinoamérica, abriendo el propio Pavlovsky una ventana en su poética a la introspección psicológica, a las técnicas psicodramáticas y a mostrar a los represores desde su cotidianeidad, con el fin de revelarnos que, lejos de su monstruosidad, nos asolan desde lo coloquial. Se incrementa este hecho en las figuras de Beto y Pepe, realizando una labor represiva por temor a otro victimario que no conocen más que por vía telefónica. Las fuerzas del mal se convierten, entonces, en algo más abstracto, más cruel y más difícil de desarmar. La conciencia sobre este hecho, aquella en la que ahonda Pavlovsky, nos permite fortalecernos ante un mal endémico a partir de los años setenta en Latinoamérica. Todos podemos ser cómplices desde nuestro temor.

La violencia se explicita en la obra, también a partir de procedimientos teatralistas, pero ahora la tesis realista, como hemos explicado, se torna clara y directa:

Beto.- ¿Por dónde querés empezar vos? (A Eduardo.)

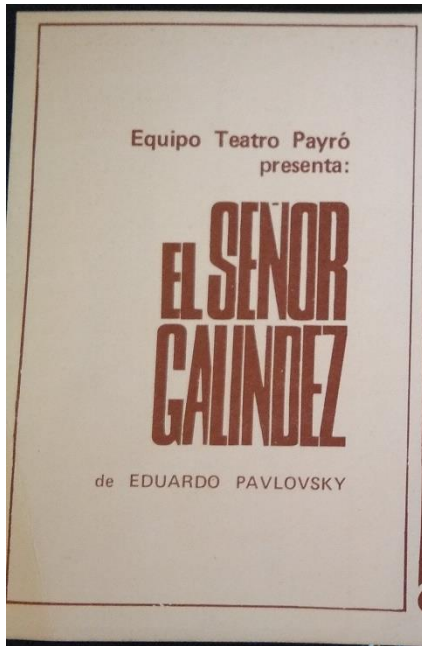
Eduardo.- (Pausa.) Por los pezones.

Beto.- ¿Por los pezones? ¡Bueno, pero sin hablar! ¡Mirá, pibe, en este oficio no se habla! Son otros los que hablan acá. (Eduardo se acerca a Coca, le marca zonas del cuerpo con tintura de yodo.)

Coca.- ¡Socorro! ¡Negra! ¡Déjenme! ¡Socorro! (...)

La negra.- ¡Déjenla! ¡Hijos de puta! (En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan, pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto le tiene sujeta a La Negra que

*trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Ésta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve porque Beto, Pepe y Eduardo quedan como petrificados. Cesa la música y se escucha el teléfono y el llanto y quejido de las mujeres).*  
(Pavlovsky 1980 119-120)



**Programa de mano del estreno de *El señor Galíndez*.** Archivo de Argentores.

En palabras de Dubatti y Landini (2010d), nos encontramos ante el llamado «teatro macropolítico de choque» de Pavlovsky, un estética gestada en este nuevo intercambio poético y caracterizada por su vinculación «con la macropolítica del socialismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia» (Dubatti y Landini 2010d, 187). El acercamiento de Pavlovsky a una tendencia más realista, que no pierde su carácter vanguardista y experimental, consigue que su obra alcance un reconocimiento internacional mayor, en la

clarificación del carácter metafórico y el tratamiento de la violencia desde nuevas perspectivas y su ritualización, como continuaremos tratando a continuación de su obra. La polémica despertada por esta obra le valió, en 1974, una bomba en el Teatro Payró, donde era representada en Buenos Aires. Este hecho, a su vez, propició el interés internacional y será la primera pieza de Pavlovsky invitada a participar en un festival internacional, en este caso del Festival de Nancy en Francia en 1975<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> A partir de este momento, encontramos un aumento en la recepción de la obra de Pavlovsky en Francia, la cual se extiende hasta la actualidad. La acogida de este dramaturgo supone un punto determinante para la recepción de otros dramaturgos y compañías argentinas. El interés que despierta la obra de Pavlovsky en Francia está motivado por su carácter político, por su crítica mordaz a los regímenes totalitarios latinoamericanos. Así lo arguye el propio dramaturgo en una entrevista con Marcos Trogo (1975) a su regreso de Nancy. En ella reconoce que su invitación a este festival tuvo lugar debido a la temática de *El señor Galíndez* y su reflexión sobre la tortura en Latinoamérica. Unos días antes de la bomba en el teatro, el seleccionador de Nancy había asistido a una de las representaciones y, tras la explosión, la invitación al festival fue inmediata (Trogo 1975, 18). Para Pavlovsky, el Festival de Nancy supuso el inicio una recepción continuada en Europa. *El Señor Galíndez* fue representado en otros espacios de Francia, así como obras de su autoría como *Potestad*, *Telarañas* o *La muerte de Margarita Duras* han sido llevadas a escena por compañías francesas o representadas por su propio grupo en festivales internacionales. Tomamos aquí parte de las investigaciones

Si algo caracteriza a Gambaro y Pavlovsky es su capacidad de variación poética, hallando siempre propuestas propias, que los representan y distancian de otros dramaturgos o procedimientos, pero sin temer al diálogo con otras estéticas. Sus vastas producciones nos legarán diferentes etapas y procedimientos, pero todas ellas buscarán un radical compromiso -temático y estético-. Así lo estudiaremos en el capítulo quinto, ahondando en sus poéticas dramáticas.

Si bien hemos señalado anteriormente las dos tendencias canónicas, encontramos también otras expresiones interesantes, como las que observaremos con posterioridad, dentro de nuestro corpus de autores. Carlos Somigliana, además de las obras que rompen el realismo en favor de la farsa (*El nuevo mundo*) o el humor negro (*El oficial primero*), continúa desarrollando un gusto por el teatro histórico, por la revisión de textos clásicos que, desde una versión contemporánea -que va más allá del propio texto- reflexiona sobre el contexto represivo y la sociedad argentina. Así ocurre en *Macbeth* (1980) o *Ricardo III sigue cabalgando* (1986). En el caso de Osvaldo Dragún, su producción en este tiempo fue sumamente mermada, destacando sólo una comedia escrita en colaboración con Ismael Hase, *Y por casa, ¿cómo andamos?* (1979), y firmada bajo el seudónimo de Alain Nugar, ya que Dragún estaba prohibido durante ese tiempo. Sus otros dos textos, *Mi obelisco y yo* (1981) y *Hoy se comen al flaco* (1977/1982), en el ámbito de Teatro Abierto, serán tratados en sus peculiaridades con posterioridad. Por su parte, Ricardo Monti continúa manteniéndose en un espacio creativo propio. Las tres piezas producidas para este período (*Visita* (1977), *Marathon* (1980) y *La cortina de abalorios* (1981)) prosiguen la mayor parte de los rasgos que con anterioridad hemos delimitado sobre su obra. Existe una revisión de la historia y una concepción dialéctica, tanto en lo social como en lo individual; se preocupó por exteriorizar tanto los mecanismos de poder que oprimen al individuo como sus propias trabas existenciales<sup>110</sup>.

Si estos fueron los mecanismos formales que caracterizaron este período, en sus diferentes concreciones y particularidades en cada pieza -como trataremos en algunos casos-, vamos a detenernos ahora en su conjugación con el aspecto temático, completando así el medio por el cual la literatura dramática trabajó en los años de terror.

---

que publicamos en un artículo sobre la recepción en Francia de teatristas argentinos, de Pavlovsky a la contemporaneidad. Para más información, remitimos a Saura Clares (2016e).

<sup>110</sup> Liliana B. López (2001, 156-157) analizará estas dos piezas, en su “desubicación” en relación con las otras tendencias.

## Hacia una cartografía de la violencia en el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)

La situación violenta del tiempo dictatorial queda plasmada – y oculta – bajo diferentes representaciones, según la estética, el prisma y la situación personal de cada dramaturgo (así como director escénico y compañía), lo que nos conduce de la violencia expresionista e impactante de Eduardo Pavlovsky al sonido de «sirenas de fondo» de *El viejo criado* de Roberto Cossa<sup>111</sup>. La relación entre violencia y teatro se remonta a los orígenes mismos de este arte, variando consustancialmente en su creación<sup>112</sup>. En el corpus de obras que aquí estudiaremos, la violencia se presenta desde la propia temática del texto a su relación con el contexto de creación, la última dictadura en Argentina. En muchos de los casos, especialmente en autores como Ricardo Monti o Eduardo Pavlovsky, observaremos que la violencia no constituye solo una cuestión temática o el pilar de relación entre los personajes, sino que la misma adquiere un carácter ritualizado, como ya mencionábamos en las piezas anteriores de Monti. Por ello, el impacto de la violencia en estas obras, más allá de relacionarse con su contexto histórico, se torna mayor en su carácter simbólico y en el efecto causado en el espectador. Como plantea Lucy Nevitt en el volumen *Theatre & Violence* (2013) acerca de la relación entre la violencia real y la que se representa en el teatro: «Paradoxically its impact can be less immediate and strong, and less long-lasting and troubling, than the impact of some simulated violence presented in theatres» (Nevitt 2013, 3). Desde la violencia como contexto hasta su presentación ritualizada en las piezas, encontramos un abanico de creaciones unidas bajo un mismo espacio represivo y la búsqueda escénica por la retentiva comunitaria ante la atrocidad.

Metodológicamente, en este apartado seguimos los postulados de la disciplina del Teatro Comparado, a través de los estudios de Jorge Dubatti. De forma específica, nos interesa realizar una cartografía de la representación de la violencia en el teatro durante

---

<sup>111</sup> Para este subapartado recuperamos algunos aspectos de una investigación realizada y publicada en el volumen *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, bajo el título “De la violencia física al silencio violento: el teatro argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)” (Saura-Clares 2016d). Tanto en dicho artículo como en este apartado, nos estamos basando en un estudio temático sobre los textos dramáticos y en algunas claves de su representación en el contexto dictatorial. La investigadora Jean Graham-Jones realizó un exhaustivo panorama del teatro durante los años del Proceso, en una visión de mucha mayor amplitud que el dibujo que aquí proponemos, tanto por el corpus de autores eleccionados como el foco abierto a diferentes perspectivas sobre el teatro en estos años. Para más información, remitimos a dicho volumen, *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship* (Graham-Jones 2000).

<sup>112</sup> En 2016, reflexionamos sobre la violencia y el teatro en un monográfico editado junto a Isabel Guerrero para *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, compuesto por una introducción que ahondaba en la relación entre violencia y teatro y diversos artículos analizando cuestiones específicas de esta materia. Para más información, remitimos a Saura-Clares y Guerrero (2016a), “Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena”.

el Proceso de Reorganización Nacional. Así, nos acogeremos a la elaboración, según la terminología de Dubatti, de un «mapa de zonas o áreas de extensión: registra las superficies que corresponden a fenómenos teatrales con características semejantes» y un «mapa cualitativo: registra fenómenos seleccionados temáticamente» (Dubatti 2008, 43)<sup>113</sup>. Como buscamos establecer a través de este mapeo, la incidencia del contexto violento determina radicalmente la literatura dramática de este tiempo y su escenificación, vigilada por el entramado censor y necesitada de la complicidad que se establece en el convivio con el espectador. No obstante, tal y como pretendemos evidenciar en este rastreo, las fórmulas de aparición de la violencia son muy variadas y, en su conjunto, ofrecen una interesante imagen para conocer más el teatro y la sociedad de este tiempo.

Los años más cruentos corresponderán al contexto ya delimitado de la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla, de 1976 a 1980, período al que aquí nos dedicamos. Como señala Patricio Esteve, también dramaturgo en Teatro Abierto, ya se puede observar a partir de 1980 cómo «muchas obras que cuestionaban el estado de cosas se estrenaron en Buenos Aires» (Esteve 1991, 60); esto permitirá la apertura, que no el cese de la censura, para la consecución de Teatro Abierto, como después estudiaremos. En este apartado, tomaremos algunas de las obras de los escritores que conforman nuestro corpus de estudio con el fin de conjugar sus voces para tener una visión polifónica de la literatura dramática y el teatro durante estos años, así como observar la producción previa a Teatro Abierto de estos autores de suma significancia. Estos análisis nos permitirán establecer un diálogo en el capítulo quinto para analizar sus poéticas dramáticas a través de Teatro Abierto.

Como ya adelantábamos, todos los dramaturgos de nuestro corpus formaron parte de las llamadas “listas negras”, aquellas que Azcona define como un «instrumento para impedir la distribución de una carga cultural considerada insegura para la sociedad» (2010, 185). Por tanto, en estos primeros años la representación escénica de la violencia vivida durante el Proceso de Reorganización Nacional es sumamente compleja y el silencio se convierte en adjetivo común en las carreras de estos dramaturgos. El silencio de los exiliados (Gambaro, Bortnik, Pavlovsky), alejados de su público, arrancados de su país; el silencio de los que se quedaron (Gorostiza, Dragún, Halac, Cossa, Somigliana,

---

<sup>113</sup> Como establecimos en el primer capítulo sobre nuestro aparato teórico, el Teatro Comparado es una disciplina dentro de los Estudios Teatrales que propone nuevas vías de trabajo acogiendo las propuestas de la Literatura Comparada. Busca establecer nuevas relaciones que nos permitan pensar el teatro más allá de los cánones tradicionales de análisis, a través del establecimiento de diferentes lecturas. Para más información, remitimos a Dubatti 2003, 2008 y 2011, entre otros.

Monti, Kartun), luchando contra la censura en los espacios donde aún podían ejercer su profesión o atormentados por la propia autocensura que la dictadura había conseguido embaucarles. Conscientes de esta base de silencio, censura, miedo... nos acercaremos a la obra de estos autores en un análisis gradual desde la -aparente- nula representación de la violencia en los años dictatoriales hasta su más alta expresión en la escena argentina de este período.

En la vasta producción de uno de los dramaturgos que pudo permanecer en el país, Ricardo Halac, es significativa la aparente ausencia de referencias a la situación dictatorial y a la violencia en una comedia como *El destete* (1978), donde vislumbramos la frustración vivida por la juventud. No obstante, hallamos en la reflexión existencial sobre una juventud asfixiada una evocación al contexto represivo, incrementada en algunos mecanismos que, causando el humor desde el tono de vodevil de la pieza, esconden un guiño comprometido. Por ello, como percibe Osvaldo Pellettieri (1994, 39), el interrogatorio que los padres de Rudy realizan a Ana, una de las compañeras, se relaciona con las fuerzas represoras y la imposición de su punto de vista. A su vez, la visión de este hijo descarriado del camino normativo establece un sentido subversivo.

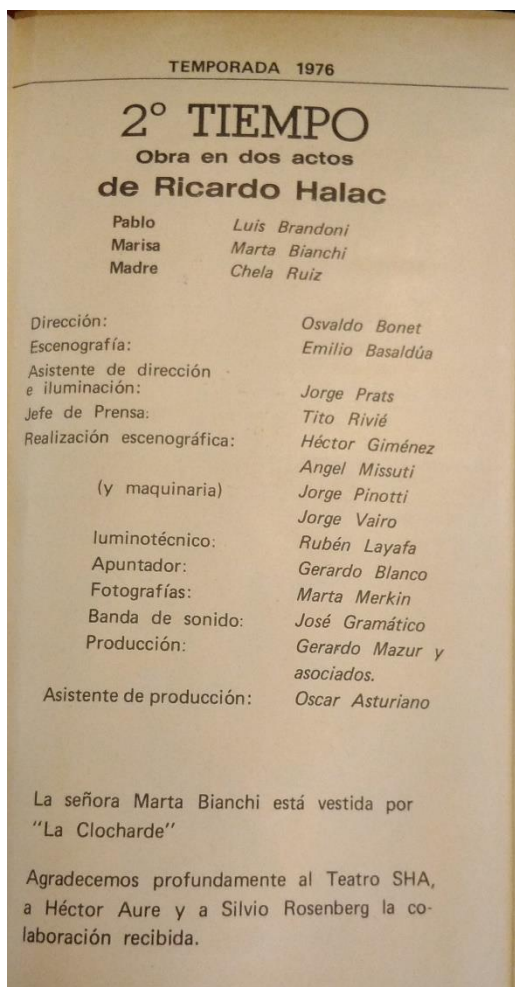


**Programa de mano de *El destete* en su estreno.** Archivo de Argentores.

Por su parte, en una obra anterior de Halac, *Segundo tiempo* (1976), encontramos un planteamiento sobre la violencia de género en el entorno familiar. La obra fue escrita a petición de Luis Brandoni y su mujer, Marta Bianchi, como nos cuenta Ricardo Halac en una entrevista personal (Halac 2017). Las persecuciones y la presión recibida hicieron que tuvieran que exiliarse en 1975 de forma temporal en México<sup>114</sup>. Posteriormente, se estrenó en 1976 en el Teatro Lasalle de la ciudad de Buenos Aires, el 25 de junio, ya iniciado el Proceso de Reorganización Nacional. Argentores distinguió a esta pieza como

<sup>114</sup> Su exilio fue provocado por la persecución de la Triple A y no por el tiempo del Proceso de Reorganización Nacional. Como ya tratábamos, fueron tiempos sumamente cruentos en los diferentes cambios políticos.





**Programa de mano del estreno de *Segundo tiempo*.** Archivo de Argentores.

la mejor comedia del año. En ella, la crisis matrimonial entre Pablo y Marisa, motivada por la inserción de esta en el mundo laboral, descubre los ideales de una sociedad tradicional en la figura de la Madre, quien defiende que el hombre debe mantener el orden del hogar. Esto conduce a Pablo al recuerdo del maltrato físico ejercido por su padre, ya fallecido, hacia su madre. Además, en esta obra percibimos una recurrente fórmula de aparición de la violencia: las respuestas y actitudes violentas de los personajes ante una crisis personal o existencial. La falta de empleo, los problemas familiares y económicos o la asfixia vital – y en última instancia la represión política violenta, que se arrastraba desde 1974, aunque no se constata en el texto –, generan la agresión verbal y física de los personajes hacia otros más débiles. Se trata de acciones viscerales y desesperadas que no responden a la conformación de la figura de un represor, como sí ocurre en otras obras, sino a individuos que explotan en actos agresivos en momentos puntuales. Esta característica también lo podremos encontrar en otras piezas de dramaturgos dispares como *Sucede lo que pasa* (1976) de Griselda Gambaro, *La nona* (1977) de Roberto Cossa o *Los hermanos queridos* (1978) de Carlos Gorostiza. Recordamos que *Segundo tiempo* será el texto que adelante la segunda fase del Realismo Reflexivo, anteriormente delimitada, y una de las propuestas paradigmáticas de Halac.

En *Sucede lo que pasa*, Gambaro acoge constantes de su obra «como la muerte, el tiempo, el sexo, la pureza, y el que posiblemente sea su tema mayor, la violencia» (Martínez 1978, 96). La obra fue dirigida por Alberto Ure y estrenada en el Teatro Popular de Buenos Aires (Graham-Jones 2002, 33). En este texto, a la violencia verbal entre los distintos personajes se une la representación escénica de la violencia sexual desplegada por Zamora hacia la protagonista, Teresa. El rechazo final de esta, a pesar de su precaria

situación, la convierten en un personaje femenino pionero dentro del grupo de heroínas que protagonizará la producción gambariana de los ochenta<sup>115</sup>. La pieza presenta en su cronotopo un espacio realista, lo que también se advierte en el desarrollo de la acción y las relaciones interpersonales. Se han perdido las fórmulas de su primera tendencia absurdista. Empero, parece continuar un gusto por la deformación de los personajes, una falta de construcción realista y diálogos desatinados que desarticulan la conciencia lógica del espectador y que remueven su juicio crítico.

También en *Los hermanos queridos* (1978) de Carlos Gorostiza, tratada con anterioridad en el cambio de paradigma estético, hallamos una violencia que recorre los dos núcleos familiares. La misma ahonda en el efecto producido en la crisis existencial de cada individuo. En las dos familias se establecen vínculos de agresividad entre la figura masculina, Pipo y Juan, y las femeninas, Zuma, Betty y Alicia. Además, el enfrentamiento entre ambos hermanos aumenta en su carácter simbólico: ambos son representantes de dos estratos sociales diferentes –el trabajador frente al empresario, el progresista frente al conservador–, de dos realidades contextuales alejadas y, en definitiva, el símbolo de dos fuerzas ideológicas enfrentadas en la sociedad argentina hasta la ruptura cruenta generada por la opresión dictatorial. Además, siguiendo el planteamiento de Graham-Jones, se muestra una temática recurrente en el teatro de Gorostiza, la necesidad de madurez para los personajes y para la nación:

The seed can be found of a recurring theme in Gorostiza's later plays: Argentina as kindergarten. The brothers, Juan and Pipo, occupying the same space yet completely isolated from each other, are two sides of one infantile coin. Their immaturity is the direct result of a paternalism whose ghost of excessive control must be exorcised before the country can indeed "grow up". (Graham-Jones 2002, 32)

La violencia es representada desde el enfrentamiento de opuestos, de Pipo y Juan, y se intensifica por la escenificación alejada del realismo que fusiona en un mismo espacio los dos núcleos familiares, las dos casas, las dos familias y sus múltiples enfrentamientos cotidianos. Así lo representa simbólicamente Gorostiza:

*Juan golpea el diario muy fuerte junto a Pipo. Pipo da una palmada en el aire atacando otro mosquito. Otro golpe cercando a Juan. Zule observa a Pipo y resuelve irse a la cocina. Juan sigue cazando mosquitos. A Pipo lo pica uno, descubre por ahí otra sección del diario, lo enrolla y empieza él también a cazar mosquitos. Es algo así como un duelo entre los hermanos. A veces los mandobles contra los mosquitos pasan rozando uno y otro cuerpo. Poco a poco baja la intensidad de la pelea hasta que quedan quietos y*

---

<sup>115</sup> Nos referimos, como posteriormente estudiaremos, a las protagonistas de *Real envido*, *La malasangre*, *Del sol naciente* o *Antígona furiosa*. Para profundizar en esta cuestión, remitimos a Tarantuviez (2007, 136-155).

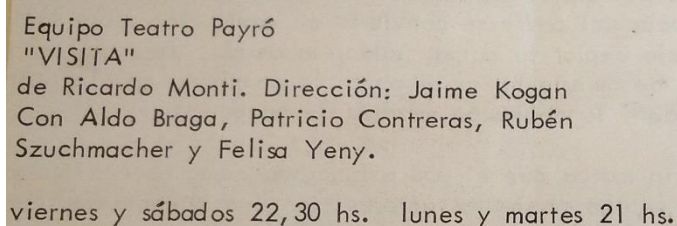


*callados, uno frente al otro, pensativos. En ese momento se oye un timbrazo en el interior. Al mismo tiempo los dos hombres “despiertan” y entra Betty con algo para la mesa.*  
(Gorostiza 2012, 86)

Por otro lado, *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac profundiza en la violencia y discriminación social contra el individuo, desde su asfixia económica a su opresión identitaria. En la obra, Francisco, un padre de familia abatido por su precaria situación económica, decide, en un acto desesperado, convertirse en mujer (pues sus deseos van más allá del carácter travesti), para trabajar como azafata. Ante ello, la respuesta de la sociedad será implacable, atentando contra toda diversidad sexual y extensible a cualquier actitud fuera de la norma impuesta por el gobierno. Por ello, fuera de escena, una paliza de grupos homófobos acabará con su vida. En esta pieza ya se incorporan artificios teatralistas enfatizando el tono farseco. Su utopía, atacada por la sociedad y, metafóricamente, apaleada por los miembros del Macho's bar -como recurso paródico- no hacen sino incrementar la situación grotesca y decadente del protagonista. Así, el final de la pieza revierte en tragedia el humorismo hacia el protagonista y enfatiza la empatía del espectador, el sentido crítico en la comparativa de todas las acciones que, como a Francisco, la sociedad dictatorial niega y limita, a la vez que asfixia para poder sobrevivir con honradez. Como percibe Graham-Jones:

Francisco is a soul *and* body in pain; he is Argentina of 1980, dispossessed, displaced, and ultimately disappeared. Furthermore, instead of recognizing that Francisco has been victimized by both social pressures and economic reversals, society wrongfully punishes the victim as the cause of the very problems, private and public, that have transformed him. Francisco's tragic flaw is his own adherence to his society's norms; thus he is a much a victim and supporter of *machista* Argentina society as his victimizers (Graham-Jones 2000, 63).

Un espacio onírico, deformado y cruel es el que nos plantea Ricardo Monti con su obra *Visita* (1977). La obra fue estrenada, como en anteriores propuestas de Monti, en el Teatro Payró, respondiendo así su poética



Equipo Teatro Payró  
"VISITA"  
de Ricardo Monti. Dirección: Jaime Kogan  
Con Aldo Braga, Patricio Contreras, Rubén  
Szuchmacher y Felisa Yeny.  
viernes y sábados 22,30 hs. lunes y martes 21 hs.

**Recorte de prensa de *Visita* durante su estreno.**  
Archivo de Argentores.

dramática al diálogo nutrido con el director Jaime Kogan. El elenco estuvo formado por Antonio Mónaco<sup>116</sup>, Felisa Yeny, Aldo Braga y Ruben Schuzenmacher. En *Visita*, la

<sup>116</sup> Empresario a cargo del Teatro del Picadero, el cual a poco de inaugurado acogió la celebración de *Teatro Abierto* en 1981. Como veremos, fue quemado a los seis días de inicio de las representaciones.

violencia aparece desde la figura desconcertante de un intruso en el entorno familiar, pero se incrementa en una visión ritualizada de los actos violentos. El espacio de la casa, la representación tradicional realista, se ve abruptamente mancillada por un nuevo personaje, Equis. No obstante, en la construcción desfigurada de la realidad de los tres habitantes de la casa (el matrimonio de Lali, el padre, Perla, la madre y Gaspar, hijo adoptivo/adulto, personaje simbólico, tiranizado por la vieja pareja) y en sus propias relaciones se construyen fuertes imágenes que aluden a relaciones bruscas y violentas, a sexualidades ocultas, vicios y obscenidades. Quizás uno de los grandes logros de la pieza de Monti sea la atmósfera de incertidumbre y tensión creada, cuyo efecto resulta elevado ante el espectador. No sólo no se aclara quién es esa *visita* que allana la casa, sino que también desconocemos los roles y el comportamiento que entre los personajes se presentan y las respuestas, desde los diálogos absurdos, solo abren nuestros interrogantes. Nos queda la tensión palpable, la violencia en las relaciones y la crueldad desde la construcción de imágenes. Monti pareciera representar el acecho constante del mal, su presencia en cada uno de nuestros hogares o dentro incluso de nuestras propias relaciones. La metáfora de Monti en esta pieza no es nítida, sino compleja y conscientemente deformada. Este dramaturgo no responde al dolor del Proceso, sino que expresa desde una sublimación escénica de la crueldad la sumisión del país en un tiempo de maldad. Como en piezas anteriores, la crueldad o la muerte se construyen desde una repetición lúdica que se torna ritual macabro, deleite en los propios actos violentos. De nuevo, hay una lucha generacional una ruptura que representa el cambio de roles entre víctima y victimario, pero que no nos sitúa ante una atmósfera utópica de despojamiento de la opresión. De ahí que, tras el asesinato de Perla y Lali por Gaspar y Equis, se enfatice tanto el carácter lúdico de la pieza como su teatralidad, su carácter representacional.

Equis.- ¿Ustedes esperaban visita?

Gaspar.- No.

Equis.- ¿Entonces?

Gaspar.- No sé, ¡lo vi!

Equis.- ¿Qué puede querer?

Gaspar.- Me da miedo.

Equis.- Vení, Gaspar, disimulemos.

Gaspar.- ¿Y si quiere entrar? (...)

Equis.- Si logra entrar... (*Pausa.*) Habremos vivido al menos un instante de imaginación. *Silencio. Los viejos han quedado inmóviles y sonrientes como grandes muñecos. Gaspar y Equis esperan. Durante unos segundos el escenario se ilumina intensamente, hasta poner al descubierto toda la maquinaria teatral, lo ficticio de los decorados, lo ilusorio de la representación... Repentina oscuridad.*

(Monti 2008, 86-87)

Como analiza Graham-Jones, Monti comienza a escribir *Visita* en 1970, pero se concluye en 1976. En estos años, «el autor vivió la reacción negativa, violenta ante la “tendencia parricida” de su propia generación. La dialéctica metafísica vida/muerte se difunde por casi todas las obras de Monti, pero aparece en forma concentrada en *Visita*» y añade que «es la misma vivida en carne propia durante los primeros años de la dictadura militar» (Graham-Jones 2004, 516).

Por su parte, en *Macbeth* (1980), Carlos Somigliana continúa trabajando en su tendencia de teatro histórico, recuperando el texto clásico como anteriormente había presentado sus propuestas. Ahora, la obra shakespeariana le sirve de intertexto y posibilita la utilización del humor negro y elementos grotescos que no hacen sino incrementar la tragedia. Utiliza la sangrienta obra de William Shakespeare como idónea metáfora de la situación social y la violencia vivida en Argentina. Su planteamiento incrementa el horror en una concepción escénica desoladora, donde los cuerpos de los crímenes acontecidos siguen descansando sobre el escenario. A su vez, aumentan las acciones violentas de este *Macbeth* argentino, como en la escena de la tortura hacia Lady Macduff. El protagonista de Somigliana siente consolidar un poder dictatorial e implacable -el mismo que resonaba en la sociedad argentina desde 1976-, utilizando las herramientas de censura, represión, tortura y asesinato que el mando le aporta:

Macbeth.- Es sospechoso el difunto rey Duncan... Y todos los que mueran sin orden real... Anota, Lennox... Es sospechoso el desaparecido Banquo, y todos los que desaparezcan sin expresa autorización del rey... Son sospechosos Malcolm, y Fleance, y todos los que emigren... Son sospechosos todos los que protesten... Todos los que murmuren... ¿Estás anotando, Lennox...? Y sus parientes, sus amigos, sus servidores, sus vecinos... ¡Todos son sospechosos...!

(Somigliana 1988, 149)

También en el caso de Ricardo Monti encontramos en 1980 con su obra *Marathón* un juego muy interesante que emana de la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy (Graham-Jones 2004, 520)<sup>117</sup> y con la propia historia de Argentina. *Marathón* fue estrenada también por el equipo del Teatro Payró en los Teatros de San Telmo el 13 de junio de 1980 y fue un destacado éxito durante el tiempo dictatorial. La obra se sitúa en un salón de baile de 1932 donde cinco parejas están bailando sin descanso, alentadas por el Animador y vigiladas por el Guardaespaldas, para conseguir un anhelado premio -que todos desconocen- si son el dúo que más tiempo aguante bailando. Poco a

<sup>117</sup> Esta novela fue popularizada por su propuesta cinematográfica. Nos referimos a la película de Sidney Pollack de 1969, con Jane Fonda y Michael Sarrazine, bajo el título en España de *Danzad, danzad, malditos*.

poco, se evidencia la degradación de estos personajes, su terror y traumas, la opresión a la que están sometidos por el Animador y el Guardaespaldas como metáforas del poder dictatorial agresor. Proviene de diferentes capas sociales y finalmente descubrimos que el único premio posible es la supervivencia. La violencia se observa ahora tanto en los discursos como en su corporeización, en los cuerpos agotados de cada uno de los personajes cuyo baile no puede cesar. Y en medio del cansancio devastador, surge el espacio onírico. En primer lugar, en el terror de las víctimas que muestran trasuntos de la violencia estatal, de la realidad extraescénica. Así, cuando el maratón continúa en plena noche, y todas las parejas bailan somnolientas, encontramos la recreación de la pesadilla:

Ema.- (*Irrumpe en gritos.*) ¡Está muerto! ¡Está muerto!

Héctor.- Tranquila, querida, tranquila. Despertate.

Ema.- ¡Está muerto! ¿Pero no lo ven? ¿Nadie lo ve? ¡Está muerto!

*Algunos bailarines se despiertan y protestan, somnolientos. El Guardaespaldas, intranquilo, tira el cigarrillo y se incorpora.*

Guardaespaldas.- Bueno, que la acabe.

*Ema sigue gritando. Héctor la zamarrea y finalmente la abofetea. Los gritos de Ema se cortan abruptamente. Mira a Héctor como si se despertara, pero de inmediato se reclina sobre su hombre, con débiles sollozos que se apagan, y continúa durmiendo.*

(Monti 2007, 96-97)

Por otro lado, ese espacio onírico se completa en las escenas planteadas por Monti como «Mitos», donde la atmósfera se torna desemejante y el espectáculo nos muestra, entonces, a través de la dirigencia del Animador, momentos míticos de la historia de Latinoamérica: la conquista, la emancipación, la América rural, la llegada industrial y el asentamiento de los regímenes dictatoriales y el poder fascista sobre Latinoamérica. Mitos que recorren una visión histórica planteada por Monti en otras piezas antedichas, como *Historia tendenciosa* o con rasgos que veremos en *La cortina de abalarios*. La revisión mítica pone al receptor ante una serie de escalas violentas repetidas, sobre las bases en las que se fundamenta la sociedad latinoamericana y las problemáticas de ellas derivadas.

En última instancia, dos textos de los primeros años del Proceso, *La nona* (1977) de Roberto Cossa y *Telarañas* (1976) de Eduardo Pavlovsky –la obra que lo condujo al exilio–, nos acercan, en sus estéticas enfrentadas, a la representación de la violencia familiar como metáfora de la violencia dictatorial. En *La nona*, tratada con anterioridad, los personajes chocan con una realidad frustrante que los desespera y violenta entre sí, en un continuo enfrentamiento verbal justificado en su lucha por sobrevivir. La violencia se construye desde la propia sociedad cruenta y se observa en el espejo metafórico

construido desde la imagen familiar. Como nos presenta el final de la pieza, el personaje de la Nona es el símbolo álgido de la devastación y la violencia: vence por encima de todos los personajes, se mantiene impertérrita en sus reclamos, engulle eternamente la comida de la familia y, a la vez, se está tragando sus esperanzas, sus sueños, sus deseos de mejora social, su capacidad de decisión, sus ilusiones vitales... Consideramos que no sólo está anclada su lectura al tiempo dictatorial, sino que su reflexión desde este contexto propicia la deliberación en el espectador sobre aquellos elementos de la sociedad, sobre esas fuerzas de poder -de ahí la nona como matriarca familiar- que nos desarticulan hasta la propia muerte, sin causarles el más mínimo efecto trágico. Por ello leemos al final de la pieza:

Nona.- Bonyiorno...

*Mira a uno y otro lado, hasta que va a sentarse junto a Chicho. Se hace una pausa prolongada.*

Nona.- ¿E Carmelo?

Chicho.- Murió, Nona.

Nona.- ¿E Anyula?

Chicho.- Murió.

Nona.- ¿E María?

Chicho.- Se fue. *(Se hace una pausa prolongada.)*

Nona.- ¿E la chica?

Chicho.- ¿Qué chica?

Nona.- Cuesta chica... que iba y venía... *(Hace un gesto con la mano de ir y venir.)*

Buuuu... Buu...

Chicho.- ¿Marta?

Nona.- ¡Eco!

Chicho.- Murió también.

*Pausa prolongada.*

Nona.- ¿Qué yiorno e oyi?

Chicho.- Viernes.

Nona.- Viernes... ¡Pucherito! Ponéle bastante garbanzo. ¿Eh? ¿Compraste mostaza? Tenés que hacer el escabeche, que se acabó... E dopo un postrecito... Flan casero con dulce de leche...

*A medida que la Nona habla Chicho se levanta como un zombie, retrocede hacia su pieza, se tira en la cama.*

Nona.- Domani podé hacer un asadito... Con bastante moyequita... Y a la doménica, la pasta.

*Chicho, en la penumbra de su pieza, se tapa los oídos con las manos.*

Nona.- Ma... primo una picadita... un po de salamín... formayo... aceituna... aqise picadito... mortadela... e un po di vin...

*Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmuta. Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar.*

*Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando.*

*Telón.*

(Cossa 2008, 104 – 105)

Zayas de Lima ha analizado la recepción y algunos montajes de *La Nona* con el avance de los años. Como reconoce, al finalizar la dictadura, ya conocidos los informes

de la CONADEP sobre las torturas y los desaparecidos, «Esa abuela que primero había sido vista como una referencia a la inmigración o cómo símbolo de una sociedad de consumo, desde 1979 en adelante fue intuida como la muerte generada por la dictadura, como alegoría de un país que devoraba a sus propios hijos» (Zayas de Lima 1992, 204). Este devastador final, con la Nona superviviente, sola, fuerte y casi inmortal, se presenta como una imagen de suma crueldad. Una metáfora plurisignificativa, como ya tratábamos con anterioridad, pero siempre unida bajo la amplia violencia que genera en quienes la rodean. Como arguye al respecto Belén Landini,

Las interpretaciones del significado de un personaje tan singular dependen de cada espectador, de cada época, se llenan de sentido según el contexto social. Sin embargo, si nos remitimos a la fecha del estreno, la Nona casi adquiere una dimensión alegórica, es decir, de abstracción personificada: es el país filicida que devora a sus propios hijos. (Landini 2010a, 200)

Si bien *La Nona*, como personaje, adquiere una significación amplia, variada -y variante- según el contexto y la recepción de cada espectador, aspecto que muestra la riqueza soberana de una pieza, su estreno en el tiempo del Proceso de Reorganización Nacional nos aboca a una necesaria lectura que enlaza con el espacio de producción y cuya violencia no puede más que relacionarse con el momento opresivo. De forma irónica, concluimos con las palabras del propio autor, quien aboga por la apertura del campo significativo de la pieza: «Cuando se me pregunta qué significa la Nona, a quién simboliza esa abuela que comiendo destruye todo, respondo que no sé. Es la verdad. De última, la viejecita bulímica que funde a la familia me ayuda a comer desde hace veinticuatro años»<sup>118</sup>.

Finalmente, será en *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky donde la violencia se corporice y se construya una realidad criminalizada en una obra que «propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares» (Pavlovsky 1980, 125). Pavlovsky construye, bajo el símbolo de la telaraña, la red de violencia generada en un clima de terror y represión. La crueldad presentada por Pavlovsky se incrementa en el absurdo de los diálogos y la naturalización de las acciones, en una violencia que se torna coloquial.

“Invasión” será una de las escenas más impactantes, donde el Padre llega a proferir más golpes al Pibe que los propios torturadores, Beto y Pepe. Imágenes

---

<sup>118</sup> Citado en Landini (2010a, 202). Entrevista realizada a Roberto Cossa con motivo de una versión musical de *La nona* en 2001 en el Teatro Presidente Alvear publicada en *Teatro*, Año XXII, n° 64, junio de 2001, 25.

expresionistas van conformando las escenas, cargadas de violencia física y verbal, de desesperación y paroxismo. A ello se une la estética del absurdo, que conduce a la ironía y al humor negro, como en la última escena, donde el regalo al Pibe por su cumpleaños es una soga para ahorcarlo:

*El Padre le agarra el pelo, le estira la cabeza y le pone la horca. El Padre baja de la escalera.*

Padre y Madre.- ¡A la una, a las dos, y a... las tres!

*La Madre le saca la silla violentamente en el mismo momento que el PADRE le da por detrás un violento empujón. El cuerpo del PIBE se bambolea por todo el cuarto. Se oyen gemidos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas.*

(Pavlovsky 1980, 177)

El planteamiento de Pavlovsky y la violencia escénica resultaban excesivos para la censura del Proceso que pronto la prohibió tras su estreno, percibiendo, como analiza Dubatti, que el «microfasismo familiar es la correlación, en escala, de la macropolítica fascista de la dictadura» (Dubatti 2012, 177). *Telarañas* se convierte en un excelso ejemplo del paulatino recrudescimiento de los años dictatoriales. El régimen lo convertiría, con su acto censor, «en “texto de culto” de numerosos directores de la posdictadura. Ricardo Bartís en Buenos Aires y José Luis Arce en Córdoba harán potentes versiones ya en democracia» (Dubatti 2012, 178). Sobre la pieza, en palabras de Eduardo Pavlovsky retomadas en Dubatti: «“Reich decía que la “familia alemana” fue la fábrica desde donde se gestaban los microfascismos. Los Hitler cotidianos de las pequeñas familias (...) los pequeños “videlitas” en las mejores familias” (...). “La tortura se volvía familiar y eso era lo intolerable”, dice Pavlovsky» (Dubatti 2012, 177). La reflexión sobre el origen del mal y su cotidianidad, sobre la comprensión del coloquialismo de los represores y la instauración de la violencia en el seno civil será uno de los intereses de Pavlovsky en sus siguientes piezas. En 1978, este dramaturgo tendrá un intento de secuestro por el régimen y deberá iniciar su camino exiliar<sup>119</sup>.

A partir de 1981, con el gobierno de Eduardo Viola (1981) y Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982), como ya mencionábamos, entre la atmósfera de represión y

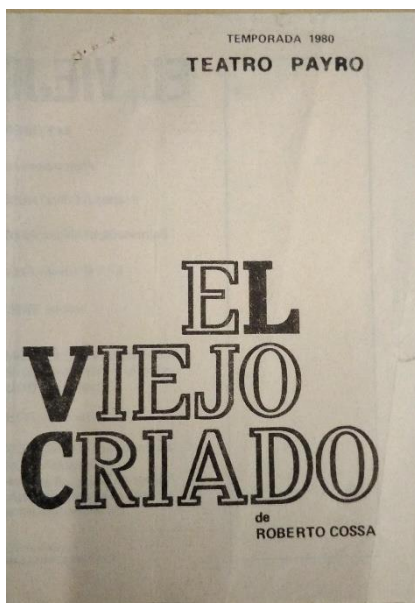
---

<sup>119</sup> Aunque esta cuestión requeriría un estudio completo y no podemos añadirlo al que aquí estamos realizando, no queremos dejar de apuntar las relaciones tan destacadas que observamos entre la obra narrativa de Roberto Bolaño y la producción dramática de Eduardo Pavlovsky. Ambos escritores comparten en sus obras el esquema creativo que la posmodernidad y la cruenta realidad contextual latinoamericana -especialmente en su caso conosureña- en los años setenta. Pensamos en la categoría de lo fractal, por ejemplo, en la aparición de personajes compartidos en diferentes obras que componen un universo complejo; en el carácter rizomático de la estructura de ciertos textos; en el gusto por ahondar en el mal del ser humano, en los personajes más atroces; el propio carácter vanguardista de sus textos en relación con cada tradición..., entre otros.

violencia, empieza a vislumbrarse un camino hacia la libertad de expresión, que encuentra su paradigma en Teatro Abierto en 1981. Desde 1980 se percibirán, en la obra de los dramaturgos de nuestro corpus, estos cambios en la representación de la violencia, vaticinando la llegada de la democracia a Argentina<sup>120</sup>.

Acercándonos a las primeras obras de Aída Bortnik a su regreso del exilio, no observamos la representación de acciones violentas ejercidas ni por los personajes ni por agentes externos. Sin embargo, ya *Domesticados* (1981) reflexiona sobre el aburguesamiento de los personajes – extensible a la sociedad – y la pérdida de valores políticos que, en última instancia, condujo a la aceptación de la dictadura. Se encuadraría en el grupo del Realismo Reflexivo de intertexto moderno, presentando una ruptura de la utopía personal y mostrando cómo la sociedad ha destruido al individuo en sus aspiraciones vitales.

Otro espacio lo ocupan aquellas obras donde la violencia se percibe como telón de fondo sobre el que se construye la historia. Los ecos de la represión se escuchan así en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), construida desde el ambiente rememorado que ya adelantábamos con anterioridad, donde los muertos y ausentes conviven en la realidad escénica, desde la memoria traumatizada de la protagonista. Por otro lado, resulta notable la construcción del contexto represor que realiza Roberto Cossa en *El viejo*



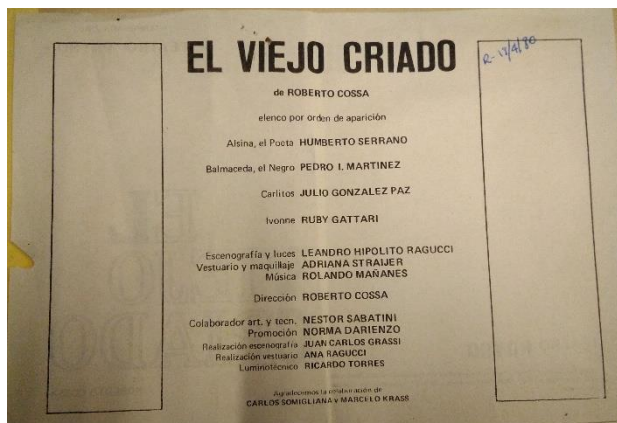
**Programa de mano de *El viejo criado* en su estreno.** Archivo de Argentores.

*criado*, escrita finalizando 1980. En esta obra, la acción se desarrolla en un viejo bar en desuso durante una eterna partida de cartas entre Alsina y Balmaceda, con las interrupciones de Carlitos e Yvonne. La obra presenta, en palabras de Patricio Esteve, «un llamado de atención y una denuncia sobre la brutal indiferencia de la población frente a lo que estaba ocurriendo» (1991, 60). Las referencias políticas se construyen a base de pinceladas que advierten los diferentes cambios de gobierno. Una señal repetida, «*se escuchan a lo lejos el sonido de las sirenas*», y una pregunta constante por parte de Alsina, «¿Qué pasará que hay tanta gente en la calle?», nos indican esa presencia

<sup>120</sup> Obviaremos, en este apartado, toda referencia a los textos escritos y presentados en Teatro Abierto, aunque compartan este mismo período.



ininterrumpida (y silenciosa) de la violencia en el país. Un juego irónico sitúa a los personajes en un tiempo estático por el que transcurren las dictaduras, las revueltas sociales, los gobiernos de Perón..., y que establece «una magistral correspondencia entre los tríos de tango y la Junta Militar» (Cabrera 2002, 29). Así, escucharemos los años del Proceso en una sutil referencia:



Programa de mano del estreno de *El viejo criado*.  
Archivo de Argentores.

*(El sonido de las sirenas aumenta. Un patrullero “estaciona” frente al bar.) (...)*

Alsina.- ¿Qué pasa que hay tanta gente en la calle?

Balmaceda.- Dicen que somos campeones del mundo.

(Cossa 2004, 62)

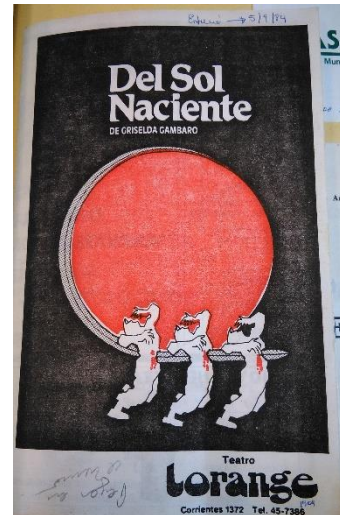
Como señala Gerardo Fernández, fue recurrente en este período, al igual que la tendencia a la metaforización, realizar una relectura de los grandes mitos y tradiciones argentinas:

En clave dramática, jocosa o poética, no fueron pocos los dramaturgos que buscaron desmitificar desde Gardel y el tango hasta el peronismo, de la “Argentina potencia” y “campeona del mundo” (de fútbol, naturalmente) hasta la figura del compadrito, desde el machismo hasta la función del intelectual en un país que se debate cíclicamente entre la depresión y el triunfalismo. (Fernández 1992, 52)

Tanto *El viejo criado* como *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa serán dos excelentes ejemplos de esta cuestión, así como será una tendencia recurrente en los ciclos de Teatro Abierto, como posteriormente presentaremos.

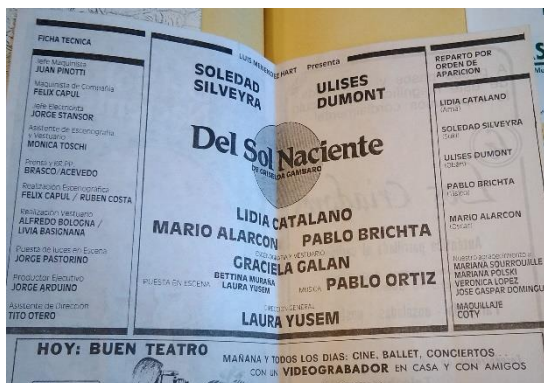
Otro ámbito lo ocupan las obras donde la violencia se genera como respuesta a una atmósfera de crisis individual y existencial. De nuevo, como en el período anterior, se trata de personajes atrapados por una desdichada situación social (pobreza, desempleo, miedo...) que les lleva a responder con actitudes violentas contra sus allegados. Lo hallamos en obras de Roberto Cossa como *Tute Cabrero* (1981), construida sobre la posibilidad de despedir a un trabajador de un equipo de tres. También en *Cámaralenta* (1981) de Eduardo Pavlovsky, en la que se configuran escenas de violencia generadas por la frustración de tres personajes (un exboxeador, su antiguo coach y una prostituta) atrapados en un tiempo vital estático marcado por el fracaso.

En relación con Griselda Gambaro, encontramos un grupo temático recurrente, aquel que se inscribe en la nueva fase de la autora del Realismo Crítico. En él, la violencia se construye desde la metáfora de la figura masculina dictatorial. Esto tiene lugar en *Real envido* (1980, estrenada en 1983), *La malasangre* (1981, estrenada en 1982) y *Del sol naciente* (1982, estrenada en 1984). Sus tres protagonistas femeninas «se instauran como sujetos que, a pesar del poder autoritario al que se encuentran sometidos, logran modificar la situación con su hacer transformador» (Tarantuviez 2012, 14). Además, comienza a introducirse la temática de la memoria, esencial en el tiempo de la posdictadura, como trataremos con posterioridad. Son personajes que se reconocen como víctimas, pero que también claman por los horrores acontecidos contra otros semejantes. Luchan, a través de su acción y testimonio, por la verdad y la justicia y participan de las reivindicaciones contra el olvido. Estas obras ya nos sitúan en un espacio bisagra que vaticina un siguiente estadio en el teatro argentino, el tiempo posdictatorial.



Programa de mano de *Del sol naciente* en su estreno. Archivo de

En la primera, *Real envido*, Margarita no temerá a la represión paterna y a la muerte a la que le conduce el amor por Valentín. A través de un recurso recurrente en el ámbito teatral memorialístico, el de la recuperación de presencias fantasmagóricas, Margarita y Valentín, ya asesinados, reflexionan sobre la memoria como elemento de lucha y reivindicación: «Margarita.- Pero estás presente y tengo la memoria. La lengua me arde todavía por lo que no dije» (Gambaro 1984, 45).



Programa de mano de *Del sol naciente* en su estreno. Archivo de Argentores.

O Suki, la gueisa de *Del sol naciente*, que se erigirá defensora de los más desfavorecidos. Amante del guerrero Obán, pronto descubrirá su tiranía contra los más débiles, enfrentándose a ello con su acción y con el recuerdo. Además, como percibe Tarantuviez, en esta obra los personajes de Oscar y el Tísico establecen un correlato con la figura del desaparecido en Argentina:

«Son muertos que vuelven una y otra vez, porque no tienen paz» (Tarantuviez 2007, 273).

De esta tríada de textos, *La malasangre* supondrá el mayor éxito de la autora durante el tiempo dictatorial. Se trata de una de las puestas en escena más afamadas de la dramaturga, a cargo de Laura Yusem, con la que iniciaría un nutrido diálogo escénico. En la obra, Dolores se enfrenta a su dictatorial padre en la defensa de su amor por Rafael, el profesor jorobado, quien será asesinado. En el texto, comienza a establecerse la clave de que «recordar lúcidamente es la condición *sine qua non* para comenzar a rebelarse contra la opresión» (Tarantuviez 2007, 15). En la obra se escuchará el constante paso de un carro que transporta las cabezas de los degollados por el padre, Benigno. Así, en el momento en que Rafael y Dolores sellan su amor y huida, comprenden que su felicidad está determinada por la necesaria memoria del horror ejercido por Benigno: «Rafael.- Sí. No debemos olvidarlo, Dolores. Aunque seamos felices, no debemos olvidar que pasa el carro. Yo también: no sólo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros...» (Gambaro 1984, 104).

En *La malasangre* no sólo destaca la violencia que la pieza propone en el enfrentamiento rebelde y revelador de Dolores o en el desarrollo contextual de la represión paterna, sino que dicha violencia también se evidenció en la recepción durante el estreno. La propuesta de Gambaro se ubica en 1840, durante el gobierno sanguinario de Juan Manuel de Rosas y establece, desde esta metáfora histórica, un correlato con la contemporaneidad violenta. Como nos relata Laura Yusem, en la entrevista personal ya citada, «*La malasangre* es una obra muy política (...). Muy fuerte. Una maravillosa obra» (Yusem 2017). Rememora la directora al elenco del primer estreno, como Soledad Silveyra (Dolores), Oscar Martínez (Rafael), Lautaro Murúa (Benigno, el padre), Susana Lanteri (la madre), Danilio Devizia (Juan Pedro) y Patricio Contreras (Fermín). Para el desarrollo de esta memorable puesta en escena, Yusem trabajó con la escenógrafa y vestuarista Graciela Galán, común binomio creativo, y se inspiraron en las pinturas del artista uruguayo Pedro Figari, en su austeridad y en los elementos mobiliarios de sus cuadros, ubicados en una época cercana a la del texto. En la simbología con el tiempo rosista, el cromatismo del vestuario y todos los elementos del espacio escénico se desarrollaba del rosa al negro. Por ejemplo, nos cuenta Yusem que el padre, Benigno, estaba vestido con traje negro, mientras que el pretendiente, Rafael, lo hacía de rosado. Sólo rompía esta gama de colores el traje blanco con que la heroína vestía al finalizar la obra, en su enfrentamiento doloroso y epifánico contra el padre.

El estreno de la obra tuvo lugar en el Teatro Olimpia, bajo un clamoroso éxito el primer día. Como Yusem narra: «Fue fantástico el estreno, estaba todo agotado, porque la gente estaba -eso también explica el éxito de Teatro Abierto- harta ya de la dictadura, querían otra cosa. Había aflojado un poco la represión. Eso en el 76 o 78 era impensable porque, si bien está ubicada en 1840, hablaba absolutamente de la dictadura del momento, de la de Videla» (Yusem 2017). Por ello, el segundo día, hubo un incidente de suma gravedad. Un grupo de hombres coordinados había comprado entradas por todo el teatro y se levantan en armas nada más iniciar la representación. Como relata Yusem:

Apenas se prende la luz sobre él [Lautaro Murúa], estos tipos se levantan, sacan armas y empiezan a avanzar al escenario gritándonos «bolches», «comunistas», «montoneros», «viva Rosas»... Obviamente no querían tirar, porque si hubieran querido tiraban. Y ahí se produjo una cosa extraordinaria, porque la productora mandó prender las luces de la sala y el público empezó a gritarles, a decirles que se fueran, que querían ver la obra. (...) Yo me subí al escenario. Lautaro me tomó la mano y me dijo: «No hable, quedate acá, no digas nada». Entonces el principal de este grupo, que pertenecía a una revista de derechas que se llamaba *Cabildo*, pone la pistola sobre el escenario. Y yo, vestida con minifalda y tacos... le clavo el taco en la mano. Fue un impulso, yo no sé de dónde me salió. Y le digo: «El escenario no se toca». Y retiró la mano. (Yusem 2017)

Este hecho dinamizó la pieza y convirtió el estreno en acontecimiento teatral y político durante los últimos años de la dictadura. Como explica Yusem: «Yo siempre digo que hay momentos para las obras. A veces te equivocás de momento. Esa obra fue justa. Así como Teatro Abierto en su concepción general, esa obra fue perfecta para el momento» (Yusem 2017). Además, este estreno afianzó el prolífico diálogo artístico entre Gambaro y Yusem. Como opina la directora.

Hice muchas obras de Griselda. Yo siempre digo que es mi voz dramaturgica. Nunca, ningún autor me ha hecho tan feliz como Griselda. Siempre me parece que lo que estoy haciendo es una maravilla, no por mí, sino por ella, y me parece extraordinariamente buena, inteligente, audaz, además tiene personajes femeninos super interesantes, que eso faltaba acá. Eso no había. Es una novedad en la literatura dramática argentina. (Yusem 2017)

Como acertadamente reconoce Yusem, Gambaro sitúa a la mujer sobre los escenarios y da voz a los personajes femeninos, convirtiéndolos en abanderados de la lucha contra la opresión. En los textos, desde su papel de mujer, el silencio se presenta como una actitud violenta y rebelde en todas estas protagonistas, una nueva fórmula para arremeter contra las injusticias y crueldades. Por ello, gritará amenazante Dolores a su padre: «(Con una voz rota e irreconocible) ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!» (Gambaro 1984, 110).

De esta forma, como en Gambaro, la figura del victimario comienza a tomar voz en la escena argentina. Así ocurre en 1983 con *El señor Laforgue* (1983) de Eduardo Pavlovsky. En ella, el dramaturgo ahonda, como ya lo habría hecho en *El señor Galíndez* (1973), en la psicología del torturador. La represión dictatorial erigida por Papa Doc en Haití (1958 - 1959) supone el contexto histórico a esta obra, donde el torturador se convierte ahora en víctima. Las escenas escatológicas y la descripción minuciosa del martirio sufrido generan el espanto en la representación, en una alta expresión de las acciones violentas, como posibilita el fin del Proceso en 1983.

Como hemos podido observar con este compendio, cada dramaturgo aportó genuinas respuestas teatrales para representar el contexto social opresivo en el que se encontraban inmersos. La violencia se tornó metáfora, se enmascaró a través de la alegoría, de la representación de lo cotidiano y lo familiar, del humor, de los hechos históricos o literarios...; diferentes disfraces que esconden una única realidad de espanto: la de los años de represión.

Como trabajaremos, estos textos escritos en el contexto circundante a Teatro Abierto comparten muchas de las características temático-formales de los ciclos. No obstante, percibiremos algunas destacadas divergencias, las cuales evidenciaremos en el capítulo cuarto (en la cartografía dedicada a los textos de cada edición) y, principalmente, en el capítulo quinto sobre las poéticas dramáticas de Teatro Abierto a través del análisis de estos diez dramaturgos. Dichas desemejanzas entroncan con la esencia de nuestro objeto de estudio, la cual atañe tanto a las fórmulas y medios de creación como a la apertura que provoca el desarrollo artístico comunitario. De esta forma, Teatro Abierto influirá en las obras desde diversos ámbitos: en su fomento de la libertad artística que consiga liberar de la censura y el miedo; en la promoción la creación colectiva; en el número amplio de personajes (que crea obras más corales); o en la brevedad de las piezas (que merma el desarrollo profundo de los personajes y promueve el planteamiento director de las situaciones), entre otros aspectos que trabajaremos con detenimiento. Además, influye desde el propio carácter festivo y político que promueve Teatro Abierto: desde la preferencia por la sátira o la parodia para la reflexión crítica a la ruptura de la cuarta pared y la búsqueda de la inclusión del espectador en escena -copartícipe de Teatro Abierto-, que convierte el acontecimiento teatral en acto político. A su vez, se pierde paulatinamente el temor en las creaciones gracias a la protección que propicia el espacio grupal y al inicio de la transición democrática. Por ello, se incrementa el tratamiento

directo de problemáticas dictatoriales, cristalizando los recursos literarios que antes esquivaban a la censura. El espacio promueve la experimentación en su defensa de la libertad creadora, de manera que hallamos, además de continuidades, variaciones en la poética de las voces dramatúrgicas, como observaremos en nuestros análisis del capítulo quinto. Volveremos a estas cuestiones y nos valdremos de las obras aquí analizadas para nuestra reflexión completa, contextual y profunda sobre Teatro Abierto en los dos próximos capítulos.

### **3.3.- Coda hacia el teatro en el tiempo posdictatorial**

Actriz.- Continuamos esta noche con el ciclo de Conferencias tituladas “Postales Argentinas”. En el año 2043 fueron encontrados en el lecho del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. (...) poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra. Con ustedes, la estampa de hoy.

(Ricardo Bartís, *Postales argentinas*)

Si bien en los próximos capítulos nos dedicaremos al análisis de Teatro Abierto y sus poéticas dramáticas, y a pesar de realizar un salto temporal sobre nuestro objeto de estudio, no queríamos dejar de presentar una coda, un breve mapa que evidencie la realidad teatral argentina en el tiempo posdictatorial (a partir de 1983). En este sentido, su propia amplitud impide todo tipo de estudio sistemático. No pretendemos más que establecer ciertas líneas determinantes que nos permitan conocer los derroteros por los que proseguirá caminando el teatro argentino contemporáneo tras Teatro Abierto, de especial importancia ante el seguimiento de nuestra hipótesis sobre las relaciones entre tradición y contemporaneidad escénica de este movimiento.

En octubre de 1983 tendrán lugar las primeras elecciones democráticas que dan comienzo a un nuevo período en el país, la posdictadura. En los primeros años, como ahondaremos en el capítulo próximo, contextualizando las últimas ediciones de Teatro Abierto, persistía el miedo a un posible golpe de Estado (fórmula que desde 1930 parecía el modo habitual de cambio de gobierno en el país). No obstante, se enarboló la bandera social por el deseo de superación de la violencia y la estabilización del proceso democrático. Además, desde el inicio transicional, «la “cuestión de los derechos humanos” se transformó en un elemento clave de la transición democrática» (Lorenz 2013, 32). A pesar de ello, con el primer gobierno democrático de Raúl Alfonsín se

promulgaron leyes que promovían la impunidad, como las de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), así como polémicos fueron los indultos otorgados por el gobierno de Carlos Saúl Menem. El comienzo de la democracia vino de la mano de una honda crisis económica, empobrecimiento masivo, inestabilidad social, revueltas y reclamos.

Hasta el momento, continúa vigente la periorización histórica del tiempo político y artístico abierto en 1983 y denominado como posdictadura. Siguiendo los postulados de Jorge Dubatti, «la posdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura», por lo que «una vasta zona de la cultura y el teatro trabaja hoy sin pausa, y de diferentes maneras, en la representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado, la denuncia y la alerta» (Dubatti 2012, 204). A ello añade que continuamos hablando de posdictadura porque desde 1983, «en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma» (Dubatti 2012, 204).

Siguiendo a Jorge Dubatti (2010h, 25) se establecen tres grandes períodos y momentos culturales durante la posdictadura cuyo efecto en el teatro resultan elevados. En primer lugar, entre 1983 y 1988, los años de la presidencia de Raúl Alfonsín, hallamos el tiempo de la restitución democrática. En él destacará «un modelo cultural estatal de centro izquierda, caracterizado por la exaltación de valores del estado democrático (...), y la *priorización* de la defensa de los derechos humanos» (Dubatti 2010h, 25), unido a una honda fragilidad. Le proseguirá un momento de crisis estatal que busca la «reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente» (Dubatti 2010h, 25), en las presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa. Se instauró el modelo neoliberal de centro-derecha, relacionado con la crisis izquierdista, y la inserción del país en el contexto globalizador. Tuvo lugar una «pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor» (Dubatti 2010h, 25). El tercer periodo lo compondría el gobierno de Néstor Kichner, donde se «evidencia un atenuamiento del neoliberalismo salvaje y una mayor sensibilidad social» (Dubatti 2010h, 25)<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Durante democracia, se han desarrollado en Argentina los siguientes gobiernos presidenciales: Raúl Alfonsín (1983-1989); Carlos Menem (1989-1999); Fernando de la Rúa (1999-2001); Néstor Kichner (2003-2007); Cristina Fernández de Kichner (2007-2015); y, en la actualidad, Mauricio Macri (2015-). Hemos acogido la periodización de Jorge Dubatti, finalizando en la presidencia de Néstro Kichner, con el fin de mantener una distancia histórica que nos permita vincular teatro y escena hacia el tiempo presente, pero sin superar las pretensiones de nuestro trabajo.

La posdictadura presenta un campo teatral, de nuevo focalizando en el ámbito de Buenos Aires, rico, fulgurante, plural y diverso, el cual se desarrolla entre los diferentes circuitos. Proseguirá la distinción proveniente de la última etapa entre el teatro comercial, el teatro oficial y el teatro independiente, pero con continuos contactos e imbricaciones. Si bien en nuestro estudio no nos detenemos en el teatro comercial, cuyas vinculaciones con nuestro objeto de estudio resultan mermadas, debemos destacar que Argentina presenta una de las capitales más notorias en este ámbito hasta la actualidad. La calle Corrientes y sus alrededores ofrecen espacios de entretenimiento en una cantidad diaria inaudita. Este circuito, en líneas generales, se contrapone a una escena alternativa, el llamado “Off-Corrientes” o “teatro under”, de compromiso estético, suma variedad y búsqueda artística constante. Vinculados al recuerdo del teatro independiente histórico - legado a través de Teatro Abierto-, presentan notables divergencias. El arte se concibe desde el profesionalismo (aunque la taquilla pueda ser infructuosa en ocasiones), se aleja de la militancia y predomina la libertad creadora. Sus relaciones con el estado o los espacios oficiales no se encuentran reñidas (con participación en los mismos o ayudas a las salas desde la gestión pública), pero sus proyectos emergen y están mediados solo por el deseo creador. Sus propuestas, presentadas en salas de pequeño o mediano formato por toda la ciudad, se rigen por medios de producción limitados y no se encuentran mediados por las imposiciones de producción (restringidas a uno o dos meses) del teatro comercial. Además, cada grupo se entrega a la creación personal sin que la asistencia masiva de público merme su riesgo artístico<sup>122</sup>.

Siguiendo a Jorge Dubatti, la complejidad para la definición del llamado nuevo teatro es amplia y diversa; perdido el carácter *under* o alternativo, el interés despertado solo en un público joven o su participación exclusiva en espacios no convencionales, se mantienen rasgos que, no obstante, aglutina toda esta variedad de vías expresivas. Este investigador (Dubatti 1994, 15-16) plantea que estas fórmulas teatrales, nacidas a partir de los ochenta, solo pueden comprenderse desde una poética común, enfrentada al teatro anterior, y caracterizada por la apropiación de nuevos modelos, el encuentro con otras técnicas actorales, la búsqueda por diferentes posibilidades del lenguaje estético y la persecución no de la novedad, sino de la otredad: lo otro, lo periférico... pero a la vez la revalorización de técnicas vernáculas del actor cómico popular (de los Podesta y el circo

---

<sup>122</sup> Señalamos algunos puntos determinantes de una catalogación, sin duda, de honda complejidad debido a la propia esencia del arte posdictatorial, diverso y múltiple, donde prevalece lo micropolítico frente a la unidad.



criollo). Este nuevo teatro acepta como emblema la diversidad y se compone como un «teatro de mezcla, de técnicas fusionadas, trabaja formas variadas, teatro de imagen, varieté, clown, performance (...), danza-teatro, teatro de objetos o de títeres, repertorio clásico adaptado, circo criollo...» (Dubatti 1994, 16).

Con el transcurso hacia los noventa, aparecen más acuciadas las relaciones entre los diferentes circuitos, pudiendo encontrar nombres compartidos -aunque desarrolladas en menor medida en el ámbito comercial- entre ellos, como evidencian las direcciones de Daniel Veronese o Claudio Tolcachir de textos que distan de su producción en los espacios independientes<sup>123</sup>. También el teatro de sentido político y reivindicativo encuentra su espacio en el teatro comercial, como será el caso de Teatro x la Identidad celebrado en el Multiteatro. Este lugar se encuentra dirigido por Carlos Rottenberg, empresario que ya en 1981 cedió el Teatro Tabarís para la continuidad de Teatro Abierto en 1981.

En la catalogación de Osvaldo Pellettieri (2001) se establece en 1983 el inicio de la tercera fase de la segunda modernidad teatral en Argentina, duradero hasta los aledaños del siglo XXI. Esta temporización viene motivada por el paso de la dictadura a la democracia, aunque el cambio en el teatro no resulta tan abrupto y hallamos una continuidad de estéticas hacia los años ochenta (por ejemplo, de los autores de nuestro corpus), así como muchas de las creaciones experimentales e innovadoras para la escena porteña daban sus primeros pasos -de forma marginal- en el tiempo anterior. Pellettieri (2001, 273) señala la democratización y la crisis económica que se aviene con este período como un hecho determinante para la aparición de «una gran cantidad de formas y un público joven» (Pellettieri 2001, 273), desde el final de los ochenta hasta los años noventa. De esta forma, se gestará una escena emergente, denominada generalmente como el «nuevo teatro argentino» o el teatro joven, la cual podemos valorar en la actualidad como vías asentadas y ricas en el panorama escénico. La aparición de este teatro estará marcada, históricamente, por el final del período dictatorial y las huellas determinantes del horror sobre la nación en su proceso de reconstrucción. A su vez, estará marcada por la instauración democrática y por la honda crisis económica y el desarrollo del país hacia el contexto global y su internacionalización. De esta forma, la nación,

---

<sup>123</sup> Textos procedentes del realismo norteamericano, habitualmente protagonizados por cabeceras de cartel televisivos o cinematográficos, comedia de encuentro y situación o drama, elusión de las creaciones propias de ambos... Al respecto, resulta muy interesante la breve reflexión de Jorge Dubatti sobre este intercambio de artistas tomando como ejemplo la figura de Daniel Veronese (Dubatti 2012, 258).

visible en los cambios producidos en la creación bonaerense, entra en un nuevo período intelectual y social, «en un nuevo fundamento de valor, inédito en la historia de la cultura nacional. (...) tiene que ver con la crisis de la Modernidad y es el generador de un nuevo momento cultural que puede ser llamado “Posmodernidad” o “Segunda Modernidad”» (Dubatti 2010h, 17). La escena argentina posdictatorial se ve caracterizada, por tanto, por diferentes elementos que se aúnan en (Dubatti 2010h, 18): la crisis de la izquierda, el capitalismo imperante, la asunción del horror histórico de la dictadura, la tensión entre lo local y la globalización, el auge microsocia y micropolítico, la crisis del principio de verdad, el giro lingüístico o la cultura del espectáculo, entre otros. La posdictadura será también el tiempo de desprendimiento de las jerarquías teatrales tradicionales y los compartimentos creativos. De esta forma, florecen las voces que Dubatti categoriza como «teatristas»<sup>124</sup> y prolifera la dramaturgia de autor, actor, director o grupo (Dubatti 2010h, 19).

En este sentido, Dubatti establece para el tiempo contemporáneo el concepto de «teatro de la destotalización y canon de la multiplicidad» (Dubatti 2012, 214); de esta forma caracteriza a un tiempo marcado por «la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica (...) de micropoéticas y microconcepciones estéticas» (Dubatti 2010h, 18), quienes trabajan y conviven en libertad en una escena nutrida y rica. Se desarrollan innovaciones poéticas, el juego constante del creador con la experimentación y la confluencia de estéticas diversas, prevaleciendo lo micropoético en una escena caracterizada por «la conquista de la diversidad» (Dubatti 2010h, 19). La democracia implosiona en lo nuevo, el despredimiento de ataduras, la libertad creadora, la superación poética... y esto se incrementa en las siguientes décadas. Además, convive con las poéticas canónicas que emanan de Teatro Abierto y cuya continuidad proseguirá en el panorama teatral.

Se observa el final de una etapa escénica que había comenzado en los años sesenta y que había visto uno de sus espacios culminantes en Teatro Abierto. Durante los años ochenta, proseguirá la creación de estos dramaturgos, aunque Pellettieri observa en ellos una textualidad «otoñal» o epigonal: «El teatro moderno argentino muestra poca renovación y sus teatristas “faro” van desapareciendo sin que se visualice la posibilidad de reposición» (Pellettieri 2000f, 13). No obstante, esto no implica su desaparición del

---

<sup>124</sup> Siguiendo a Dubatti, «“Teatrista” es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo» (Dubatti 2010h, 19).

panorama teatral. Muy al contrario, la mayoría de la dramaturgia de la tendencia realista de los sesenta encuentran un posicionamiento canónico en el campo teatral, reciben el aplauso del público en las primeras décadas, obtienen galardones y gozan del prestigio de su estreno en los teatros oficiales. Además, este hecho implica que su concepción teatral y sus planteamientos están ligados a una etapa anterior, conformando el teatro moderno dominante, frente a la visión posmoderna que presentará hacia el nuevo siglo. Muchos de los autores de nuestro corpus encuentran, tras su participación en Teatro Abierto, una adopción por parte del campo teatral y su encumbramiento. Se estrenan en las salas más destacadas de Buenos Aires o sus propuestas se acogen en los teatros oficiales. En su producción no hallamos reiteraciones poéticas en un sentido peyorativo, sino una continuidad de sus ideales que choca con la emergencia de este momento. Por ejemplo, representan una dramaturgia de autor que el teatro posmoderno confronta desde la creación colectiva, la dramaturgia del actor o la creación escénica exenta de texto. Roberto Cossa se compone como la figura predominante en este ámbito, quien compone entre 1964 y el 2000, según Pellettieri, «un verdadero sistema teatral -integrado por textos dramáticos, textos espectaculares, público, críticos-» que establece «un verdadero sistema de normas teatrales y traza, especialmente a partir de Teatro Abierto 1981, su despliegue, diversificación, integración y desarrollo» (Pellettieri 2000g, 27). En algunas ocasiones, como Ricardo Monti o Ricardo Halac, observaremos una búsqueda por nuevas vías expresivas, aunque unidas a su visión dramática; por ejemplo, la continuidad posmoderna de Monti o el teatro de recreación histórica en Halac. En otros autores, como Carlos Gorostiza u Osvaldo Dragún, nos situaremos ante el final de su producción, generando en los ochenta y noventa propuestas que reiteran su visión dramática. En el caso de Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky, en su desprendimiento del vanguardismo radical que entronca con elementos realistas, realizan algunas de sus producciones más memorables e innovadoras en los años ochenta y hasta la actualidad; algunos de sus postulados, en el caso de Pavlovsky, se imbricarán con expresiones posmodernas. Los contactos son elevados y existen ciertos intercambios entre los dos espacios aparentemente distantes.

Una de las primeras voces en catalogar la nueva escena argentina en el período posdictatorial será Osvaldo Pellettieri (2000f), propuesta asimilada por su grupo de investigación sobre la historia del teatro argentino y plasmado en su último tomo (2001). Sus trabajos buscan sistematizar las textualidades emergentes que se enfrentaban a la etapa moderna y «desde la parodia, la resistencia y el cuestionamiento conciben en la

necesidad de revisarla» (Pellettieri 2000f, 12). La aparición de este teatro emergente se iniciará en los ochenta en espacios alternativos: salas no convencionales como el Centro Parakultural, el Centro Cultural Ricardo Rojas, Cemento, Medio Mundo Varieté o Ricardo Rojas, entre otros; o espacios públicos (calles, plazas, medios de transporte...) (Dubatti 1994, 12). Como reconstruye Jorge Dubatti, su posicionamiento inicial en el campo teatral se estableció desde la marginalidad, pero con el transcurso de las décadas lograron un reconocimiento, acogida y posicionamiento determinante (Dubatti 1994, 12). De esta forma, Los Macocos llegaron al Teatro Alfil, en plena calle Corrientes en 1992 o el Periférico de Objetos ha sido estrenado en los espacios oficiales no solo de Argentina, sino a nivel internacional y uno de sus integrantes, Alejandro Tantanian, es el actual director del Teatro Nacional Cervantes.

Para puntualizar y sistematizar esta diversidad, tomando algunos ejemplos precisos, seguimos la propuesta realizada por Osvaldo Pellettieri (2000f). En primer lugar, proliferará desde el inicio democrático el llamado «teatro de la parodia y el cuestionamiento», con grupos como Los Macocos<sup>125</sup>, La Banda de la Risa, Los Melli, Las Gambas al Ajillo<sup>126</sup> o El Clú del Claun, entre otros (Pellettieri 2000f, 12). Se trata de grupos que polemizan la modernidad desde la confrontación con el teatro “serio”, imperante, desde el imperativo lúdico. Estos grupos buscan en la escena el juego, el humor, la festividad, crean desde el varieté, la risa o el descaro, desprendiéndose de la visión crítica testimonial o la reflexión profunda que la dictadura había impuesto como realidad histórica.

Por su parte, el teatro que entronca con la tradición y la dramaturgia nacional será denominado como «El teatro de resemantización de lo finisecular o neosainete» (Pellettieri 2000f, 12). En él existe una búsqueda identitaria nacional no solo en el sentido temático que emana de los sesenta, sino también en la propia indagación estética que retorna a los orígenes escénicos. Destacan textos como *El partener* (1988) de Mauricio Kartun, *Y el mundo vendrá* (1989) de Eduardo Rovner o *Pascua rea* (1989) de Patricia Zangaro). Sobresale en ellos Pellettieri el deseo por «resemantizar los artificios del saiente tragicómico o tragicomedia, especialmente en cuanto a la apelación a lo caricaturesco, a

---

<sup>125</sup> Para conocer más sobre estos grupos, de la mano de este colectivo paradigmático, remitimos a Pellettieri (1994, 165-167), “Los Macocos y el teatro nacional” o el repaso que por su década de historia realiza Jorge Dubatti en “Macocos: diez años de producción teatral. Notas para una historia” (Dubatti 1998b, 363-375).

<sup>126</sup> Para un acercamiento a este colectivo, otra de las voces imperantes de esta tendencia, destaca el volumen de María José Gabin (2001), *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al ajillo*.

lo sentimental y al principio constructivo de la reiteración, bases de los géneros populares latinoamericanos» (Pellettieri 2000f, 12).

En última instancia, Osvaldo Pellettieri define un conjunto de experiencias como un «teatro de intertexto posmoderno» (2001, 275)<sup>127</sup>. En ellas se integra el denominado «teatro de la resistencia y teatro de la desintegración» (Pellettieri 2001, 275). Ambas conjugan el teatro argentino de los ochenta con la influencia posmoderna de Europa o Norteamérica. A pesar de las divergencias que posteriormente señalaremos, para Pellettieri (2001, 276) comparten elementos poéticos comunes como: la consideración de la puesta en escena como simulacro (en oposición a la verdad de la modernidad); la deconstrucción del lenguaje, la razón y la certidumbre; la multiplicidad de sentidos y el interrogante como conclusión; la fragmentación y falta de conclusión; la intertextualidad del texto y la puesta en escena; reescritura de lo anterior; el teatro contemplado desde lo lúdico y la caída del “teatrista ilustrado”: el creador ahora es solo competente para su labor artística, no desde la conformación de pensamiento para la sociedad.

Siguiendo el compendio realizado por Susana Tarantuviez, se pueden apreciar seis rasgos en el campo teatral argentino en estas nuevas coordenadas posmodernas:

El pasaje del teatro de las grandes conceptualizaciones a lo que podríamos denominar un “teatro del balbuceo” debido a la quiebra del pensamiento binario y a la desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras; la representación en el teatro de la cotidianeidad inmediata, proveniente del auge de lo microsocio, lo microcultural, lo micropolítico y las prácticas del individualismo; (...) la coexistencia de la experimentación de prácticas teatrales inéditas con la recuperación de las prácticas más tradicionales, proveniente del efecto de relativización del sentido temporal y de la coexistencia de tiempos y multitemporalidad. (Tarantuviez 2001, 175-176)

En el primer grupo determinado por Pellettieri, el teatro de la resistencia, destacada este investigador a Ricardo Bartís (1949), una de las figuras clave del tiempo posdictatorial. Desde su sala y grupo, el Sportivo Teatral, Bartís es actualmente un teatrista faro en el tiempo contemporáneo. Sus inicios teatrales tienen lugar como actor junto a Eduardo Pavlovsky (y en el seno de Teatro Abierto, como observaremos). *Postales argentinas*, en 1989, conforma un impacto determinante en el teatro argentino, sitúa a la escena ante una nueva creación posible e inicia la carrera de un colectivo de teatristas

---

<sup>127</sup> De esta forma, Pellettieri define la posmodernidad en la relación que este teatro establece con lo intertextual, con la tradición dramática y teatral pasada, la cual desvirtúa y reinventa. Por su parte, Jorge Dubatti señala que en la posdictadura encontramos a la par «indicadores de vigencia y de cuestionamiento de la modernidad», por lo que ambos elementos se imbrican y llevan al crítico a proponer, frente a la posmodernidad, el término de «segunda modernidad» o «modernidad crítica (una modernidad que se autocuestiona críticamente y que conquista una nueva madurez, un mayor grado de conciencia sobre sus posibilidades y limitaciones)» (Dubatti 2012, 212).

que, con Bartís a la cabeza, han generado un hondo impacto tanto en Argentina como más allá de sus fronteras. Destacan otras de sus creaciones como *Hamlet o la guerra de los mundos* (1991, a partir de Shakespeare), *Muñeca* (1994, a partir de Armando Discépolo), *El pecado que no se puede nombrar* (1999, a partir de Roberto Arlt), *La última cinta magnética* (2000), *La pesca* (2008), hasta la actualidad, donde en la pasada temporada presentó *Hambre y amor* (2016, a partir de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen)<sup>128</sup>. Entre los numerosos galardones a su trayectoria, la Bienal de Venecia lo reconoció en 2011 como uno de los siete directores teatrales más importantes del mundo. Para esta ocasión, montó *La burocracia*, con un destacado éxito. Para definir su poética, Jorge Dubatti habla de un “teatro de estados” (2012, 214). Su creación se caracteriza por la investigación incesante y largos períodos de gestación y desarrollo de sus espectáculos hasta su estreno. Dentro de la misma, ese teatro de estados encuentra «una concepción del teatro como militancia, pone en primer plano la poética de los actores y su afectación en el espacio de la subjetividad del acontecimiento teatral» (Dubatti 2012, 215). En las creaciones de Bartís, el lenguaje del actor, su corporeidad, ritmo, sensibilidad y creatividad componen los pilares para la consecución del acontecimiento teatral. No existe un texto previo, sino la creación colectiva que entronca la dramaturgia del actor con la visión del director. Entonces prolifera, como desarrolla Dubatti (2012, 216-217) la fisicidad, el ritmo frenético, la acción o la propia búsqueda que entronca a la identidad argentina: pasado, presente y futuro. Es, además, un teatro del método sin método, de la fusión y el conglomerado: «Su teatro no se hace ni con el trabajo de introspección, ni con acciones físicas, ni con el vacío clownesco, ni con la antropología teatral, ni con la biomecánica meyerholdiana, y a la vez hay huellas de todo eso mezclado con los saberes de los actores criollos, de la escena dialectal rioplatense» (Dubatti 2012, 217).

El texto iniciático y revelador de la creación de Bartís y el Sportivo teatral fue *Postales argentinas* (1988), con los actores Pompeyo Audivert y María José Gabin, junto al músico-actor Carlos Viggiano, Alfredo Ramos, Andrés Barragán y Elena Berro. La obra se concibe desde la dramaturgia de dirección y, como relatan María Fukelman y Jorge Dubatti (2011a), solo *a posteriori* pudo transcribirse lo acontecido en escena a texto. La obra se subtitula *sainete de ciencia-ficción* y está dedicada a actores míticos de la tradición argentina: Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall o Alberto Olmedo, pero «ni

---

<sup>128</sup> Para conocer la obra de Bartís, remitimos a la edición de sus principales textos en *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (2003).

el viejo sainete ni los modelos de actuación originarios permanecen intactos, son sometidos a las transformaciones *degeneradoras* de la historia» (Fukelman 2011a, 93). La pieza se construye desde lo distópico. Se toma como marco la conferencia y el discurso que recuerda a los medios de comunicación, mostrando una «teatralidad antitelevisiva, que orada, hiende, hiere, perfora el tejido social del simulacro» (Fukelman 2011a, 94). Ubicada en el año 2043 en Argentina donde la muerte de la nación es simbolizada por el suicio del protagonsita de la obra, Héctor Girardi. Siguiendo la lectura de Fukelman y Dubatti (2011a), a cinco años del final de la dictadura, *Postales argentinas* evidencia la desintegración de Argentina en la huella del horror y la imposibilidad de regeneración de esa marca de violencia: «*Postales argentinas* es *Post-Argentina*. Contra el optimismo de la *Primavera democrática* y el lema alfonsinista de “Cien años de democracia”, Bartís imagina una Buenos Aires *devastada*» (Fukelman 2011a, 95). Pero la muerte implica también la superación, el duelo y la búsqueda de nuevos sentidos por ello, «hablar de la muerte se transforma, políticamente, en un mecanismo catártico de exorcismo o conjuro» (Fukelman 2011a, 97), en una de las piezas más impactantes y determinantes para comprender el tiempo posdictatorial.

Por otro lado, el denominado por Pellettieri «teatro de la desintegración» (2001, 275) está compuesto por las figuras más destacadas del tiempo posdictatorial, como Rafael Spregelburd, Javier Daulte<sup>129</sup>, el director Rubén Szuchmacher o el grupo El Periférico de Objetos y su dramaturgo, Daniel Veronese. Entre otros nombres, estas voces han supuesto una «nueva “entrada al mundo” del teatro argentino» (Pellettieri 2001, 276), fusionando el intertexto norteamericano de autores como Heiner Müller, Philippe Minyama o Valere Novarina con la fusión de la tradición neovanguardista argentina que proviene de Gambaro, Pavlovsky o los directores Jorge Petraglia y Roberto Villanueva.

Aunque Daniel Veronese es, hoy día, una voz individual y protagonista de la escena argentina -y española, por su dedicación artística en este país-, su comienzo se vincula con la compañía el Periférico de Objetos. Se trata del grupo creado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, integrantes del elenco de titiriteros del Teatro San Martín de Buenos Aires. Como explica Julia Elena Sagasetta, «Decidieron trabajar en el teatro de objetos para adultos desde una óptica que saliera de

---

<sup>129</sup> Ante la imposibilidad de detenernos en Javier Daulte, remitimos a la entrevista de Jorge Dubatti (2012b), “Entrevista con Javier Daulte: ‘Si construís el Titanic, no podés cruzar el Riachuelo. Tienes que proponerte cruzar el océano’” o al capítulo dedicado a este dramaturgo en el volumen *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, coordinado por José Luis García Barrientos (2015, 147-196).

los caminos conocidos y privilegiara la experimentación» (2010a, 83). Sus montajes fueron teniendo cada vez mayor repercusión internacional. La obra que los consagró internacionalmente será *Máquina Hamlet*, puesta en escena colectiva. Destacan otros espectáculos suyos, de repercusión internacional, como *El hombre de arena*, *Variaciones sobre B...* o *Zoedipous*. El grupo comenzó a disgregarse y trabajar por separado, dando pie a una carrera en solitario de sus miembros, en la que destacamos a Daniel Veronese, el cual ha mantenido una fuerte relación productiva con España. Para Lucas Rimoldi, actualmente Veronese «se encuentra ubicado en el centro del canon teatral argentino» (2006, 175)<sup>130</sup>. Evangelina Vera Moreno analiza los núcleos temáticos del teatro de Veronese desde la negación: «los desencuentros, las imposibilidades, la incomunicación, la insatisfacción, también la incertidumbre y las postergaciones (con valor semántico negativo)» (Vera Moreno 2015, 131). Los personajes de Veronese, compartiendo las ideas de Vera Moreno (2015, 132-133), se encuentran atrapados en sus propios deseos, aquellos que no comprenden o desconocen. Por eso, sus diálogos constantes y sus intentos de resoluciones irán tornándose absurdos hacia un estado de perversión, inmersos en una máquina social que los aprisiona. Desaparece la posibilidad de aprehender la verdad, pues esta se desdibuja, contorsiona o evade del texto. El espectador solo se encuentra inmerso en una escena que le provoca, lo confunde y le impide la deducción de toda lógica. Todo ello se incrementa en la búsqueda y la reflexión que sus obras establecen con el propio hecho de la representación. Se cuestiona, se debate o se reflexiona, desde el testimonio de los personajes al juego metateatral. Todo ello se conjuga en obras donde «conocemos una historia que ha comenzado mucho antes y que no veremos concluir» (Vera Moreno 2015, 133). La dramaturgia personal de Veronese sorprende y descoloca, juega con la desubicación y la duda, conjuga el frenetismo textual con espacios donde prevalece la fisicidad y lo corpóreo. Además, no solo debemos subrayar su labor como dramaturgo, sino que su principal dedicación como teatrista se debe a su desarrollo como director de escena, tanto en Argentina como en España, entre otros espacios internacionales, conviviendo experiencias más convencionales del circuito comercial a propuestas alternativas.

---

<sup>130</sup> De entre sus producciones, destacan *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, *Mujeres soñaron caballos* o la repercusión internacional de espectáculos de su dramaturgia y dirección como *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* (versión de *Hedda Gabler* de Ibsen) y *El desarrollo de la civilización venidera* (sobre *Casa de muñecas* del dramaturgo noruego), *Un hombre que se ahoga* (sobre *Tres hermanas* de Chéjov), *Los hijos se han dormido* (basado en *La gaviota* del autor ruso) o *Espía a una mujer que se mata* (a partir de *Tío Vania* del mismo dramaturgo).



Otro nombre propio de la escena argentina a partir del tiempo posdictatorial será Rafael Spregelburd. No sólo es un renovador influyente y subrayado del panorama nacional, sino que su reconocimiento más allá de las fronteras resulta acuciado y premiado. Paradigma de la figura del teatrista, Spregelburd se acerca al teatro como actor y se descubre como dramaturgo y director. Un creador completo y complejo, como muestran sus obras. Como define Jorge Dubatti, su teatro se define por «la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa» (Dubatti 2012, 246). Entre su extensa producción, destaca desde mediados de la década del noventa -y hasta la actualidad- una búsqueda creativa que ha devenido en lo que Dubatti define como «realidad de lo real (...) o realidad metafísica» (Dubatti 2012, 247) concretada en su obra magna, la *Heptatología de Hieronymus Bosch*, compuesta por *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1997), *La modestia* (1999), *La estupidez* (2001), *El pánico* (2002), *La paranoia* (2007) y *La terquedad*, estrenada en 2008 en Alemania y que ha supuesto el éxito de la temporada bonaerense en 2017 en su montaje en el Teatro San Martín. Con Spregelburd el lenguaje opera un nuevo estadio que ya no representa al mundo, sino lo crea. Su teatro supone una visión privilegiada de la sociedad desde su propia desintegración y descreencia. Elimina el discurso para invitar a pensar y construir desde ese vacío. Por ello, Dubatti hablará de este autor como un «teatro de grado cero de la utopía, a partir del que empezar a imaginar otra vez» (Dubatti 2012, 248).

Los tres dramaturgos que hemos mencionado, como paradigmas y en su carácter influyente en el transcurso escénico posdictatorial de sus inicios al tiempo contemporáneo, eluden la visión política y social del teatro que ostentaban los autores de la modernidad, del teatro desde los sesenta y que se reúne en Teatro Abierto. No obstante, su escena conforma lo político desde la despolitización y se enmarca en un proceso de reinención del país tras la tragedia dictatorial. Existen, además, otras vías de creación sumamente destacadas en el rico panorama escénico posdictatorial, las cuales suponen consecuencia, superación o enfrentamiento al trauma dictatorial y se expresa desde diversas vías: el teatro callejero, el teatro comunitario, la continuidad del teatro militante o el teatro memorial.

Como trabajaremos en el próximo capítulo, vinculado a los últimos ciclos de Teatro Abierto, la democracia trae consigo la apertura, la liberación y la festividad. Todo

ello implica la búsqueda de espacios no convencionales donde desarrollar acciones teatrales o de marcada teatralidad. Así, desde el transporte público a las plazas o parques proliferará la aparición de colectivos que encuentran en la expresión abierta, callejera, compartida con el público-transeunte, nuevas vías creativas<sup>131</sup>. Por otro lado, la llegada de la democracia descubre -y exige- la necesidad de expresión artística para otros colectivos y comunidades, donde el teatro juega un papel determinante. Proliferará así el teatro comunitario. Se trata de asociaciones que buscan con su creación una expresión personal, una búsqueda identitaria, la expurgación de su opresión, la reivindicación de su testimonio y el aprovechamiento de los beneficios teatrales desde el encuentro colectivo. Un teatro desde la vecindad y para ella misma. Emergerá en 1983 con el Grupo de Teatro Al Aire Libre Catalinas Sur, dirigido por Adhemar Bianchi (paradigmáticos son sus propuestas *Venimos de muy lejos*, reflexionando sobre la esencia migrante argentina, o *El fulgor argentino. Club social y deportivo*, revisando desde la vecindad la historia argentina). Su expansión es tan amplia en diversos grupos que Argentina cuenta hoy día con una Red Nacional de Teatro Comunitario<sup>132</sup>.

Por otro lado, estudiábamos cómo la posdictadura acarrea un escenario inestable y henchido de problemáticas sociales y de pauperización económica. Todo ello ha seguido hallando, en el reclamo social, experiencias de teatro que enlazan lo artístico con el sentido militante. Entre ellos, donde prolifera lo performativo y la expresión callejera que irrumpe en la cotidianidad, destaca la Organización Negra, creada en 1984 por un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires. Como narra Jorge Dubatti, fascinados con la experiencia de la Fura dels Baus a su llegada a Argentina, la Negra comienza sus acciones callejeras en 1984 en lo que denominan «“ejercicios de guerrilla”, no de actores sino de “modelos vivos” (nueva designación que libera al teatrista del rol tradicional del actor y lo amplía en un sentido performativo: el actor como generador de acontecimiento más allá de la representación”» (Dubatti 2012, 292)<sup>133</sup>. En última instancia, una destacada vía del teatro argentino contemporáneo es aquella donde el teatro político sirve de herramienta para reconstruir el trauma dictatorial con el fin de desvelar, criticar y clamar por la justicia tras los años de opresión desde la escena. Como

---

<sup>131</sup> Aunque ahondaremos en el capítulo próximo, remitimos a André Carreira (1994; 2004; 2010).

<sup>132</sup> Retomaremos esta cuestión en el siguiente capítulo. Para una profundización en el teatro comunitario, pueden consultarse los trabajos de Marcela Bidegain (2007) y Lola Proaño (2013; 2015).

<sup>133</sup> También retornaremos a las experiencias que emanan de este grupo en el capítulo cuarto. Mencionamos, al respecto, el artículo de Daniela Lucena (2012): “Teatro de guerrilla: La *Organización Negra* durante los años de la posdictadura argentina”.

trabajaremos en comparación con Teatro Abierto, destacan los festivales Teatro x la Identidad, que desde el año 2000 recogen los reclamos de las Abuelas de Plaza de Mayo por la búsqueda de sus nietos robados, así como aúnan el relato escénico de las heridas perennes en la ciudadanía. En este sentido, otras voces trabajan desde las coordenadas del teatro posdramático, que rompe la ficcionalidad e incrementa lo testimonial, como una búsqueda escénica por revisar la identidad desde la recomposición histórica que elude lo oficial en favor de lo subjetivo. Los biodramas de Vivi Tellas o el trabajo de Lola Arias en el último tiempo constituyen ejemplos notorios e influyentes de esta tendencia. A su vez, otras expresiones regresan al texto y al drama histórico -en un sentido deconstructivo y posmoderno- para repensar Argentina y la herida del Proceso en relación con un hondo proceso de opresión histórica, iniciado en 1930. A ello retornaremos, también, en los próximos capítulos<sup>134</sup>.

Sin haber pretendido sistematizar la escena argentina desde la posdictadura, tarea especialmente ardua ante la riqueza insoslayable del teatro en este país, quisimos cerrar nuestro recorrido histórico con una visión general que nos permitiera otorgar algunos de los primeros nombres, tendencias, estéticas, vías de trabajo y expresiones teatrales que conforman el siguiente estadio tras Teatro Abierto. De esta forma, podremos adentrarnos en el desarrollo de los ciclos desde una contextualización amplia que nos permita observar sus relaciones, legado y rupturas hacia la contemporaneidad. Retornaremos, en los siguientes capítulos, a cuestiones aquí esbozadas y ahondaremos en contactos y vínculos/quiebres poéticos, con el fin de comprender el movimiento Teatro Abierto en el contexto complejo entre la dictadura y la democracia en el país.

---

<sup>134</sup> Para comprender estas coordenadas del panorama teatral argentino en el siglo XXI, destaca el artículo de Jean Graham-Jones (2014a), "Rethinking Buenos Aires Theatre in the Wake of 2001 and Emerging Structures of Resistance and Resilience". Además, Maximiliano de la Puente (2017) ha realizado una reciente Tesis Doctoral bajo el título *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. En su corpus de estudio, destacan ejemplos de diferentes poéticas y ubicación en el período dictatorial, como *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) de Mariana Eva Pérez, *Vic y Vic* (2007) de Erika Halvorsen, *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi, *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998) de Marcelo Bertuccio, *Los murmullos* (2002) de Luis Cano, *Máquina Hamlet* (1995) del Periférico de Objetos, *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1997) de Daniel Veronese, *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004) de Ana Longoni, *áRBOLES* (2006) de Ana Longini y María Morales Miy, *Prometeo, Hasta el cuello* (2008) de Juan José Santillán y *Proyecto Posadas* (2014/15) de Andrés Binetti.

## CAPÍTULO IV

### TEATRO ABIERTO: UTOPIA Y RESILIENCIA

En mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países solo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo.  
(Dragún 1980, 12)

A través de este capítulo ahondaremos en el foco de nuestro estudio: Teatro Abierto. Estudiaremos en profundidad el desarrollo de cada una de las ediciones de este evento (1981-1985), su significado en el contexto histórico particular de cada año y la lectura realizada por la crítica en diferentes estadios (del momento histórico a su revisión más contemporánea. Además, analizaremos el sentido acogido en el transcurso de este tiempo como acontecimiento histórico y teatral, como un espacio asentado en la memoria colectiva contra la opresión dictatorial, y reivindicaremos el enriquecimiento de su comprensión como movimiento.

Desde el espacio privilegiado que la perspectiva histórica nos otorga, buscamos releer la historia de Teatro Abierto desde su momento de producción hasta nuestra visión contemporánea. Postulamos la posibilidad de analizar Teatro Abierto a partir de nuevos parámetros, considerando su importancia en la historia del teatro argentino y su impronta en la contemporaneidad escénica del país. Los archivos y fuentes primarias sobre Teatro Abierto recientemente publicados<sup>1</sup>, así como otras investigaciones y visiones posibles desde la actualidad, aportan nuevas fuentes de trabajo y posibilitan una reflexión crítica hacia nuevas conclusiones.

En primer lugar, nuestra hipótesis se sustenta en que Teatro Abierto reconstruyó el campo teatral en Buenos Aires -haciéndose extensible al resto del país-. Frente a la ruptura que había generado la presión del campo político sobre todo campo cultural, el teatro necesitó recuperar el funcionamiento de todos los elementos que lo componen, así como posicionar en un espacio canónico a las voces que habían quedado acalladas durante la dictadura y que reclamaban el lugar que habían logrado con sus propuestas escénicas; de la misma forma, fomentaron la aparición de nuevas figuras, de las fuerzas teatrales emergentes y, con ello, recuperaron la tensión existente en todo campo cultural,

---

<sup>1</sup> Ver Villagra (2013, 2015, 2016).

fundamento de su esencia. Unido a este punto, buscamos entender Teatro Abierto en su carácter de acontecimiento, en función de su sentido tanto en el momento de producción como en las lecturas posteriores, pensando qué significa hoy día -y que se desea que signifique- en el teatro argentino. Por ello, consideramos que se ha realizado una lectura parcial en Teatro Abierto ya que, habitualmente, el foco de atención ha estado puesto en la edición de 1981; la misma, si bien es la más destacada, no nos permite comprender la complejidad de Teatro Abierto que, según nuestra propuesta, debemos alcanzar al replantearlo en su carácter de movimiento. Pensar en Teatro Abierto en el conjunto de todas las ediciones posibilita que comprendamos su fuerza como movimiento político, histórico-social y, especialmente, como movimiento teatral.

Sintetizaríamos, en las siguientes ideas, nuestro abordaje crítico a Teatro Abierto: reconstrucción del campo teatral; acto político y política teatral; acontecimiento histórico y acontecimiento teatral; legado estético y legado militante; la comprensión Teatro Abierto en su carácter de movimiento; la formulación de su importancia como espacio bisagra -gracias a la recuperación del campo teatral-: su relación con la historia del teatro argentino (teatro independiente, teatro militante, estéticas dominantes...) y con los nuevos aires escénicos en el tiempo posdictatorial; y, en última instancia, su sentido en la historia teatral de Argentina. Los últimos puntos nos dejarán a las puertas de nuestra focalización práctica en la producción dramática de diez voces destacadas de Teatro Abierto, cuya obra nos permite aseverar sus relaciones entre la tradición y la emergencia en la escena argentina y comprender el eje que plantea este evento y su posicionamiento paradigmático en la historia de las poéticas dramáticas en Argentina. Antes de poder desarrollar estas conclusiones, debemos sumergirnos en de Teatro Abierto, de su germen a su cierre.

#### **4.1.- Censura y marginalidad: representar en tiempos de represión**

##### **Implicaciones de la censura sobre el teatro durante el PRN**

Para el desarrollo de este capítulo, retomamos el trabajo iniciado en el capítulo anterior, en el subapartado “Represión y teatro (1976-1983): censura, exilio y destrucción del campo teatral” (pp. 251-258), situándonos ahora en el espacio que influye directamente para la conformación de Teatro Abierto. En dicho apartado, planteábamos

la disímil incidencia de la censura en el teatro frente a otras artes. La esencia de este arte, en su binomio texto dramático y texto espectacular, presenta variadas relaciones ante una maquinaria censora. La literatura dramática puede esquivar la prohibición del estado represor y ampliar su significado simbólico en el espacio de la representación. A su vez, dicha escenificación también puede sufrir las amenazas y reprobaciones del control estatal.

En el caso de Argentina, no existía una censura previa de los textos teatrales, a diferencia de lo ocurrido en otros contextos dictatoriales -pensando, por ejemplo, en el caso español<sup>2</sup>-. Como nos cuenta Roberto Cossa en una entrevista personal:

Yo creo que los milicos no saben que existe el teatro. Saben de la calle Corrientes, pero lo otro no lo saben. (...) Acá, contrariamente a lo que pasa en España, que había censura previa, (...) no había eso, pero después te ponían una bomba, así que no sé si era peor; pero acá no había censura previa. Y yo creo que, insisto, a veces uno piensa: “¡qué inteligentes eran los militares!”. Porque, en definitiva, ¿qué pasa? ¿Cuánta gente de teatro independiente? ¿50.000? ¿Y ese espectáculo que debía ser prohibido lo van a ver 10.000? (Cossa 2017)

Este hecho no salvaba a las producciones del peso prohibitivo. Aunque el régimen permitió la continuidad de un teatro al margen, periférico, también se aseguró su control. De ahí que fueran muchas las piezas teatrales que, al acoger una cierta resonancia en su recepción, fueran acalladas con el estallido de una bomba a modo de aviso. O bien otros teatristas fueron perseguidos para que se exiliaran del país, fueron asesinados o, simplemente, desaparecieron. Incluso se observa el control en el propio temor generado en los artistas que permanecieron en el país, los cuales debieron soportar la autocensura que el sistema represor había generado en ellos o variaron y adaptaron sus propuestas para adecuarse al nuevo lenguaje oculto que la opresión requería. Paulatinamente, la reprobación parecía establecerse en el espacio de lo cotidiano y aceptado. Un ejemplo destacado de este aspecto son los acontecimientos alrededor del estreno de *La nona*. El éxito destacado que la pieza comenzó a acoger en el medio despertó la inquietud de la dictadura y pusieron una bomba molotov en el Teatro Lasalle, lugar de las representaciones. Ante la continuidad de la producción, hubo intentos de prohibición de la pieza acallados ante las críticas favorables recibidas y, finalmente, se prohibió para menores de 14 años (Clerc 2003, 251). El espectáculo se mantuvo, pero la presión era constante. En palabras de Cossa: «Cada vez que un espectáculo tenía éxito y empezaba a llegar a un público mayor, había hostilidad. Si no pasaba nada, ni se enteraban» (Clerc

---

<sup>2</sup> Nos basamos en las investigaciones de Rodríguez Alonso (2015, 2017).

2003, 251). Incluso él compara cómo *El viejo criado*, representado en el Teatro Payró y de fuerte implicaciones políticas, pasó desapercibido al desarrollarse en un espacio menor, de 150 localidades. *La nona*, en el Teatro Lasalle con 500 localidades y afluencia exitosa de público, suponía entonces una mayor amenaza a la dictadura.

Todos los espacios culturales estaban supeditados a la mirada réproba, la cual no se expresaba de manera directa, sino que se establecía desde un complejo sistema de prohibiciones veladas u ocultas. Si bien la obra no pasaba por un filtro previo, muchos de los espectáculos fueron paralizados de forma posterior a su estreno. Llamadas telefónicas a los teatristas implicados, amenazas de bombas o explosión de estas, quema de teatros, avisos... iban construyendo la atmósfera de terror. Se impuso una consideración general basada «en “el buen gusto”, al que se le oponían la “obscenidad”, la “grosería”, la “inmoralidad” o el “impudor” (...). El régimen militar pudo emplear la censura de modo sistemático y violento porque contaba con la anuencia de una amplia franja de la sociedad argentina y estaba respaldada por una amplia tradición» (Zayas de Lima 2001a, 262).

Los artistas que despertaban la preocupación del régimen eran incluidos en las llamadas “listas negras” sin ningún aviso. Progresivamente, veían cómo dejaban de trabajar en cine, en televisión, en teatros nacionales u otras salas. Roberto Cossa nos explica que los dramaturgos en torno a Teatro Abierto estaban «prohibidos claramente en los espacios oficiales, como en el Teatro Cervantes» (Cossa 2017), así como en todos los medios televisivos, que se encontraban en manos del Estado. Este hecho fue determinante para muchos escritores que compaginaban esta profesión con la de guionistas y fueron apartados de tal labor. En casos como Ricardo Halac o Roberto Cossa su participación en televisión fue más esporádica (*La nona* comenzó siendo un serial), pero para otras figuras como Osvaldo Dragún, en el caso de televisión, o Aída Bortnik, para este medio y para la gran pantalla, la situación se tornaba más cruenta. De esta forma, los escritores y muchos teatristas quedaban relegados a los espacios independientes -en ocasiones con mejor fortuna en teatros de mayor capacidad- o a lugares marginales. El teatro no desaparecía, pero se desangraba lentamente.

Podremos comprenderlo si nos fijamos en las historias personales de algunos de los dramaturgos de nuestro corpus, anterior a su participación en Teatro Abierto. Como adelantábamos, los exilios se iniciaron ya en el gobierno de Isabel Perón y la aparición de la Triple A -como en el caso de Ricardo Halac-, incrementándose notablemente durante el Proceso. A la situación desarraigada del exiliado se suma la rabia y tristeza por

la criminalización que desde el gobierno se hacía de ellos, como explica Pablo Yankelevich, se gestó «una bien orquestada campaña propagandística del gobierno militar, señalando a los exiliados como los responsables de la violencia política que azotó a la Argentina (...), así como de haber fraguado en el extranjero una amplia “campaña antiargentina”», a la que las Juntas Militares respondían con el «ignominioso lema: “los argentinos somos derechos y humanos”» (Yankelevich 2004, 10).

Sobre su experiencia exiliar, Aída Bortnik narra cómo comenzaron a amenazarla en 1974, obligándola a exiliarse en 1976 hasta 1979 (Gómez 1999). El golpe de Estado de marzo de 1976 coincidió con su cargo como directora de Artes y Medios en la revista *Cuestionario* y con la adaptación cinematográfica de *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti (bajo el título *Creecer de Golpe*). A la desaparición de este escritor, con quien mantenía una estrecha amistad, se unió el cierre de *Cuestionario*, que se negaba a someter sus originales a la censura, y las cartas amenazadoras desde el propio gobierno a Bortnik. A finales de julio la dramaturga comprendió que debía marcharse a Europa y se asentaba en Madrid por tres años, trabajando como traductora.

En el caso de Griselda Gambaro, fue perseguida y vigilada por el estado desde el comienzo del tiempo dictatorial. Como narra Zayas de Lima, «Se la reconoció siempre como una escritora de nivel, y por lo tanto “altamente peligrosa” para la seguridad nacional ya desde los inicios del régimen dictatorial» (Zayas de Lima 2001a, 263). Ciertamente, bajo la temática analizada desde sus inicios y el marcado compromiso político en su obra, el exilio se convertía en una decisión previsible en la trayectoria de Gambaro. Este tendría lugar de 1977 a 1980 junto con su marido, el escultor Juan Carlos Distéfano. Este tiempo supuso para la autora un paréntesis teatral, donde sólo se dedicó a la escritura de su posterior novela, *Dios no nos quiere contentos*. Su silencio escénico promoverá su regreso al país en 1980, tras haber formado parte de las listas negras tan sólo un año antes, en 1979. El exilio se inicia tras la publicación de la comprometida novela *Ganarse la muerte* en 1976, que sería prohibida en 1977<sup>3</sup>.

El estamento familiar, el decoro, la moral y la salvaguarda de la sociedad serán los motivos que recurrentemente aleguen también contra otros textos teatrales. En ciertas ocasiones, la censura atacaba a todo aquello tachado de obsceno o erótico, incluyendo

---

<sup>3</sup> Como encontramos dentro de los decretos de censura recopilados por Andrés Avellaneda en mayo de dicho año, se prohíbe la novela por su «posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que este compone» y, por ello, su «agresión directa a la sociedad argentina» (Avellaneda 1986, 149).



cualquier tipo de desnudo o provocación en la representación, afectando este último punto tanto a los espectáculos más independientes como a todo el circuito comercial. El planteamiento que el organismo censor criticó a la obra de Gambaro será muy similar al que se alegó a Eduardo Pavlovsky en noviembre de 1977 para la prohibición de *Telarañas*, considerando que atacaba los pilares de la institución familiar. Lo más interesante del dictamen censor de esta pieza es que no está referenciando el texto de Pavlovsky en exclusividad (que no había sido publicado ni había censura previa a su estreno que lo hubiera requerido); por el contrario, nos está aportando información sobre la estética del texto espectacular, de su propia representación. Por ello, el escrito de reprobación especifica algunos de los rasgos estéticos de la pieza y el montaje, como el simbolismo de las escenas y el carácter ritual de la violencia, pero de una forma nítida e impactante que se deleita en el dolor como fórmula para avivar al espectador. De esta forma subraya el agente censor la visualización de un «conjunto de actitudes simbólicas» contra el estamento familiar, el «empleo de un lenguaje procaz» y la «sucesión de escenas aberrantes, expuestas con crudeza y realismo extremos» (Avellaneda 1986, 161).

Como veíamos en el capítulo anterior, Pavlovsky ya había sufrido una bomba en el Teatro Payró en 1974 por la representación de *El señor Galíndez*. En 1976, cuando están desarrollando los ensayos de *Telarañas*, bajo la dirección de Alberto Ure, los mismos deben ser interrumpidos ante el asesinato de Paco Urondo y el necesario exilio de su mujer, Zulema Katz, actriz del elenco (Dubatti 2012, 176) y serán retomados en 1977. Posteriormente, en 1978 Pavlovsky tendrá un intento de secuestro por parte del régimen. Unos militares entran escondidos a su clínica y él debe escapar por los tejados. Gracias a un golpe de suerte, logra continuar con vida tras este allanamiento y a continuación se marcha del país<sup>4</sup>. Como en los casos anteriores, la fractura del exilio supuso una pausa en su creación teatral. Aunque escribió *Cámara lenta*, la misma no pudo estrenarse hasta su regreso. El exilio afecta de manera determinante a los escritores de teatro ya que sin el entorno de la colectividad teatral su creación se halla débil y no se completa.

Este ambiente réprobo se mantuvo de forma constante hasta el final de la dictadura, si bien en otros aspectos la opresión había mermado con el debilitamiento del régimen. Por ello, al regreso del exilio estos escritores volvieron a chocar con la represión.

---

<sup>4</sup> Este episodio es relatado por Eduardo Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (2001, 85-86).

En el caso de Griselda Gambaro, si ya *La malasangre* había recibido la amenaza relatada en el capítulo anterior (p. 292), en 1983 el estreno de *Real envido* (escrita en 1980, pero no subida a los escenarios hasta el momento) también fue prohibido<sup>5</sup>. Igual ocurrió con Aída Bortnik en mayo de 1983, quien relata las continuas amenazas telefónicas e intimidaciones cerca de su casa debido a la escritura de un guion para la televisión pública sobre la vida de un periodista, Ruggero (Avellaneda 1986, 242-243).

Pero si el exilio era una trágica vía ante la opresión, la permanencia en el país también generaba graves conflictos. Deteniéndonos en los autores de nuestro corpus que permanecieron en Argentina, todos fueron apartados de los organismos estatales: los teatros públicos, el cine o la televisión. Este hecho no fue rotundo, sino que la falta de trabajo les hizo comprender su permanencia en las listas negras o en el ojo de mira del régimen. En la mayoría de ocasiones, no había ningún decreto que impidiera el estreno de ciertos autores o la participación de actores o directores, sino que el terror establecido lograba una amplia censura por parte de los propios empresarios o la autocensura de los artistas para evitar la repudia dictatorial. La falta de publicación de las listas negras negaba también toda posibilidad de enfrentamiento contra las mismas y generaba un espacio de incertidumbre en el artista, entre su miedo y la realidad. Posteriormente, se han conocido documentos que hablan de acciones como la «Operación Claridad» contra los agentes de la cultura, con acciones de persecución, espionaje, secuestros y amenazas (*Resistencia cultural*, 2011)<sup>6</sup>.

Testimonio de la autocensura son las declaraciones del dramaturgo Carlos Gorostiza, quien, como ya señalábamos, reconocía que sus textos dramáticos eran releídos por un grupo de autores o directores amigos para valorar el efecto que la censura podría tener sobre el mismo (Arancibia 1992, 16). Antes de que ningún mecanismo pudiera repudiar una obra, ya habían logrado que, en ocasiones, el terror la paralizara. O bien se buscara la forma de ocultar la crítica o la expresión libre ante el ojo censor.

Osvaldo Dragún desarrolló durante este período un tiempo insiliar. Su producción teatral se vio silenciada en los primeros años y continuó escribiendo guiones televisivos bajo seudónimo. Frente a ello, otros de los dramaturgos de nuestro corpus pudieron

---

<sup>5</sup> Como encontramos en Avellaneda, se mandó clausurar el Teatro Odeón: «Aparentemente por objetarse una escena que presentaba cuatro muñecos que, en opinión del director Juan Cosín pudo haber sido vista por la censura como “una alusión a los miembros de la Junta Militar y al presidente”» (Avellaneda 1986, 238).

<sup>6</sup> Se trata de un dossier editado por la Municipalidad de Rosario, Argentina, dentro de la difusión el Museo de la Memoria y la Coalición Internacional Sitios de Conciencia. Es un documento de descarga libre.

permanecer en el país (Halac, Cossa, Monti, Kartun, Gorostiza o Somigliana) y escribieron y estrenaron en los años previos a Teatro Abierto. No sólo eso, sino que para muchos supuso la creación de textos emblemáticos de su trayectoria. Pensamos en *Segundo tiempo* para Halac; *La nona* o *El viejo criado* para Cossa; *Marathon* para Monti, *Chau Misterix* para Kartun o *Los hermanos queridos* para Gorostiza. Este hecho no merma que la libertad creativa estuviera vigilada y sus propuestas se gestaran dentro de un campo teatral que los iba acorralando y debilitando.

Si nos fijamos específicamente en el texto dramático, el aparato opresor generó la necesidad de acudir a mecanismos de enmascaramiento de las piezas para lograr su consecución escénica, como ya adelantábamos en el capítulo anterior. En un país asolado por la presión dictatorial, los artistas encontraron medios para la creación subversiva, pues «Even in the face of censorship and self-censorship, Argentine theater practitioners managed to create work with strong socio-political messages» (Graham-Jones 2000, 20). Al respecto, nos acogemos al concepto con el que Graham-Jones responde a cómo se desarrolló la creación en el tiempo dictatorial y a las estrategias compartidas por los teatristas: «countercensorship» (2000, 21). En sus palabras, la contracensura «allows for agency and thus functions as a positive alternative to the double bind of external censorships and internal self-censorship» (2000, 21), de ahí que los textos fueran codificados para enfrentarse a la barrera censora. Retomando algunos de los puntos planteados por la investigadora (Graham-Jones 2000, 21), podemos señalar el uso de la metáfora, la alegoría, la parodia, la reformulación de estéticas tradicionales, figuras populares o mitos argentinos, el carácter simbólico de los elementos escénicos o la expresión del cuerpo y la imagen para expresar lo que la palabra debe callar, entre otros, se instauró como el lenguaje posible para representar en tiempos de represión. Además, se construyeron fórmulas metafóricas recurrentes que se convertían en tópicos reconocibles para el espectador: el microfascismo familiar como representación de la represión estatal (pensemos en *Telarañas* de Pavlovsky); la figura paterna instaurando el rol autoritario (como en las obras de Gambaro y Bortnik); la violencia desde el seno familiar atisbando un contexto de enfrentamiento y soledad del individuo (*Los hermanos queridos* de Gorostiza o *Un trabajo fabuloso* de Halac); el discurso velado y las referencias sutiles (sólo el sonido de las sirenas de fondo o la mención de Argentina como campeones del mundial nos sitúan en *El viejo criado* de Cossa en el régimen autoritario); el enfrentamiento generacional; el juego que deviene en ritual violento; la aparición de

personajes víctimas incapacitados para la acción... El espacio se torna más claustrofóbico y se incluyen personajes exasperados, que tienden a lo grotesco, absurdo o hiperbólico como muestra de una realidad que los atormenta.

Unido a este hecho se genera otro requerimiento: la participación de un público cómplice capaz de realizar una lectura compleja del texto representado, que vaya más allá de lo connotativo a lo denotativo, un «“countercensorial” spectatorship» que, como recupera Graham-Jones de las palabras de Diana Taylor, se presente como un «good ‘interpreters’ or readers of signs» (Taylor 1997, 237). Así, en el espacio convivial se genera un acto “contracensor” de resistencia donde, como plantea Graham-Jones en otro artículo sobre esta materia, «practitioners and spectators, with surprising frequency and success, managed to cut through the repressive sutures of *censura* and *autocensura*» (Graham-Jones 2011, 105).

No obstante, nos interesa especialmente la reflexión de esta investigadora (Graham-Jones 2011, 105-107) en relación a cómo los límites entre la censura, la autocensura y la contracensura resultan de una gran complejidad, comprensible al situarnos en el espacio de una prohibición institucional y del terror infundado. La investigadora cavila sobre dos piezas ya tratadas en nuestra investigación, *Telarañas* de Pavlovsky y *La nona* de Roberto Cossa, estrenadas ambas en 1977 y a pocos meses de diferencia. Mientras que la censura actuó sin indulgencia contra la propuesta de Pavlovsky, *La nona* resultó un éxito destacado a pesar de los intentos censores y la presión ejercida. Ambas obras planteaban discursos en evidencia contrarios al régimen represor. No obstante, la violencia explícita de la obra de Pavlovsky y la puesta en escena de Alberto Ure para *Telarañas* no es igual que la metáfora abierta, el humor negro y la recuperación tradicional del grotesco criollo de *La nona* y la puesta en escena de Carlos Gorostiza. Además, como también señala Graham-Jones, la afiliación al Partido Socialista de los Trabajadores de Pavlovsky resultaba más peligrosa para las Juntas Militares que un abierto posicionamiento filoizquierdista en Cossa. Como reflexiona Graham-Jones:

While *La nona* generally fits the counter-censorship paradigm, one might argue that the ‘failure’ of *Telarañas* – through refused self-censorship, decreed censorship, obvious collusion in the media and Pavlovsky’s later prominence – actually succeeded in drawing needed critical and cultural attention to the various mechanisms of *censura*. From a historiographic perspective, it might be argued that the notoriety of *Telarañas* in fact achieved counter-censorship’s objective of generating a would-be censored discourse. Evident in even such a brief overview is that counter-censorship eludes easy compartmentalization; it does not provide a neat alternative to the censorship/self-

ensorship paradigm. All three remain inextricably intertwined. (Graham-Jones 2011, 107)

Siguiendo a esta investigadora, la existencia de una serie de mecanismos contracensores para alcanzar la representación escénica durante la dictadura no se puede concebir como una formulación estética con características comunes y que aseguren el éxito frente al aparato censor. Por el contrario, consideramos que podemos pensar las “representaciones desde la contracensura” como caminos recurrentes por los que muchos de los teatristas transitaron para continuar ejerciendo su labor artística. Los motivos por los cuales ciertas piezas fueron o no censuradas son diversos, en ocasiones rastreables y en otras tan arbitrarios como las decisiones dictatoriales de persecución y desaparición de personas o la liberación de ciertos presos en los centros de detención como la ESMA. La falta de archivos y respuestas oficiales -esencia del estado de terror- continúan desvelándonos con cuestiones de difícil respuesta. A su vez, lo que sí nos permite esta categoría es pensar cómo se desarrolló la creación artística en este período, rastrear las marcas de la resistencia desde el teatro y componer una cartografía de experiencias escénicas donde en el diálogo convivial se construyó un espacio de retentiva contra la opresión.

Además de algunos de los ejemplos tratados en el capítulo tercero, en el epígrafe dedicado a las obras escritas y estrenadas durante el Proceso de Reorganización Nacional (pp. 276-293), observaremos estos mecanismos al revisar las piezas presentadas para Teatro Abierto, así como ahondaremos en ello en el estudio de las obras de los diez autores de nuestro corpus. Resultará interesante, comparando los textos de las diferentes ediciones de Teatro Abierto, cómo este lenguaje escénico dominante, la textualidad de la contracensura, se irá desprendiendo con la llegada de la democracia. Así, con el avance de los ciclos y, especialmente, con las nuevas voces participantes, se irán clarificando las metáforas y perdiéndose estas estrategias poéticas imperantes.

En otro aspecto, resulta interesante cómo este medio expresivo, necesario durante la dictadura, halla una abrupta ruptura con la llegada de la democracia. La llegada del proceso transicional llega a generar una crisis en la escritura de los propios dramaturgos y de los creadores escénicos, algo que podemos observar en la crítica periodística, como en los últimos ciclos de Teatro Abierto, como en 1983. Con suma rapidez, se les exigía la mutación de una vía creativa que había supuesto su fundamento expresivo y todo cambio estético precisa de un proceso lento de viraje creativo. Las piezas compuestas

para Teatro Abierto suponen, en la mayoría de los casos, textos epigonales de una etapa estética para cada escritor y para las macropoéticas principales (Realismo Reflexivo y Neovanguardia), iniciándose pronto nuevos rumbos dramáticos.

Pero no sólo variaba la forma, cómo contar las historias, sino también su temática, qué cuestiones interesan a la nueva sociedad. Como veremos algunas de las críticas que afectaron a Teatro Abierto en 1983 les achacaban que estuvieran continuando con una temática de carácter político, militante contra el régimen dictatorial. La creación artística no se rige siempre por los mismos tiempos que el devenir social y los creadores precisaron una nueva búsqueda sobre sus propias inquietudes y las de su sociedad. Entre los autores de nuestro corpus, percibimos que quienes permanecieron en el país (y debieron trabajar bajo la presión de la censura) precisaron generalmente de un proceso más largo en el cambio de sus poéticas dramáticas, continuando durante los años ochenta fórmulas y temáticas recurrentes en el período anterior, convirtiéndose entonces en expresión remanente. Así sucede, como estudiaremos en cada subapartado preciso en el capítulo posterior, con Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Ricardo Halac o Ricardo Monti.

Resulta interesante, al respecto, el análisis de Rodríguez Alonso (2015, 204 – 211), donde señala que la pérdida de la censura en el ámbito teatral español generó un vacío en los artistas escénicos, acostumbrados a la creación controlada por la represión y al engaño a la prohibición. Así podremos comprobarlo al tratar la recepción crítica de Teatro Abierto a partir de 1983<sup>7</sup>.

Dialoga con esta reflexión la afirmación de Roberto Cossa en una entrevista que José Monleón realiza a este y a Ricardo Halac en la revista española *Primer Acto* en 1985, asentándose el proceso democrático en Argentina. Como Cossa explica, «Yo pienso que el teatro no puede tratar lo contingente; si el teatro metaforiza la realidad, metaforizar conlleva un tiempo de reflexión, de digerir la realidad, y nosotros estamos a un año y medio de este cambio tan grande. Lo que creo fundamental es seguir trabajando hasta

---

<sup>7</sup> Tomando un ejemplo al respecto en el caso argentino, en 1984 estrenaban en el Teatro Margarita Xirgu *Milagro en el Mercado Viejo* de Osvaldo Dragún. La crítica de *La Razón* de Buenos Aires del 27 de abril (sin autoría), afirma: «Los autores nacionales que estrenan piezas, que no habían podido darse por haber estado prohibidas, tienen que tener en cuenta que los cambios profundos ocurridos en nuestro país como también los graves sucesos que se vivieron los últimos años, contribuyen a envejecer toda obra que no esté tocada por la virtud de la permanencia. A esto hay que añadir que las experiencias llevadas a cabo en Teatro Abierto han profundizado de tal modo la extensión escénica que también es un factor que los dramaturgos tienen que atesorar al presentar sus obras. Un desfasaje en estas dos circunstancias es lo que se da en “Milagro en el mercado viejo”, de Osvaldo Dragún estrenada en el Margarita Xirgu». (Archivo de Argentores. Tomo de Crónicas 49. Septiembre de 1983 – julio de 1984. Página 99.)

encontrar un lenguaje que nos exprese» (*Primer Acto* 1985, 46). Esta justificación de Cossa será tanto algo achacado a autores de Teatro Abierto como a sus propias producciones y la respuesta de este dramaturgo muestra el reclamo del tiempo para la búsqueda creativa en el nuevo contexto. También Eduardo Pavlovsky, publica a su artículo en *Clarín* en 1984 “¿Y ahora qué escribo, mamá?” (Cosentino 1988, 152).

Un caso divergente lo hallamos en los autores de nuestros corpus que estuvieron en el exilio y que, a su regreso, plantearon un cambio estético en sus propuestas dramáticas. No habían podido desarrollar su escritura teatral durante el tiempo dictatorial y se hallaban buscando nuevos planteamientos. Así ocurre con Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky, quienes presentan para Teatro Abierto 1981 textos remanentes de su producción, que pertenecen a una estética anterior que ellos mismos ya estaban superando en sus nuevas búsquedas escénicas. En última instancia, resultan interesantes los casos de Aída Bortnik (exiliada) y Mauricio Kartun, los autores más jóvenes de nuestro corpus. Su carrera anterior a Teatro Abierto solo había supuesto un primer acercamiento escénico desde una tendencia de teatro militante, más preocupados por la acción política que por la calidad artística de los espectáculos finales. De esta forma, Teatro Abierto y las dos obras escritas contemporáneas a este evento (*Domesticados* en 1981 de Bortnik y *Chau Misterix* de Mauricio Kartun en 1980) se situaban ya en los espacios de la nueva creación estética bisagra, entre el tiempo dictatorial y las creaciones contemporáneas posdictatoriales, tal y como analizaremos en el próximo capítulo.

### **El contexto teatral ante Teatro Abierto: micropolítica y marginalidad**

En los capítulos anteriores, hemos evidenciado los diferentes circuitos teatrales que participan y componen el campo teatral en Argentina, sus implicaciones y discrepancias: circuito comercial, circuito profesional de arte y teatro independiente, así como otras líneas como el teatro militante. A partir de 1976 se produce un cambio determinante en esta separación, algo que Osvaldo Pellettieri y su grupo de investigación denominaron como «teatro de arte o Ciclo de Teatro Abierto (1976-1985)» (Pellettieri 2001, 95). Bajo esta consideración, aúnan tanto los cambios producidos en la propia concepción del circuito teatral y la función del teatrista en el medio como las variaciones estéticas adyacentes a los mismos. Así, en esta época encontraremos una permanencia del teatro comercial y una fusión del resto de circuitos históricos. La mayoría de participantes

en Teatro Abierto como actores, directores o dramaturgos comenzaron su carrera en el teatro independiente histórico. Se formaron bajo los preceptos que había iniciado Leónidas Barletta y muchos se inscribieron en una vía militante en la construcción artística y la consideración política. Con anterioridad, ya hemos trabajado que los preceptos iniciales de Teatro del Pueblo con Barletta no fueron siempre compartidos en la heterogeneidad del teatro independiente. Muchos de los participantes en el mismo coincidían en el enfrentamiento contra el teatro comercial de baja calidad artística, contra el actor cabeza de compañía, el empresario que regía estos espacios y la incidencia del Estado sobre este arte; creían, por el contrario, en el compromiso teatral y político y la creencia del teatro como un arma pedagógica para el cambio social. No obstante, muchos de ellos participaban en los teatros profesionales y creían que su oficio -y el cobro derivado de su trabajo- no se enfrentaba a su compromiso en el teatro independiente. A partir de los años setenta, Jorge Dubatti señala tres direcciones principales para el teatro independiente que gozan de nuestro interés para Teatro Abierto: mayor apertura hacia la profesionalización, la aparición del teatro militante como búsqueda macropolítica para transformar la sociedad y, por último, la proliferación de lo micropolítico desde el territorio artístico subjetivo de cada colectivo (Dubatti 2012, 141).

Basándonos en el primer aspecto, resulta destacado que los teatristas de este período comprenden y defienden el teatro como profesión. En este sentido, no desarrollan siempre una acción altruista buscando la incidencia en el campo social, sino que defienden la permuta económica de su trabajo que no desmerece un teatro comprometido con su tiempo. Esta profesionalización seguirá manteniendo la diatriba con el teatro comercial, en un enfrentamiento continuo hasta la contemporaneidad. Según defienden estos teatristas, en el teatro comercial el beneficio económico y empresarial es el fin principal de la pieza, aunque ello pueda mermar la calidad artística o el compromiso estético y social. La obra se rige, por encima de todo, desde las normas de un producto empresarialmente atractivo. En otra línea encontramos la ideología profesional más independiente, donde el teatrista, profesional de su campo, desea alcanzar un beneficio económico tras la realización de un montaje comprometida temática y/o estéticamente, donde la calidad no ha sido interpuesta mermando el acabado final. Esta divergencia, que aplicamos a los circuitos teatrales argentinos hasta la contemporaneidad y que puede ser



extensible a otros espacios geográficos, no resulta tan nítida y las fronteras son, en ocasiones, borrosas<sup>8</sup>.

Por otro lado, estos teatristas de ideología independiente desde los setenta, de manifiesto carácter profesional, no presentan el radicalismo histórico contra los teatros oficiales y las ayudas públicas a la producción o al mantenimiento de espacios. Entienden que es obligación del Estado la salvaguarda de su teatro nacional y que las programaciones de los espacios públicos deben también incluir obras de dramaturgia y dirección argentina, de creaciones de teatristas de diferentes tendencias y la apertura a disímiles líneas de programación que acojan todas las experiencias teatrales del momento y complazca a públicos diversos.

Este cambio de concepción en las relaciones con el teatro comercial y el oficial y el autoreconocimiento profesional es aquel que Osvaldo Pellettieri ha denominado como «Ciclo Teatro Abierto», tomando este evento como culmen en la reunión y reivindicaciones de los teatristas desde 1976. Por ello, fecha el inicio de esta etapa en *Segundo tiempo* de Ricardo Halac, pieza anteriormente tratada, y lo finaliza en *Los compadritos* de Roberto Cossa (1985). Este investigador reconoce que nos encontramos ante un teatro antagónico al teatro popular-comercial, pero rompiendo la relación adversaria tradicional entre el teatro independiente y el profesional. Por ello, «Reivindicó una suerte de sustrato estético-ideológico de la llamada “escena libre” pero desde un cerrado profesionalismo» (Pellettieri 2001, 95). Esta característica sustenta una de las bases para la creación de Teatro Abierto y en torno a sus debates internos para la organización de las diferentes ediciones, como analizaremos con posterioridad. Por ejemplo, los participantes en estos grupos (actores, directores, dramaturgos) recibían una remuneración por su trabajo según la recaudación obtenida, pero Teatro Abierto, en su carácter contestatario y en base a sus reclamaciones, instauró una entrada a precios populares y ningún artista cobraba por su labor. No obstante, desde el final del primer ciclo se deseó comercializar algunas de las piezas, lo que causó diferentes controversias, como veremos con posterioridad.

---

<sup>8</sup> Como veíamos en el último apartado del capítulo anterior, dos ejemplos interesantes en la contemporaneidad teatral argentina para mostrar la dificultad de estos límites los representan Daniel Veronese y Claudio Tolcachir. Dos de las figuras más destacadas y de proyección internacional de un teatro independiente actual, han dirigido piezas para los teatros de la Calle Corrientes, símbolo del teatro comercial en Buenos Aires. Por ejemplo, en la cartelera de 2010 se podían ver representados, con autoría de Claudio Tolcachir tanto *La omisión de la familia Coleman* (estrenada en 2005 y que continúa en cartel tanto en Timbre 4 como en giras internacionales) como *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en el Teatro Apolo y *Agosto: condado Osage* de Tracy Letts en el Teatro Lola Membrives con la actuación de Norma Aleandro.

Las catalogaciones no son siempre compartimentos estancos, por lo que las relaciones del teatro independiente con el teatro profesional o el teatro oficial a partir de la dictadura variarán consustancialmente en los casos específicos de cada teatrista. Por ello Jorge Dubatti (2012, 173) advierte la existencia de dos tendencias internas y opuestas en el teatro independiente: el grupo que busca una mayor profesionalización y contacta con el teatro de arte (la vía anteriormente desarrollada) y, por otro lado, una «radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y el teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión el teatro militante), como expresión de insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos (...) resistencia y sobrevivencia» (Dubatti 2012, 173). Empero, también Verzero advierte los límites complejos de la militancia teatral y cómo estos teatristas “militantes” también buscaron la profesionalización en sus trabajos (Verzero 2013, entre otros), aunque la tarea pudiera ser más compleja en su creación más periférica. Abrimos aquí un debate que observaremos candente dentro de las asambleas de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, cuestionándose problemáticas como la continuidad altruista del ciclo, el posible beneficio posterior con los montajes, el acto militante desarrollado o la profesionalización como reclamo hacia el Estado. En esta problemática reside uno de los elementos de mayor discordancia para Teatro Abierto y que afecta a la separación de miembros fundadores de la organización de los últimos ciclos. En una entrevista personal con Raúl Serrano (2017)<sup>9</sup> el director de escena, activo participante en Teatro Abierto, destacaba entre las principales polémicas la diatriba que podríamos situar, en líneas generales, entre profesionalización y militancia<sup>10</sup>.

Acogiéndonos al membrete planteado por Osvaldo Pellettieri como «Ciclo Teatro Abierto» (2001, 95-98), aparecen una serie de puntos que gozan de nuestro interés para este estudio y que retomaremos aplicándolo en relación con el movimiento en los apartados posteriores. Encontramos una predominancia del realismo y la consecución de

<sup>9</sup> Entrevista personal realizada a Raúl Serrano el 8 de septiembre de 2017. Ubicada en la bibliografía dentro de las fuentes primarias e inédita. Se consignará como Serrano (2017).

<sup>10</sup> Como analiza María Fukelman (2013), el binomio independiente/profesional continuará complejizando la comprensión del teatro independiente en el tiempo posdictatorial. Una acertada explicación al respecto la ofreció Ricardo Bartís en un coloquio con motivo del XXVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA), celebrado en la Universidad de Buenos Aires del 1 al 4 de agosto de 2017. Allí afirmaba que el teatro independiente es el espacio que ofrecía el tiempo que fuera necesario y la estructura para la construcción de un arte en libertad creativa. Sin la presión de las normas de la mercadotecnia, este hecho no implica que posteriormente no se busque un beneficio económico que asegure el pago a la profesión del actor. Pero siempre estará el riesgo estético y personal de cada miembro del colectivo artístico sobre el beneficio final. (Entrevista pública con Ricardo Bartís, moderada por Mariano Saba, en el Salón de los Balcones del Centro Cultural Paco Urondo desarrolla el 1 de agosto de 2017 de 15:00 a 16:15).

la pieza con una tesis social, tanto en la temática de las obras como en su puesta en escena o la interpretación actoral, aun primando las fórmulas stanislavskiana-strasbergriana. No obstante, se estilizaron formas tradicionales y el realismo se acercó a nuevas estéticas teatralistas, también requerido por la incidencia que el campo político tenía sobre el teatro y que generaba la necesidad de metaforizar, parodiar, acrecentar la crítica desde el humor o hallar nuevos cauces alegóricos e introspectivos para la reflexión social. Ya a partir de la segunda edición de Teatro Abierto se inicia el debate sobre la necesidad de acoger un teatro de mayor experimentación, así como afamada será la disputa que estudiaremos entre Pacho O'Donnell y Roberto Cossa sobre una hegemonía mayor del realismo en los ciclos de Teatro Abierto.

Por otro lado, para estos artistas el teatro seguía siendo un medio que podía afectar a la sociedad, cambiando una situación negativa u opresiva: «entendían el teatro como compromiso, es decir cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban el teatro como forma de conocimiento» (Pellettieri 2001, 97). Además, en este período el dramaturgo continúa siendo -mayoritariamente- la base creativa sobre la que construir el texto espectacular y no casualmente Teatro Abierto emana del reclamo de los autores o hallamos, como evidencia esta Tesis, diez de las voces más destacadas de la dramaturgia argentina del teatro argentino moderno -así como otras importantes figuras también de necesaria mención-. No obstante, consideramos notoria la búsqueda en este periodo de creaciones apoyadas en lo grupal (el autor trabajando con el director y el elenco) o conjunta (entre varios dramaturgos), aunque sin llegar a la experimentación colectiva más propia de la contemporaneidad, fórmulas que trataremos posteriormente en Teatro Abierto.

En el ámbito de la dirección escénica, la figura del director sigue representando un papel determinante en las decisiones estilísticas y el sentido otorgado al texto en su escenificación. Encontramos propuestas que no sólo se atienen a la representación literal del texto dramático, sino que releen y se basan en lo literario con el fin de generar un mensaje teatral. Junto a la representación ceñida al realismo, hallamos propuestas donde la simbología escénica, el cuerpo del actor y las imágenes reconstruyen lo planteado desde la escritura dramática. Así lo percibiremos con algunas de las piezas analizadas en el capítulo sexto sobre las cuales contamos información sobre su escenificación.

Por encima de todas estas características, uno de los puntos más destacado que permiten considerar la unión de este «Ciclo Teatro Abierto» es la incidencia determinante

del campo político sobre el campo teatral. Desde la escritura de la pieza a su escenificación, de la relación del artista con el público a sus reclamos dentro del medio teatral, todo está teñido del horror que impone la presión dictatorial. De esta forma, si bien establecemos la existencia de dos circuitos teatrales primordiales, el comercial y el profesional de arte, el primero estaba asediado por la vigilancia censora -motivado por su mayor difusión y éxito de público- y el segundo veía cada vez más limitada su capacidad de función social, había sido trágicamente fracturado (exilio, insilio, represión, desapariciones, amenazas de censura, incidencia en las creaciones...) y lograba sobrevivir si se mantenía en un espacio de marginalización. El campo teatral se desmoronaba y sólo sobrevivía en los márgenes.

El teatro militante<sup>11</sup>, tal y como se entendía y caracterizaba en la producción de los setenta, parecía no tener cabida en el tiempo dictatorial. El terror generado por las Juntas Militares impedía este tipo de acciones reivindicativas. En diferentes ocasiones, a lo largo de los capítulos tercero y cuarto, hemos observado las relaciones disformes del campo político sobre el teatral. A pesar de ello, prevalecía la existencia de un teatro contestatario que hacía frente a estas realidades sociales, como el teatro independiente en relación con el primer peronismo o el desarrollo del teatro militante en los años setenta. Ahora, el panorama se torna aún más complejo. Si bien, como observábamos, no había prohibiciones explícitas, el clima de terror que construía la censura velada se extendía con atrocidad para la disolución de todo teatro contestatario. No obstante, esta censura también genera otra realidad: el acto teatral se convierte en un acto político. Si no había posibilidad de realizar una política activa desde la oposición debido a la realidad dictatorial, hacer teatro en dictadura ya supone -sin importancia de la pieza realizada- un acto de resistencia, un encuentro político. Frente a la dictadura que destruye la colectividad, el teatro la reúne y en el contacto comunitario genera el pensamiento, la idea compartida, la esperanza reivindicativa. Por ello, Teatro Abierto supone un hecho político desde su propia concepción, desde el momento en que promulga la unión de teatristas y el encuentro con el público en un tiempo que esta reunión había sido fracturada. No resulta necesario que las piezas presenten una temática política para que el encuentro convivial ya suponga una acción reivindicativa y de resistencia contra la opresión. Es en la reunión de los cuerpos donde se genera un acto político, convirtiéndose el cuerpo poético y el expectatorial en cuerpos politizados.

---

<sup>11</sup> Recordamos, para profundizar en esta cuestión, el volumen de Verzero (2013).

En consonancia a esta idea, Jorge Dubatti señalaba cómo desde la predictadura<sup>12</sup> hasta los años dictatoriales encontramos que el teatro independiente ha devenido en micropolítico, pues desde la subjetividad de cada acontecimiento teatral se ha forjado una reivindicación que se convierte en acto de lo político por la incidencia de la presión institucional y ante «la imposibilidad, por la cruenta represión, de trabajar macropolíticamente al servicio de la izquierda» (Dubatti 2012, 192).

Los conceptos de «micropolítica» y «macropolítica» (así como las categorías de lo micropoético, macropoético y archipoético, ya presentadas en el capítulo primero) han sido extendidas a través de diferentes trabajos de Jorge Dubatti y gozan hoy de una destacada difusión en el campo de la teatrología argentina (y extensible a otros ámbitos). Para Dubatti, la macropolítica acoge «los grandes discursos políticos de representaciones, de extendido desarrollo institucional en los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.)», mientras que la micropolítica construye «espacios de subjetividad política alternativa» (Dubatti 2005, 35-36).

Además, en *Filosofía del Teatro I* (2007a, 161-164), Dubatti reflexiona sobre esta cuestión en sus diferentes variantes y complejidades. Entiende que el teatro, en su dimensión histórico-pragmática «encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo» (Dubatti 2007a, 162). Dicha subjetivación se puede imponer desde la ratificación de lo macropolítico, del *status quo* generalizado y los discursos sociales extendidos (2007a, 162) o bien constituirse como una forma alternativa desde lo micropolítico. Así plantea la existencia de cuatro fórmulas de aparición de lo micropolítico con sus variantes (2007a, 163). Entre ellas, nos interesa cómo desde la dictadura -y extensible (por otras motivaciones) al tiempo posdictatorial- el teatro micropolítico se construye como alternativa, como una subjetividad «alternativa *confrontativa*, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación y que provee una morada, (...), *otra manera de vivir y pensar*, articulada como *contrapoder*, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa» (Dubatti 2007a, 163-164).

En el ámbito teatral y el contexto dictatorial, concebimos la micropolítica en la construcción de textos o acontecimientos teatrales que se construyen desde la

---

<sup>12</sup> Aunque no aparece fechado, Dubatti (2012) inscribe esta reflexión en un capítulo cronológicamente ordenado de 1973 a 1983. Siendo 1973 el año del regreso de Perón y, posteriormente, el inicio de la represión y el recrudecimiento de los conflictos políticos situáramos en este tiempo la llamada “predictadura”.

subjetividad, desde la reacción de cada individuo, alejando la posibilidad de inscribirse en los grandes discursos hegemónicos, los cuales representan utopías destruidas a lo largo del siglo XX. En el tiempo del Proceso de Reorganización Nacional, la cultura debía abrirse a los espacios de lo micropolítico, de la construcción desde la subjetividad personal de cada individuo, de cada artista. Es un discurso que transita los lugares periféricos, construcciones dialógicas personales, de resistencia individual.

Acorde a esta reflexión, recoge Dubatti el testimonio de Ricardo Bartís sobre sus comienzos en el tiempo dictatorial. Según relata, en la dictadura y a través de sus primeras experiencias actorales y expectatoriales comprendió que «hacer teatro era un acontecimiento político» (Dubatti 2012, 193) y descubrió como espectador que «uno podía tener un gran compromiso ideológico y político con el campo de la producción estética», algo «que no tiene que ver con lo político tradicional, sino el compromiso de producir un arte revolucionario, poético» (Dubatti 2012, 193). Rememora Bartís el impacto que le produjo la puesta en escena de *Telarañas* por Alberto Ure (en su única representación ante de ser censurado), destacando la corporeidad del actor y la construcción de sentido violento desde dicha fisicidad.

Diferentes fueron las creaciones durante el periodo dictatorial que se inscriben en el espacio de lo micropolítico, de esta experiencia de acontecimiento político que el propio hecho teatral significaba, como señala Ricardo Bartís. Según Dubatti, «De esta resistencia micropolítica surgirá Teatro Abierto 1981» (Dubatti 2012, 194). Como observaremos en el estudio posterior, Teatro Abierto no abogó por la anulación de todo discurso hegemónico, sino por la construcción en libertad de cada discurso propio. Su capacidad destacada supuso la unión de narrativas de resistencia que venían desarrollándose en el tiempo dictatorial, con el fin de acoger cada espacio micropolítico y conformar un acontecimiento político de resonancia inigualable.

No obstante, como buscamos enfatizar a través de este estudio, Teatro Abierto no fue un fenómeno aislado, aunque su significado y logro tengan un carácter inaudito. Teatro Abierto surge como respuesta a la presión del campo político sobre el campo teatral y acoge a diferentes artistas y experiencias teatrales cuya producción se había visto fracturada por la dictadura y, mayoritariamente, habían buscado construir espacios de resistencia en los resquicios permitidos por la presión institucional. A su vez, otras fueron

las voces que configuraron construcciones micropolíticas, en espacio alternativos de rebeldía, durante el tiempo dictatorial<sup>13</sup>.

Uno de los dramaturgos y organizadores de Teatro Abierto, Patricio Esteve, en un artículo de 1991 titulado “1980-1981: La prehistoria de Teatro Abierto” señala algunos estrenos de 1980, año en que «muchas obras que cuestionaban el estado de cosas se estrenaron en las salas de Buenos Aires» (Esteve 1991, 60). Estas obras, comparadas en su confluencia temporal, se resignifican y muestran cómo se estaba construyendo desde lo micropolítico un entramado teatral que ofrecía resistencia ante la dictadura. Estas voces, posteriormente participantes de Teatro Abierto, evidencian una necesidad de resurgir desde el teatro, de escapar de los bordes para recomponer el campo teatral en Argentina<sup>14</sup>.

Por otro lado, venimos delimitando la importancia en el ámbito de la resistencia escénica que supuso el Equipo Teatro Payró y las representaciones en su seno se acogieron, bajo la dirección de Jaime Kogan. El Equipo Teatro Payró se había fundado en 1968 como cooperativa de trabajo, proveniente de la línea del teatro independiente, de la escuela IFT e instaurado como sala en el antiguo teatro de Los Independientes. Actuaban como colectivo, como compañía de repertorio en la sala y, en ocasiones, en otros espacios. Les unía un código estético y ético común -vistas las piezas representadas por ejemplo durante la dictadura-, pero reivindicaban su profesionalidad y no desdeñaban del beneficio económico (a pesar de que este deseo, como relatan Aisemberg y Fernández Frade [2001, 101] fuera escasamente logrado). Si bien la figura de Jaime Kogan se mantuvo como nexo del grupo, el resto de participantes variaron a lo largo del tiempo. El Teatro Payró fue un espacio abierto a la representación de muchos espectáculos -ya hemos

---

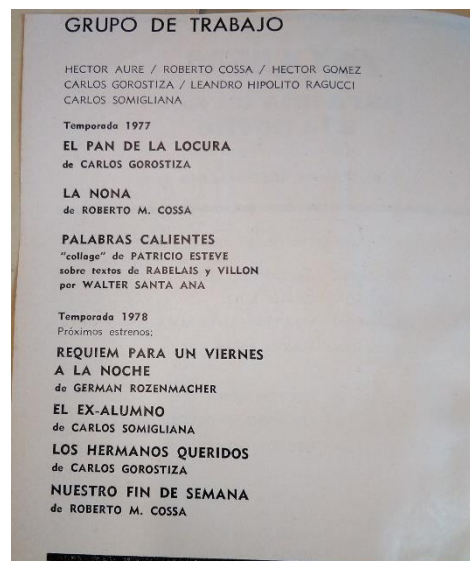
<sup>13</sup> Representaciones como *Porca miseria* (creación colectiva, grupo Teatrocirco, 1975, dir. Lorenzo Quinteros), *Visita* (1977) o *Marathon* (1980) de Ricardo Monti y dirigidas por Jaime Kogan, *El proceso* de Fran Kafka (1977, dir. Raúl Serrano), *Kakuy* de Ángel Elizondo (1978), *La máscara* de Eduardo Rovner (1978, dir. Alberto Ure), *El viejo criado* de Roberto Cossa (1980, dirección propia), *Apocalipsis según los otros* de Ángel Elizondo (1980), *Boda blanca* de Tadeusz Rozewicz (1980, dir. Laura Yusem), *Los siete locos* de Roberto Arlt (1981, dir. Rubens Correa), *La rebelión de las mujeres* (sobre *Lisístrata*, de Patricio Esteve, 1981, dir. Villanueva Cosse), *Cámaralenta* de Eduardo Pavlovsky (1981, dir. Laura Yusem), entre otras, son representantes de las creaciones que venimos delimitando Jorge Dubatti (2012, 194) presenta también otros títulos que se incluirían en estas expresiones micropolíticas de resistencia durante la dictadura. De la lista que hemos presentado, queremos incidir en el hecho de que la mayoría de los nombres propios fueron participantes en Teatro Abierto. Además de los dramaturgos que trabajamos en nuestro corpus y cuyas obras ya hemos tratado, fueron directores en Teatro Abierto y participaron de su organización figuras como Raúl Serrano, Villanueva Cosse, Agustín Alezzo, Jaime Kogan, Rubens Correa, Laura Yusem o Lorenzo Quinteros (también actor); además, destacan autores como Eduardo Rovner o Patricio Esteve.

<sup>14</sup> Como recomponer Esteve (1991, 60), el 7 de abril se estrena *El viejo criado* de Roberto Cossa en el Teatro Payró; el 20 de ese mismo mes *Llegó el plomero* de Sergio de Cecco en el Teatro Regina; el 13 de junio *Marathon* de Ricardo Monti en Los Teatros de San Telmo por el Grupo Teatro Payro; el 4 de agosto *Chau Misterix* de Mauricio Kartun en el Auditorio de Buenos Aires; el 6 de agosto la versión de *Los siete locos* de Roberto Arlt con dirección de Rubens Correa en el Teatro del Picadero o el 25 de octubre *La rebelión de las mujeres* de Esteve en los Teatros de San Telmo.

venido señalando cómo muchos de los autores de Teatro Abierto y piezas arriesgadas en el tiempo dictatorial fueron montadas en este espacio<sup>15</sup>-, siendo más mermada su creación propia<sup>16</sup>.

Además del Payró, existieron otros colectivos que desarrollaron su actividad durante el tiempo dictatorial como el Grupo de Repertorio (1973-1978), el Teatro Popular de la Ciudad (1972-1978) o Los Volatineros (1973-1980). El Grupo de Repertorio estaba dirigido por Agustín Alezzo y contaba con figuras como Beatriz Matar, Hugo Urquijo, Luis Agustoni, Julio Ordano y Aída Bortnik, todos ellos participantes en las diferentes ediciones de Teatro Abierto<sup>17</sup>. Trabajaban desde el método stanislavskiano y las fórmulas realistas, buscando ofrecer un teatro de “calidad”, «conformado de forma excluyente por textos de la modernidad europea» (Aisemberg y Fernández Frade 2001, 99). Por su parte, el Teatro Popular de la Ciudad representó obras de Griselda Gambaro o Jacobo Lagnsner, y contó con directores como Alberto Ure o Roberto Villanueva o actores como Virginia Lago, Onofre Lovero o Gastón Breyer, también participantes en Teatro Abierto. El grupo de Los Volatineros, dirigido por Francisco Javier, se acercaba al humor y buscaba romper esquemas estéticos. Una de las piezas de 1981 para Teatro Abierto fue una creación colectiva bajo su firma<sup>18</sup>.

Junto a ello, resulta interesante destacar cómo diferentes artistas buscaron la unión como herramienta de resistencia. Frente a la presión del campo político, encontrar resquicios de colectividad conformaba una resistencia activa y la creación en colaboración generaba la posibilidad de no ceder ante la dictadura. Así



**Programa de mano de Grupo de Trabajo, temporada 1977 y 1978.**  
Archivo de Argentores.

<sup>15</sup> Encontramos algunas figuras que provenían de las líneas estéticas cercanas a la Neovanguardia y el Instituto Di Tella (Leal Rey o Jorge Petraglia), así como la escenógrafa Graciela Galán (el tercer pilar en las creaciones Gambaro-Yusem). Además, observamos actores que participaron en Teatro Abierto como Lidia Catalano, Rita Cortese, Felisa Yeny, Jean Pierre Reguerraz, Patricio Contreras, Víctor Laplace o Miguel Guerberfo (también director en 1983).

<sup>16</sup> En ella destacan, además de las ya mencionadas *Visita y Marathón* de Monti, *Final de partida* de Samuel Beckett con dirección de Juan Cosin o *Julio César* de William Shakespeare. Además de la importancia por la inclusión de Monti en el panorama teatral argentino, Aisemberg y Fernández Frade acentúan de las producciones de este grupo el alejamiento del método stanislavskiano y «la plasmación de una manera de poner en escena, que se fundaba en la estilización del realismo y que aún sigue vigente» (Aisemberg y Fernández Frade 2001, 103).

<sup>17</sup> Resulta significativa observar la repetición de ciertas relaciones artísticas en el seno de Teatro Abierto, pues este evento reconstruyó relaciones teatrales que la dictadura había quebrado. Por ejemplo, *Papá querido* de Aída Bortnik fue dirigido por Luis Agustoni y Beatriz Matar aparecía en el papel de Electra.

<sup>18</sup> Para más información sobre los grupos, puede consultarse Aisemberg y Fernández Frade (2001, 98-104).



encontramos el denominado Grupo de Trabajo, conformado por Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Carlos Somigliana, así como el escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci, el director Héctor Aure y el productor Héctor Gómez (Graham-Jones 2000, 205). Su duración fue limitada (hasta 1979), pero percibimos en su conformación y el deseo de reivindicar una dramaturgia nacional tanto el germen de Teatro Abierto como de experiencias posteriores a este ciclo, como el Teatro de la Campana o la actual Fundación SOMI, a lo que nos dedicaremos con posterioridad<sup>19</sup>.

En relación con experiencias escénicas durante el tiempo dictatorial, nuevas investigaciones como las de Ana Longoni (2012), Lorena Verzero (2012, 2014, 2016) o Malena La Rocca (2016) están abriendo ignoradas vías para resignificar las prácticas en este tiempo y reconstituir experiencias teatrales o performativas que, a su vez, dialogan con Teatro Abierto, rastreando lo que Longoni define como «activismo artístico» (2012, 44). Como afirma Verzero, «la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. Sin embargo (...) ese quiebre no ha podido darse sin fisuras» (Verzero 2014, 1), grietas sobre las que se asientan ahora los descubrimientos sobre estas nuevas experiencias y se instaura el panorama teatral de resistencia micropolítica durante la dictadura que venimos dibujando.

Siguiendo el camino que había dejado sus estudios sobre el teatro militante en los años setenta (Verzero 2013), estas nuevas líneas de investigación están indagando sobre otras experiencias que se desarrollaron en la clandestinidad del Proceso de Reorganización Nacional y que constituyen espacios marginales de enfrentamiento contra la opresión. En ellas se incluyen las propuestas del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982), brazo artístico de las juventudes del PTS (Partido Socialista de los Trabajadores), el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), el TIM (Taller de Investigaciones Musicales), el Grupo de Arte Experimental Cucaño (La Rocca, 2016), así como la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), el Teatro Participativo de Alberto Sava o el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía Argentina de Mimo (Verzero 2016). Según relata esta investigadora, se trató de propuestas más experimentales, performáticas, acciones artísticas y urbanas de marcado compromiso militante (Verzero 2012),

---

<sup>19</sup> Llevaron a escena en 1977 *El pan de la locura* de Gorostiza con dirección de Alberto Ure y *La nona* de Cossa, con dirección de Gorostiza. En 1978 *Los hermanos queridos*, de Gorostiza y en 1979 *El ex alumno* de Somigliana, *No hay que llorar* de Cossa, *Réquiem para un viernes a la noche* de Rozenmacher y *Un trabajo fabuloso* de Halac. Formaron parte del grupo actores como Ledesma, Carella, Gutiérrez, Brandoni, Santa Ana o Dumont (Villagra 2013, 322).

desarrollada como espacios de resistencia (Verzero 2016) que siguen programáticamente muchas de las características del teatro militante de los setenta (Verzero 2014).

Resulta especialmente revelador el relato de Ana Longoni (2012) sobre una experiencia teatral que se vincula contextualmente con Teatro Abierto. Se trata de la representación frustrada de *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* el 25 de marzo de 1981, que el Taller de Investigaciones Teatrales iba a representar en el Teatro del Picadero (el mismo que después ardería al inicio de Teatro Abierto). Antes de comenzar la única representación anunciada, Antonio Mónaco, director del teatro, clausuró el estreno ante las continuas amenazas recibidas. Ya unos días antes habían comenzado a anunciar tal representación con papeles en la ciudad, del Obelisco al Picadero, donde se leía «Aquí cayó un joven». Esta intervención artística creaba un espacio ritual fúnebre que reclamaba, como acto político, por los cuerpos desaparecidos por la dictadura, «un abordaje simbólico (y tan temprano) al desgarrar del trauma colectivo» (Longoni 2012, 45). El TIT, definido por Longoni no «como un grupo de teatro o de artistas profesionales, sino como una comunidad» (Longoni 2012, 46) supone un caso destacado de los recovecos que la militancia artística conseguía hallar para luchar en un período de terror.

Como estas investigadoras plantean, el descubrimiento de estas experiencias «enmarca la construcción de Teatro Abierto e impide pensar este ciclo como un fenómeno aislado de enfrentamiento del campo teatral al poder» (Verzero 2016, 99), valorando el Teatro del Picadero como un espacio que buscó acoger -en esta ocasión truncado- experiencias contra la censura institucional. Además, esta relación abre diversos interrogantes que contextualizan nuestro estudio: ¿Qué llevó a Antonio Mónaco a continuar con el ciclo de Teatro Abierto, que comenzaría en la sala tan solo tres meses después?, ¿conoció Teatro Abierto este acontecimiento? o ¿cuánto afectó a cada creación, poniendo en juego los mecanismos propios de la autocensura o la contracensura? Todo ello nos permite comprender mejor el contexto represivo en el que está surgiendo Teatro Abierto y reformular su aparición. A ello se unen, como analiza Verzero (2015), otros eventos que buscaron visibilizar al campo teatral y enfrentarse al régimen opresor en estos años, como los Encuentro de las Artes, celebrado en 1980 en el Teatro del Picadero y 1981 en el Teatro Margarita Xirgu, entre otros, espacios donde tendrá lugar Teatro Abierto. Fue organizado por el Frente de Artistas al Movimiento del Socialismo (MAS) y definido, como explica Alberto Sava, participante del mismo, como «una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura» (Verzero 2015, 101). Es

interesante la vinculación con las motivaciones de Teatro Abierto, así como la participación de figuras destacadas de este movimiento, como Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Pacho O'Donnell, Los Volatineros y Francisco Javier o Antonio Mónaco, director del Picadero, y su mujer Guadalupe Noble (Verzero 2015, 101).

En este sentido, resulta también necesario resaltar la construcción de otra experiencia colectiva truncada por la dictadura en 1980. En este año, el Teatro IFT (teatro independiente tradicional, vinculado a la comunidad judía) había propuesto a Osvaldo Dragún, Elio Gallipoli y Agustín Cuzzani escribir una serie de textos breves para ser presentados como un ciclo. Cuando las propuestas elaboradas se presentaron a los organizadores del IFT, primó el miedo y la autocensura no necesitó de mayor prohibición. El miedo autocensur primó antes que la propia prohibición y el evento nunca logró realizarse<sup>20</sup>. A su vez, alrededor de 1980 un grupo de artistas comenzó a juntarse por el mero hecho del encuentro. Carlos Gorostiza (2004) recuerda en sus memorias estas primeras citas que consideramos germen de Teatro Abierto, realizadas sin mayor objetivo del propio encuentro y la posibilidad de conversar sobre la preocupación por el teatro y la opresión dictatorial. Destaca entre los asistentes a dramaturgos como Dragún, Cossa o Somigliana, al actor Luis Brandoni o al escenógrafo Hipólito Ragucci.

Estos montajes de accionar micropolítico hacia 1980, así como las experiencias y encuentros mencionados resultan reveladores para una mejor contextualización de Teatro Abierto, mostrando cómo existieron otras acciones teatrales, artísticas y militantes, menos conocidas, que jugaron un papel determinante en el enfrentamiento contra la dictadura. No obstante, es Teatro Abierto el movimiento que ha pasado al imaginario colectivo como emblema de resistencia contra el régimen opresor, frente a otras experiencias de similar envergadura. Creemos que, en favor de esta valoración, intercede el carácter de movimiento frente a las experiencias aisladas, tanto las estudiadas del TIT o EMC como las puestas en escena de los ochenta que constituyeron un acto político de disidencia personal, pero que no lograron causar el impacto social que supuso Teatro Abierto. La unión tan excelsa de artistas escénicos -con figuras canónicas de la escena porteña- en torno a Teatro Abierto y la recuperación del convivio en el encuentro masivo con el espectador, conforma en sí mismo un acontecimiento teatral distintivo y señero; a su vez, tal y como analizaremos, la consecución como acontecimiento histórico, en la agresiva

---

<sup>20</sup> Además de en otros testimonios, este hecho es relatado por Osvaldo Dragún (AA. VV. *Primer Acto* 1985) o Roberto Perinelli en una entrevista con Irene Villagra (2006, 148-149).

respuesta dictatorial, genera la imagen mítica legada. Encuadrar a Teatro Abierto junto a otras experiencias artísticas militantes y experiencias teatrales de sentido político permite resignificar el movimiento y analizar, con interés, su aporte teatral e histórico y los motivos que lo asientan en el imaginario colectivo como un emblema.

### **Sobre el público durante el PRN y la ofensa institucional**

Siguiendo la línea de experiencias antedichas (las propuestas escénicas de resistencia micropolítica, los estrenos destacados y contestatarios a partir de 1980, las intervenciones artísticas militantes) observamos que la fractura generada en el campo teatral, así como el propio desarrollo dictatorial, se había acrecentado a lo largo de los años de forma flagrante y dañina.

La situación prohibitiva y represora hacia el teatro se incrementa si pensamos en la incidencia que la misma adquiere sobre el otro elemento esencial para el acontecimiento teatral: el espectador. Como reflexiona Jorge Dubatti, «el público padece el miedo: la reunión teatral, el convivio, sea en el interior del grupo en los ensayos o en la función con los espectadores, es considerada subversiva» (2012, 172). Los mecanismos censores anteriormente descrito, incrementarían esta hipótesis. Ante la falta de censura previa de los textos, la probabilidad (que no certeza) de la participación en las “listas negras” de algunos artistas y las amenazas o las bombas en los teatros generan la incertidumbre y el terror en el espectador, frenando su asistencia a ciertos espectáculos “sospechosos”. Sea quizás este el mayor logro alcanzado por el Estado represor: quebrando el convivio, se resquebraja el teatro, las acciones se tornan marginales, pierden su fuerza de convocatoria y, por ende, de resistencia.

Esta idea contrasta con el análisis que recoge Graham-Jones de un artículo de 1980 publicado por Osvaldo Barone en la revista *Clarín* (27 de julio) titulado “El drama del teatro en la Argentina: ¿ser o no ser?”. En el mismo, Barone afirma que en 1977 se estima una tasa de espectadores cercana a los 2.900.000 en Buenos Aires y en 1979 continúa conformando el elevado número de 2.200.000. Frente a ello, uno de los principales reclamos en Teatro Abierto desde su manifiesto es la recuperación del público. Para comprender cómo se conjuga esta realidad disforme, Graham-Jones señala que la mayor pérdida de audiencia tiene lugar en el teatro independiente, los trabajos experimentales y la dramaturgia argentina (Graham-Jones 2000, 25); es decir, el entorno

de artistas que conforman Teatro Abierto, representantes de un teatro comprometido estéticamente y socialmente de creación nacional. Significativamente, el teatro comercial o el oficial, aquel que contaba con una mayor afluencia de público, era -junto al cine y la televisión- vigilado y controlado por los medios represivos. Por lo tanto, se está perdiendo la afluencia de público a todo aquel teatro -a toda aquella experiencia artística- que difunde cualquier discurso contrario a la norma estatal, de mayor calidad estética o de búsqueda de temáticas comprometidas.

A pesar de ello, contamos con destacadas muestras escénicas durante los años dictatoriales de este teatro nacional de arte y compromiso. Como analiza Graham-Jones siguiendo las temporadas teatrales de este período, «there was a vitality and diversity in the theater created during the first years of the regime, well before Teatro Abierto» (2000, 26). A pesar de ello, hubo una continua presión dictatorial que dificultaba el desarrollo teatral y la capacidad de ejercer este arte como profesión. La creación marginal exacerbaba a los artistas, que reclaman el reconocimiento institucional, la creación en libertad, el encuentro con el público y el desarrollo adecuado del campo teatral.

Un espacio vedado en el tiempo dictatorial para muchos artistas escénicos, con especial incidencia para la dramaturgia vernácula, fueron los teatros oficiales, los cuales, al igual que los espacios comerciales, «limited their seasonal offerings to apparently non-political plays by canonized author, primarily foreign» (Graham-Jones 2000, 17). La programación de autores consagrados del teatro occidental, voces clásicas que obviaban la vigilancia institucional, eran la oferta principal de estos espacios, los cuales alcanzaron una amplia afluencia de público, motivado por el bajo precio de las localidades subvencionadas públicamente. Como analiza Gerardo Fernández (1988, 148), este hecho se unió a la popularidad y calidad de los autores extranjeros ofertados, quienes se posicionaron como el eje del campo teatral del momento.

A cargo del Teatro Cervantes encontramos a Rodolfo Graziano, más afín al régimen, con un «repertorio tradicional, cercano a lo premoderno, populista en muchos casos» (Pellettieri 2001, 199), mientras que destacada será la figura de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín. De manera generalizada, los principales estudios sobre el teatro durante la última dictadura, incluso muchos artistas escénicos, han valorado positivamente la gestión de Kive Staiff (Fernández 1988; Pellettieri 2001, 198-202; Dubatti 2012, 186-190). Su programación es definida por Pellettieri como la construcción de un repertorio «moderno, serio, europeo» (Pellettieri 2001, 198-199) y

Dubatti afirmará que su programación «le dará al teatro San Martín un nivel artístico, una personalidad y un brillo inéditos» (Dubatti 2012, 186)<sup>21</sup>. No obstante, la participación de la dramaturgia argentina contemporánea resulta escasa, evidencia de la presión que sobre la misma ejercía la dictadura. Si Kive Staiff pudo construir un espacio destacado en medio del régimen, es obvio que debió hacerlo bajo el control estatal. Por ello duda Lorena Verzero (2015), de aquellos testimonios que «definen al San Martín como “isla” en la que los teatristas no solo encontraban un espacio para trabajar, sino que era esa visibilidad lo que los protegía del régimen» (2015, 100)<sup>22</sup>. A modo de ejemplo, entre la amplia lista de su programación (Dubatti 2012, 188) encontramos sólo algunos nombres de la dramaturgia vernácula de ese tiempo (*El reñidero* de Sergio de Cecco, *El alcalde Bambuco* de María Elena Walsh, *La gripe* de Eugenio Griffero, *Don Elías Campeón* de Hebe Serebrisky o *Periferia* de Oscar Viale). Empero, la controversia resulta más exacerbada si consideramos que, junto a esta realidad -posteriormente vemos que destacada para la consecución de Teatro Abierto- pudieron participar ciertos actores señalados por las listas negras, figuras destacadas filioizquierdista como Alejandra Boero, o se dio cabida a nuevas directoras, de la misma ideología y con propuestas escénicas que abrían nuevas vías experimentales, como Laura Yusem<sup>23</sup>.

Todo este contexto nos sitúa a las puertas de la gestación de Teatro Abierto. La paulatina aparición de, en palabras del fundador del ciclo Osvaldo Dragún, «pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales» (Dragún 1993, 532), unido a las reuniones privadas de teatristas para salvarse del resquebrajamiento dictatorial, evidenciaban una necesidad ineludible. Esas islas flotantes, espacios de resistencia micropolítica, son la construcción periférica de posibilidades de respiración al margen de la opresión, pero siempre marginal. Ante este panorama, dos hechos se presentan habitualmente, a modo de detonantes de la furia de los creadores para el surgimiento de Teatro Abierto; dos declaraciones que evidenciaban cómo estos cambios, producido en los últimos meses, no estaban repercutiendo

---

<sup>21</sup> Destaca la creación del Grupo de Titiriteros, que comienza en 1977 bajo la dirección de Ariel Bufano, o el Grupo de Danza Contemporánea, iniciado en el mismo año por Ana María Stekelman. Además, creará un elenco estable de actores y actrices que participarán durante este período y trabajará recurrentemente con directores como Hugo Urquijo, Omar Grasso, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Laura Yusem o José María Paolantonio (Dubatti 2012, 187). Todos ellos participaron en las diferentes ediciones de Teatro Abierto. Además, de entre los nombres del elenco estable del Teatro San Martín (Pellettieri 2001, 201; Dubatti 2012, 189), también formaron parte mayoritariamente de los eventos: Alberto Segado, Roberto Castro, Antonio Ugo, Ingrid Pelicori o Patricia Gilmour.

<sup>22</sup> Por ejemplo, Osvaldo Pellettieri define a Kive Staiff y su gestión en el San Martín como «una isla cultural en medio del horror social y político» (Pellettieri 2004a, 35).

<sup>23</sup> En una entrevista personal (Yusem 2017), esta directora nos explicaba la importancia que supuso para su carrera que Staiff le ofreciera la dirección de *El casamiento* de Witold Gombrowicz (1981).

estatalmente ni liberaban a un campo teatral fracturado. En primer lugar, el anuncio de la supresión de la cátedra de Teatro Argentino de la Escuela Nacional de Arte Dramático, los estudios para la formación actoral en Argentina. Tal y como se alegaba desde los organismos institucionales, ante la inexistencia de dramaturgia vernácula contemporánea era previsible dicha supresión. Como recupera Graham-Jones, incluso en un periódico conservador como *La Nación* valoraban que «Eliminating from a drama school the teaching of our theater's history is the same as assuming that this history does not exist» (Graham-Jones 2002, 91).

A ello se une la presentación de la programación para 1981 de Kive Staiff para el Teatro General San Martín. En la misma, el director no presentaba ningún autor argentino, alegando la inexistencia de la dramaturgia en Argentina. Este hecho es referido en el relato de los participantes en Teatro Abierto (principalmente en las declaraciones del núcleo inicial de dramaturgos) y es mencionado en las investigaciones al respecto. No obstante, no hemos conseguido constancia o documento que la acredite. Lorena Verzero señala sobre este hecho que «las descripciones eliden los datos concretos. Esto tiene que ver con la construcción de una memoria “oficial” en el campo teatral que no logró aún dar cuenta de situaciones o acciones controvertidas, como lo es la del teatro oficial y la figura de su director durante la dictadura» (Verzero 2015, 100). Por otro parte, Verónica Perera, quien está trabajando los homenajes que se realizaron a Teatro Abierto en la televisión pública en 2013, señala cómo Roberto Cossa no mencionó en una conversación grabada para esta ocasión el incidente de Staiff. En otra entrevista realizada por Perera en 2014 a Cossa, él afirmó que «Staiff había tenido más tarde una “actitud muy digna”» (Perera 2016, 92). Desde nuestra visión, diferentes motivaciones están influyendo en esta cuestión – como la subrayada labor de Staiff por parte de voces destacadas de la crítica argentina-. Consideramos que estas declaraciones pudieron ser un agravio simbólico asentado en la memoria colectiva de la conformación de Teatro Abierto, pero lo cierto es que los datos constatables evidencian la escasa dramaturgia argentina en su programación y la falta de voces notables del panorama argentino, motivos más que evidentes para los reclamos que detonaron el inicio del ciclo de 1981 y el consiguiente movimiento. Ambos agravios resultan más exacerbados ante el deseo de profesionalización y reconocimiento por parte del campo teatral que reclamaron desde Teatro Abierto (especialmente motivado por los dramaturgos, primeros afectados).

En última instancia, a estos acontecimientos debemos sumar, como trataremos en el siguiente subapartado, un contexto histórico divergente hacia 1981 que, en el debilitamiento del proceso dictatorial y una nueva coyuntura en las Juntas Militares, ofrecía nuevos resquicios sobre los que construir, siguiendo la metáfora de Dragún, la unión de esas «islitas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos un continente circular» (Dragún 1993, 532).

### **Campo teatral: fractura y aislamiento**

En el ámbito escénico, la mayor gravedad del panorama que hemos descrito hasta el momento, circundante y motivador de la gestación del movimiento de Teatro Abierto, es que la dictadura había logrado que el campo teatral se viera fracturado por la presión del campo político. Como hemos observado, se podía seguir escribiendo, dirigiendo y estrenando propuestas que alcanzaban un significativo diálogo ofensivo contra la dictadura y hubo teatro en Buenos Aires, de sumo interés y calidad aún en el tiempo dictatorial, pero no se constituía de forma sistemática sino como experiencias determinadas, limitadas y, mayoritariamente, marginales. Entonces, a pesar de la aparente continuidad creativa y su calidad, podemos pensar: ¿Cuántas obras no se perdieron en el propio ataque autocensor? ¿Cuánto público se disipó en el contacto con el artista argentino? A pesar de los mecanismos de contracensura, ¿cómo afectó la marginalización de un teatro comprometido, social y artísticamente? ¿Qué no hubieran podido crear, en los años exiliares, Gambaro, Bortnik o Pavlovsky, entre otros tantos nombres? ¿Cómo actuó el terror, para creadores y espectadores? O, simplemente, ¿cuánto afectó el control prohibitivo al mantenimiento de estéticas, poéticas canónicas o recuperaciones estilísticas (incluso cuando estas hallan legado verdaderas joyas teatrales)? Aunque la valentía estética y política logró presentar experiencias como Teatro Abierto (o puestas en escena arriesgadas como *El proceso* de Raúl Serrano o *La malasangre* de Laura Yusem), ¿cuánto afectó la dictadura a su creación, a su recepción por parte del público, al número de representaciones realizadas o al impacto logrado dentro del campo teatral? El carácter destacado de todas estas piezas, según nuestra consideración, no debe disponernos ante la creencia de que no se hubiera alcanzado un grado tan alto de creación en un Estado en libertad. Tanto la madurez estética de los años previos a la dictadura (en cuanto a la vitalidad de las fuerzas del campo teatral, diferentes vertientes conviviendo en propuestas



exitosas y emergentes en el ámbito dramático y espectacular) como el carácter notorio del que goza el teatro argentino contemporáneo son dos vestigios de ello.

Como reconoce Laura Mogliani, «la relación entre campo de poder y campo intelectual se caracterizó por una constante intervención del primero sobre el segundo y por una estricta vigilancia, destinada siempre a velar por los intereses militares» (Mogliani 2001, 82). A pesar de que el teatro pareciera sobrevivir al impacto censor, el miedo corrompía y desmoronaba su natural proceso, debilitando al máximo sus pilares. Es bajo esta valoración donde consideramos una de las improntas más destacadas de Teatro Abierto para su reconstrucción, como pormenorizaremos posteriormente siguiendo cada edición.

Ya determinábamos desde el capítulo primero que una de nuestras vías de focalización sobre Teatro Abierto la constituía su valoración histórica desde los postulados de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu (1967; 1990; 2002), basándonos, entre sus muchos planteamientos y aportes, en su conceptualización del concepto de campo intelectual. Aplicábamos sus valoraciones a la especificidad teatral, sobre el funcionamiento, relaciones y estructura de un campo y sus relaciones con la sociedad y la política.

Los reclamos de Teatro Abierto, a la luz de los aspectos esbozados y que trataremos con posterioridad, se inscriben en una búsqueda por alcanzar la legitimidad cultural -que muchos artistas ya habían consagrado- y que abruptamente la presión del campo de poder les niega. La incidencia negativa del mismo genera el auge de espacios de legitimidad cultural (Kive Staiff en el San Martín, el propio teatro comercial) y desarticula otros. Teatro Abierto fue un acto político que arremetía contra la política del terror, del control autoritario y de la censura impuesta por la dictadura, buscando la recuperación de su legitimidad como artistas escénicos. De ahí que vuelvan a situar al público -y a los críticos que el propio campo intelectual impulsa- en la base medidora de la calidad teatral. La recuperación del público aporta, conjuntamente, la consecución del acontecimiento teatral, la recuperación de la profesionalidad y la reinstauración de su valor como motor productivo. El *capital cultural*, otro concepto de Bourdieu de nuestro interés, retorna a manos de las directrices del campo intelectual. Así se determina el elemento constitutivo de todo campo: «La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación» (García Canclini 1990, 13). Ciertos artistas, obras o estéticas, «quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo,

tienden a adoptar estrategias de conservación u ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión o herejía» (García Canclini 1990, 14). De este modo, el carácter canónico que acogen ciertos autores de Teatro Abierto y sus obras muestran cómo se ha restablecido la autonomía del campo intelectual y han acogido un rol de poder en cuanto al capital cultural. La emergencia de nuevas voces en Teatro Abierto y la invitación explícita a las mismas por parte de estas figuras ahonda en la necesidad de estos dos agentes en un campo intelectual. Los mecanismos de canon/emergencia no son tanto antagonistas como fuerzas intrínsecas, que se reclaman y precisan en su distancia para la supervivencia de ambas.

Por este motivo, siguiendo los datos trabajados hasta el momento, postulamos que en Argentina durante los años del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), fijándonos especialmente en el tiempo más cruento de la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla (1976-1980, el contexto anterior a Teatro Abierto), la censura consiguió atacar y debilitar a este arte en el país desde la destrucción del campo teatral; es decir, permitió la aparente supervivencia de cada uno de los elementos aislados, pero influyó en su distancia y desintegración. Recopilando los motivos principales de esta afirmación:

- Se podían escribir obras, y de hecho se continuaron escribiendo, pero era difícil que fueran estrenadas y en muchas ocasiones se relegaban a espacios marginales de menor incidencia de público y las propuestas recibían amenazas, bombas o se censuraban. No obstante, hubo ciertos estrenos exitosos durante la dictadura (como *La nona* en 1977). La falta de censura previa a los textos permitió la continuidad de la creación dramática, pero el teatro independiente y de arte se relegaba cada vez más al espacio de lo periférico (salas de pequeño aforo, lugares privados). El apoyo de los espacios oficiales y comerciales fue mermado para la creación nacional, lo que «conllevaba la escasa difusión de su trabajo y el consecuente impedimento de su profesionalización» (Verzero 2015, 99). Además, la dramaturgia argentina se vio marcada por el terror que provoca la autocensura (freno de la escritura, desecho de material por su posible prohibición) y las estrategias artísticas de la contracensura.

Laura Mogliani (2001 83-84) considera que, a pesar de la incidencia sobre el campo intelectual teatral, este continuó rigiéndose durante estos años como un campo autónomo a la luz de los premios concedidos. No obstante, consideramos matizable esta argumentación. Como la investigadora recopila, el Premio Municipal de Teatro (estatal) fue declarado desierto en 1976, 1977 y en 1978-1979 sólo se otorgó un segundo premio.

Los primeros premios los recibieron autores «que no se encontraban en el centro del campo teatral, como Jorge Grasso, Hebe Serebrisky y Bernardo Carey» (Mogliani 2001, 84), de manera que infería con su decisión -obviando un teatro argentino premiable y después incidiendo sobre los mecanismos internos de legitimación- en el campo teatral. Además, el resto de premios que acoge tienen lugar a partir de la temporada 1981-1982, tras Teatro Abierto -y destacando actores, obras y direcciones de este ciclo-<sup>24</sup>. Por ende, la autonomía del campo teatral se recupera cuando Teatro Abierto consigue desatar al mismo de la presión institucional y reinstaurar las dinámicas internas de legitimación del campo cultural. Sí que nos parece, sin embargo, destacado y de interesante reflexión (como los propios mecanismos censores que permitieron la existencia de estrenos del teatro independiente) que los premios fueran entregados por miembros del campo teatral (y no del poder militar), aunque desconocemos la afinidad de estos a los mecanismos de poder<sup>25</sup>.

- La exacerbada incidencia del campo político en los primeros años de la dictadura conllevó al resquebrajamiento del campo teatral: pérdida de miembros -exilios, desapariciones-, silencio por las “listas negras”, insilios, reducida aparición de jóvenes generaciones... Además, el teatro es primordialmente un arte colectivo. La continuidad de la escritura dramática no evita el debilitamiento del campo en un arte que precisa la unión creadores (escritores, directores, actores, escenógrafos...). Por ello, aparecen muchas experiencias que buscaban la reunión como mecanismo de supervivencia. Uno de los mayores logros de Teatro Abierto como enfrentamiento a la dictadura (en un tiempo en que la reunión supone un delito) y para la reconstrucción del campo teatral será dicho encuentro colectivo, la recuperación de la comunidad teatral.

- Aunque había estrenos exitosos o montajes destacados (pensamos paradigmáticamente la temporada de 1980) se conformaban como «islas», resquicios creativos que no lograban una continuidad en la comunidad teatral. Se conformaron como

---

<sup>24</sup> El premio Pepino el 88 a dirección y actuación fue entregado en 1981 y 1982 a Luis Brandoni por *Gris de ausencia* y a Beatriz Matar por *Oficial primero*.

<sup>25</sup> Destaca Mogliani el Premio Molière, el Premio Kónex o los Premios otorgados por Argentores. Quizás este espacio sea el mejor ejemplo de que, aunque el 28 de mayo de 1976 reconocía al gobierno autoritario, siguió destacando a teatristas del teatro independiente/teatro del arte como Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Carlos Gorostiza, Ricardo Monti o Germán Rozenmacher, así como destaca su premio a *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu, prohibida un tiempo después en 1978 (Mogliani 2001, 84). También reconoció una obra de Gorostiza para Teatro Abierto, *El acompañamiento*, y mostraron su apoyo a este movimiento desde su formación (cedieron el espacio para las primeras reuniones o destacaremos posteriormente apoyo institucional y económico para los ciclos). Por tanto, aunque algunos premios e instituciones (tanto Argentores como la Asociación Argentina de Actores) siguieron desarrollando una labor de legitimación propia del campo teatral, lo cierto es que esta se desarrolla especialmente a partir de la reconstrucción que genera Teatro Abierto.

paradigmáticos hechos aislados que se han convertido en acontecimientos (teatrales y políticos), pero sin consolidar la estructura de un campo teatral que los sostuviera. A modo de ejemplo, las producciones del Teatro Payró durante la dictadura no fueron numerosas; el éxito de *La nona* no logró la continuidad del grupo; otros grupos desaparecieron tras los primeros años del tiempo dictatorial; muchas producciones fueron prohibidas tras una única representación (*Telarañas*) o sin llegar a concluirse (*Lágrimas fúnebres, pompas de sangre*).

- No había apoyo institucional (económico, de infraestructura, circuitos...) ni a creadores, ni grupos, ni a las salas. Se carecía de política cultural o teatral, a excepción de la desarrollada en los teatros oficiales, en los cuales la representación de dramaturgia argentina observamos exigua. El teatro comercial se regía por las normas mercadotécnicas del momento y era un espacio muy vigilado por la censura. No obstante, hubo contactos de los teatristas independientes con el teatro comercial y tanto en el seno de este como en los teatros oficiales lograron continuar su actividad profesional numerosos actores y directores.

- La incidencia imperante del campo político sobre el campo teatral rompió las dinámicas habituales entre los mismos. Los autores provenientes del teatro independiente de los cincuenta y sesenta vieron truncada su posicionamiento canónico en el medio - especialmente determinante al frenar su profesionalización-. Los dramaturgos que se habían iniciado en los setenta en el teatro militante vieron paralizada su producción hasta el inicio de los años ochenta (Aída Bortnik, Mauricio Kartun o Beatriz Mosquera), destacando su participando en Teatro Abierto; otros vieron limitados sus estrenos a las producciones del Teatro Payró, salvaguarda de la creación vernácula en estos años (como Roberto Perinelli con *El gallo azul* o *Miembro del jurado* o Eduardo Rovner con *Una pareja, ¿Una foto...?* o *Último premio*-). La aparición de nuevas voces dramáticas o de creadores escénicos, de un polo emergente, resulta mermada hasta la coyuntura que genera el impulso de Teatro Abierto (posteriormente analizado) y la llegada democrática. Se truncaba el *status quo* interno e intrínseco a todo campo cultural en las sociedades contemporáneas.

- Aunque el número de espectadores no parezca tan mermado durante la dictadura, y encontremos experiencias exitosas del teatro de arte/independiente, el resquebrajamiento se produce en su mayoritaria afluencia a los circuitos profesional y comercial. El teatro independiente perdía capacidad de convocatoria, número de

espectadores, sustento económico para su labor profesional y la sociedad argentina veía limitada su capacidad crítica (siendo el comercial y profesional los espacios de control durante el régimen dictatorial) y se distanciaba de la creación dramática y teatral argentina (menos presente en los antedichos circuitos). De ahí que Teatro Abierto busque un «público masivo» y abogue por un «teatro popular sin censuras» en diferentes manifiestos que estudiaremos. El público es un elemento esencial del campo: con él se conforma el convivio y se logra el acontecimiento teatral; gracias al público tiene lugar el diálogo promovido por el arte teatral y es el interlocutor necesario para la consecución del acto poético. Además, conforma el apoyo económico para la labor de los artistas.

- La crítica teatral periodística continuó desarrollándose durante la dictadura y no contamos con datos comparativos que evidencien un carácter más mermado. No obstante, los medios de comunicación no daban una amplia cabida a las experiencias teatrales independientes, hecho logrado y celebrado desde la primera edición de Teatro Abierto, siendo un elemento reclamado por los artistas.

En definitiva, el acontecimiento teatral se encuentra radicalmente fracturado con la censura accionando sobre el acto poético, la creación de situaciones adversas para el desarrollo de la creación y las prohibiciones y el terror afectando al convivio y la expectación. Si la consecución del hecho teatral se dificulta, su efecto se observa en todos los elementos del campo teatral: creadores, compañías, empresarios, espacios escénicos, crítica, espectadores... Concluyendo con las palabras de Jorge Dubatti, «el campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre» (Dubatti 2012, 172).

Ante esta situación, Teatro Abierto supuso, en la coyuntura hacia la democracia, un detonante para la reconstrucción del campo teatral en Argentina. Se trató de una experiencia utópica -aparentemente irrealizable en el contexto dictatorial-, un acto rebelde de enfrentamiento contra el poder político, un posicionamiento determinante del campo teatral frente a la opresión y la recuperación de función en la sociedad argentina. Ante la adversidad, los hombres y mujeres de teatro en Argentina desarrollaron un acto utópico de resiliencia que les permitió encarar la realidad traumática del Proceso, reinventarse y fortalecerse para la reparación del teatro hacia el futuro.

## 4.2.- Teatro Abierto 1981

A mí hay algo que me preocupa, lo tengo que admitir.  
Teatro Abierto, se está quedando en el mito.  
Pero falta la mirada histórica y real, o por lo menos lo más real posible,  
al acontecimiento, desde detalles, detalles.  
(Roberto Perinelli en Villagra 2013, 244)

### 4.2.1.- 1981: el inicio de un movimiento dinamizador

#### **Coyuntura política: crisis económica y apertura institucional**

La serie de destacadas representaciones en 1980, «islas» contra la represión, así como el surgimiento en este año de Teatro Abierto (acontecido en junio de 1981) no es casual. Si la complejidad de cualquier contexto político es elevada, y son muchos los matices determinantes para su comprensión e incidencia en la sociedad, resulta más exacerbado cuando nos hallamos ante un gobierno dictatorial. El Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) desarrolla sus años más cruentos en el período hasta 1980, correspondiendo a la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla. El poder autoritario de las primeras Juntas Militares buscó, como postulaban, “ordenar” Argentina, eliminando cualquier fuerza disidente a la dictadura o, extendido en el horror ejercido contra la sociedad, cualquier individuo o grupo que pudiera ser considerado sospechoso de no apoyar al régimen. De esta forma, los primeros años del PRN fueron los más cruentos, cuando se desarrolló el mayor número de desapariciones, asesinatos de índole política, persecuciones a militantes, intelectuales y gente de la sociedad, reclutamiento, tortura, exilios... Fueron los años del horror sin precedentes<sup>26</sup>.

A partir de 1980, comenzó un paulatino resquebrajamiento del autoritarismo militar, el cual aún causó escenarios de terror y una intensa represión, como continuaremos trataremos en la contextualización de cada uno de los ciclos de Teatro Abierto. La dictadura se desangraba desde la crisis económica: el estado entraba en bancarota tras unas políticas económicas deficientes, las encabezadas por José Alfredo Martínez de la Hoz como Ministro de Economía. El mismo, buscando frenar la inflación y estimular la inversión extranjera, desarrolló un proyecto «de importaciones masivas y un efecto desastroso sobre la industria» (Azcona 2010, 131). Ante una política que eliminaba todo diálogo con los trabajadores y justicia laboral, la sociedad vio caer su nivel económico de forma fehaciente a la vez que la moneda se devaluaba desde 1978 y los

<sup>26</sup> Como señalamos en el capítulo anterior, nos basamos en volúmenes sobre este periodo histórico de Argentina como Azcona (2010), Luna (1992; 2003), Canelo (2010), Vezzetti (2002) o Rey Tristán (2007), entre otros.

argentinos perdían poder adquisitivo. A ello se unió el paulatino reconocimiento internacional de las violaciones contra los derechos humanos cometidas durante este gobierno, lo que benefició que las organizaciones del país encontrarán un mayor apoyo a la resistencia y se desarrollaran cada vez de forma más activa y de confrontación contra el régimen. Un caso paradigmático será la evolución de las luchas de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, de las “locas” a las activistas más trascendentes para las luchas de la memoria y la justicia transicional no sólo en Argentina, sino en toda Latinoamérica hasta nuestros días.

Se estableció la necesidad de un cambio en la presidencia de facto y una redirección de las políticas del gobierno. Por ello, Jorge Rafael Videla dio paso a un nuevo líder en la figura de Eduardo Viola, quien abogó por un mantenimiento de los postulados del régimen, pero buscando la apertura política que ya había advertido como necesaria el primer líder<sup>27</sup>. Su subida al poder el 24 de marzo de 1981 no estuvo exenta de disputas internas que desconfiaban de su firmeza hacia los postulados dictatoriales, comenzando un período interno conflictivo y de diferentes cambios en las Juntas Militares y la presidencia del país.

En estos años, por tanto, se conjugaron dos acciones paralelas: la pérdida de fuerza de la dictadura y el aumento de la desesperanza ciudadana y su reformulación resiliente contra la opresión. Desde el inicio del desmoronamiento del régimen hacia 1980 y con la asunción del poder de Viola, se gestó una cierta oportunidad de disidencia: manifestaciones, reorganización de los partidos políticos -a pesar de continuar su prohibición-, mayor reconocimiento internacional de los crímenes de lesa humanidad desarrollados en los años previos o experiencias contestatarias como Teatro Abierto. No es casual que entre 1980 y 1981 se produzca un importante regreso de individuos desde el exilio, alentados por el cambio político. En el caso de las gentes de la cultura y el teatro, la desaparición de sus nombres en las listas negras y la confianza en la apertura y cambio político motivaron su retorno al país. Así lo hará Aída Bortnik, Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky, entre los autores de nuestro corpus, pero también muchos otros directores y actores que hallaron en Teatro Abierto su reencuentro con la escena tras los años dictatoriales desde 1976, acción de un simbolismo destacado sobre las tablas del primer ciclo.

---

<sup>27</sup> Para más información sobre este cambio político, remitimos a Canelo (2008, 164-214).

Se vislumbró, incluso, un intento de transición por parte de Eduardo Viola, quien aseguraba la necesaria restitución de los partidos políticos como interlocutores para la democracia. Como contextualiza Ramiro Manduca (2016, 254), la aparición de Teatro Abierto se desarrolla en un tiempo donde comenzaron a coexistir con el régimen fuerzas opositoras conservadoras como la Fuerza Federalista Popular (FUFEP), el Movimiento Línea Popular (MLP) o el Partido Demócrata Progresista (PDP). Además, se inició una relación con los partidos tradicionales como la Unión Cívica Radical (UCR) y el Partido Justicialista (PJ). Empero, las presiones internas de las Juntas Militares y la continuada crisis económica impidieron la consecución oportuna de este movimiento transicional. Por ello, Viola no llegó a finalizar 1981 como presidente, sino que el 22 de diciembre de 1981 asumía el poder Leopoldo Fortunato Galtieri, cuyo contexto estudiaremos en relación con el segundo ciclo de Teatro Abierto en 1982.

La comprensión de Teatro Abierto en su contexto de producción logra liberar al evento de la categoría mítica para realizar un estudio crítico que evidencie su acción en el tiempo dictatorial y la coyuntura de desmoronamiento hacia la democracia. Irene Villagra (2013) ha puesto en evidencia el contexto de conformación de Teatro Abierto con la aparición de la Multipartidaria en 1981 y ha recopilado, conjuntamente, materiales de prensa de ambos movimientos. La Multipartidaria se conformó como la unión de diferentes partidos políticos que, fortalecidos por la apertura propiciada por Viola, encontraron una motivación sólida para expresar su discordancia con el gobierno dictatorial<sup>28</sup>.

En su primer comunicado de prensa, el 14 de julio de 1981, días previos a la celebración del ciclo inicial de Teatro Abierto, abogaban por una Convocatoria Nacional que «si bien tiene origen en los partidos políticos, es una gestión que se despliega en toda la comunidad argentina por encima de las diferencias partidarias, religiosas, económicas, sociales y culturales» (Villagra 2013, 157) con el fin de «obtener una solución argentina que termine con nuestra decadencia y resguarde la dignidad del hombre» (Villagra 2013, 158). Resaltamos estas dos ideas en su diálogo con los postulados fundadores de Teatro Abierto: unión fuera de toda ideología política y artística, llamamiento a la sociedad

---

<sup>28</sup> Estuvo formada por el Partido Justicialista, el Movimiento de Integración y Desarrollo, la Democracia Cristina, la Unión Cívica Radical (donde ya participaba el que sería primer presidente de la democracia restaurada, Raúl Alfonsín) y el Partido Intransigente. Hacia agosto del mismo año buscaron nuevas adhesiones, completadas con partidos como el Partido Socialista Unificado (PSU), Confederación Socialista Argentina (CSA), Frente de Izquierda Popular (FIP), Línea Popular, Partido Socialista Popular (PSP-García Costa), Partido Comunista (PC), Partido Socialista Popular (PSP-Estévez Boero), Frente de Izquierda Nacional (FIP-Corriente Nacional) (Villagra 2013, 296).



argentina en sus diferentes estratos sociales y enfrentamiento contra el régimen autoritario, abogando por los valores de defensa humanitaria contra la opresión.

### **Primeros encuentros y germen de Teatro Abierto**

Nosotros vivíamos en un país cerrado...  
y teníamos necesidad de pronto de encontrarnos, conversarnos, mirarnos.  
(Carlos Gorostiza, *País cerrado, Teatro Abierto*)

El discurso del Día Mundial del Teatro de mayo de 1980 fue encomendado a Roberto Cossa, en una actividad organizada en el Teatro Nacional Cervantes por el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, como analiza Pedro Espinosa (Devesa y Espinosa 2011, 18). En el mismo, el dramaturgo aludió a la disminución cuantitativa del público, a los creadores que habían abandonado el país, a la marginalización de los que permanecían en Argentina y a las dificultades económicas que los artistas tenían para sobrevivir. Además, mencionó como hecho de suma gravedad cómo el teatro padecía rotundamente el miedo generado, el terror infundido por la dictadura y la respuesta autocensora. Reclamaba el riesgo, artístico y personal, como capacidad necesaria para el teatro: «No puede haber teatro sin riesgo, sin búsqueda, sin experimentación (...) Es la crisis del pensamiento, la falta de preocupación masiva por los problemas argentinos, la conducta elusiva que critica, de lo que obliga a la reflexión, de lo que convoca a la polémica» (Cossa 1986, 8).

Esta situación descrita por Cossa se enfrentó a través de diferentes intentos de agrupación y creación conjunta, como ya delimitábamos, y floreció gracias a la idea quimérica de Osvaldo Dragún. Este dramaturgo pasó, durante el tiempo dictatorial, largos períodos fuera del país, buscando un desarrollo personal y profesional en otros países, como relata María Ibarreta<sup>29</sup>. A su regreso a Argentina, comienza su preocupación por la dinamización teatral del país y, a partir de encuentros privados con otros compañeros, surge la propuesta de realizar un ciclo de teatro argentino. En el primer relato de Dragún sobre el inicio de los encuentros hacia Teatro Abierto, destaca la reunión como un hecho primordial para la creación, dilapidado por la dictadura: «Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. (...) En Buenos Aires, y no sé por qué, es

---

<sup>29</sup> Información extraída de las declaraciones de María Ibarreta, pareja del dramaturgo, en González de la Rosa y Santillán (2014, 105).

tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto». (Dragún 1993, 532)

La propuesta realizada por Osvaldo Dragún retomaba los postulados de los intentos anteriores, buscaba el encuentro, la creación en libertad y la fuerza que emana de la colectividad. Por ello, planteó escribir veintiuna obras breves para ser representadas durante una semana, a tenor de tres representaciones diarias. No había ninguna premisa estética o temática ni más datos que fundamentasen esta utopía escénica en el contexto dictatorial. Se buscaba, ante todo, un golpe de efecto en la representación conjunta que lograra gritar ante la dictadura la existencia de una dramaturgia y un teatro argentino. A partir de este reclamo lanzado por Dragún, comenzó a gestarse el primer ciclo.

Podemos situar junto a Dragún, en los prolegómenos de esta idea, a Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana y Roberto Cossa. Ellos cuatro suponen, en su recurrencia en documentos, menciones de los participantes y declaraciones a la prensa, el primer núcleo ideológico de Teatro Abierto, el cual se fue abriendo con la amplitud del evento. La lectura de los documentos recopilados en forma de actas por parte de Osvaldo Dragún muestra cómo tanto en la organización de 1981 como, especialmente, en la toma de decisiones hacia las siguientes, hubo una destacada participación.

En primer lugar, el procedimiento se abrió al llamado de autores invitados a participar, conformándose en veintiuna las voces que aceptaron entusiasmadas su adhesión. En declaraciones a Irene Villagra, Roberto Cossa alega diferentes motivos por los cuales la acción surgió desde los dramaturgos. En primer lugar, por ese mismo vínculo gremial y afectivo existente entre muchos de ellos, como ya describía Dragún. Además, porque las principales prohibiciones y la inclusión en las listas negras recaían en los dramaturgos. Y, en última instancia, alega que «el autor es el que más maneja las ideas» (en Villagra 2006, 147). Esta coloquial aseveración nos permite plantear otras certezas. Teatro Abierto surge de un sistema teatral tradicional, donde en el texto dramático reside el eje motor para la creación. Es el dramaturgo el que, con su aporte poético, promueve la creación escénica del director, actores y resto de partícipes en el acontecimiento teatral. Este sistema tradicional halla en el teatro contemporáneo otros derroteros. Por ello, en sus siguientes ediciones Teatro Abierto también se abrió -aunque mermaidamente- a otras propuestas de mayor experimentación tanto formal como del propio sistema teatral. No obstante, en su génesis en 1981 emana del procedimiento creativo imperante en su

contemporaneidad. Este hecho también fue comprendido por la dictadura y, por ello, los dramaturgos sufrieron con más ahínco la censura y la opresión institucional.

La apertura del grupo originario al resto de autores que participaron en la primera convocatoria no dejó de resultar una acción polémica, debido a los nombres que quedarían fuera de la primera lista. Si bien no encontramos constancia de críticas al respecto, los organizadores fueron conscientes de las controversias que este hecho podía causar. En la mayor parte de documentos o expresiones oficiales de Teatro Abierto (cartas a organismos públicos o personalidades, declaraciones en prensa, entrevistas...) reiteraron que eran una parte destacada del teatro argentino, pero que otras muchas serían las posibles ausencias. Este debate continuó en la organización de los siguientes ciclos y motivó muchas de las decisiones llevadas a cabo, como el desbordante concurso de obras abierto para 1982, la búsqueda del trabajo colectivo de autores en 1983, la inclusión de voces jóvenes o propuestas más experimentales en los diferentes ciclos, el desarrollo de seminarios de dramaturgia y dirección para autores noveles en 1985 o la preocupación por involucrar al teatro de las provincias argentinas en Teatro Abierto.

Desde nuestra consideración, en este punto descansa una de las claves para comprender cómo Teatro Abierto recompuso el campo teatral en Argentina. El hecho, natural por otra parte, de haber convocado de manera personal a las diferentes voces del panorama teatral en Buenos Aires constituía una acción legitimante. Revisaban la dramaturgia argentina desde el inicio del teatro moderno (con Carlos Gorostiza), pasando por las figuras predominantes en los sesenta y reclamando a las voces aparecidas en los setenta. La lista de dramaturgos presentes en 1981 nos muestra una preocupación por conjugar diferentes estéticas, autores de poéticas disímiles hermanados en el marco del evento. La aparente polémica que se había despertado en los sesenta entre Realismo Reflexivo (de la mano de Cossa) y Neovanguardia (con Griselda Gambaro), se disipaba sobre el escenario de Teatro Abierto y se acogían, a su vez, variantes estéticas que superaban cualquier diatriba, desde Ricardo Monti a Eugenio Griffiero. Sabían que no componían el cómputo total de la dramaturgia argentina, pero a su vez se presentaban con la legitimación que le aportaba la historia del teatro nacional en las últimas décadas, aquella que la dictadura quería negar.

La mayoría de los autores convocados habían estado exiliados o habían participado de las listas negras y luchaban por regresar a los escenarios sin ser censurados; además, muchos de ellos ya estaban planteado desde la escena una resistencia

micropolítica ante la dictadura en cada nuevo montaje. Eran escritores profesionales de teatro, aquellos que con su trabajo y representaciones construían un espacio que la dictadura les arrebatara. Como alega Roberto Cossa: «Los veintiuno, convocados “a dedo” (...) eran los más importantes, los que más estaban trabajando» (Villagra 2006, 146). Para 1981 se unían fuerzas indiscutibles -aunque pudieran olvidarse otras- de la dramaturgia argentina y, sin duda, su participación en Teatro Abierto afectó al posicionamiento imperante de muchas de ellas.

La misma acción se llevó a cabo, posteriormente, para el llamamiento a los directores, en un desarrollo similar al anteriormente descrito. Se trataba de los más destacados directores -no hubo ninguna directora en la primera edición, aspecto que varió en las siguientes-, quienes conformaban los resquicios de vitalidad escénica del país en ese momento. El director Villanueva Cosse narra cómo, tras asistir a una representación en el Teatro Payró, Osvaldo Dragún le preguntó «si quería ser compinche de algo» (Villagra 2013, 38). Como describe Ramiro Manduca, fueron «mecanismos de agrupamiento algo artesanales, subterráneos, propios de un contexto de represión» (Manduca 2016, 261). Sin desmentir esta afirmación, nos interesa enfatizar que fueron mecanismos de agrupamiento propios de la colectividad teatral, motivados por el contacto afectivo y artístico, estableciendo un mapa que dibuja buena parte de la historia del teatro argentino desde los años cincuenta, de la dramaturgia a la interpretación. El rastreo por los diferentes nombres, en una nómina tan amplia de participantes, permite hilar la escena nacional de las décadas anteriores.

Eduardo Pavlovsky, en una entrevista con Irene Villagra (2006, 152), apunta a una organización rizomática, siguiendo los postulados de Guattari y Deleuze, para la conformación del grupo, «una corriente muy llamativa ‘de contagio’» (en Villagra 2006, 152). Según su percepción, se trató de un «puro devenir, y se fueron creando cosas casuales, entrecruzamientos, más allá de la lógica de crear algo sistemático, sino fueron el cuerpo a cuerpo y la necesidad de que se encontraran» (en Villagra 2006, 152). Comprendemos, en las palabras de Eduardo Pavlovsky, que no se trató de un movimiento orquestado en la decisión de las voces participantes. Propiciado por el contexto de la dictadura, fueron desarrollándose los contactos personales hasta la participación masiva del primer evento. En los siguientes, por el contrario, el sistema de organización será divergente, como trataremos.

No obstante, en ese puro devenir, percibimos algo más arraigado. La definición de Pavlovsky resulta muy acertada para comprender cómo se extendió la convocatoria entre todos los artistas, la cual devolvió la vitalidad al teatro argentino. No se establece tanto un eje principal -aunque pudiéramos situarlo en la figura de Osvaldo Dragún y otros dramaturgos originarios- cuanto la compleja red de relaciones que se generó. Empero, esa red se entretejió del cuerpo a cuerpo, de esos entrecruzamientos, en la recuperación de los contactos y afectividades de las gentes del teatro anterior a la dictadura. Sólo se debió lanzar la chispa y, desde ella, se abrieron todos los fuegos de forma natural, porque se recuperaban las relaciones del campo teatral anterior a la dictadura. Se juntaban, por tanto, dos inquietudes: despertar ante la dictadura y recuperar su voz artística y su profesión.

Gastón Breyer, destacado escenógrafo y coordinador del equipo de escenógrafos del primer ciclo, opina que el encuentro se planteó «como una necesidad casi biológica de reunirse y de plantear algo» (en Villagra 2006, 155). Aunque él mismo destaca la «casualidad» y lo «milagroso» de los contactos para participar en Teatro Abierto, reconoce entre los participantes a amigos, gente de teatro, compañeros con la misma necesidad de trabajar y luchar ante la dictadura (en Villagra 2006, 155). Lo fortuito se plantea, entonces, como una reconstrucción. Un «inconsciente colectivo», según Breyer (en Villagra 2006, 156), que evidenciaba una consciencia: la nutrida realidad teatral que ansiaba rebelarse ante la represión.

La aceptación mayoritaria y la emoción generada en todos los artistas evidenció una necesidad insoslayable por recuperar la escena argentina y actuar políticamente desde el teatro contra la dictadura. En las entrevistas que hemos realizado a partícipes de Teatro Abierto o las que podemos encontrar en Villagra (2013, 2015, 2016), así como en otros testimonios producidos a lo largo de estos años por partícipes de Teatro Abierto, encontramos de manera reiterada la emoción por una de las acciones artísticas más importantes de su vida. No se refieren a su trayectoria, sino a la propia experiencia vital, conjugando así el carácter teatral y político de este evento, lo que lograron como artistas y lo que defendieron en su compromiso antidictatorial. A su vez, destacan reiteradamente que el mayor logro de Teatro Abierto fue recuperar la comunidad teatral, gracias a dicha unión colectiva, recobrar la fuerza para crear y, con este acto, interpelar críticamente al gobierno dictatorial. Pero, por encima de todo, sentirse unidos para seguir trabajando.

Por otro lado, la constitución de Teatro Abierto supuso también un reclamo gremial. Con la unión que este evento permitió, y que se aumentó con el paso de las

ediciones, se constituía también una reivindicación profesional. Muchos de los artistas participantes -especialmente actores- podían trabajar en medios como el cine o la televisión, mientras que otros -principalmente los dramaturgos- se veían desolados por una censura que les impedía trabajar o que les obligaba a realizar su profesión desde una falta de ética o compromiso artístico. En *País cerrado, Teatro Abierto*, escuchamos a Osvaldo Dragún relatando: «hay una gran desocupación, hay mucha gente obligada a hacer lo que no quiere para poder mantenerse, entonces pensamos que éramos nosotros mismos, las víctimas de estos problemas, los que debíamos producir en ámbitos donde nos reencontráramos a través de lo mejor de nosotros mismos» (Balassa y Wegbrait 1990, 11).

Desde el inicio, si bien las piezas o puestas en escena se desarrollaron de una manera individual, primó el trabajo colectivo, la experiencia compartida. Muchos de los textos se presentaban en gestación al resto de compañeros para dialogar sobre la propuesta o comenzar a trabajar en ideas hacia la representación. Roberto Perinelli rememora cómo «una de las cosas memorables de Teatro Abierto y de mi vida fue cuando nos sentábamos ahí en el auditorio de Argentores y los autores traían los borradores y los leían» (en Villagra 2006, 150).

Los estrenos antedichos en torno a 1980 de sentido micropolítico se rebelaban contra el orden de facto desde su propia realización. Es decir, no sólo se trataba de temáticas donde se observaba el compromiso político (las referencias a la opresión en *Marathon* de Monti, la metáfora sobre las Juntas Militares en *El viejo criado* de Cossa), sino que en la mera realización independiente y fuera del sistema controlado, en la corporeización de la pieza en espacios periféricos, se lograba alcanzar un acto político que rebasaba lo meramente artístico. Esta realidad micropolítica aislada no salvaba a los artistas de la asfixia que el régimen generaba ante la cultura. El logro de Teatro Abierto fue conjugar las fuerzas individuales en el trabajo de la comunidad teatral, en la unidad que construye desde la heterogeneidad un solo cuerpo y una sola voz levantada contra la dictadura.

A partir del contacto con los directores, el proyecto pasaba del texto a la acción. Si en los primeros contactos contamos con datos precisos o recuerdos de dramaturgos o directores invitados, la oleada posterior de participantes en Teatro Abierto desmide el rastreo exhaustivo. Pronto se adhirieron notorios actores argentinos, algunos de los cuales venían realizando un trabajo militante y artístico desde la Asociación de Actores de

Argentina, como Jorge Riviera López o Luis Brandoni, entre otros. De ahí se extendió el llamamiento a otros actores profesionales, invitando los directores a sus elencos. En muchas ocasiones, se unían actores consagrados con estudiantes de los talleres actorales o gente no profesional, pues una de las fracturas más importante de la dictadura se percibía en el tejido del sistema teatral para la inserción de nuevos profesionales escénicos en Argentina y con Teatro Abierto se le otorgaba una oportunidad de realización artística.

A su vez, escenógrafos, técnicos, vestuaristas, regidores, músicos o artistas plásticos, se fueron sumando a esta oleada de reencuentro. Lejos de reclamar, inciden los testimonios en que cada nuevo participante aportaba fuerzas, soluciones y energías para comenzar a construir y “ensayar” este evento. En todos ellos se instauraba una clara conciencia artística y militante. Aunque sabían que participando en Teatro Abierto se arriesgaban personalmente, la colectividad avivaba el entusiasmo e inculcaba la fuerza para el enfrentamiento.

La amplitud de participantes convocados precisó de una organización interna del movimiento que se consolidó hacia las últimas ediciones. Como señala Raúl Serrano (Villagra 2013, 253), había una dirección más restringida que llevaba el trabajo y las propuestas a la asamblea general, aunque fueron pocas las convocadas. En las notas de Osvaldo Dragún de las reuniones desde 1981 observamos un núcleo directivo amplio (votado en asamblea y formado por dramaturgos, directores, actores, escenógrafos...), el cual se dividía en diferentes comisiones.

Tras las primeras charlas en la cafetería de Argentores, la institución les cedió el auditorio para las lecturas compartidas de los textos en creación. Por otro lado, también se realizaron algunas reuniones en la Casa de Castagnino, donde trabajaba el grupo de Los Volatineros<sup>30</sup> hasta que se iniciaron los ensayos en el Teatro del Picadero, lugar que Antonio Mónaco, partícipe del movimiento, cedía para desarrollar este ciclo.

### **Conformación ideológica y presentación del movimiento a la sociedad**

Durante el tiempo organizativo previo al estreno, Teatro Abierto precisó la recaudación de apoyos económicos (cifran en 200.000 millones de pesos el gasto previsto

---

<sup>30</sup> El grupo de Los Volatineros, dirigido por Francisco Javier, venía realizando una destacada labor durante el tiempo dictatorial. Participaron en el Festival de Nancy en 1980 con *Cajamarca* y habían presentado con anterioridad *¡Qué porquería es el góbulo!* y *¡Hola Fontanarrosa!*. Participaron en Teatro Abierto con el montaje de *Chau, rubia*, obra de Víctor Pronzato.

para Teatro Abierto en 1981<sup>31</sup>) y de reconocimiento institucional. Tenemos, por ejemplo, constancia del diálogo con Argentores, donde se envía una carta el 7 de abril de 1981, de la que nos interesan algunos datos<sup>32</sup>. En primer lugar, se definen como «una movilización sin fines de lucro de alguna de la gente del Teatro Argentino actual». Desde el inicio destacan el carácter inaudito de esta actividad y la fuerza de «movilización», como «movimiento» y desde lo «colectivo» como su arma más poderosa contra la dictadura. Esta unión ya constituía un hecho inaudito en el contexto dictatorial. Por otro lado, como mencionábamos, ya plantean la controversia que puede generar quiénes conforman o no el ciclo. Por ello, recalcan que no representan a todo el teatro argentino en general, aunque el análisis histórico corrobore cómo son destacados -de los más notorios en la mayoría de los casos- representantes del mismo: «‘No somos todo el teatro argentino’, por supuesto, ni lo hemos pretendido», «si no somos ‘todo el teatro argentino’, los nombres (...) citados demuestran que sí somos una parte importante y activa de él» (Villagra 2013, 307).

Desde su conformación ideológica, observamos en estos comunicados la búsqueda por «producir el reencuentro de la gente de teatro» (Villagra 2013, 307), los cuales «hacían mucho tiempo que no intercambiaban ni siquiera experiencias comunes ni -algunas veces- amistad» (Villagra 2013, 307). La recuperación de la reunión y la colectividad se conforma como elemento contestatario contra el aislamiento dictatorial y el reencuentro teatral. Aquí reside la esencia de Teatro Abierto.



Logo de Teatro Abierto en 1981

Por otro lado, en las diferentes declaraciones y documentos donde Teatro Abierto afronta, en los meses previos a su formación hasta su estreno, el llamamiento al público, percibimos la mención al bajo precio de las localidades para el aumento de los espectadores gracias a los costes populares. Por ello, detalla en Argentores que la entrada tendrá un coste de 10.000 pesos y el abono para todos los textos 50.000. Sorprende que señalen «el reencuentro con un público que ha dejado de ir (o nunca fue) al teatro por el

<sup>31</sup> En Villagra 2013, 306-307.

<sup>32</sup> Argentores alegó que, como asociación, la entidad no puede ayudar a iniciativas de parte de sus socios y que no estén abiertas al beneficio completo de los mismos. No obstante, colaboró con 10.000.000 de pesos como gasto publicitario, a cambio de que en sus entradas pusieran un aviso promocional de su biblioteca teatral. En otras cartas recogidas del archivo de Dragún (Villagra 2013, 311) observamos las dificultades económicas con las que se desarrolló el ciclo. A pesar de la afluencia de público, el bajo coste de las localidades dificultaba el pago de los gastos.



paulatino aumento del costo de las entradas» (Villagra 2013, 305). Esta motivación, formulada quizás en un discurso velado por el contexto dictatorial, no es completamente fiel a la realidad que hemos analizado. El teatro argentino de carácter independiente, profesional y de arte, observaba su reclusión y la pérdida de espectadores, motivado por su carácter marginal ante el teatro oficial auspiciado por el régimen. El foco de la cuestión sería, por tanto, que gracias a este llamamiento de precios populares se recuperaría a otro tipo de espectador: un público joven, un espectador que independientemente de su clase social pudiera hacer frente a las localidades, aquel que no asistía de manera asidua al teatro y, principalmente, descubriría ante los espectadores la existencia de otro teatro disímil al comercial o el ofrecido desde los espacios oficiales. A su vez, los organizadores de Teatro Abierto eran conscientes de que el éxito de sus propuestas y su trabajo colectivo residía en la afluencia de espectadores. De ahí que trabajaran por lograr «una asistencia masiva de público» (Villagra 2013, 307). Sin los espectadores, el convivio no se alcanzaría y no lograrían revertir su situación periférica en el sistema teatral para posicionarse en el centro del campo teatral argentino.

El coste de la entrada resulta un hecho también revelador, pues muestra una actitud militante, un compromiso ético por el teatro y la sociedad. Teatro Abierto se conformaba, mayoritariamente, por profesionales de este arte, quienes entendían el teatro como su ejercicio laboral o deseaban alcanzarlo, aunque la dictadura hubiera quebrado esta posibilidad. El trabajo altruista que desempeñaron suponía un acto simbólico que significaba un posicionamiento político. Así lo recalca Osvaldo Dragún en una entrevista en 1985 a la revista *Primer acto*:

doscientos profesionales, deciden trabajar gratis. Porque el Teatro Abierto no es una agrupación de aficionados, allí todos son profesionales. En él conviven profesionales de mucho cartel, muy buenos profesionales, actores de menos cartel, y gentes que, aún siendo poco conocidos, recién salidos de las escuelas incluso, deciden tomar el teatro como profesión. Esos profesionales, entonces, deciden trabajar sin remuneración alguna dentro de una sociedad corrompida. Es un acto de ética que termina por ser político; político porque el público recibe todo esto y nuestras acciones provocan una gran bola de complicidad colectiva. (Monleón 1985a, 74)

Además, la decisión de trabajar sin ser remunerados entronca el posicionamiento de Teatro Abierto con la tradición ideológica del Teatro Independiente, si bien será motivo de debate y generador de controversias desde el final del primer ciclo, como trataremos con posterioridad. Buena parte de los participantes de este movimiento -en el caso de los dramaturgos, de forma mayoritaria- provienen del teatro independiente

histórico. A la luz de un análisis profundo, percibimos que Teatro Abierto no cumple profusamente con los postulados de Leónidas Barletta para el Teatro del Pueblo, los cuales tratábamos en el capítulo anterior, pero sí consideramos esencial entender su unión a esta tradición teatral. El teatro independiente histórico se consideraba como un acto militante por imposición, donde todos participaban del cómputo global de labores y había un coste mínimo de entrada que cubriría los gastos de la cooperativa. Los artistas que participan en Teatro Abierto comprenden el teatro como un agente de cambio social y la militancia ante este credo precisa de su entrega completa más allá del beneficio económico. Como continuaremos tratando en este capítulo, la decisión de trabajo altruista era el medio para que Teatro Abierto lograra sus objetivos, pero no su fin último. Como profesionales, militaban en Teatro Abierto con el fin de construir estructuras que posibilitaran su trabajo y rédito futuro. El fin de Teatro Abierto no era la remuneración, pero sí defender su profesionalidad en el arte, lograr nuevos públicos y posicionarse como eje del campo teatral en los años venideros. En el teatro independiente la propia ideología militante era el sustento del trabajo y no se debatió otra concepción en las producciones, si bien muchos participantes alternaban su dedicación como profesionales en el teatro de arte y su desarrollo en el teatro independiente, como ocurrirá en el seno de Teatro Abierto. Teatro Abierto comprendió que su entrega era el único medio posible para su logro y el hecho de recalcarlo en diferentes declaraciones implica el deseo de valoración.

En los documentos de este primer período organizativo, percibimos un tono optimista y esperanzador, un discurso triunfalista para el anuncio de los ciclos y su promoción externa. Desde Teatro Abierto buscaron enfatizar que se trataba de una experiencia inaudita en el panorama argentino. Su esfuerzo, sin el reconocimiento y el apoyo de la sociedad, no lograría su objetivo. La reunión ansiada por los artistas no era solo la creativa, aunque sea sumamente destacada, sino la comunidad lograda con el acontecimiento teatral. Encontramos afirmaciones como: «Un reencuentro del teatro argentino con el público»; «Los MAS del teatro argentino, a menos precio que el cine»; «Por primera vez en el mundo, los hombres de teatro más representativos de un país, se reúnen para decidir la realización de una muestra conjunta» o «Tal vez salga de aquí el rumbo futuro del teatro argentino. ¡Hazlo con nosotros!» (Villagra 2013, 313). A ello se unen los textos que recuperan una amplia lista de nombres de participantes en Teatro Abierto, subrayando el carácter comunitario y de reunión, rebelde contra la dictadura y revelador del material que se estaba fraguando.

Por otro lado, se reivindicarán como teatro nacional, aquel que refleja las preocupaciones de los argentinos. Esa es la bandera que enarbolar frente al teatro comercial o profesional: «creemos que tenemos que dar a nuestros espectadores la oportunidad de mirarse en un espejo honesto, fiel, imaginativo, sensible, audaz, y por sobre todas las cosas, argentino» (Villagra 2013, 312). Recuperarán, de este modo, una preocupación recurrente en el teatro independiente: la valoración y encumbramiento de la dramaturgia vernácula como medio que representa al ser argentino. Encontrarse en lo propio y no en los textos ajenos y entender el teatro en su carácter más social, de representación de las preocupaciones colectivas de un país. No resulta, por tanto, extraño que recuperen a figuras como Roberto Arlt, encontrando textos como: «El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo (Roberto Arlt)» (Villagra 2013, 313).

La incidencia de “lo nacional” en Teatro Abierto adquiere otro matiz distintivo si pensamos en su ubicación en el contexto censor, como propone Diana Taylor. Como señala esta investigadora: «Teatro Abierto, though a strong affirmation of “open” cultural production and expression, was also the mirror that all too honestly reflected the image of Argentine national identity and its turbulent context» (Taylor 1997, 238). El Proceso de Reorganización Nacional, desde su propia autodefinición, había impuesto una frontera nítida entre lo nacional y antinacional, entre los defensores del bien común y aquellos que atentaban desde un antinacionalismo. En sus discursos, imponían el plural de la nación, “los argentinos”, para determinar qué era y cómo debía comportarse el ser nacional, sin posibilidad de disidencia o debate. Recordamos el eslogan repartido a modo de adhesivos y banderas en 1979, durante la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) donde alegaban «Los argentinos somos derechos y humanos». Ante este clima, toda expresión que propusiera una línea de pensamiento nacional fuera del orden establecido conformaba un hecho disidente. Teatro Abierto está proponiendo, en su complejidad estructural, otro proyecto de teatro que es trasunto de otro proyecto de nación. El teatro recupera su carácter más social y regresa, como observábamos en el segundo capítulo que ocurría desde las expresiones escénicas primigenias de Mayo de 1810, a su posición como espacio de debate genuino para la sociedad, el espejo donde mirar sus problemas y construir, en la retentiva en comunidad, un nuevo rumbo para el país. Más allá del hecho estético, Teatro Abierto muestra una estructura organizativa al margen de la dictadura; interpela a la sociedad e insta a la participación masiva del público; recurre a mecanismos económicos al margen de lo institucional y trabaja desde

la autofinanciación; promueve un espacio de reunión masiva y libre pensamiento, exento de las normas de la censura. Por ello, en los proyectos de Teatro Abierto no se establece mayoritariamente una crítica directa a la dictadura, sino que las piezas construyen un espacio de reflexión sobre diferentes temas que preocupan a la sociedad, desde el terror, el exilio, la censura o la desaparición forzada al capitalismo, los mitos argentinos, la identidad nacional, las relaciones familiares o los conflictos generacionales, entre otros.

El 12 de mayo de 1981 tuvo lugar, en el Teatro del Picadero, una conferencia de prensa para presentar el proyecto, la cual recupera Villagra (2013, 316-317 y Villagra 2008) de los archivos personales de Dragún. Entre los representantes en la rueda de prensa, tenemos constancia de que estuvo Osvaldo Dragún, quien realiza la presentación, y Carlos Gorostiza, junto a otros tres representantes. Enfatizan, desde el inicio del discurso, que no son los organizadores, sino los representantes de un proyecto colectivo. Apuntan que van a dedicar a Roberto Durán el proyecto, director de teatro que participó en la organización y había fallecido antes de que se completara. El tono, como ya habíamos mencionado con anterioridad, busca ensalzar las proezas de Teatro Abierto, señalándolo como «evento inédito» o «utopía». Plantean el inicio del ciclo en 1980 y en las reuniones que determinaron la búsqueda por esta «movilización cultural necesaria», por lo que ubican temporalmente el ciclo en la contextualización histórica y teatral anteriormente realizada.

En cuanto a las cuestiones organizativas, hablan de la escritura de veintiuna piezas para la ocasión, aunque puntualizaríamos que fueron todas estrenadas para la ocasión, pero no escritas (como en el caso de *Decir sí* de Griselda Gambaro). Las fechas que presentan (del 13 de julio al 13 de septiembre) y el horario (de 19 a 21) varía finalmente del 28 de julio al 21 de septiembre en el horario de las 18/18:30 de la tarde. Esto solo constata el carácter de urgencia que encontró un ciclo de tal amplitud y que afectó al retraso del estreno o a que algunas piezas debieran representarse posteriormente (*Desconcierto* de Diana Raznovich) o no llegaron a representarse (*Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale). La disculpa, en la rueda de prensa, por quienes hayan podido quedar fuera del proyecto les da paso al anuncio (antes de que haya acontecido la primera edición) de un segundo ciclo: «esperamos hacerlo el año que viene». Esta idea constata el carácter de movimiento: no se trata de una acción particular, sino que se encara como un motor para promover el cambio completo en el teatro argentino y para incidir, como primer objetivo planteado en la rueda de prensa, en «demostrar la existencia, la vitalidad

del teatro argentino, muchas veces negada de forma expresa o tácita por distintos medios o personas»; a ello se une el deseo de «recuperar el público que se perdió para el teatro» a través de tres vértices: la variedad de estilos y libertad temática y formal de todos los artistas; la alta calidad de los espectáculos y los profesionales que participan en su creación. En suma: creación en libertad, alta calidad y profesionalidad. Todo esto permitirá, como alegan, «que la gente de teatro se encuentre y reencuentre», consiguiendo crear «un ámbito donde cada uno pudiera dar lo mejor de sí». Observamos, a su vez, un lenguaje que trabaja de manera metafórica ante una realidad que no se puede verbalizar, en ese discurso que se había creado desde la contracensura.

Posteriormente, en la rueda de prensa Dragún detalla la programación del ciclo, las adhesiones de los grupos Los Volatineros, Grupo Acto y Grupo Reunión, la aparición de otras experiencias artísticas colectivas (en danza o música) y que el dinero recaudado se utilizará para la promoción del teatro argentino en 1982, sin especificar en qué acción, e incidiendo de nuevo en la perdurabilidad de los ciclos: «esto puede seguir mucho tiempo, pues es una forma muy activa de movilizar la cultura de un país, y que está en nuestras manos» (Villagra 2013, 319). Plantea un carácter de hazaña y de continuidad. Lo primero, se incentivará y acogerá un carácter mítico con el desarrollo del primer ciclo; este tipo de discurso es políticamente rebelde, decidido, expresado con valentía, necesario para el contexto dictatorial y apunta a la recuperación del teatro como medio de expresión libre y arriesgada: «el deporte de mayor riesgo: el teatro» (Villagra 2013, 322). En cuanto a su perdurabilidad, conduce a enfatizar la determinación de no ser una acción aislada, sino que conjuga Teatro Abierto como el espacio a partir del cual se recobrará la vigencia del teatro argentino, desde el pasado a la contemporaneidad. De ahí que, en una de las respuestas otorgada en esa rueda de prensa, sobre si solo se producirá la acción en Buenos Aires, alegue: «si se realiza con felicidad, se producirán una serie de hechos en cadena que en este momento no podemos predecir» (Villagra 2013, 320), hecho que apunta al deseo de revitalización del teatro argentino e incluso permite ver algunas de las líneas que seguirá el movimiento a partir de 1983, como su expansión por las provincias de Buenos Aires e incluso los intentos de expandir a Latinoamérica.

Por otro lado, Teatro Abierto se apoya en la dramaturgia argentina como fórmula necesaria y exitosa para el teatro en el país: «deberían saber los empresarios: que los grandes éxitos han sido siempre obras de autores argentinos» (Villagra 2013, 321). La confrontación entre la dramaturgia vernácula y el desarrollo comercial de los autores

extranjeros estuvo instaurada en el teatro argentino, como observamos en el capítulo primero, desde casi el comienzo de siglo. Florencio Sánchez o Armando Discépolo - figura recuperada en el contexto de Teatro Abierto- serán algunos de los primeros nombres gracias a los cuales la dramaturgia nacional se asienta de forma exitosa en el país. Este mensaje resulta especialmente destacado porque rescata claves del posicionamiento ideológico del teatro independiente en el campo teatral en Argentina. La dialéctica en la que se habían formado la mayor parte de estos artistas escénicos, a pesar de sus divergencias, es recuperada ahora: contra el empresario teatral y a favor de la dramaturgia argentina como vía para que el teatro sea aporte y reflejo para la sociedad, lo que la enuncia y representa: «necesitamos hacer algo que nos exprese, que dé un acta vital y firme de presencia» (Villagra 2013, 321). A este punto añadimos su completa independencia del apoyo público (por otro lado, imposible en el contexto dictatorial), con el fin de mostrar su autonomía: «esta utopía nos fue atrapando a todos y enganchando, que trabajamos más que si nos pagara la Municipalidad» (Villagra 2013, 320).

Irene Villagra señala, analizando esta nota de prensa, que «La lógica apunta a varios frentes, el social y económico de la coyuntura, quedando en evidencia que fundamentalmente se trataba de una respuesta política desde el teatro, en contra de la dictadura» (Villagra 2013, 318) y observa, en el anuncio del segundo ciclo, «que Teatro Abierto se trata de un proyecto, no sólo artístico, estaba implícito el carácter político de un sector social» (Villagra 2013, 318). No obstante, los puntos que hemos recuperado, dentro de una rueda de prensa breve, nos parecen claves muy destacables porque enfatizan como sus principales preocupaciones al teatro. Es cierto que en un contexto dictatorial otro tipo de alegación no sería posible, pero no creemos que en la ocultación hallemos todo el motivo. Son muchas las consideraciones, como posteriormente trataremos, que enfatizan el carácter político de Teatro Abierto y, por ende, desmienten el carácter escénico. Desde sus propios postulados, en sus declaraciones y debates internos, están hablando de teatro y de producción teatral. Están preocupados por un medio fracturado por la dictadura, que los abocaba a su marginalidad y dificultaba su desarrollo profesional. Ante ello, quieren salvarse de la dictadura como hombres y mujeres de teatro y recuperar el interés del público. Por eso no basta un acontecimiento político, una propuesta de teatro militante cuyo fin es el propio acto contestatario, sino que se precisa la puesta en juego de un valor estético que despierte el interés del espectador y que continúe su asiduidad al teatro.

Aunque tradicionalmente se sitúa -y nosotros mantendremos este posicionamiento- el acontecimiento e impacto definitivo de Teatro Abierto en la respuesta de la dictadura y el apoyo posterior de la sociedad y el campo cultural, desde su gestación el movimiento avivó a otras fuerzas culturales y se acogió con entusiasmo, incentivado por la coyuntura de apertura del gobierno de Viola. Desde que se realizó el comunicado de prensa, con anterioridad al estreno, ya recibieron el apoyo y felicitaciones de grupos relacionados con el teatro y el soporte de la prensa. Teatro Abierto planteaba un postulado ideológico renovador y contestatario, rompía con la dinámica que estaba teniendo el campo teatral durante la dictadura y despertaba el interés de los medios de comunicación y de la sociedad. Era el momento de levantar el telón y mostrar la capacidad creativa de la escena argentina.

### **De los ensayos al estreno en el Teatro del Picadero**

Justamente el trabajo colectivo aparece cuando la dictadura  
destruye toda posibilidad de trabajo en conjunto.  
(Gastón Breyer)

Era una fiesta que en ese país de velorio  
nos dimos el lujo de generar,  
una fiesta denunciante además.  
Era para denunciar un país, no una situación.  
(Raúl Rizzo)

Los ensayos de Teatro Abierto se dieron en un clima donde destaca: la tradición del teatro independiente, el carácter de urgencia, lo festivo, lo colectivo, la euforia creciente y el trabajo desde una estética minimalista. Ahondemos, entonces, en cada uno de estos puntos.

En primer lugar, a la luz de los testimonios y fuentes primarias, percibimos el mantenimiento de la ideología del teatro independiente. Aunque cada artista desempeñara su tarea creativa específica, todos colaboraron en las ocupaciones generales de montaje, producción, organización del festival... de la venta de entradas a la limpieza del teatro o la búsqueda de elementos escenográficos.

Los tiempos de escritura de textos, producción de los espectáculos y los ensayos estuvieron casi superpuestos, aspecto que se unía con la coordinación general del ciclo bajo mínimos económicos. Los ensayos se realizaron con gran premura, cuando el espacio fue facilitado, y todo se gestó en un clima de urgencia y sobreesfuerzo colectivo. Se

ensayaba en «condiciones totalmente delirantes», señala Roberto Cossa (en Villagra 2006, 146). Los grupos coordinaban la preparación de sus montajes según las posibilidades laborales y personales y el horario de madrugada fue el idóneo para gestar



**Imagen de grupo de Teatro Abierto en 1981. Fotografía realizada por Julie Weisz (2011).**

este evento teatral, cuando el teatro y los artistas tenían la posibilidad de dedicarse a esta labor.

A pesar de este carácter de urgencia, los participantes destacan el clima de trabajo en un entorno festivo, de compañerismo, colaboración continua y alegría por el proyecto planteado y el encuentro colectivo. Durante los ensayos primó el diálogo entre autores y directores, entre estos y los elencos o el resto de artistas. Por ejemplo, en el documental *País cerrado, Teatro Abierto* observamos los encuentros entre los directores y los músicos, quienes se reunían para la creación de espacios sonoros. Además, cuando alguno de los actores sabía tocar un instrumento, participaba como músico en las piezas de los compañeros. De esta forma, se establece una sinergia muy productiva para las representaciones. Por ello, el director Jorge Hacker define en el documental a Teatro Abierto como: «una comunicación abierta. Canales de comunicación que se han establecido entre diferentes disciplinas. La generosidad (...) ha creado una especie de super profesionalismo entre nosotros» (Balassa y Wegbrait 1991, 22). Si los actores en su presencia corpórea son el eslabón que une al público con la creación, tras ellos descansa un entramado artístico de suma relevancia. Interesante es, al respecto, el testimonio de Meme Arnau en el citado documental. Ella, como coordinadora de vestuario y diseñadora, trabajaba sin descanso porque en una semana estrenaba veintiuna obras de continuo.

Muchos son los testimonios que apuntan al escaso tiempo dedicado a los ensayos de cada pieza. Roberto Cossa nos habla de catorce horas de ensayo en el Teatro del



Picadero (2017). Ingrid Pelicori, actriz en *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell también recuerda el bajo número de encuentros, pero la dedicación más intensa que realizaron ante la coreografía multitudinaria final de la pieza, que coordinó Silvia Vladimivsky (Villagra 2013, 239); Raúl Rizzo rememora que sus ensayos se realizaban entre las dos y las cuatro de la mañana (Villagra 2013, 246); o Roberto Saiz, del grupo Los Volatineros, reconoce que no realizaron más de quince ensayos de tres horas, en un clima de cordialidad y compañerismo.

Los ensayos se realizaron en el Teatro del Picadero, una sala ubicada en el pasaje Rauch, ahora pasaje Enrique Santos Discépolo, en una zona limítrofe con el centro teatral. Era un edificio recientemente inaugurado que contaba con un espacio abierto para diferentes usos escénicos, en estructura semicircular, con una platea que unía al público en consonancia con el escenario. El edificio estaba siendo reparado por el escenógrafo Gastón Breyer junto a un equipo de arquitectos. Tal y como había sido concebido, el espacio contaba con «un ámbito casi a la italiana (...) y un teatro bifrontal. Que fue la primera experiencia en la Argentina y casi en el mundo» (en Villagra 2006, 155). Con unas 340 localidades, el lugar era idóneo para la realización de un ciclo como Teatro Abierto porque «permitiría, un juego muy ágil de una obra después de la otra, porque permitía más o menos unas cinco o seis o media docena de soluciones espaciales» (en Villagra 2006, 155). Junto a Gastón Breyer, coordinador escenográfico, participaron de esta labor varios escenógrafos más como Nereida Bar, Carlota Beitía o Calmet (Villagra 2006, 157).

En los montajes primó lo que denominamos como estética minimalista y de austeridad, la cual no estaba tanto determinada por una decisión artística como coyuntural, definida por Gastón Breyer como «un canon de estética de lo mínimo» (en Villagra 2006, 159). No había fondos económicos que sustentaran las necesidades de producción, por lo que los elementos requeridos debían reducirse al mínimo posible. Además, la necesidad de cambio escenográfico para la realización de tres obras diarias también motivaba esta necesidad. Por ello, Gastón Breyer apunta a que «no había fondos tampoco, la escenografía se redujo a un juego de luces y después a un espacio con los muebles o los artefactos mínimos necesarios indispensables» (Villagra 2006, 157).

Cuando se produjo el cambio al Teatro Tabarís, como posteriormente analizaremos, se adaptaron las piezas a la nueva estructura del teatro, en esta ocasión más tradicional, y el número de escenógrafos y técnicos participantes aumentó, motivados por

la llamada social. En palabras de Breyer, el equipo escenotécnico contactaba con los directores para conocer sus necesidades, las cuales se debían resumir en cierto mobiliario o algún objeto específico que pudiera construirse para cada obra. Se aumentaba, por tanto, una estética donde el elemento simbólico cobraba un matiz mayor que una escenografía realista o de mayor complejidad. Un caso significativo es la obra de Osvaldo Dragún *Mi obelisco y yo*, filmada en el documental de Arturo Balassa, donde un pequeño obelisco, que creía simbólicamente durante la pieza, coronaba la escena.

En el trabajo de dirección escénica también primó la urgencia para la creación. Ante las pocas horas de ensayo y las dificultades escenotécnicas, debía precisar aquellas directrices básicas que guiaran a los actores y aquellos elementos que compondrían la escena. Se precisaba de los actores un esfuerzo de trabajo personal, de improvisación durante los ensayos, para lograr alcanzar la presentación en el estreno.

La estructura de Teatro Abierto en 1981 se estableció realizando tres obras diarias de lunes a domingo, en horario de las seis de la tarde, poco habitual para teatro<sup>33</sup>. La programación se desarrolló según el siguiente organigrama que se mantuvo hasta el final del ciclo<sup>34</sup>:

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
<i>Coronación</i> de Roberto Perinelli	<i>Decir sí</i> de Griselda Gambaro	<i>Criatura</i> de Eugenio Griffiero	<i>El 16 de octubre</i> de Elio Gallipoli	<i>Chau rubia</i> , de Víctor Pronzato	<i>Lobo... ¿estás?</i> de Pacho O'Donell	<i>Mi obelisco y yo</i> de Osvaldo Dragún
<i>Lejana tierra prometida</i> de Ricardo Halac	<i>El que me toca es un chanchito</i> de Alberto Dragó	<i>Tercero incluido</i> de Eduardo Pavlovsky	<i>Desconcierto</i> de Diana Raznovich	<i>La oca</i> de Carlos Pais	<i>Papá querido</i> de Aída Bortnik	<i>Cositas mías</i> de Jorge García Alonso
<i>La cortina de abalorios</i> de Ricardo Monti	<i>El nuevo mundo</i> de Carlos Somigliana	<i>Gris de ausencia</i> de Roberto Cossa	<i>Espacio Abierto</i>	<i>El acompañamiento</i> de Carlos Gorostiza	<i>For export</i> de Patricio Esteve	<i>Trabajo pesado</i> de Máximo Soto

<sup>33</sup> Encontramos información disímil sobre su realización a las seis o siete de la tarde. En cualquier caso, ambos horarios responden a los ya mentados deseos de los organizadores de Teatro Abierto porque el ciclo no intercediera con el trabajo habitual de muchos de los artistas, quienes participaban en otras representaciones en el horario nocturno.

<sup>34</sup> Presentamos en esta ocasión un cuadro resumido y toda la información queda detallada en el apartado de Anexos, número 1.

Veintiuno fueron los textos que originalmente se compusieron o se presentaron para su estreno en Teatro Abierto 1981. No obstante, la obra *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, que sí fue compilada en las ediciones de Teatro Abierto 1981, al haber sido compuesta para la ocasión, no llegó a representarse; en su puesto, se programó *Espacio Abierto*. En la mayoría de referencias se alegan problemas técnicos que impidieron la realización de la obra de Viale. Comprendemos que el carácter de urgencia para la preparación de los montajes pudo incidir en que no se llegara a concretar su puesta en escena y en una entrevista realizada por Irene Villagra a Carlos Gorostiza en 2010 le reconoció que el elenco se había excluido de la organización y finalmente no culminaron el montaje (Villagra 2013, 303). Este hecho también afectó a otras propuestas. Así, en las reseñas y críticas a Teatro Abierto se recoge que *Trabajo pesado* de Máximo Soto debió postergarse una semana para su estreno, lo mismo que ocurrió con *Desconcierto* de Diana Raznovich. La primera se debió estrenar directamente en el Teatro Tabarís, y no en el Picadero, que ya habría sido incendiado.

Ante estos imprevistos, desde la organización de Teatro Abierto realizaron una serie de adaptaciones para suplir dichas faltas. En primer lugar, se creó *Espacio Abierto*, cubriendo el lugar dejado por Oscar Viale. Este espacio resultaba sumamente práctico para la organización ya que en él participaron actores de renombre, realizando improvisaciones, escenas o lecturas dramáticas de textos de autores argentinos. Aquellos que no habían podido participar en los montajes de Teatro Abierto por motivos laborales, mostraban así su apoyo al movimiento y/u ofrecían un pequeño espectáculo. Teatro Abierto se beneficiaba de su fama y apoyo para el reclamo de público y reivindicaba su posicionamiento como interlocutor cultural destacado frente al régimen.

A su vez, las reseñas del ciclo señalan cómo la primera semana las piezas de Diana Raznovich o de Máximo Soto fueron suplidas por la proyección del documental *Pablo y los Podestá*, de Jorge Couselo y Hugo Ditarante. Esta afamada familia de actores y empresarios teatrales, sobre la que nos deteníamos en el capítulo tercero, era así homenajeada por Teatro Abierto y, a su vez, el movimiento reivindicaba la tradición teatral como posicionamiento propio, uniéndose a la línea de los más destacados hitos y artistas escénicos del país. En la reconstrucción del campo teatral, Teatro Abierto incidió con diferentes acciones en el reconocimiento a su tradición, desde el visionado de este documental a los homenajes de Leónidas Barletta o Roberto Arlt y las obras que recuperan estéticas tradicionales como el grotesco criollo, como veremos con

posterioridad. También en *Espacio Abierto*, como expone Irene Villagra del material crítico (2013, 338), destacaron la invitación de Pepe Soriano a Jorge Riviera López a improvisar, quien homenajeaba de forma tragicómica la figura del actor nacional y su legado interpretativo.

En cuanto a la organización de los tríos de obras diarios, no percibimos una lógica estética que determine su programación. Por el contrario, entendemos por los testimonios de los protagonistas en *País cerrado*, *Teatro Abierto* o por las diferentes entrevistas que las necesidades de cada puesta en escena o la disponibilidad de los actores motivó dicha decisión. Resulta significativo que no coincidan en un mismo día aquellos dramaturgos que originaron el ciclo, como Somigliana (martes), Cossa (miércoles), Gorostiza (viernes) y Dragún (domingo), aunque estos también comparten cartel con otros escritores consagrados de los períodos anteriores. El cronograma pudo buscar la heterogeneidad y mezcla de estéticas y temáticas, alternando drama y comedia, con el fin de ofrecer una apuesta más atractiva para un público diverso. Así, hallamos en la programación del miércoles una pieza más experimental y de tono dramático como *Criatura* de Eugenio Griffero, el humor absurdo de *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky y la comicidad neogrotesca de Roberto Cossa con *Gris de ausencia*.

Para el reparto entre directores y los textos, el sistema establecido incentivaba la recuperación de relaciones previas a Teatro Abierto. Este hecho incidiría positivamente en el desarrollo del trabajo -de cada director con la obra seleccionada- al relacionarse poéticas dramáticas con su correlato escénico. En la creación de apremio que exigía Teatro Abierto, este hecho también facilitaría el trabajo desde un lenguaje teatral ya conocido para cada director y, a su vez, en su relación con los actores. Decidieron que cada dramaturgo postularía, en orden de importancia, los tres directores que serían más adecuados para dirigir su pieza, al igual que los autores presentaron sus intereses. De esta forma, no es de extrañar que encontremos a artistas que habían trabajado de forma conjunta o la adecuación de estéticas a cada participante según sus intereses personales<sup>35</sup>. Los directores que provenían de una poética escénica realista, que se habían formado en las propuestas de interpretación de Stanislavski o Stradberg, se dedicaban ahora a las

---

<sup>35</sup> El conjunto quedó establecido de la siguiente forma: Roberto Perinelli – Julio Ordano; Ricardo Halac – Omar Grasso; Ricardo Monti – Juan Cosin; Griselda Gambaro – Jorge Petraglia; Alberto Drago – José Bove; Carlos Somigliana – Raúl Serrano; Eugenio Griffero – Jorge Hacker; Eduardo Pavlovsky – Julio Tahier; Roberto Cossa – Carlos Gandolfo; Elio Gallipoli – Alberto Ure; Diana Raznovich – Hugo Urquijo; Víctor Pronzato – Francisco Javier; Carlos Pais – Osvaldo Bonet; Carlos Gorostiza – Alfredo Zemema; Pacho O'Donell – Rubens Correa; Aída Borntik – Luis Agustoni; Patricio Esteve – Carlos Catalano; Osvaldo Dragún – Enrique Laportilla; Jorge García Alonso – Villanueva Cosse; Máximo Soto – Antonio Mónaco; y el *Espacio Abierto* quedó coordinado por Agustín Alezzo y Jaime Kogan.

obras de los autores más cercano al Realismo Reflexivo -con notables variantes-, así como se reencontraban figuras de la vanguardia argentina de los sesenta: Jorge Petraglia, quien había dirigido *El desatino*, la primera pieza de Griselda Gambaro; o Julio Tahier, con quien Eduardo Pavlovsky había fundado el Grupo Yenesí. El diálogo resultaba, entonces, más sencillo y nutrido y facilitaría la creación que Teatro Abierto exigía.

El martes 28 de julio de 1981<sup>36</sup> se realizaba la apertura del ciclo con la lectura, por parte del actor Jorge Riviera López, del manifiesto redactado por Carlos Somigliana y titulado “Declaración de principios”, donde se reúnen los postulados ideológicos que venían anticipándose en los documentos y declaraciones anteriores:

¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; 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 los esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.

Este texto, bandera de Teatro Abierto en su primera edición, recoge la mayoría de los postulados que ya mencionados. Se trata de un discurso de marcado tono político contra el contexto dictatorial, pero que se apoya en la narrativa contracensural y elude más de lo que explicita. Las referencias a la dictadura son percibidas cuando manifiesta la negación del teatro nacional no controlado por el estado; el encuentro social y comunitario como arma contestataria en tiempos de represión; el desarrollo adulto de la libertad, que critica la censura y se posiciona en una apertura democrática; o el poético final donde señala el dolor y el trauma producido por la dictadura y que expresa, de forma utópica, la esperanza de un cambio. Cuando enuncia la felicidad por la unión y la colectividad, refiere la recuperación del encuentro del campo teatral destruido por la dictadura. Son supervivientes -vitales y en material teatral- de la desolación generada por el régimen y el encuentro es la causa de su renovada vitalidad.

A su vez, resultan interesantes los elementos que hacen referencia a un discurso político teatral, a los postulados defendidos como pilares de Teatro Abierto y que afectan

---

<sup>36</sup> En las primeras declaraciones, observamos cómo varía la fecha de inicio del estreno y se postula para varias semanas antes, aspecto que entendemos que no llegaría a realizarse debido a esa creación de urgencia a la que se enfrentaban para el ciclo.

a la reconstrucción y preocupación por el teatro argentino presente y futuro. De ahí que hallemos el deseo de demostrar la vitalidad del teatro nacional, la recuperación del convivio teatral y el público masivo, el deseo de mostrar la alta calidad escénica en Argentina, la búsqueda de nuevas vías de producción alejadas de la mercadotecnia comercial -aspecto que rememora a las propuestas del teatro independiente- y la necesidad de unión de los artistas escénicos para lograr un cambio en el panorama teatral en el país.

Desde antes de su estreno, Teatro Abierto encontró un claro aliciente para su trabajo: la repercusión en prensa y la acogida social que el ciclo estaba alcanzando. Para la primera edición, se vendieron un total de 1500 abonos (que permitía asistir por un módico precio a todas las localidades) en menos de quince días. Una semana antes del estreno, todas las entradas estaban agotadas.



La acogida tan destacada que obtuvo Teatro Abierto por parte del público y los medios de comunicación fue la clave de su éxito. Sin ello, no se habría logrado el impacto notorio ni la respuesta atroz de la dictadura. La organización de Teatro Abierto comprendió que sus esfuerzos serían en vano si no lograban la repercusión social. El público debía convertirse en el agente legitimador del campo teatral y, con su asistencia, demostraría que existía *otro* teatro argentino, al margen de la norma institucional, que gozaba de interés y reconocimiento ciudadano. Además, con dicha asistencia realizaban un acto rebelde contra la dictadura, reuniéndose en un espacio público que proponía un discurso contrario al hegemónico y configurando un acto político con su sola presencia. Sus aplausos conformaron el mensaje más claro para la dictadura. Entonces, llegó la respuesta opresora.

### **Del incendio al acontecimiento, del Picadero al Teatro Tabarís**

Aunque Teatro Abierto se contextualiza en el gobierno autoritario, pero aperturista, de Eduardo Viola, en el seno de las Juntas Militares existieron diversas fuerzas enfrentadas, presiones y conflictos internos, entre aquellos que defendían la línea de Viola y quienes abogaban por el regreso férreo del gobierno dictatorial. Además, situar a Teatro Abierto en una coyuntura político-social de mayor actividad contestataria no exime de su contextualización en un período de opresión dictatorial.

Por ello, entre los participantes de Teatro Abierto encontramos testimonios sobre cómo continuaba ejerciéndose una censura institucional, ante la cual debieron enfrentarse (y protegerse) durante el desarrollo del primer ciclo. Roberto Cossa cuenta cómo siete actores que iban a formar parte del evento debieron retirarse ante el temor ejercido por sus mandatarios en televisión (en Villagra 2006, 146). También Eduardo Pavlovsky rememora comprensivo cómo Perla Santalla, actriz que iba a encarnar el papel de Carmela en *Tercero incluido*, abandonó el montaje por la misma presión del Canal 9 de televisión (en Villagra 2006, 154). Por su parte, Raúl Rizzo, actor en la pieza de Pacho O'Donnell, también reconoce el temor y la presión ejercida desde la televisión pública por su participación en Teatro Abierto<sup>37</sup>. A su vez, cuando preguntamos a algunos de los protagonistas de Teatro Abierto en las diferentes ediciones, como Raúl Serrano, Laura Yusem, Roberto Cossa o Ricardo Halac<sup>38</sup> si temieron durante la realización de los ciclos en dictadura, todos alegaron, significativamente, que no había posibilidad de tenerlo. El miedo paraliza y ellos habían decidido pasar a la acción. La presión ejercida por el contexto censor también se percibe en los propios mensajes que venimos analizando de Teatro Abierto 1981, donde se establece un discurso contracensor que metaforiza las reivindicaciones y elude toda referencia directa al contexto dictatorial, sólo perceptible como información velada y oculta.

---

<sup>37</sup> De forma personal, recuerda el terror sentido cuando, a pocos días del estreno, Eduardo Rudy, su jefe en el canal televisivo ATC, se acercó a preguntarle a él y otros compañeros si participaban en Teatro Abierto, afirmando: «¿Así que los comunistas empiezan con el teatro?» (en Villagra 2013, 248).

<sup>38</sup> Nos referimos a las entrevistas personales realizadas en 2017.

La madrugada del jueves seis de agosto, a poco más de una semana del inicio de las representaciones, el Teatro del Picadero ardía. Nunca se pudo probar el origen del incendio, pero formaba parte de los mecanismos recurrentes por parte de la



El Teatro del Picadero tras el incendio.

dictadura para aterrar desde la ocultación. Se alegó la quema del cuadro de luces como causante del fuego, pero se hallaron pruebas de sustancias químicas inflamables. El peritaje que se exigió nunca llegó a concluirse y la sala quedó deshabilitada. La dictadura había enviado la advertencia más cruenta y dolorosa para las gentes de teatro. En las diversas narraciones, expresan la desesperanza que provocó ver toda la hazaña convertida en cenizas. Empero, pronto surgió de los escombros una fuerza insólita que movía a los artistas a continuar, recibiendo el apoyo excelso del campo cultural y de la sociedad. Sin duda, el incendio supuso la mayor derrota para la dictadura en su batalla contra esta expresión teatral.

Irene Villagra vincula este atentado con «una prueba de crisis y disputa del poder entre la cúpula de las fuerzas armadas» (Villagra 2013, 294), entre aquellos que apoyaban las decisiones de Viola y quien deseaban el regreso al autoritarismo férreo de los años de Videla. Por su parte, Arturo Balassa construye en su documental un discurso narrativo que vincula este incendio con la quema anterior de otros teatros por motivos de diversa índole, representando otros momentos desesperanzadores para el teatro y su lucha constante por seguir reivindicando su espacio en la sociedad<sup>39</sup>.

Como señalábamos, la dictadura había dejado un cierto resquicio de trabajo en el teatro, motivado por su creencia en la baja incidencia pública, abocándolo a su marginalización y aterrándolo con advertencias opresoras de diversa índole. No obstante, habían permitido el desarrollo de Teatro Abierto, quizás confiando en su escasa capacidad de adhesión. Tras el estreno en el Teatro del Picadero, los teatristas demostraron su fuerza

<sup>39</sup> El documental recoge imágenes del incendio del Teatro de la Ranchería, espacio escénico pionero que tratábamos en el capítulo tercero, la carpa ardiendo de Gabino Ezeiza y del circo de Frank Brown, el incendio del Teatro del Pueblo, el Teatro Astros, Teatro Estrella y otras salas.



artística y convocante. El éxito rotundo expresado en la prensa, las largas colas que cada tarde daban la vuelta a la manzana del teatro, la venta masiva de todos los abonos y el público abarrotando la sala con aplausos clamorosos conformaban una realidad que la dictadura no había previsto y que no podía permitir. Sin embargo, su envite fue desafortunado. Pensaron que con el incendio podrían apagar este movimiento y no hicieron más que avivar su fuerza y el apoyo social.

La bomba, en palabras de Eduardo Pavlovsky, marcó «el efecto» (en Villagra 2006, 153) y, como analiza Beatriz Trastoy, «lo que originariamente había sido una propuesta reivindicatoria de la escena local se convirtió de pronto en un evento de insospechados alcances sociales» (Trastoy 2001, 106). Isabelle Clerc se plantea si quizás sin el incendio «Teatro Abierto no habría tenido el éxito que conocemos» (Clerc 2001, 104). Teatro Abierto ya había recibido una acogida entusiasmada e inesperada, con la venta de los abonos, la recepción en prensa, la reconstrucción de la comunidad teatral y la recuperación de artistas censurados o exiliados. Empero, el incendio generó su sentido definitivo en las lecturas posteriores. Lo que se preveía una catástrofe (y los protagonistas de Teatro Abierto testimonian con rabia y desesperación, ante la utopía truncada), pronto se convirtió en un hecho sin precedentes. A partir del incendio, tuvo lugar un apoyo mayoritario del público, la prensa y todo el campo cultural e intelectual. Despertaba la certeza de que, más allá de las representaciones realizadas y las temáticas que en cada una residían, en conjunto se conformaba una respuesta política desde la cultura. El sentido complejo de Teatro Abierto se adquirió entre las llamas del Picadero.

Ante el incendio, se convocó una asamblea en el Teatro Lasalle<sup>40</sup>. Irene Villagra (2013, 343-345) ha recopilado una serie de documentos en torno a la misma. La adhesión fue multitudinaria, con más de doce mil personas según el *Diario popular*, mucho mayor que el aforo del espacio. No sólo participaron los organizadores, sino que hubo una sesión abierta a toda la sociedad que quiso asistir en apoyo ante el atentado. Se votó la reanudación del ciclo a partir del viernes siguiente y la representación de un duelo simbólico por la destrucción del teatro. Además, se reclaman medidas para la reconstrucción del edificio, sin éxito. Este hecho no resulta baladí, pues con la

---

<sup>40</sup> Este edificio, de unas quinientas localidades, se había dedicado con más ahínco a un teatro de arte y profesional y había tenido contacto con participantes de Teatro Abierto. Por ejemplo, en 1977 fue el espacio que acogió el estreno de *La nona*.

reconstrucción se señala a posibles culpables y se subraya la necesidad de investigar el hecho no como un incendio casual sino como un atentado.



Imagen del Teatro Tabarís.

Se ofrecieron diecinueve salas teatrales, de las más destacadas del circuito comercial argentino, para la continuidad de Teatro Abierto<sup>41</sup>. Finalmente, se decide proseguir en el Teatro Tabarís<sup>42</sup>, una sala comercial de mayor amplitud de aforo (casi seiscientos localidades) en plena calle Corrientes, lo que propiciaba un

escaparate idóneo para que el movimiento tuviera aún mayor visibilidad. Además, el escenario del Tabarís era de dimensiones menores a otras ofertadas, ideal para que las piezas de pequeño formato tuvieran un acogedor desarrollo. Si anteriormente habían actuado con urgencia, ahora la misma se incrementa y actúan con una rapidez insólita. Gastón Breyer se encarga de coordinar la adaptación del escenario a la italiana del Teatro Tabarís a la estructura bifrontal que tenía el Teatro del Picadero, mientras los montajes se adaptan a la nueva realidad escenotécnica.

Se incrementó la cobertura periodística y el fuego convirtió un hecho político en una llamarada que sacudió a la cultura y la sociedad. Además del apoyo social, se generó un significativo soporte del campo cultural e intelectual. Significativa es la presencia de Adolfo Pérez Esquivel (Premio Nobel de la Paz) y el escritor Ernesto Sábato en la asamblea en el Teatro Lasalle, así como el telegrama enviado por Jorge Luis Borges señalando: «Estoy con ustedes en defensa de la cultura» (Villagra 2013, 345). Más de cien artistas plásticos donaron sus obras para poder venderlas y obtener dinero para la continuidad el ciclo.

Desde este momento, se interpreta Teatro Abierto como un acontecimiento político que incide en el cuestionamiento a la transición democrática del régimen. Así, se

<sup>41</sup> Como el Teatro El Nacional, Teatro Margarita Xirgu, Teatro del Bajo, Teatro Contemporáneo, Teatro Gran Corrientes, Teatro del Centro, Teatro Payró, Teatro Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Teatro Laboratorio, Teatro La Jaula, Teatro Tabarís, Taller de Garibaldi, Teatro Bambalinas y Teatro Estudio IFT, entre otras.

<sup>42</sup> El Teatro Tabarís estaba dirigido por Carlos Rottemberg, destacado empresario teatral, que cuenta con diferentes salas tanto en Mar del Plata como en Buenos Aires. En ellas predomina el teatro comercial. No obstante, acogió la iniciativa de Teatro Abierto y actualmente se desarrolla en sus salas, el Multiteatro, los lunes de julio y agosto, Teatro x la Identidad, el movimiento de teatro político, la iniciativa cultural más destacada de las Abuelas de Plaza de Mayo.

plantea *Clarín* el 9 de agosto de 1981: «la pregunta que surgió es si la experiencia artística referida habría tropezado con un cuestionamiento por vías de hecho» (en Villagra 2013, 345). También en la revista *Humor* leemos un editorial donde, con su discurso, incentiva el carácter de Teatro Abierto como estandarte del enfrentamiento entre la sociedad y el estado autoritario: «Cuando este número de *Humor* esté en la calle ya tendrá que estar en pleno funcionamiento el ciclo en la sala del Tabarís, que fue finalmente elegida. Tendrá, digo. Tendría, para ser más preciso. Se supone que estará. La realidad de nuestro país nos obliga a utilizar tiempos de verbos a los que no habría que apelar» (Giella 1981, 92). Además, las adhesiones recibidas para Teatro Abierto, como recoge Villagra (2013, 348-354) fueron amplísimas desde diversos colectivos culturales y sociales. A ello se suman las muestras particulares de apoyo o los espectáculos y grupos teatrales que ofrecieron su colaboración e, incluso, donaron parte de la recaudación en taquilla en ayuda a Teatro Abierto.

Tras la asamblea del 7 de agosto de 1981 se convocó una rueda de prensa en la que se argumentaba:

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos, que formaban una parte -importante pero una parte- del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país. Quisimos demostrar la vigencia y la vitalidad del teatro nacional. La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y la 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 del país entero, en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación. Esta generosidad y ese desinterés transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. (en Giella 1991, 41)

El discurso, ante el incendio producido y el apoyo social y del campo cultural recibido, constituye una afirmación política contra la dictadura de gran firmeza. El soporte mostrado tanto durante las representaciones como tras el incendio les aporta una seguridad anteriormente inaudita y su mayor fuerza ante el contexto dictatorial. Pueden afirmar que ya han conseguido uno de sus principales objetivos: la recuperación del convivo teatral, el encuentro con el público y la evidencia de la existencia e interés por el teatro nacional. Además, parecen advertir que la impronta de Teatro Abierto puede generar



Osvaldo Dragún, fotografiado en Teatro Abierto por Julie Weisz.

un efecto de mayor impacto que la recuperación del medio teatral, de ahí que se aluda a la vitalidad de la juventud y la cultura argentina, cuya viveza es un arma política contra el régimen. Ellos mismos están verbalizando el carácter de acontecimiento que el incendio había generado y que convirtió a Teatro Abierto en abanderado de la cultura contra la opresión en 1981: «transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos» (en Giella 1991, 41).

Ciertamente, la quema del Teatro del Picadero y la decisión de continuar en el Teatro Tabarís supuso la euforia definitiva y la constatación de un movimiento de suma fuerza pública. Anteriormente, Teatro Abierto era un destacado ciclo teatral que ahora se conformaba como un hito histórico. Se pasaba de la representación artística al acontecimiento histórico y teatral. Por ello, en consonancia con la reflexión realizada por Eduardo Pavlovsky, según la cual «Teatro Abierto fue lo que Deleuze llama un acontecimiento» (en Villagra 2006, 152), comprendemos que Teatro Abierto se convierte en un acontecimiento, en el sentido deleuziano, en el momento de continuidad en el Teatro Tabarís. Cuando se decide la prolongación del ciclo, se conforma el doble significado como acontecimiento histórico y acontecimiento teatral.

Se trata de un concepto que ha acompañado la filosofía de Gilles Deleuze a lo largo de su producción y, junto a otros términos, ha generado una huella destacada en el pensamiento y la cultura contemporánea. Nos basamos en algunos de sus volúmenes (Deleuze 1989; Deleuze y Guattari 2013), así como en otros estudios que analizan este concepto axial en la filosofía deleuziana aplicado al campo de la cultura, política y el arte (Ordóñez Díaz 2011; Franco Garrido 2011; y Alcalá Rodríguez 2016). El acontecimiento surge en un momento donde prima el caos; con su desarrollo, se genera un quiebre, un punto de referencia «gracias al cual ingresamos en el universo del sentido» (Ordóñez Díaz 2011, 130); es decir, es el acontecimiento el que genera las herramientas de comprensión y sentido del contexto en el que se desarrolla: «los acontecimientos, *al no ser sino efectos*, pueden, los unos con los otros, entrar mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles (la herida y la cicatriz)» (Deleuze 1989, 31-32). Además, nos interesa el hecho de que el acontecimiento se realiza tanto en el mundo de la naturaleza como en el lingüístico. Aunque pueda ocurrir un acontecimiento en ausencia de seres humano, precisa de los mismos para su verbalización, donde se encuentra el hecho con el sentido, el ser humano con la realidad acontecida. El acontecimiento debe, a su vez, comprenderse más allá de su formulación, a través de las

circunstancias en las que se desarrolla y a las que les aporta sentido. Por último, todo acontecimiento se define por su carácter problemático, «tiene efectos globales y derivaciones colaterales que afectan al campo de emergencia en su conjunto y que, por lo tanto, obligan al pensamiento a reconsiderar cada vez el estado de las cosas» (Ordóñez Díaz 2011, 133).

Habitualmente se sitúa en el incendio del Teatro del Picadero el momento en que Teatro Abierto adquiere su carácter definitivo como agente contestatario. No obstante, si bien esta acción fue de una crudeza indescriptible y sumamente significativa, desgraciadamente hubo otras acciones en la dictadura que se habían llevado a cabo contra el teatro: incendios, bombas de humo, presiones para poner fin a una representación, tortura u obligación para el exilio de ciertos teatristas... ¿Por qué las otras acciones no supusieron un impacto tan amplio en la ciudadanía como las anteriores? ¿Qué convirtió a Teatro Abierto en un acontecimiento? Un motivo fue el nuevo contexto político aperturista y las voces cada vez más apremiantes en la sociedad que abogaban por el fin de la represión. En esta coyuntura, la continuidad de las acciones terroristas por parte del Estado se hacía más insostenible. Por encima de ello, el momento en el que consideramos que Teatro Abierto se convierte en un acontecimiento político perenne en la memoria argentina es en el anuncio de continuidad en la asamblea del Teatro Lasalle y el apoyo popular recibido. Fue entonces cuando se marcó un viraje en el curso habitual de los acontecimientos en dictadura. Lo que iba a frenar la acción rebelde, la había despertado y se generaba un espacio impropio en el contexto dictatorial. Ambos actos, incendio y continuidad, aportan un hecho que genera una fractura en el desarrollo de la dictadura, interpela a la historia y promueve un nuevo sentido que afecta a la comprensión del contexto, el pasado y el futuro del teatro argentino.

El acontecimiento político se une e intensifica al hito teatral que este ciclo, desde su estreno, había planteado. La forma de producción en Teatro Abierto, la unión comunitaria creada y la recuperación del campo teatral fijaban una hazaña por sí misma reseñable, pero que no habría alcanzado su espacio de acontecimiento, provocando un sentido determinante en el campo teatral argentino, si no se hubiera intensificado su carácter político. Diversos estudios críticos sobre Teatro Abierto, cuestión en la que nos detendremos con posterioridad, yerran al considerar que este movimiento no supuso ningún impacto en el panorama teatral argentino porque no hubo una renovación estética determinante -hecho que no merma el interés que tienen muchos de sus textos-.

Ciertamente, un acontecimiento estético se produjo con el estreno de obras como *El puente* de Carlos Gorostiza, *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac o *El desatino* de Griselda Gambaro, en el sentido de viraje determinante en la historia del teatro argentino. No obstante, fijándonos en el propio campo teatral y su sistema, la impronta más determinante de Teatro Abierto, el sentido que lega como acontecimiento destacado, es su dinamización del campo teatral (recuperación del convivio, encuentro entre artistas, diálogo social...). Como señala Eduardo Pavlovsky, más allá del valor intrínseco de las obras, Teatro Abierto supuso un «acontecimiento cultural, estético, ideológico, en un momento determinado de la represión cultural» (en Villagra 2006, 153).

Unido a ello, un estudio de la historia del teatro argentino en los años de la posdictadura regresa siempre a Teatro Abierto, pues a través de los diferentes ciclos se establecieron ciertas figuras en el canon estético, se buscaron nuevas vías expresivas que se asentarían en el tiempo posdictatorial, se crearon textos de suma resonancia posterior y alta calidad estética, se forjaron nuevas voces dramáticas esenciales para el panorama teatral contemporáneo, se establecieron las reglas del juego del campo teatral -y las voces emergentes han de dialogar con este canon establecido- y se conformaron, en muchos casos, como las voces de la política cultural del país tras Teatro Abierto. Además, se construyó un puente entre la pervivencia de la tradición escénica del país y las nuevas generaciones. Un estudio de la historia teatral argentina revierte siempre en Teatro Abierto, no sólo por su carácter contestatario contra la dictadura, sino porque su análisis permite cartografiar la escena nacional de casi cinco décadas, de los años cincuenta a los noventa, de las primeras voces del realismo a las nuevas estéticas de la posmodernidad. El acontecimiento político y el teatral se fusionan indisolublemente y se avivan mutuamente, aportando un nuevo sentido a la historia y el teatro en Argentina.

### **El público de Teatro Abierto**

Una de las claves para comprender el efecto de Teatro Abierto en el campo teatral y la sociedad argentina es el lugar que ocupa el público en este movimiento. Como ya hemos mencionado, siguiendo los postulados de Jorge Dubatti (2007), el acontecimiento teatral precisa de la expectación con la que se desarrolla el convivio, de un agente receptor que vivencialmente comparte la creación escénica. No obstante, más allá de esta reflexión epistemológica sobre el arte escénico, la relación con el público goza de una complejidad mayor y contextos como Teatro Abierto nos invitan a replantearnos esta figura.

A partir de los años sesenta, cuestión de suma vigencia en la actualidad, el público encuentra nuevos roles que rompen con su posición habitual. Se quebranta la pasividad del espectador aburguesado, promoviéndose diferentes acciones que quiebren su comodidad y el espacio de confort que ofrece su butaca, con el fin de que se convierta en partícipe de la experiencia vivida y la recepción catártica generada sea disímil. Desde su alboroto en la platea a ocupar un espacio como co-creadores de la pieza, los límites para definir al espectador resultan hoy día tan borrosos como ricos en matices y posibilidades, especialmente pensando en el «giro performativo» contemporáneo. Como reclama el conocido volumen de Jacques Rancière, *El espectador emancipado*<sup>43</sup>:

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. (...) Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. (Rancière 2010, 11)

Esta reflexión resulta sumamente interesante pues, si bien Teatro Abierto cumple con estructuras tradicionales en cuanto a la representación, también observamos que su relación con el espectador presenta una situación disímil a la audiencia tradicional de una representación. Su rol, dentro del contexto político en el que se desarrolla este ciclo en 1981, nos invita a replantearnos su función y, por ello, consideramos que existen dos vías de recepción en relación con el público de Teatro Abierto, que se complementan y precisan: la recepción estética y la recepción política; es decir, un público-teatral y un público-militante/político. Ambas figuras, complementarias, pero divergentes, confluyeron en los espectadores de Teatro Abierto y ambas vías fueron reclamadas por los organizadores.

Según la línea de trabajo que mantenemos en este estudio, el teatro precisa del público porque sólo con su expectación se culmina la obra; la esencia de una pieza teatral -como de otros productos culturales- se encuentra en la llegada del emisor/artista al destinatario y el diálogo que se provoca. Es entonces cuando cobra el sentido -disímil y complejo- que cada receptor le aporte y aquí reside una de las líneas de nuestro debate. Compartimos los aportes de Helen Freshwater sobre las problemáticas que genera el

---

<sup>43</sup> Además del libro de Rancière (2010), y puesto que desmide nuestro objeto de estudio, sobre el «giro performativo» y los debates contemporáneos en torno al espectador y la creación resulta esencial el texto de Fischer-Lichte (2004), *Ästhetik des performativen*. Complementa también esta revisión el artículo de Maximiliano de la Puente (2016), «El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica», sobre el teatro argentino contemporáneo de carácter político que revisita históricamente el Proceso de Reorganización Nacional.

análisis del público en la comunidad teatral: «Several barriers block a better understanding of the relationship between theatre and its audiences. One is the tendency to confuse individual and group response; another is the persistent circulation of exaggerated and unsubstantiated claims about theatre's influence and impact» (Freshwater 2009, 5). Por ello, resulta importante realizar una lectura crítica que nos permita valorar la repercusión de Teatro Abierto en el campo teatral y en sus espectadores; pero, a su vez, debemos tener en cuenta que la consideración colectiva de los receptores de Teatro Abierto debe conjugarse irresolublemente con el hecho de que cada individuo vivió una experiencia personal y divergente. Como problematiza Freshwater: «A confident description of a singular audience reaction may do no justice at all to the variety of response among different members of that audience» (Freshwater 2009, 5). En esta reflexión individual reside su principal emancipación crítica. En palabras de Rancière: «El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo (...). Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular (...). En ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador». (Rancière 2010, 23).

En primer lugar, el entorno del ciclo tiene como consecuencia que cada espectador viera las piezas en días diferentes, que pudiera acudir a todas las representaciones o que seleccionara unas pocas. El espectador asocia entre sí las obras visualizadas generando una opinión conjunta de Teatro Abierto, la cual variará según las propuestas que hayan entrado en juego en esa asociación. Como en el contexto de los festivales de teatro (Guerrero 2017), cada individuo trazó su propia cartografía de Teatro Abierto, extrapolando un sentido complejo del visionado conjunto. Además, deberíamos considerar -aspecto que desmide nuestras posibilidades de estudio- su asiduidad o no a representaciones teatrales anterior a su acercamiento a este ciclo, valorando así cómo era su visión crítica del teatro; en la otra vía, su participación en movimientos políticos o militancia activa que hayan propiciado su acercamiento a Teatro Abierto. Su pertenencia al campo teatral o cultural (otros artistas, estudiantes de teatro) o la clase social de la que participa serán otras de las constantes que determinen la recepción individual de cada espectador. A modo de ejemplo, Irene Villagra (2013, 255-264) realizó un escueto estudio



-algo infructuoso, según reconoce<sup>44</sup>- donde pudo encuestar a tres espectadores de Teatro Abierto, y al mismo tiempo recoge el testimonio de algunas investigadoras del campo de los estudios teatrales argentinos que formaron parte del público del ciclo. Si en las primeras los recuerdos son muy vagos, las segundas suponen testimonios privilegiados y emocionados de aquella expectación. Resulta imposible realizar un estudio exhaustivo del público que acudió a la edición de 1981, pero los hechos y el desarrollo de este acontecimiento nos permiten dibujar una imagen de sumo interés, especialmente al compararlo posteriormente con las preocupaciones en torno a la recepción de los ciclos siguientes. Ahondemos, entonces, en los rasgos perceptibles y generales que comparten como colectividad.

Para Teatro Abierto, la recepción del público conformaba la clave de su éxito: su visibilidad, su valoración, su soporte. Pero más allá de esto, Teatro Abierto no es una experiencia teatral habitual, sino que presenta una complejidad mayor en su carácter político. En el contexto dictatorial y en relación con sus objetivos, el movimiento no precisaba solo de la afluencia masiva de público, sino que trabajó por construir un público activo y comprometido: un público politizado. Como acertadamente reflexiona Mauricio Kartun: «El arte puede ser un elemento de lucha, pero no es el artista quien lo empuña sino el espectador. A nosotros sólo nos cabe la responsabilidad de hacer el mejor acero, el más insidioso y afilado, el más certero» (Kartun 1993, 535).

Lejos de la pasividad habitual del espectador, dentro de Teatro Abierto se convierte en partícipe del movimiento desde su presencia, desde el momento que compra su entrada, y su expectación difiere a una recepción habitual, pues se conforman como cuerpos politizados que ejercen un pensamiento opositor al régimen con su *estar en presencia*. Acudir a Teatro Abierto los convertía, más allá de una mera audiencia, en participantes de un movimiento teatral y político de suma relevancia. De ahí que su figura resulte más compleja de analizar que en otras experiencias artísticas. Por otro lado, la audiencia juega un papel primordial tanto en su rol en el acontecimiento teatral como pensándolo en términos del producto ofrecido. Es el espectador el que, al acudir al teatro, paga el valor de una entrada reconociendo un trabajo profesional y ocupa con sus aplausos

---

<sup>44</sup> Como señala la investigadora, sobre el bajo número de encuestas que logró realizar: «Tal vez abrir zonas emotivas, asociadas a recuerdos traumáticos de la época de la dictadura, aún resulte para muchos una dificultad. En los escritos y aún entre las personas que lo hicieron informalmente, hay coincidencia en que haber participado de Teatro Abierto 1981, asistiendo a alguna o a todas las funciones del ciclo, el sólo hecho de “haber estado” en un acto colectivo y en dictadura, les produjo alegría» (Villagra 2013, 256).

y valoraciones posteriores a la representación un lugar legitimador destacado -aunque no exclusivo- en el campo teatral. Su reivindicación por parte de Teatro Abierto era también convertirlos en los interlocutores válidos que valoraran sus piezas más allá de las imposiciones de la censura.

Desde los primeros documentos de Teatro Abierto, como en los apuntes de Osvaldo Dragún, observamos el reclamo del público para la consecución del movimiento y como vía legitimadora. Ellos son la pieza última y necesaria para que el ciclo y la recuperación del campo teatral se desarrolle: «Teatro Abierto está hecho para usted y su ausencia nos invalidaría» (en Villagra 2013, 313). La distancia del público con el teatro argentino, con la creación nacional, se ubica en el horizonte de preocupaciones de estos artistas y en su recuperación reside su éxito. Más allá de esto, Roberto Cossa llega a aludir a que el público también ansiaba esta experiencia cultural y política que los despertara del aturdimiento dictatorial. En ello justifica la venta tan amplia del abono que «demostró también que había un público que estaba esperando» (en Villagra 2006, 146).

Unos veinticinco mil espectadores, al concluir el ciclo, mostraban que la invitación había sido sobradamente aceptada. El público comprendió que con su presencia no solo estaba solidarizándose con el campo teatral argentino, sino que se convertía en partícipe de un movimiento



Imagen del público en Teatro Abierto 1981. Fotografía de Julie Weisz (2011).

cultural contestatario contra la dictadura. Como señala Beatriz Trastoy, Teatro Abierto convirtió al «teatro en un ámbito de convergencia para público y espectadores, pero también en un ámbito de disenso frente al poder dictatorial de turno» (Trastoy 2001, 108). Aunque los discursos y expresiones públicas pudieran utilizar un lenguaje contracensoral para referir los objetivos de Teatro Abierto, el contexto propiciaba una fácil comprensión por parte de la sociedad. De manera paradójica, fue esa afluencia alta de público el detonante para la respuesta incendiaria del Proceso. Otras expresiones escénicas desarrolladas durante la dictadura no habían recibido una incidencia tan atroz por parte

de la dictadura debido a su realidad marginal. Teatro Abierto marcaba ahora un panorama diferente ante la convocatoria elevada de público. A su vez, sin el apoyo popular que el ciclo experimentó tras el incendio del Picadero, su continuidad habría resultado difícil.

La prensa y los medios de comunicación también se hacen eco del papel determinante que juega el público en esta experiencia y su divergencia con las expresiones acontecidas en dictadura. Así, en *La Nación*, leemos sobre el estreno de Teatro Abierto: «Jorge Riviera López leyó la declaración de principios de Teatro Abierto y después de una cerrada ovación -como hacía mucho tiempo no se producía- comenzó el ciclo» (en Giella 1981, 93).

Irene Villagra afirma, en relación con la composición del público de Teatro Abierto, «que no fue el mismo que habitualmente concurrí al teatro, que era minoritario en número» (Villagra 2013, 256). Ya tratábamos que Graham-Jones (2000) percibe cómo durante la dictadura no hubo una baja afluencia de público, pero sí una desviación de su asiduidad al teatro independiente o de arte y de producciones de artistas nacionales en pos del teatro comercial u oficial. Por lo tanto, podríamos puntualizar que Teatro Abierto encauzó para sus representaciones a una masa de espectadores que se habían alejado del teatro que promulgan, así como recuperó a un espectador más popular, a otras clases sociales o colectivos distanciados del entorno teatral por la incidencia del régimen en los espectáculos, por el miedo a participar de ciertos eventos ante el posible ataque censor o por el alto coste de las localidades. Este hecho, motivado por la recesión económica vivida durante los años del régimen, fue un punto determinante en el reclamo de Teatro Abierto. La construcción de un espacio popular, que se acercara a un público joven -al que reivindicaban en las declaraciones a prensa- y a grupos sociales alejados del gobierno, fue una constante que trabajó Teatro Abierto no solo en su primer ciclo, sino en la que incidió en las siguientes ediciones. Ya desde los postulados del teatro independiente, en su carácter social, se buscaba un alejamiento del espectador burgués de clase media -por otro lado, correlato de los artistas que representaban la pieza y sus personajes- por una audiencia popular de diferentes estratos sociales. En su relación con el ideario de los independientes, también Teatro Abierto se preocupó por este hecho y fue una de las consignas que analizaremos en torno a la edición de 1983 y 1985. En el caso de 1981, el crítico Rómulo Berruti rememora que «Iba toda clase de gente, de todas las edades, desde luego muchos jóvenes, pero había una gran diversidad» (en Villagra 2006, 165)

Villagra cita la participación novedosa en 1981, unido a la franja social habitual del teatro, de «alumnos de las escuelas de teatro, arte, humanidades, miembros de los aparatos culturales de los partidos políticos» (Villagra 2013, 256), entre otras. En este sentido, no contamos con los datos necesarios para plantearnos la afluencia de esos grupos iniciados en el campo cultural y teatral a otros espectáculos de los años dictatoriales o la pertenencia explícita a partidos políticos, en recuperación durante el gobierno de Viola. No obstante, el carácter político que acoge Teatro Abierto evidencia que su público era afín a un enfrentamiento explícito contra la dictadura. Conocedores de los objetivos de este evento, a la inquietud estética por acudir al ciclo se une un claro deseo político, posicionándose como partidarios o militantes de un movimiento cultural y antidictatorial.

Oswaldo Pellettieri plantea que durante los años de la dictadura el espectador «formaba parte de una audiencia espantada ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara» (Pellettieri 2001, 76). Contrariamente, no compartimos completamente que el espectador acudiera al teatro buscando las respuestas que no acertaba a comprender de la realidad sociopolítica, pues esta afirmación merma el sentido crítico e individual de cada individuo y olvida que su propia asistencia a cierto tipo de representaciones busca, más que «aclarar», compartir artísticamente una preocupación conjunta. En el caso de Teatro Abierto, ante la certeza de su posicionamiento antidictatorial, el espectador no acudiría a descubrir horrores desconocidos por la dictadura, sino a crear un espacio comunitario, social, donde pudiese afrontar la crudeza traumática de esas acciones y mostrar otras veladas, construyendo un espacio de retentiva en colectividad. A modo de ejemplo, las referencias a los desaparecidos que encontramos en *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac no descubre ante la audiencia -que valoramos comprometida y crítica con la realidad- de Teatro Abierto los horrores acontecidos, en vista de los cuantiosos reclamos y manifestaciones de las Abuelas de Plaza de Mayo. No obstante, evidencia en comunidad esa problemática, sensibiliza desde el poder catártico del arte e inician un debate para el trabajo en conjunto. Se comienza a romper la visión del «teatrista ilustrado» (Dubatti 2012), aquella que seguía la estela de Leónidas Barletta y enseñaba al pueblo la realidad que no puede ver. La presentación de los horrores tiene una función crítica y concienciadora, despertando un juicio personal y único en el que resulta tan determinante la pieza como el ritual colectivo que el teatro propone. Conjugar ambas experiencias, la estética y la política, es una de las mayores dificultades a las que se enfrentan acontecimientos teatrales o

propuestas como Teatro Abierto. Compartimos, por ello, las reflexiones de Rancière sobre el teatro político,

(...) la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (Rancière 2008, 57)

En una interesante comparativa entre el teatro político desarrollado durante la dictadura franquista en España y el que tiene lugar durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, José Monleón (*Primer Acto* 1985), en una entrevista con Roberto Cossa y Ricardo Halac, señala que cuando el contexto represivo propicia que el teatro se convierta en el único mecanismo donde es posible realizar un arte político, se encuentra ante un público que queda satisfecho con las representaciones, pero «para la persona que quiere hacer teatro y tiene una conciencia política y se mete en la trinchera, siempre existe el riesgo de la frustración, descubrir que, más que público, sólo tiene una audiencia política» (Monleón 1985, 46). Ante ello, Cossa y Halac reconocen que el espectador de Teatro Abierto participaba de una tribuna política y Cossa apunta que «los espectadores iban a hacer política allí» (Monleón 1985, 46), de ahí las referencias habituales al espacio como una cancha de fútbol o a los espectadores como «hinchas», en palabras de Cossa (en Balassa y Wegbraut 1991, 81). Empero, también reconocen que el público participó de la experiencia estética, en la valoración de las piezas y autores, en su asiduidad a diferentes puestas en escena, en el tratamiento que la crítica realizó de ellas, y en su participación activa en las representaciones. Como alega Halac, el público se involucraba, se emocionaba, reía, gritaba o aplaudía de forma diversa en cada representación (en Monleón 1985, 46). Conforme avancen los ciclos, se perderá paulatinamente el carácter político de Teatro Abierto y el público constituirá un determinante sistema de crítica sobre los espectáculos, llegando a incidir en la reducción de piezas en 1982, como veremos. Si en 1981 el juicio político peleaba con la experiencia estética, la segunda vence finalmente ante la recuperación del campo teatral y la cercana coyuntura democrática.

Por otro lado, en la importancia que acoge el espectador para el desarrollo de Teatro Abierto y su doble carácter como público-teatral y público-político, se busca una participación disímil a la habitual tanto en su involucración en el movimiento como en las propias representaciones. No solo interesa su presencia en el teatro, sino que como cuerpos politizados se reclama su acción, «una participación activa», como afirma

Oswaldo Dragún (en Villagra 2013, 313)<sup>45</sup>. Por ello, Mathilde Arrigoni, estudiando estas relaciones entre Teatro Abierto y la recepción, utiliza la idea de «público participante», el cual «está completamente integrado en la representación y, a medida que esta se desarrolla, la comenta por medio de sus aplausos, sus gritos, sus risas» (Arrigoni 2011, 8).

Desde el ciclo, se utilizan diversos mecanismos que aumentan el sentido comunitario de Teatro Abierto y el carácter festivo -en cuanto al encuentro compartido y la alegría generada-, involucrando al espectador para que se sienta partícipe de la recuperación del campo teatral y del mensaje político. Para ello, como ya señalábamos, el Teatro del Picadero propiciaba con su espacio menos convencional la cercanía del público, cuyos asientos finalizaban justo en el escenario y se ganaba la contigüidad con el actor. Por ello, Gastón Breyer contaba cómo habían buscado adaptar el Teatro Tabarís para lograr que no se perdiera este encuentro más íntimo. Por otro lado, se incentivaba la ruptura de la cuarta pared en las representaciones, realizando diálogos explícitos con el público y guiños a su presencia, como trataremos en el análisis de las obras. Además de



Público y actores en el cierre de Teatro Abierto en 1981. Fotografía de Julie Weisz (2011).

ello, se impulsó el descubrimiento del entramado teatral ante el espectador. No sólo en las posibles colaboraciones en la escenografía o utilería para las piezas, sino porque el organigrama de tres representaciones diarias dejaba al descubierto el montaje de las obras. Los cambios de materiales y escenografía se realizaban a vista de un público que compartía la experiencia mágica de pasar del oficio a la representación. Como explican Murno y Perinelli en *Primer acto*: «el público casi podía tocar a los actores y estos entraban a escena transportando los pocos trastos escenográficos que se utilizaban» (AA.VV. 1985, 68).

La alegría y euforia vivida en el ambiente festivo tanto por los artistas como los espectadores también responde al contexto político, reconstruyéndose con fervor lo que la dictadura había destruido. Como analiza Isabelle Clerc, el entusiasmo del público

<sup>45</sup> En declaraciones al diario *El País* en España en 1980 asegura, como posteriormente defenderá Teatro Abierto con sus acciones, que: «En estos momentos, más importante que producir el gran teatro es la creación del gran público, y esto depende de la política cultural, que convierta a la gente de pasiva en activa» (*El País*, 1980).

«tampoco se inscribe en la reacción habitual del espectador porteño» (Clerc 2001, 103), sino que reclama su participación como público-político. En palabras de Eduardo Pavlovsky, «la gente iba apasionada, iba como a una manifestación contra-cultural política. Deseos de libertad, deseos de expresarse» (en Villagra 2006, 153). Para el público, Teatro Abierto también suponía su forma de expresarse en el contexto dictatorial. Su sola presencia en el evento conformaba un acto comprometido, al que se adherían con mayor entusiasmo y firmeza en su rol como público activo, en sus vítores, sus emociones o sus aplausos, que desbordaban la reacción habitual en otros acontecimientos teatrales.

Por su parte, como señala Beatriz Trastoy, el público recibió las obras de Teatro Abierto 1981 «como críticas sesgadas al autoritarismo y a los funestos efectos en los individuos que lo padecen» (Trastoy 2001, 109). Si bien muchas de las obras tratan temáticas relacionadas con el texto represivo, no es la vía exclusiva en la libertad creadora de cada dramaturgo. Como veremos con posterioridad, encontramos diferentes análisis y reflexiones que afectan a la sociedad, pero no solo motivada por el contexto dictatorial. Por ello afirma Trastoy que «Tal modalidad receptiva se debe más a una profunda necesidad individual y social que a las intenciones de los respectivos dramaturgos» (Trastoy 2001, 109). Compartimos la consideración de que el espacio generado por Teatro Abierto como fenómeno político invita a pensar sus piezas desde el contexto dictatorial. Empero, esta reflexión forma parte de una lectura mediada, la del público o el crítico, que busca más allá del texto su relación extratextual. Aunque esta temática circunde muchas de las propuestas de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, la temática es amplia y variada, sorprendente y enriquecedora, y muestra cómo no se construye un enfrentamiento político directo -a modo de un teatro militante- sino que hay una preocupación estética y temática y que la reclamación destacada de Teatro Abierto es su deseo de crear en libertad y construir un espacio de comunidad teatral.

El documental de Arturo Balassa, *País cerrado, Teatro Abierto*, deja constancia de la aclamación del público a las obras del primer ciclo, las risas sonoras de los espectadores (como en *El nuevo mundo* de Somigliana), los aplausos, la participación y, en general, la complicidad que existió en esta primera edición. Se generó un espacio comunitario entre creadores y espectadores, surgiendo «una suerte de comunión muy íntima para nosotros», como relata Luis Brandoni (en Balassa y Wegbraut 1991, 80) o un «hecho real de la ceremonia», según Pepe Soriano (en Balassa y Wegbraut 1991, 81). También Murno y Perinelli destacan un ambiente donde los espectadores «vibraban de

emoción en el recinto; aplaudían de pie; ovacionaban; lloraban y reían junto a los 200 integrantes de Teatro Abierto» (AA.VV. 1985, 68). El ambiente comunitario se incentivaba, además, porque tras finalizar las representaciones público y artistas conversaban sobre las representaciones y la experiencia vivida, como relata Francisco Javier (en Arrigoni 2011, 8).

Dentro de la comunidad generada y esta involucración del espectador en el movimiento de Teatro Abierto, resulta paradigmático el cierre del evento el 21 de septiembre de 1981. Ante un teatro lleno, que incluso superaba el aforo del Teatro Tabarís, tuvo lugar el final de las representaciones. Todos los artistas participantes se reunieron sobre el escenario, mientras el público en pie rebotaba la platea. La fotografía de Julie Weisz<sup>46</sup> sobre este final refleja la emocionante atmósfera comunitaria vivida, donde los espectadores aplauden a los artistas y estos reiteran los aplausos. Entre risas, abrazos, llantos conmovidos y globos de ambiente festivo, todos se reconocían, en conjunto, como protagonistas de este movimiento, participantes activos de un acontecimiento único, de la recuperación teatral y de un acto político sin precedentes en Argentina. Por ello, el discurso final escrito por Carlos Somigliana enfatizaba el carácter de movimiento gestado entre todos los asistentes -artistas y público-:

La respuesta del público de Teatro Abierto indica que estamos en el buen camino. Creemos que no hay ningún otro camino. Una libertad total sin ningún tipo de discriminación, sin ningún tipo de censura. Todos juntos pensemos lo que pensemos y aprendiendo a convencernos que la verdad de cada uno no es más que la verdad de cada uno, y no la verdad de todos. (Balassa y Wegbraut 1991, 95).

En definitiva, la experiencia de Teatro Abierto también genera la existencia de un espectador particular. Lejano a su tradicional posicionamiento pasivo, se revela como un agente activo y determinante en el movimiento. En primer lugar, porque depende de su asistencia el éxito de público. Además, porque desde la organización y las representaciones se insta a su participación activa en el movimiento, la cual acogen con especial ahínco ya que incentiva su expresión libertaria anticensora y su compromiso con el movimiento. Es un público que se siente partícipe, que forma parte del hecho teatral y descubre su entramado, que charla sobre las representaciones porque el espacio comunitario generado es una de sus mayores victorias. Con su sola presencia en Teatro Abierto, los espectadores devienen cuerpos politizados que se adhieren a una protesta

---

<sup>46</sup> Julie Weisz fotografió Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, creando un testimonio visual de insoslayable valor para conocer visualmente el desarrollo de los ciclos y las representaciones.



cultural contra la dictadura. De ahí que su posicionamiento expectatorial sea doble: tanto como público receptor de las poéticas dramáticas y escénicas como público militante, adherido al hecho político. El espectador de Teatro Abierto es co-partícipe del movimiento y el desarrollo de los ciclos y se convierte en una pieza clave -gracias a su fervorosa acogida- de la reconstrucción del campo teatral en Argentina<sup>47</sup>.

### **Teatro Abierto 1981 y la prensa**

Si destacamos el papel de la prensa en Teatro Abierto 1981 es porque abre un diálogo mermado durante los años dictatoriales, haciendo partícipe también a los medios de comunicación de la reconstrucción del campo teatral y el espacio que ahora este arte jugaba en la sociedad. Las críticas y reseñas sobre espectáculos teatrales continuaron realizándose durante los años dictatoriales, aunque de forma mermada en número y asiduidad o con dificultades para su lectura actual<sup>48</sup>. Para Teatro Abierto, los principales periódicos y revistas de Buenos Aires contaron con reseñas sobre los espectáculos, lo que aporta un material destacado para el estudio de la recepción de los diferentes ciclos, a los cuales nos referiremos en el análisis de las propuestas.

Anterior al desarrollo del ciclo, la acogida de la convocatoria por parte de la prensa fue sumamente destacada, especialmente comparándolo con otras experiencias similares en dictadura. Lorena Verzero (2015) se interroga sobre los motivos que propiciaron la amplia difusión de Teatro Abierto, destacando la participación de figuras reconocidas, su fusión en un solo evento, la propia calidad de algunos de los espectáculos, «la poca oferta en teatro “de arte” de la ciudad, la explícita reunión contra la censura» (Verzero 2015, 100). Estos motivos, a los que nos adscribimos, encuentran también otras causas que los complementan. En primer lugar, la coyuntura política descrita con el gobierno de Viola y su intento aperturista. Por otro lado, si bien existe un reclamo por parte de actores reconocidos que participaban del teatro comercial, consideramos determinante que el evento acoge diferentes tendencias estéticas y convoca una unidad sorprendente en el

---

<sup>47</sup> Pudimos profundizar mejor en el sentido complejo del público de Teatro Abierto cuando fuimos espectadores de Teatro x la Identidad. Si bien se trata de experiencias diferentes, consideramos que existe una arraigada filiación entre ambos ciclos teatrales y movimientos culturales. No es baladí que entre los organizadores de Teatro x la Identidad aparezcan nombres comunes con los diferentes ciclos de Teatro Abierto, como tampoco que comprendan el arte como medio para generar un espacio comunitario de reivindicación política y retentiva colectiva. En la experiencia como público en agosto de 2017, vivimos Teatro x la Identidad dentro del ambiente festivo generado: las risas sonoras, las respuestas del público a las propuestas de los actores, la participación cantando diferentes piezas musicales, los vítores o exclamaciones de afirmación o negación ante los hechos mostrados... También la audiencia de Teatro x la Identidad acude de manera militante, en apoyo a las Abuelas de Plaza de Mayo y adhiriéndose a las reivindicaciones, y de la misma forma participa de un proyecto artístico de un encuentro teatral inusual y emocionante.

<sup>48</sup> A modo de ejemplo, Argentores ha recopilado a lo largo de los años las reseñas, críticas y menciones en prensa escrita a las obras de teatro, notándose un vacío en sus archivos entre 1977 y 1980.

momento. Aunque predomine la vía realista, existe una cierta heterogeneidad y autores con disímil planteamiento poético. Y, uniendo a todos los aspectos anteriores, la campaña orquestada por los propios organizadores. Desde sus primeros discursos, se trata de un mensaje esperanzado, utópico, lleno de euforia y alegría que planteaba un envite a la sociedad. Cansados del dolor y la pérdida de su papel en el teatro argentino del momento, deciden atacar con entusiasmo y plantear un producto irrechazable. No se trataba de un acto político ni un mero espectáculo, sino de la congregación más destacada del campo teatral ofreciendo un acontecimiento cultural contestatario.

Irene Villagra (2013, 334-336 y 2010) ha observado la repercusión en prensa de Teatro Abierto en algunos medios de la época en las declaraciones y los escritos del período anterior al estreno del ciclo. Como plantea, posicionaron su discurso de manera mayoritaria destacando las figuras artísticas del evento (actores, directores y autores), el carácter inaudito de reunión, la alegría de este reencuentro entre teatristas («era emocionante verlos, todos allá arriba, en el escenario, casi como siempre» dice *El Cronista Comercial* el 21 de mayo de 1981), la recuperación del público... Destaca, especialmente, la crónica de Osvaldo Bonet en *Clarín* (23 de julio de 1981), donde contextualiza Teatro Abierto en los años de la dictadura argentina: «El teatro argentino pasó una situación casi de letargo (...) estaba rodeado de indiferencia, cuando no de hostilidad (...). La censura, las prohibiciones, la indiferencia ayudaron a crear un clima de desaliento» (Villagra 2013, 335) y apunta al carácter de «fiesta teatral» que ya había supuesto el evento por la venta masiva de abonos anterior a su estreno.

El crítico Rómulo Berruti reconoce que hubo una gran solidaridad por parte de la prensa teatral, así como los diarios generales y algunos medios audiovisuales -que eran de carácter oficial-, haciéndose todos eco de la propuesta (en Villagra 2006, 164). Berruti publicaba reseñas cada día en *Clarín* sobre los espectáculos desarrollados, así como hicieron *La Nación*, *La Prensa*, *Crónica* o *La Razón*, ciertas revistas y medios internacionales (en Villagra 2006, 165).

Desde la presentación del movimiento y a lo largo de su continuidad, observamos que se alabó al movimiento, pero analizaron las piezas críticamente. Generalmente se pone en duda la calidad de parte de las piezas de 1982 y 1983 y se alega su mala repercusión entre el público y la crítica. No obstante, percibimos que desde el comienzo se trató de forma independiente la alabanza al movimiento con la puesta en valor de las piezas, según el interés o gusto de cada crítico como ocurriría con cada espectador. Este

hecho nos interesa para percibir cómo más allá del enfrentamiento político hubo una conciencia del movimiento teatral gestado y un interés por considerar su valor artístico, cuestión a la que regresaremos en este capítulo.

Las críticas inciden tanto en el aspecto temático como en la forma y analizan con mayor ahínco el texto, pero sin perder el interés por la dirección y la interpretación. A modo de ejemplo, en *Clarín* el primero de agosto, Rómulo Berruti señalaba que el *16 de octubre* es «una mezcla de sexo, violencia y crítica social», apunta a que carece de solidez y opina sobre la puesta de Alberto Ure que la clave fue «provocar al espectador a través de situaciones límite, como recurso de implacable desenmascaramiento» (en Villagra 2013, 338).

En *La Nación* del 30 de julio de 1981 encontramos un discurso más exaltado; destaca un «Excelente comienzo del ciclo Teatro Abierto», describiendo la sala colmada y el clima de fiesta (Villagra 2013, 337). Además, ya apunta a que se tratará de un movimiento de gran envergadura, destaca «la libertad temática y formal, la audacia en las propuestas y el excelente nivel actoral, parecen ser características salientes de estos espectáculos que revitalizan nuestro teatro» (Villagra 2013, 337). Destaca como excelente *Decir sí* de Griselda Gambaro. También en la decisión de resaltar ciertas propuestas hay un carácter crítico y legitimador. Por otro lado, en *La Nación* del 31 de julio observamos consideraciones estilísticas de las piezas, en su temática, forma y calidad, sobresaliendo la actuación de la actriz de *Criatura*, la crítica político social que «al final termina en un vodevil» para Pavlovsky o el acierto de *Gris de ausencia* de Cossa (Villagra 2013, 337). Analizaremos aquellas consideraciones de interés sobre las piezas según sea conveniente en cada caso en los siguientes apartados y, especialmente, en el último capítulo de nuestro estudio donde nos detenemos en las principales poéticas dramáticas de Teatro Abierto.

Por otro lado, desde la prensa ensalzan en diferentes ocasiones un carácter importante de Teatro Abierto: lo nacional, según lo tratamos con anterioridad. Los organizadores del ciclo habían antepuesto el carácter nacional de los autores frente a las producciones extranjeras y promovían metafóricamente un nuevo concepto de cultura nacional que no se regía por los cánones dictatoriales. Como señala Beatriz Trastoy, Teatro Abierto fue un ciclo nacido ante el «creciente proceso de desnacionalización cultural de la feroz dictadura militar» (Trastoy 2001, 105). Por ello, en *La prensa* del 4 de agosto de 1981 Raúl H. Castagnino señala: «La ‘apertura’, en estos dos casos de sustituciones, puso en evidencia, en pasado y presente, la continuidad del ‘ser’ del teatro

nacional a través de todas sus vicisitudes» (Villagra 2013, 341). O en el diario *Clarín* del 9 de agosto, tras el incendio, señalan «amplia experiencia de teatro nacional y popular» (Villagra 2013, 345). Además, tras el incendio, en este mismo diario se construye la imagen de Teatro Abierto como un paradigma de enfrentamiento contra la represión vivida desde 1976, consiguiendo guiar «el rumbo que la modernidad impone a la Nación» (Villagra 2013, 346).

La prensa participa en la difusión del discurso de Teatro Abierto, en el éxito acogido y en su posicionamiento como interlocutor desde el campo cultural ante la opresión. A su vez, la crítica especializada sobre las piezas legitima a ciertos autores y obras en concreto y al movimiento y sus participantes en general. Vuelven a convertirse en las figuras destacadas del teatro argentino, tanto en sus piezas exitosas como en sus desmerecimientos. Se construye una textualidad compleja de Teatro Abierto que, como en los casos anteriores, se configura desde la vía del movimiento político y del ciclo teatral, conjugándose ambas valoraciones. La segunda irá ganando terreno frente al hecho político, instaurándose a partir de 1982 un análisis cada vez más circunscrito a las representaciones teatrales. Resulta muy interesante, en última instancia, cómo la propuesta a modo de ciclo promueve que la crítica analice los trabajos en conjunto. Así, se crea una narrativa nutrida que piensa en conjunto las obras de Teatro Abierto, establece asociaciones y disociaciones entre las piezas, realiza comparativas entre las poéticas dramáticas, de dirección y actorales y lee el conjunto de cada ciclo según su relación con la tradición teatral y las nuevas vías contemporáneas.

#### **4.1.3.- Creación *abierta* en un país *cerrado*: obras y estéticas en *Teatro Abierto* 1981**

«Mefas que me imloque deasde open»  
Pacho O'Donell, *Lobo... ¿estás?*

Existe una opinión crítica extendida que, acogiendo los postulados de Pellettieri o Trastoy (1992; 2001), apunta a que en Teatro Abierto no se presentó una nueva estética, sino que se continuaron las poéticas escénicas anteriores y se estableció el realismo como corriente canónica. Como señala Osvaldo Pellettieri: «Teatro Abierto 81 representa el momento canónico de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta. Implica la concreción de la utopía fundacional: modernización creciente, intercambio de

procedimientos entre realismo reflexivo y neovanguardia e incremento de la politización que se intensifica alrededor de los años setenta» (Pellettieri 1992b, 6).

Sin que neguemos esta consideración, diferentes estudios críticos la han valorado desde un punto de vista negativo, aspecto que nos parece inapropiado para Teatro Abierto. Este movimiento no buscó plantear una vanguardia estética en Argentina o en Buenos Aires; no se trataba de un grupo de autores emergentes que, siguiendo un manifiesto experimental, reivindicaran nuevas vías expresivas. Su único reclamo, el que los posicionaba como agente cultural y político, era la creación en libertad. Además, debemos considerar que las fuerzas teatrales -principalmente refiriéndonos a la dramaturgia- que habían emergido desde los sesenta se encontraban en proceso de continuidad, evolución y canonización, buscando su posicionamiento dentro del campo teatral que la dictadura había fracturado. Ansiaban visibilizar su trabajo, sus poéticas y su credo estético, ofreciendo un producto de calidad. Aunque la misma estuviera determinada por la premura de los acontecimientos y el contexto de producción, disentimos de la consideración de Isabelle Clerc cuando afirma que «se trataba de hacer teatro sin pretensiones estilísticas, un teatro que respondiese a la urgencia del momento y de espaldas a la noción de posteridad» (Clerc 2001, 102). Ante todo, Teatro Abierto buscó crear. Pero, a su vez, postuló en sus preceptos básicos la creación de un teatro de calidad, aquel que atrapara al público, recobrará el interés de la audiencia y la crítica y volviera a posicionarles en el centro del campo teatral. Se preocuparon continuamente por la posteridad, por la impronta generada y por su efecto en el panorama teatral argentino. Buscaron responder con urgencia al momento político, pero no dejaron de lado la expresión teatral y el interés por la calidad; en ella estaba la clave para conseguir la valoración que reclamaban, para demostrar que verdaderamente la dictadura había silenciado un rico panorama escénico en Argentina. Las disputas continuas en el seno de Teatro Abierto desde la primera edición y en las siguientes muestran la preocupación por esa característica de urgencia, demostrando cómo escribieron con la conciencia de que en la calidad estética residía la puesta en juego.

Por otro lado, si bien entendemos que Teatro Abierto no generó una nueva tendencia estética, también consideramos que esta visión resulta limitada por nuestro análisis contemporáneo y constreñida a la edición de 1981. Tanto en el primer ciclo como en los siguientes se culminaron y aseveraron líneas de trabajo que provenían de las décadas anteriores. Las mismas, que ahora nos parecen muestras remanentes o

tradicionales del teatro argentino, eran en ese momento expresiones álgidas de un estilo dramático imperante, no refiriéndonos tanto al realismo y a la vanguardia como cercos delimitados, sino incidiendo en la brecha poética generada -y que tan nítidamente observamos en estos eventos- donde ambas tendencias confluyen en diálogo artístico. Silvina Díaz y Adriana Libonati plantean que «Los veintidós textos producidos en 1981, enmarcados en la tendencia del realismo reflexivo (Pellettieri), recurrían a procedimientos teatralistas característicos del grotesco italiano, el sainete y el absurdo, que aparecían refuncionalizados» (Díaz y Libonati 2014, 28). Creemos que esta visión está utilizando el realismo reflexivo como un cajón de sastre donde confluyen ciertas innovaciones. En las disimilitudes que presentan los textos de Teatro Abierto desde 1981, observamos un complejo y nutrido diálogo entre estéticas: desde el carácter absurdo de los personajes gambarianos o los diálogos de Pavlovsky, al simbolismo de la pieza de Pais o el tratamiento posmoderno de la Historia por parte de Monti, entre otros. Además, con el avance de los ciclos, observaremos la paulatina presentación de líneas experimentales, la consagración de un estilo mixto que no se acerca por los límites realistas y la presentación de nuevas estéticas que miran hacia el teatro posdictatorial.

Centrándonos en el primer ciclo en 1981, observamos que las líneas entre el realismo y lo vanguardista se desdibujan y, en muchas ocasiones, autores inscritos en una tendencia determinada nos sorprenden indagando en nuevas vías expresivas. Como defendemos en nuestra hipótesis principal, y trabajaremos con especial detenimiento en el capítulo sexto, Teatro Abierto mira de manera bifronte a la tradición teatral argentina y al teatro de la posdictadura; se constituye como un espacio bisagra que se apropia de poéticas tradicionales, que asienta una serie de poéticas canónicas de honda huella en el teatro posterior y que, a su vez, adelanta temas y propuestas que enlazan con la escena argentina posdictatorial. Para acompañar al trabajo del próximo capítulo, estableceremos una revisión general de las obras, temáticas y poéticas presentadas a lo largo de los tres primeros ciclos<sup>49</sup>.

Adentrándonos en las obras de Teatro Abierto en 1981, observamos una predominancia de poéticas disímiles hermanadas en el entorno del ciclo. Las propuestas presentadas enlazan con las inquietudes estéticas que los diferentes autores habían mostrado durante los años previos del tiempo dictatorial, de ahí que nos sirviéramos en

---

<sup>49</sup> Debido a una necesidad metodológica, puesto que los diez autores participaron en 1981 en el cómputo más limitado de veintiuna representaciones, realizaremos también menciones a sus trabajos en este apartado, dedicándonos a ellos en el capítulo próximo.

el capítulo anterior de un análisis de las obras de los diez autores de nuestro corpus durante el Proceso para poder enmarcar sus relaciones con las presentadas en Teatro Abierto.

Aunque se ha apuntado a una supremacía del realismo, este se aleja de su representación canónica en los años sesenta y encuentra nuevas vías expresivas en el ya analizado intercambio de procedimientos. Las propuestas de la tendencia realista trabajan desde el drama más tradicional a un uso de imágenes poéticas y espacios oníricos, la recuperación del grotesco, el acercamiento al uso de símbolos, la recurrencia hiperbólica, los guiños irónicos, el humor negro y absurdo o los efectos teatralistas para completar la visión mostrada. Además, hallaremos una tendencia donde predomina la introspección psicológica que realiza una radiografía crítica de diferentes comportamientos de la sociedad argentina durante los años del Proceso. De la misma forma, los autores que provenían de la tendencia neovanguardista presentan textos menos herméticos, cuyas metáforas buscan un receptor más amplio y donde la introspección en el victimario, la crueldad y la locura humanas, presenta propuestas que tienden a la exasperación y conjugan el humor con la tragedia. A su vez, hallamos una línea estética que se acerca al posmodernismo, realiza una revisión crítica u onírica de los años dictatoriales y halla en la descolocación tempoespacial y la duda sin respuesta la esencia de su poética.

Motivado por el contexto opresivo dictatorial, predomina en la edición de 1981 el discurso opaco ante la censura, el cual se perderá gradualmente en las siguientes ediciones. Las referencias a la dictadura se muestran veladas, planteadas entre líneas u ocultas bajo recursos literarios. Predomina el uso de la metáfora en el texto y de los elementos simbólicos en escena, cuyo significado ofrece una lectura más compleja y profunda al espectador, cómplice del discurso contracensoral. En ciertas ocasiones, tenemos constancia de que la puesta en escena ofrecía una cristalización arriesgada y comprometida de las cuestiones acalladas metafóricamente por la dictadura. Además, de manera puntual, observamos algunas referencias textuales sorprendentes en el entorno dictatorial.

En las propuestas predomina, como se postulaba en las bases de Teatro Abierto, una temática heterogénea que no sólo trabaja con la realidad de la dictadura. Por el contrario, quizás en este hecho resida una de las muestras más fehacientes de que Teatro Abierto fue un movimiento político, pero que no realizó un teatro militante, sino que buscó crear en libertad en un contexto dictatorial. De ahí que muchas de las obras sigan funcionando en lecturas y representaciones contemporáneas, cobrando nuevos sentidos e

intereses. Pareciera que el espectador que acudió en 1981 a Teatro Abierto o el lector que se acerca ahora a sus obras esperara hallar un claro diálogo y confrontación directa contra el régimen dictatorial. Este hecho habría resultado más evidente y de menor valor por su anclaje histórico. Lo interesante de Teatro Abierto en 1981 -edición más compacta que la amplitud de las siguientes- es el diálogo que entre sí generan las obras y que se plantean diferentes preocupaciones que atañen a la sociedad argentina y que interpelan metafóricamente tanto al gobierno dictatorial como a las problemáticas sociales que interesan a cada escritor: del exilio al capitalismo, de los mitos populares a la censura, de una revisión histórica sobre Argentina al control educativo, de las relaciones intergeneracionales y familiares a la opresión.

Desde nuestra visión, un elemento compartido por todas las piezas es lo que nos gustaría denominar una «creación abierta». Con ello queremos incidir en que todas las obras, aunque permaneciera el miedo al sistema opresor y la autocensura, se abrieron a una búsqueda temática y/o estética. En el ámbito temático, proliferó el tratamiento frontal de heridas que asolaban a la sociedad argentina durante el tiempo dictatorial, traumas individuales, sociales y colectivos que comenzaban a evidenciarse en escena, análisis críticos del devenir social e histórico y proyectos de cambio. Tratados de forma directa o en referencias veladas, este ciclo se abrió por vez primera al tratamiento del exilio (*Gris de ausencia, Lejana tierra prometida*); la opresión gubernamental (*Decir sí, El que me toca es un chanco, Antes de entrar dejen salir*), su corrupción e hipocresía (*El nuevo mundo*); la asfixia social (*La oca, Trabajo pesado*); el sometimiento colectivo e individual (*Mi obelisco y yo, El acompañamiento, Criatura*), focalizado desde la infancia (*Lobo... ¿estás?*) o la rebelión de clases (*Coronación*); la violencia, los victimarios, los cómplices (*Tercero incluido, La cortina de abalarios, For export*); el remordimiento, la culpa, la falta de guía y de solidaridad (*Papá querido, El 16 de octubre*); la censura (*Desconcierto*); el tiempo dictatorial, los desaparecidos y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo (*Lejana tierra prometida*); la alienación social (*Cositas mías*), y la represión moral (*Chau rubia*). Muchas de estas obras comparten varias de estas cuestiones de manera transversal, ahondan en traumas generados por el Proceso de Reorganización Nacional o atienden a realidades sociales de este contexto. Estos temas generales mencionados no se tratan siempre desde una vía negativa, como la purgación de un trauma, sino también desde una visión esperanzadora y positiva que promueve el cambio social, como en el caso de *El 16 de octubre* o *El acompañamiento*.



Esa «creación abierta» que observamos en Teatro Abierto en 1981 -constante que perdurará con variantes en las siguientes ediciones, como trataremos- atañe también a otras cuestiones de las obras. En primer lugar, a la apertura que también se genera en la puesta en escena para relacionar e incrementar el significado de las piezas con la relación extra-textual de la dictadura. Por otro lado, se incentivan los elementos que rompen con el decoro del régimen, remitiendo al erotismo y la sensualidad, a un tratamiento más libre de las relaciones de pareja o incluso a las referencias explícitas a actos sexuales. Oculto bajo el humor, el juego y los dobles sentidos, estos elementos provocativos resultaban llamativos y rebeldes ante el gobierno dictatorial y su férrea moral conservadora y cristiana<sup>50</sup>. Eva Golluscio (2005) realizó un artículo donde abría diversos interrogantes en torno a la representación del sexo en Teatro Abierto. La investigadora señala que las referencias explícitas a esta cuestión se hallan solo en cuatro piezas de Teatro Abierto en 1981, sobre cuyo análisis se detiene: *Desconcierto* de Diana Raznovich; *Cositas mías* de Jorge García Alonso; *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti y *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, dedicándose también a *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, al relacionar las referencias escatológicas con esta misma línea que rompe con la moral impuesta.

El trabajo de Golluscio resulta revelador como primer acercamiento a esta cuestión, pero deja fuera otros textos donde las referencias sexuales nos parecen directas y determinantes. Así, en *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, si bien textualmente la mención resulta más sutil, la puesta en escena de Raúl Serrano explicitaba sin tapujos los encuentros carnales de los personajes bajo la cama -no del todo a vista de público-. Dicho mueble se movía y dejaba oír las exclamaciones de los participantes en la orgía propuesta, y finalizaba la pieza con una referencia a la tortura y las vejaciones sexuales de suma crudeza<sup>51</sup>. O en *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac hallamos, en el bello y complejo triángulo amoroso propuesto, el acto sexual de Gerardo y Ana, mientras esta agarra la mano de Osvaldo.

En otras ocasiones, nos parecen determinantes las referencias eróticas, como en las relaciones sexuales y disparatadas de los protagonistas de *Cositas mías*, de Jorge

---

<sup>50</sup> Ya tratamos que en buena parte de los espectáculos que fueron censurados se aludió a la crisis del estamento familiar o a la exhibición de conductas reprobables o escenas de erotismo. Puede hallarse en la recopilación realizada por Avellaneda (1986).

<sup>51</sup> Al tratarse de un autor de nuestro corpus, nos dedicaremos con profundidad a los hechos aquí mencionados en el apartado correspondiente del siguiente capítulo.

García Alonso, con sus muebles; la evocación a Marilyn Monroe en *Chau rubia* de Víctor Pronzato o la lectura que realiza Alberto Ure al dirigir *El 16 de octubre* de Elio Gallipoli. Como se observa en *País cerrado, Teatro Abierto* y leemos en acotación del guion: «Una madre y su hija vestidas con ropa de mucamas. La hija representa lo sexual. Durante la obra lo que se ve en las imágenes transmite un contenido de acciones eróticas y conflictos sexuales» (Balassa y Wegbraut 1991, 31). A lo largo de nuestro análisis, pondremos atención en la representación del sexo, la sexualidad, el erotismo o la sensualidad en esta edición. Además, nos va a interesar analizar cómo las obras escritas para los siguientes eventos amplían dicha representación correspondiendo al aperturismo político y a la ampliación de esta *creación abierta*, rebelde y confiada que genera el marco de Teatro Abierto.

En otro aspecto, muchas obras comparten una recuperación de los mitos y tradiciones nacionales, trabajando en un espacio que también la dictadura había desvirtuado y constituyéndose como símbolos que permiten trazar una reflexión crítica para el espectador y que despiertan, a su vez, a un público más popular. Así se recrea desde las tradiciones familiares y gastronómicas a la figura popular del porteño, se recupera a Carlos Gardel o se establecen referencias a letras de tangos, las cuales proponen una lectura compleja para el espectador. Por ello, Isabelle Clerc se refiere a Teatro Abierto como «expresión de la identidad argentina» (Clerc 2001), aunque consideramos que esta afirmación responde a una recurrencia en los ciclos, pero no a una propuesta compartida por todas las obras. De nuevo, comprobaremos cómo continúan y amplían estas referencias en los siguientes ciclos.

Miguel Ángel Giella (1991), en sus investigaciones pioneras sobre el fenómeno de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones, realizó un estudio crítico sobre las piezas de 1981, postulando la existencia de una temática compartida por todas las obras de este primer ciclo. Considera, por tanto, que las mismas quedan unidas bajo la denuncia de la «alienación», ya sea individual, familiar o social. Dicho estudio, primer eslabón revelador para acercarnos a las obras del primer ciclo, simplifica desde nuestro punto de vista en la búsqueda de la homogeneidad temática, cuando Teatro Abierto destaca por la heterogeneidad de sus planteamientos. Por ello, consideramos más enriquecedor ahondar en las peculiaridades de cada obra en cuanto a su temática y forma, construyendo posteriormente amplios sentidos, en asociación, para todo el ciclo.

Todas las obras presentadas para el primer ciclo<sup>52</sup> están determinadas por lo que denominamos «poética abierta» tanto en los textos como en los montajes. La misma se caracteriza, como ya mencionábamos con anterioridad, por una escenificación minimalista. Los escasos medios o las diferentes funciones diarias inciden en que sea preciso valerse de elementos escasos donde lo simbólico complete el significado completo. No obstante, esta característica no exime de la creación de espacios escénicos de sumo interés, belleza y adecuación significativa con la pieza<sup>53</sup>. Este “teatro pobre” determina también la estética de Teatro Abierto, la creación de los textos, la puesta en escena y el juego imaginativo de los directores. Además, promueve ese cambio de producción al que se enfrentan desde el movimiento: los grandes montajes del teatro oficial o del teatro comercial<sup>54</sup>.

Con el fin de acercarnos a los textos de Teatro Abierto en 1981 y presentar algunas de las principales poéticas dramáticas, en temática y forma, que en el evento hallamos, hemos establecido una distinción por diferentes ejes: familias disfuncionales en las expresiones del Realismo; conflictos matrimoniales en entornos de “excepción”; enfrentar desde la ironía y la parodia; capitalismo y dictadura; purgar el trauma; y (re)pensando Argentina. Estas clasificaciones no buscan establecer líneas cerradas, sino que, de forma pragmática, postulan algunos ejes de interés con el fin de observar las relaciones que se construyen en el entorno de Teatro Abierto y constatar algunas de las reflexiones principales y estéticas primordiales que compusieron este ciclo en 1981<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Consideraremos también el texto de Oscar Viale *Antes de entrar dejen salir* puesto que, aunque no llegó a representarse, se escribió para este ciclo y se publicó en el volumen editado tras la celebración de este. Así, forma parte del imaginario y la memoria conjunta de Teatro Abierto.

<sup>53</sup> Como mostraremos o analizaremos, nos valemos de las fotografías de Julie Weisz (2011) o imágenes extraídas del documental *País cerrado, Teatro Abierto*.

<sup>54</sup> El trabajo realizado por la fotógrafa Julie Weisz fue esencial para que hoy día podamos visualizar y reconstruir las características de la puesta en escena de los montajes de Teatro Abierto en sus diferentes ediciones. En ciertas ocasiones presentaremos estas imágenes, extraídas de su libro (Weisz 2011) o de su página web: [www.julieweisz.com.ar](http://www.julieweisz.com.ar).

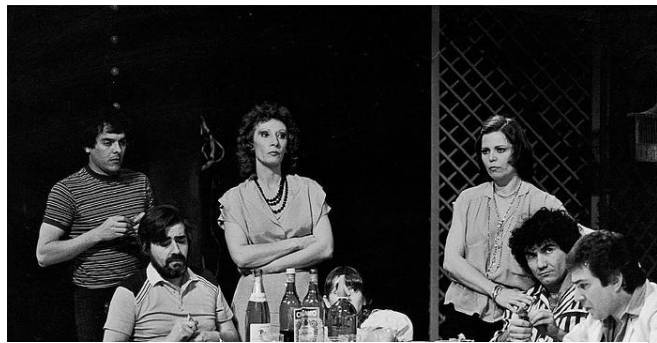
<sup>55</sup> Para las obras de Teatro Abierto en 1981 trabajamos con la publicación de la Editorial Corregidor (AA.VV. 2007), aunque también puede consultarse la última edición de Argentores (AA. VV. 2016). Para facilitar la comprensión de las citas, presentaremos el nombre del autor seguido de la referencia bibliográfica a la edición de 2007 y la página en la que se ubica el texto en dicho volumen conjunto. No obstante, el número tan elevado de propuestas desborda su presentación individual en la bibliografía, donde solo remitimos a la obra colectiva (AA.VV. 2007). Consignamos aquí las obras y la numeración de sus páginas en dicho volumen: *Papá querido* de Aída Bortnik (2007, 15-26); *Gris de ausencia* de Roberto Cossa (2007, 27-38); *El que me toca es un chanchito* de Alberto Drago (2007, 39-60); *Mi obelisco y yo* de Osvaldo Dragún (2007, 61-79); *For export* de Patricio Esteve (2007, 80-100); *El 16 de octubre* de Elio Gallipoli (2007, 101-117); *Decir sí* de Griselda Gambaro (2007, 119-129); *Cositas mías* de Jorge García Alonso (2007, 131-146); *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza (2007, 147-168); *Criatura* de Eugenio Griffiero (2007, 169-180); *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac (2007, 181-205); *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti (2007, 207-233); *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell (2007, 235-246); *La oca* de Carlos Pais (2007, 247-267); *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky (2007, 269-281); *Coronación* de Roberto Perinelli (2007, 283-304); *Chau, rubia* de Víctor Pronzato (2007, 305-314); *Desconcierto* de Diana Raznovich (2007, 315-322); *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana (2007, 323-341); *Trabajo pesado* de Máximo Soto (2007, 343-372) y *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale (2007, 373-404).

### Familias disfuncionales en las expresiones del realismo

Teatro Abierto se convirtió en una muestra paradigmática de las diferentes posibilidades que la estética realista ofrecía, evidenciando que los dogmas con los que se había iniciado la misma en los sesenta ahora se mostraban como límites borrosos o imprecisos dentro de las profusas variantes presentadas: desde la recuperación de las estéticas tradicionales de principios de siglo a la mezcla con elementos teatralistas, la exageración de personajes hacia el disparate o la profunda introspección psicológica que desnuda a la sociedad Argentina ante los espectadores.

Varias de las piezas de Teatro Abierto recuperan el espacio de lo familiar, en cuyo encuentro florecen los conflictos personales que se extrapolan en la lectura crítica a conflictos vividos por la ciudadanía argentina. Así ocurre en *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *Papá querido* de Aída Bortnik o *El que me toca es un chancho* de Alberto Drago. A través de estilos divergentes, todas trabajan con entornos familiares disfuncionales, quebrados o crispados por la situación social. Las relaciones entre la familia y los matrimonios evidencian, a través de las piezas, diferentes realidades traumáticas durante el Proceso.

Este es el caso de *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, pieza en la que nos detendremos en el próximo capítulo. La obra, a través de una revisión del grotesco y cargado de humor, desarrolla el conflicto individual de diferentes miembros de una familia desarraigados de su identidad en sus múltiples caminos exiliares. También *Papá querido*, de Aída Bortnik, autora de nuestro corpus y texto que presentaremos en el capítulo sexto, nos sitúa ante un entorno familiar resquebrajado por la falta de referente paterno y que deja a cada individuo desvalido ante su crisis personal. Estos cuatro hermanos participan de un sistema burgués y capitalista, que atenta contra la solidaridad social y, con el miedo generado en los individuos, aboga por la idea popular del «sálvese quien pueda»; así se convierten, como en la obra de Alberto Drago, en cómplices de la opresión y el conservadurismo dictatorial. Por ello titula este dramaturgo a su pieza con un refrán



*El que me toca es un chancho* de Alberto Drago.

Fotografía de Julie Weisz (2011).

argentino que hace referencia a la antedicha idea popular, *El que me toca es un chancho*. La obra nos sitúa ante un espacio prototípico realista, el entorno familiar de clase media, la «*Ambientación del clan de una familia típica de clase media*» (Drago en AA.VV. 2007, 41), donde descubrimos los conflictos ocultos entre los diferentes miembros y la insolidaridad, egoísmo e individualismo que se profesan. La acción se desarrolla contemporánea a Teatro Abierto, en la celebración de la Nochevieja de 1980.

El núcleo familiar está compuesto por Maruca, la matriarca de la familia Noi, y sus cuatro hijos con sus respectivas familias. Además de las divergencias entre estos miembros, los conflictos económicos, de clase social y otras disputas, el núcleo de la trama lo hallamos en la ausencia de Carlos. A través de él, Drago hace referencia a los presos políticos. Tras pasar un tiempo encarcelado, ha sido puesto en libertad y todos los hermanos evitan -por miedo o por repulsa- ningún tipo de contacto con él. Por ello Juan, el nieto mayor de Maruca e hijo de Carlos, increpa a sus tíos en la cena por el olvido, la hipocresía y desprecio al que han sometido a su padre.

El jolgorio de fin de año y el festejo comunitario familiar se tornan entonces dramáticos en la expulsión de uno de los miembros de la familia de este encuentro. Empero, la obra se construye desde un discurso crítico, pero esperanzado. Este tono aparecerá de forma recurrente en muchas de las piezas de Teatro Abierto, donde aún se conservan vestigios de la utopía socialista, cada vez más debilitada en el discurso latinoamericano. Este hecho se percibe en la contraposición entre los personajes negativos (los tres hijos y sus esposas en la obra) frente a los dos positivos: la abuela Maruca y Juan, su joven nieto. Representantes de dos generaciones antepuestas, con su unión alegórica por la paz construyen una nueva esperanza para Argentina desde las jóvenes generaciones y el consenso: «Juan.- ¡Brindo por vos y por mí, que somos el principio y el fin!» (Drago en AA. VV. 2007, 60).

En última instancia, resulta de sumo interés cómo la pieza de Drago comienza a ahondar, de manera sucinta, pero significativa, en la problemática del silencio cómplice de la ciudadanía y la necesidad del reconocimiento social para las víctimas. Todas las alusiones a Carlos se realizarán en voz baja, a través de vagas menciones y sin una aseveración de su carácter como preso. Carlos es una presencia en ausencia en esta obra y aparecerá principalmente representado por su hijo Juan. Él ha comprendido que el camino para liberarse de esta experiencia traumática y purgar a su padre en su desdicha es el reconocimiento como víctima de su padre y de él mismo como hijo de un preso

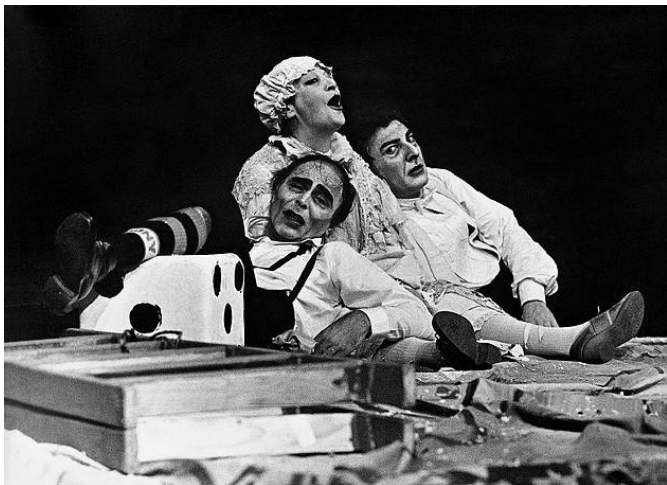
político. Este primer acercamiento a dicha temática resulta sumamente significativo, ya que comienza a adentrarse en líneas temáticas del teatro memorialístico por el que caminará la escena argentina durante la posdictadura.

### **Conflictos matrimoniales en entornos “de excepción”**

En otras ocasiones, los autores de Teatro Abierto se alejan del núcleo familiar amplio para ceñirse en las relaciones matrimoniales y, metafóricamente, su relación con el contexto sociopolítico vivido, como en *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, *For Export* de Patricio Esteve y *La oca* de Carlos Pais. En los tres casos, las relaciones matrimoniales sirven para ahondar en la intimidad de los individuos, en sus conflictos internos más profundos para desvelarlos ante el espectador. El espacio matrimonial sirve, a su vez, para valerse del humor absurdo, el disparate o la construcción de espacios no realistas con el fin de propiciar la reflexión y abrir el significado a la lectura de cada espectador.

La primera de ellas, *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, será motivo de nuestro análisis en el capítulo sexto. Se trata de un texto que reflexiona sobre la violencia como experiencia asentada en el país a través del diálogo absurdo y el humor negro que genera el diálogo íntimo y nocturno entre un matrimonio, Carmela y Anastasio.

La vida en pareja, en una atmósfera de sometimiento y excepción, también será trabajada en *La oca* de Carlos Pais a través de Aquiles y Leonor y Roque y Enriqueta. La obra nos presenta a estos dos matrimonios en un doble juego de sometimiento: las mujeres subordinadas al mandato masculino en busca de su liberación; y los hombres sometidos al juego de la oca. Este popular entretenimiento se construye como una alegoría de la propia existencia, donde cada nueva casilla esconde un miedo o terror: el laberinto o el pozo solitario, la cárcel, la muerte... se convierten en la culpa, las crisis existenciales, el sometimiento, la violencia o el temor. Los hombres están atrapados desde niños en este entrenamiento y castigo, pendientes del azar que encarna su personal croupier y sirvienta Marieta, a modo de demiurgo. En la partida que se desarrolla en escena se representan sus propias vidas y su envejecimiento. A su vez, conforme ellos quedan más atrapados en un espacio sin salida, las mujeres consiguen liberarse de sus ataduras. Las disputas y asfixias, que se han hecho patentes durante todo el texto, resultan cada vez más insostenible para ellas, quienes reclaman su espacio de libertad en su juego personal.



Pepe Novoa, Juan Carlos Puppo y Amanda Beitía en *La oca* de Carlos Pais. Imagen: Weisz 2011, 41.

La obra, dirigida por Osvaldo Bonet, representaba a gran tamaño, cubriendo toda la escena, el juego de la oca en el que los personajes se desenvuelven, alejando la estética realista por la construcción de un espacio simbólico y onírico. El mismo introduciría más al espectador en la propia angustia de los personajes y los convertiría en partícipes del juego. En la fotografía de Julie

Weisz observamos un vestuario del siglo XIX, con altas calzas, la cara pintada o los zapatos con tacón para los hombres. Observamos, en la expresión, una interpretación cercana a lo paródico y vodevilesco, a la exageración burlesca de la desesperación en la que están sumidos los personajes. Este hecho se incrementa en los elementos escenográficos hiperbólicos, como el dado gigante con el que juegan en cada tirada su propia vida.

Las relaciones de pareja son también tratadas en *For Export* de Patricio Esteve, acercándonos a la clase media-baja argentina. El texto lo protagoniza un matrimonio joven, Cacho y Chola, que viajan para veranear a un lugar exótico, lo que los situará ante el encuentro con la otredad: el indígena, el extraño, el diferente, el otro. Dos mundos desconocidos y unidos debido a la avería en el coche que obliga a la pareja a esperar en plena selva. El contacto con los indígenas, ajenos a la sociedad en la que vive el matrimonio, descubrirá a Cacho como un personaje falto de principios humanos y solidaridad, intransigente y engreído. Representaba al hombre blanco de clase media, conservador, de personalidad agresiva y machista, cuya mirada egocéntrica impide cualquier contacto personal con el otro. Por ello, responde con una actitud colérica y violenta contra los indígenas -única salvación para la pareja perdida en la selva- y contra Chola. Ella, a pesar de estar cansada por su actitud, está sometida a sus acciones y no logra su liberación. El conflicto surge cuando esa otredad tachada de inferior en la mente de Cacho se rebelde contra su actitud tiránica y le castiguen con su propia vida.

Cacho se convierte en un personaje simbólico, una representación del victimario y su represión contra todo aquel contrario a sus principios o los colectivos de mayor debilidad social. Por ello, su castigo representa un acto de rebeldía destacado, un levantamiento metafórico contra la tiranía y una



Cacho Espíndola (Cacho) y Susana Delgado (Chola)  
en *For export* de Patricio Esteve.  
Imagen: Weisz 2011, 31.

muestra de que la unión solidaria de la colectividad puede liberar de los males que acechan a la sociedad. Hallamos algunas referencias determinadas que ubican la acción en la Argentina dictatorial y a Cacho dentro de la clase social que fue cómplice de la dictadura o bien estuvo engeguada por el aparato publicitario del régimen. Por ejemplo, lo observamos en las menciones de Cacho al Mundial de Fútbol de 1978. O, de forma más compleja, en la construcción de un discurso para el protagonista masculino donde se percibe la narrativa autoritaria extendida por el Proceso. Como perciben Díaz y Libonati: «es la pregnancia del discurso totalitario que pretendía, por un lado, reivindicar un falso nacionalismo y, por el otro, generar una suerte de autodisciplina para que los individuos mismos se erigieran en portavoces de ese autoritarismo» (Díaz y Libonati 2014, 34).

Como en otras piezas de este ciclo, la complejidad de la obra de Esteve se halla en la interpelación al espectador con un nuevo agente humano implicado en la dictadura y que rompe con la dicotomía de la víctima/victimario: el cómplice. Como en *Papá querido* de Bortnik, *El que me toca es un chanco* de Drago, *Desconcierto* de Raznovich o *Tercero incluido* de Pavlovsky, entre otros, la focalización se sitúa en la complicidad ciudadana con el régimen, en la creencia en las premisas autoritarias, en la ceguera contra el horror o la preocupación individual exenta de solidaridad ciudadana. Las obras interrogan al público sobre su propia actitud y actuación en el contexto dictatorial, buscando su despertar para la acción colectiva contra la dictadura.

### **Enfrentar desde la ironía y la parodia**

En otras ocasiones, los autores precisan, dentro de la escritura bajo la censura, del uso de la ironía o los elementos paródicos como mecanismos para enmascarar el discurso



crítico contra la dictadura. Este es el caso de piezas como *El nuevo mundo*, *El acompañamiento*, *El 16 de octubre* o *Antes de entrar dejen salir*. Desde propuestas más realistas a espacios teatralistas, esta fórmula revierte en el espectador de forma humorística, permite el tratamiento de realidades traumáticas y despierta la lectura crítica del público.

Un ejemplo paradigmático lo compondrá *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, un vodevil descarnado que plantea la llegada del Marqués de Sade al Nuevo Mundo, a Hispanoamérica, un espacio donde su corrupción moral es puesta en entredicho por laxa y donde la hipocresía, falsedad y autoritarismo rigen a la sociedad. Sobre este texto, que forma parte de nuestro corpus seleccionado, nos detendremos con posterioridad. También analizaremos en el próximo capítulo *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. La obra, en clave realista, se adentra con ironía en la crisis existencial de sus protagonistas, Tucu y Sebastián, quienes desean interpretar un tango al estilo de Gardel.

En el *16 de octubre*, de Elio Gallipoli, hallamos una parodia del mito cainita, donde el odio entre hermanos y la falta de solidaridad dejan paso al encuentro, el apoyo social y el amor fraterno. El espacio realista tradicional y el entorno familiar se tornan ahora lugares de humor que no teme los diálogos absurdos. Significativamente, la pieza fue dirigida por Alberto Ure, director cercano a una puesta en escena de carácter vanguardista. Paródicamente, el texto juega en su título con la afamada conmemoración de la movilización peronista el 17 de octubre de 1945, pero un día antes, burlando tanto las referencias políticas como el Estado censor. La desautomatización del enfrentamiento bíblico entre Caín y Abel descubre un texto que ensalza los valores humanos, la solidaridad o el apoyo social como mecanismo para salvar a los individuos. La acción se desencadena cuando Abel, destrozado, le cuenta a su hermano que ha discutido gravemente con su mujer por escuchar música con sus hijos. Caín intenta ayudarlo y hace partícipes a la madre de ambos y a su esposa, Mabel, de la preocupación que siente por su hermano. Paródicamente Abel, errabundo por la ciudad, encuentra en un autobús público el apoyo social que necesita para escapar de su desesperación. La bondad humana que en ese entorno -tradicionalmente inhóspito y solitario- halla, le lleva al encuentro y el perdón con su esposa.

Por su parte, también *Antes de entrar dejen salir* ahonda en los conflictos generacionales y las relaciones familiares desde un tono paródico y humorístico tras el que se oculta un panorama atroz. El texto de Oscar Viale, que no llegó a representarse,

profundiza en un conflicto paterno-filial por la profesión que el padre ansía para su hijo Francis y su realidad laboral (músico de rock). El texto te sitúa en un juego tragicómico continuo, desde el humor que ofrecen los diálogos y sus equívocos a la trágica idea de que el padre de Nino y Francis lleve nueve meses encerrado en el baño, desconociendo si está vivo o muerto. Los jóvenes se adentran, entonces, en un espacio onírico donde se hallan atrapados otros jóvenes en busca de sus padres, como Marcia y Diana. La reflexión de Viale se torna plurisignificativa. Por un lado, ahonda en la opresión ejercida desde los progenitores, los adultos, contra los jóvenes maniatados por el terror y control que ostentan los primeros. A su vez, la juventud busca en la obra un referente, un guía que les ayude a continuar con su camino; no obstante, este ha desaparecido, los ha dejado solos y desvalidos ante un mundo hostil que no comprenden. Así se genera, humorísticamente, una referencia cruenta, sorprendente en el tiempo dictatorial, de la juventud aterrada por el destino de sus padres, abriendo interrogantes sobre su propia existencia y su sociedad. El «*clima pesado*» de la última acotación acoge un referente extra-escénico directo al ambiente hostil e irrepresentable que Argentina estaba viviendo. Todos los puntos confluyen en una misma necesidad: el despertar social desde la juventud para la recuperación de sus propios caminos y del país.

### **Opresión y trauma**

Varios textos reconstruyen, en el contexto del ciclo, realidades traumáticas vividas durante el proceso desde una visión crítica y tono dramático, buscando enfrentar al espectador a estas lacras de la sociedad dictatorial. Así lo observamos en *Decir sí* de Griselda Gambaro, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, *Desconcierto* de Diana Raznovich, *Criatura* de Eugenio Griffiero y *Trabajo pesado* de Máximo Soto.

La obra de Gambaro, a la que nos dedicaremos dentro del estudio específico de nuestro corpus en el capítulo sexto, metaforiza, en un estilo absurdisto, la realidad dictatorial en la relación autoritaria del Peluquero con su Cliente. También en el próximo capítulo nos detendremos en la propuesta de Ricardo Halac, la cual con sumo interés ahonda en diferentes problemáticas que atrae la dictadura, desde la represión contra todo pensamiento disidente del régimen al exilio obligado, tratando de manera pionera la figura del desaparecido y la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Por su parte, las piezas de Raznovich y Griffero constituyen los dos únicos monólogos, de honda crudeza, que encontramos en Teatro Abierto 1981. El *Desconcierto* de Diana Raznovich nos sitúa como espectadores -en un juego metateatral- de un concierto de la pianista Irene della Porta. Durante los años dictatoriales, esta artista alcanzó su fama cuando aceptó al empresario que la dirigía -representación del poder político represivo-, interpretar sin emitir ningún sonido. Como plantea la autora, Della Porta ha aceptado con humillación la imposición censora como forma de vida, lo cual implica su sumisión personal y artística, una mediocridad que la atormenta, tal y como reflexiona a lo largo del monólogo. Uno de los aspectos destacados de esta propuesta reside en la relación con el espectador, ya que cada noche, cuando la pianista se sienta e imita el acto de tocar, pero sin sonido, el público que ha abarrotado la sala aplaude su sometimiento, cómplice de la censura y opresión. Como señala Diana Taylor: «seems directed at those Argentines who were complicitous with the dictatorship and whose passivity in the face of governmental brutality made a new social order –the culture of terror- possible» (Taylor 2002, 25).

La cruenta reflexión final en la que se sustenta esta propuesta se observa cuando la pianista busca recobrar el sonido que la censura le había negado y descubre que ya no será capaz de hacerlo; ha perdido las facultades necesarias (simbólicamente, las manos no responderán en el teclado), pues la experiencia traumática ha invalidado su capacidad y la cesión ante la censura ha mermado toda su creación. De la misma forma, con el final de la dictadura, la sociedad argentina y los propios creadores debían enfrentarse a un nuevo período de suma complejidad, al también difícil aprendizaje de vivir en libertad.

En la puesta en escena (según las fotografías e imágenes del documental) observamos una pianista con un vestuario e interpretación grotesca, sin pelo en la cabeza y con un vestido del que se va desprendiendo con el avance de la representación. Nelly Prono interpreta a la protagonista bajo la dirección de Hugo Urquijo, superando la puesta en escena realista con el tono patético y exasperante de la actriz. Ese desnudo, como analiza



***Desconcierto de Diana Raznovich.***  
Fotografía de Julie Weisz (2011).

Golluscio de Montoya (2005), constituye un acto escénico rebelde y atrevido. En su interpretación, la actriz interpela de forma directa al público, al que increpa y hace partícipe de su desesperación.

En el caso de *Criatura*, Eugenio Griffero construye un monólogo simbólico cuyo desarrollo gira sobre la pesadilla evocada por un ser indefenso, débil, lleno de inquietudes y dudas, en una actitud «*permanentemente alerta y temerosa*» (Griffero 2007, 171). La



*Criatura* de Eugenio Griffero. Imagen de Julie Weisz (2011).

propuesta onírica nos introduce en un estado traumático, de terror, violencia y opresión, donde, a través del monólogo, se establecen todas las problemáticas que asolaban al país. En un espacio indeterminado y una propuesta alejada de una estética realista, escuchamos a esta débil criatura, un ave de corral que espera con sometimiento y terror el día de su muerte, como ocurrió con todos sus allegados. Plantea la terrible alegoría, traumática y dantesca, de la sociedad argentina como animales de granja, encerrados en vidas anodinas, entregados al trabajo, alienados y aterrorizados, esperando en silencio ser el siguiente en morir. Bajo la dirección de Jorge Hacker e interpretado por Luz Kerz, observamos en las fotografías de Julie Weisz

el poético vestuario confeccionado por Delia Fabre, donde la actriz lucía un gran traje de plumas que representaba ese animal metafórico de la pieza, esa criatura asolada por la represión.

Por su parte, *Trabajo pesado* de Máximo Soto, inspirada libremente en la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, presenta un espacio posapocalíptico, un escenario devastado y una atmósfera sucumbida ante el terror. La pieza establece interesantes relaciones con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, desde la espera trágica de los dos personajes protagonistas de un futuro que nunca llega a la aparición de Niebla, un hombre ciego, y su acompañante y guía Carie, dibujada desde su animalización, como ocurre con Lucky y Pozzo en la obra de Beckett. En este espacio dantesco y desolador trabajan diariamente

Flemon y Carie para Pérez, almacenando bolsas de basura incansablemente. La obra nos descubrirá la escena traumática cuando sepamos que esas bolsas están llenas de cadáveres anónimos, amontonados y ocultos, olvidados sobre la montaña de despojos, al que se unirá al finalizar la pieza el cadáver de Flemon. La propuesta ahonda de nuevo en la opresión, en las relaciones entre víctima y victimario, en el miedo que genera un estado cómplice de la represión y alude a una imagen atroz para despertar el juicio crítico de los espectadores. La pieza finalizará, sin embargo, con un atisbo de esperanza, discurso que promueven muchas piezas de Teatro Abierto. Tras la muerte de Flemon, superior de Carie, este podrá huir con Nancy en la búsqueda ilusionante de un futuro mejor.

### (Re)pensando Argentina

Tres piezas de Teatro Abierto en 1981 realizan un interesante panorama por la historia de Argentina, destacando diferentes elementos críticos así como problemáticas diversas, extrapolando sus propuestas a un juicio con la realidad contextual. Nos referimos a *Mi obelisco y yo* de Osvaldo Dragún, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti y *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell.

La propuesta de Dragún, cuyo análisis profundo se realizará en el capítulo próximo, metaforiza en torno al Obelisco, monumento simbólico de la ciudad de Buenos Aires, diferentes estadios históricos y hechos opresivos contra el individuo hasta la propuesta esperanzadora de su liberación a través de las jóvenes generaciones. Por su parte, también el capítulo sexto recogerá el pertinente análisis de la obra de Monti, revisión histórica de Argentina, desde una visión posmoderna, que ahonda en la represión y violencia ejercida por diferentes estatutos del poder contra los más débiles.

En última instancia, *Lobo... ¿estás?*, la obra de O'Donnell, ahonda en el sometimiento a la sociedad argentina a través de una educación que reprime al individuo desde la infancia. La censura se instaura desde el propio sistema educativo y el entorno familiar, oprimiendo desde niño al individuo, atormentándolo hasta convertirlo en un animal obediente, adormeciendo al lobo que pueda enfrentarse a las imposiciones dictatoriales. Mario, el protagonista de esta pieza, dialoga al comenzar con su Doble, con la representación de su conciencia, y afirma:

Mario.- (*Firme.*) Digo: me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar.

*En cuanto Mario termina de decir esas palabras tanto él como su Doble se alarman y echas miradas en todas direcciones, asustados.*

Doble.- No es prudente decir algo así. (...)

Mario.- (*Exasperado.*) Pero yo sé, lo sé sin una pizca de duda, que cada frase que no pronuncio, cada acción que no llevo a cabo, cada pensamiento que no dejo organizarse en mi mente, por prudencia, por miedo, es un paso más que me distancio de mí mismo (...)

(O'Donnell en AA.VV. 2007, 237)

Con el avance del texto, en una estética vanguardista, que en la puesta en escena promueve la comicidad -como escuchamos en las risas del público en el documental de Balassa-, se suceden diferentes escenas traumáticas, imaginarias o ensoñadas, introduciéndonos en la mente infantil de Mario y la conformación de su pensamiento crítico y de él como individuo; se entremezclan recuerdos y experiencias personales de suma crudeza, las cuales le conducirán a la exasperación: la severidad de la maestra; el fusilamiento de Liniers, prócer de la patria, como símbolo del desmoronamiento de la identidad nacional; o los diferentes cuentos infantiles que la familia construye para alertar a Mario de que debe hacer, decir y pensar con obediencia, según el orden establecido.

La última visión, la más terrorífica para el protagonista, parece brotar de su subconsciente traumático. En ella observa como una serie de personajes circenses (El Mago, payasos, funambulistas...), que se construyen como imágenes del orden político y moral establecido, golpean hasta la muerte a quien él denomina como "El Mesías". Desesperado y aturdido por una educación y una sociedad donde la censura se encuentra instaurada de forma férrea, Mario afirmará vacilante, finalizando la obra «Mefas que me imploque deasde open» (O'Donnell 2007, 246), un juego de palabras con la primera frase rebelde con la que se iniciaba el texto: «Me



**Lobo... ¿estás? de Pacho O'Donnell.**

Imagen de Julie Weisz (2011)

fastidia que me impongan lo que debo hacer, decir o pensar» (O'Donnell 2007, 237). Sin embargo, la última acotación nos describe cómo la frase, repetida a modo de himno por la ciudadanía, es aprovechada por los agentes de poder, en referencia a las Juntas Militares; representadas según el grupo de música Kiss e interpretando una composición

de música rock pesada e infernal. Todos «*son conminados a bailar al unísono, Mario entre ellos, sin equivocarse, robóticamente, en una inmensa coreografía, no exenta de belleza y sugestión. La escena debe aludir a lo infernal*» (O'Donnell en AA.VV. 2007, 246)

En las fotografías e imágenes que podemos rescatar de esta obra, bajo la dirección de Rubens Correa, observamos la decisión de representar escénicamente el texto desde la visión infantil. De esta forma, se aleja de toda expresión realista para concentrarse en su carácter de visión ensoñada y pesadilla. Así, el Mago está disfrazado de forma tradicional, con un amplio gorro con estrellas que remite a imágenes propias de dibujos infantiles. Recordamos los comentarios de Ingrid Pelicori, actriz de este elenco, sobre la coreografía multitudinaria que coordinó Silvia Vladimivsky para el cierre de la obra<sup>56</sup>.

### Dictadura y capitalismo

Como ya tratábamos, la heterogeneidad temática que propuso Teatro Abierto en 1981 tuvo como consecuencia que no todos los textos trabajaran cuestiones relacionadas directamente con la asfixia opresiva que genera la vida en un gobierno dictatorial, pero sí que ahondaron en temas de interés o preocupación para la sociedad contemporánea al ciclo: problemas económicos, distancia entre clases sociales, sociedad capitalista, consumo desorbitado o la globalización. Esto ocurre con *Coronación*, de Roberto Perinelli, *Cositas mías*, de Jorge García Alonso o *Chau rubia*, de Víctor Pronzato.



*Coronación* de Roberto Perinelli. Fotografía de Julie Weisz (2011).

En *Coronación*, Perinelli nos presenta un ajuste de cuentas entre clases sociales: Carmen y Lily, madre e hijas de clase baja, y Olga “la reina”, representante del sector acomodado. Con motivo de una catástrofe ambiental, la crecida de un río, Olga permitirá a estas dos mujeres que se hospeden en su casa. Con el avance de la acción, observaremos cómo aumenta su poder

autoritario mientras descubrimos que madre e hija han entrado a la casa para recuperar

<sup>56</sup> Esta artista presentará una de sus obras, *El barco*, en la sección experimental de Teatro Abierto en 1982.

un collar que le fue robado a Carmen por Rafael, su marido, para regalarle a Olga, su amante, habiendo sido culpado injustamente el chico del almacén. Olga, quien había ostentado el poder opresivo, se encuentra despojada al finalizar la pieza por la recuperación del orden y la justicia ejercida por las anteriores víctimas. La obra presenta una estética realista que juega con la intriga sobre las acciones de Carmen y Lily para desvelar esa “coronación” rebelde por las clases más desfavorecidas, en una pieza de marcado carácter socialista.

Por su parte, *Cositas mías* plantea una digresión sobre la sociedad capitalista, evidenciando el consumismo exacerbado y el poder de la publicidad y los *mass media* sobre el individuo. Jorge García Alonso se dedica también a las relaciones de pareja, pero en un texto que se aleja del realismo en pos de fórmulas más vanguardistas. En las acotaciones describe un espacio vacío: «Escenario vacío. Una silla en el centro» (García Alonso en AA. VV. 2007, 133). El mismo recuerda a las referencias tempoespaciales indeterminadas propias del estilo absurdista y que, como tratamos en el capítulo anterior, la Neovanguardia había acogido a partir de los sesenta. De la misma forma, observamos la utilización de elementos simbólicos, como la silla en el centro de escena, que evoca al consumismo desaforado que impregnará la pieza. En su crítica, Jorge García Alonso eleva ese consumismo a un carácter erótico y sexual que sustituye el placer carnal por la compra compulsiva. De ahí que la pieza presente, junto a los dos personajes protagonistas, Mabel y Raúl, a los dos elementos esenciales de la pieza, la silla y el sillón. Estos objetos, quienes despiertan la pasión desaforada del matrimonio, adquieren con este hecho una paulatina personificación a la vez que Mabel y Raúl se animalizan en sus actitudes instintivas.



*Cositas mías* de Jorge García Alonso. Imagen de Julie Weisz (2011).

Las referencias sexuales suponen un elemento destacado en el contexto de Teatro Abierto y un enfrentamiento directo contra la censura. Frente a la moral conservadora impuesta por el régimen, García Alonso parodia a la sociedad, a sus obsesiones y sus sexualidades frustradas en referencias explícitas. El autor recurre al carácter absurdista



para ahondar en la complejidad humana, a través de escenas y diálogos disparatados donde descubrimos los encuentros carnales de la pareja con sus objetos hasta llegar al irrisorio parto del engendro de “cositas”, como dicta el título, un apelativo cariñoso para mostrar la obsesión por los objetos que los conduce a procrear nuevos muebles que son «madera de mi carne».

Resulta interesante la utilización de otro elemento dramático que rompe con la estética realista, como es la aparición del coro, el cual simboliza la presión social y gubernamental que se ejerce para mantener el *status quo* capitalista. Con sus voces unísonas, la opresión contra el individuo y la asfixia a la que le somete aumentan, instándoles a realizar determinadas acciones y coaccionando sus sentimientos. Por ello, en una lectura más profunda, el texto se presenta como una metáfora sobre la opresión de la sociedad contra el individuo; el final, consiguiendo liberarse de la atracción que sobre ellos generaban la silla y el sillón, los presenta en un estado de rebelión, de alcance contestatario contra sus propias ataduras. Una imagen liberadora y esperanzadora que acoge significados profundos para el receptor de Teatro Abierto:

Raúl.- Libres, ¡libres por fin!

Mabel.- ¡Libres y felices! (*Se instala, plenamente, un cántico a la libertad y a la felicidad*).

(García Alonso en AA.VV. 2007, 146)



*Chau rubia*. Imagen de Julie Weisz (2011).

En la reflexión social de los textos anteriores hacemos partícipe a *Chau rubia*, de Víctor Pronzato, en una creación colectiva donde colaboró el grupo Los Volatineros, bajo la dirección de Francisco Javier. La obra rememora la mítica figura de Marilyn Monroe y su impacto en la juventud de la época, mostrando la idealización provocada en una

sociedad alienada por la globalización y los *mass media*. Además, la obra descubre en la figura de Marilyn el uso machista del sujeto femenino y los éxitos y fracasos vividos por esta actriz. Los últimos días en la vida de Monroe sirven para reflexionar sobre la frustración vital, la soledad o la sociedad como agente devastador para el individuo. La actriz norteamericana se evoca en un espacio que ahonda en la identidad argentina,

acompañando a esta creación de carácter más experimental de la música del tango y canciones en escena. Los tres personajes masculinos, José, Arturo y Roberto, sucumben ante las imágenes que la publicidad y los medios de comunicación imponen en ellos, en una sociedad dócil y controlable, anonadada por lo que ocurre fuera de sus fronteras sin afrontar las problemáticas internas del país<sup>57</sup>.

En definitiva, hemos observado en el dibujo de este mapa por las diferentes obras de Teatro Abierto para 1981, en relación con sus principales rasgos estéticos y temáticos, cómo predomina el uso del discurso anticensor, basado en los elementos metafóricos, el simbolismo escénico y la utilización de recursos como la ironía, la parodia o el humor negro, entre otros, con el fin de enmascarar y ofrecer una visión más compleja e interesante para despertar la visión crítica del espectador. Existe un predominio de las estéticas desarrolladas en los años sesenta y setenta, pero hemos podido comprobar cómo el Realismo Reflexivo o la Neovanguardia como estilos canónicos han perdido fuerza sobre los escenarios y se entrelazan y fusionan desde diferentes visiones y poéticas, constituyéndose este ciclo como un momento culmen de las nuevas estéticas mixtas que venían trabajándose en los años dictatoriales. El diálogo y la visión de conjunto que el ciclo propone provocan una visión rica en la que percibir el abanico de poéticas presentadas. La heterogeneidad temática permite un análisis de la sociedad argentina a través de diferentes preocupaciones, incentivando también la retentiva comunitaria y la expresión crítica individual de cada espectador en las asociaciones establecidas entre los diferentes textos. Hallamos las primeras muestras a la dictadura y sus horrores, desvelando con valentía las primeras -y limitadas- referencias traumáticas y temáticas que compondrán el panorama dramático del tiempo posdictatorial. Observamos, a su vez, referencias reivindicativas y sugerentes ante el aparato censor, como la presencia del erotismo o el sexo en algunas de las propuestas; a su vez, observamos la representación general en las piezas de familias tradicionales, en contextos machistas, y con poca incidencia de la mujer como voz contestataria, como sí observaremos en los textos de las siguientes ediciones y en el teatro argentino posdictatorial. En última instancia, los textos analizados nos han permitido observar cómo Teatro Abierto promulgó un espacio de *creación abierta*, en relación con su enfrentamiento político y contextual, y conjugó en

---

<sup>57</sup> Recordamos la ingeniosa y cruda relación que establece Arturo Balassa en *País cerrado, Teatro Abierto*, cuando contrapone el estreno de Teatro Abierto, bajo condiciones económicas y contextuales de suma crudeza, y los vítores y millones de dólares con los que se recibió a Frank Sinatra en un concierto auspiciado por el gobierno dictatorial y cuya recepción popular fue desorbitada.

su seno una *poética abierta*, libre de imposiciones temáticas y estéticas, desprendiéndose gradualmente de las ataduras censoriales y adentrándose en los espacios creativos que el tiempo dictatorial había mermado. La lectura individual de cada texto promueve una visión analítica, pero su estudio preciso basándonos en su representación y recepción en el contexto dictatorial y el espacio que cada obra comparte con sus compañeras en Teatro Abierto genera espacios de reflexión nutridos y complejos, ofreciendo una radiografía inaudita sobre la sociedad argentina en estos años.

### **4.3 Teatro Abierto 1982**

#### **4.3.1.- La continuidad de Teatro Abierto y el nuevo contexto político**

Resulta sorprendente que desde la primera etapa de organización de Teatro Abierto se postulara no sólo la celebración del ciclo en 1981, sino también su continuidad como proyecto abstracto para la temporada de 1982. Ya en la carta a Argentores en abril de 1981 se menciona que el dinero recaudado estará «destinado a un “fondo” que servirá para solventar durante 1982 un proyecto de semejante proyección (por ejemplo: estrenar 22 autores desconocidos, seleccionados mediante concurso, dirigidos por los mejores directores e interpretados por los mejores actores» (Villagra 2013, 307). Si bien este llamamiento puede ser un reclamo para el apoyo de Argentores, lo cierto es que mantiene mucha de las ideas que finalmente se llevarán a cabo. Desde nuestro punto de vista, este hecho enlaza con el deseo de los organizadores de presentar, más allá de una acción determinada, un proyecto renovador e incentivador del campo teatral en el país. No buscaban un éxito particular sino su constatación en el campo intelectual a través de la provocación de un cambio en las políticas teatrales y la producción escénica. El acontecimiento histórico, político y teatral que se generó con Teatro Abierto no hizo más que incentivar este objetivo. Se planteaba ante los teatristas una oportunidad insoslayable; residía en ellos, como hasta el momento no se había producido, una posición predominante en el campo teatral y un poder destacado como agente social contra la dictadura. Así, desde la ubicación en el Teatro Tabarís, confirmándose en las siguientes ediciones, Teatro Abierto se constituyó como un movimiento teatral y cultural, de carácter contestatario de ineludible impronta en el país. La amplitud desorbitada, en la recepción y adhesión, también planteó nuevos retos, problemáticas y debates en el seno de la organización. En todos ellos, a pesar de las dificultades y controversias que pudieron

generar, la distancia crítica nos permite observar una revitalización audaz del campo teatral. Se pusieron sobre la mesa, más allá de los problemas organizativos, debates en torno a la producción, la calidad y el compromiso artístico, la función política del arte, los reclamos y límites de la profesionalización, la relación con los espacios oficiales y los organismos públicos, las reivindicaciones gremiales, discusiones en torno a estéticas, a los espacios ocupados en el campo teatral, a la necesidad de hallar nuevos públicos y generar estructuras que propiciasen la difusión de nuevas generaciones de artistas escénicos -dramaturgos, directores, actores...- y el desarrollo de los artistas en espacios menos favorecidos -en la diferencia entre el desarrollo capitalino y el provincial, entre otros<sup>58</sup>.

Antes de la finalización del primer ciclo en 1981, comenzó el debate sobre cómo actuar ante el desarrollo de los acontecimientos y la importancia que el movimiento de Teatro Abierto había acogido en el campo cultural y la sociedad argentina. No sólo el ámbito escénico, puesto que surgieron otras experiencias artísticas que siguieron los logros alcanzados por Teatro Abierto, como los movimientos Danza Abierta -donde participaron setenta coreógrafos y quinientos bailarines-, Música Siempre, Poesía Abierta, Folclore Abierto, Encuentro Nacional de Teatro Joven o Cine Abierto (Trastoy 2001, 107). Además, se editaron las obras pertenecientes al primer ciclo y se vendieron ocho mil ejemplares, un número desorbitado para la época y, especialmente, en relación con las publicaciones teatrales.

En un manuscrito que lleva como título “Cierre” de Teatro Abierto (Villagra 2013, 354), encontramos el planteamiento que se hizo desde el colectivo para la sesión final del ciclo en 1981 y el inicio del movimiento. Resulta revelador cómo destacan el agradecimiento a todos los elementos del campo teatral recuperado: la unión, los artistas -especialmente a los actores-, el público, la prensa... y, también, el apoyo del campo cultural, como los artistas plásticos argentinos que inauguraron una exposición con cien cuadros en apoyo de Teatro Abierto. En este cierre anuncian la continuidad del ciclo en 1982 y lanzan la posibilidad de colaborar económicamente con Teatro Abierto en un bono denominado “Promoción del teatro argentino” que irá destinado a la producción de Teatro Abierto en 1982, a la edición de la obra de los autores argentinos a precios populares, a

---

<sup>58</sup> Para conocer todos estos puntos, resultan de nuevo esenciales los documentos de Osvaldo Dragún, donados por María Ibarreta al Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz (Universidad de Buenos Aires), valioso material recopilado junto a otras fuentes primarias por Irene Villagra (2015), del cual nos valdremos para tratar ciertas cuestiones de nuestro interés, junto a otras fuentes primarias y secundarias consultadas.

la promoción de publicaciones, espectáculos y a la reconstrucción del Teatro del Picadero. Como observamos en este discurso, Teatro Abierto se está definiendo como el interlocutor válido que representa al teatro argentino (de ahí que no titulen a su promoción un apoyo al movimiento particular) y como salvaguarda de su continuidad, en su preocupación por los creadores, el público y los espacios escénicos.

Los participantes de Teatro Abierto comenzaban, por su parte, a percibir los primeros cambios que prefiguraban un cambio en la producción argentina y el sistema teatral. De esta forma, ya para 1982 tienen lugar algunos estrenos destacados en el panorama teatral, como también percibe Miguel Ángel Giella (1982), como *La malasangre* de Griselda Gambaro con dirección de Laura Yusem en el Teatro Olimpia; *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa; *Simon Brumelstein, el caballero de Indias* de Germán Rozenmacher; o *Al perdedor* de Osvaldo Dragún. A su vez, a varios de los montajes que participaron en Teatro Abierto se les ofreció un contrato para su continuidad en espacios de carácter comercial de Buenos Aires o en la temporada veraniega de Mar del Plata. *El acompañamiento* de Gorostiza y *Gris de ausencia* de Cossa fueron las piezas más reclamadas, junto a *Papá querido* de Bortnik y *El nuevo mundo* de Somigliana. Este hecho, como trataremos con posterioridad, supuso una crisis importante en el seno de Teatro Abierto, promulgando debates en torno al valor ético y militante de la acción del movimiento frente a la comercialización de las piezas o la profesionalización de los artistas.

Coyunturalmente, el gobierno aperturista de Eduardo Viola estaba próximo a su final. El 21 de noviembre de 1981 el presidente de facto ingresa en un hospital militar, asumiendo el poder Tomás Liendo, ministro del Interior. Pocos días después, el 11 de diciembre de 1981, la junta de gobierno destituye a Viola de la presidencia de facto. Como evidencia Paula Canelo (2008), las fuerzas militares presentaban una serie de problemáticas internas y la visión más conciliadora de Viola fue pronto vista con preocupación para los más allegados a la línea conservadora del régimen, quienes deseaban mantener los postulados de la primera Junta Militar y el férreo mandato que había desempeñado Videla. Un golpe de Estado interno situaba en el poder a Leopoldo Fortunato Galtieri el 22 de diciembre de 1981, fiel defensor y representante del ala más cruenta del partido. Como recoge Ramiro Manduca, «si su antecesor pensaba una transición tutelada con una mayor influencia civil, la ecuación de Galtieri era a la inversa, entendiendo que en todo caso el proceso estaría comandado de principio a fin por los

militares» (Manduca 2016, 255). Empero, Galtieri se enfrentaba a un nuevo panorama de mayor complejidad. Los movimientos sociales y la coyuntura histórica que se había despertado con el gobierno de Viola estaban lejos de ser acallados. La sociedad, los grupos antidictatoriales, los partidos políticos y colectivos como la Multipartidaria habían alzado una voz que ya no podría ser acallada. La dictadura había retrocedido infranqueablemente y la presión internacional se tornaba cada vez más evidente.

No obstante, el gobierno dictatorial guardaba aún una estrategia demoledora que tiñó de dolor a la sociedad en 1982. En medio de la atmósfera dictatorial, pero esperanzada, Argentina se embarcaba en una guerra contra Inglaterra por la recuperación de las islas de Malvinas, al sur del país<sup>59</sup>. El rescate de ese pequeño enclave arrebatado por el gobierno inglés se convertía en una estrategia de recuperación del sentimiento nacional, de la unidad del país y de los valores patrios. El resultado, no obstante, supuso una tragedia rotunda. Jóvenes de todo el país fueron enviados a una guerra que Argentina perdió en un período breve de tiempo. Los daños humanos y materiales fueron inmensos ante el poder militar de Inglaterra y toda la campaña popular organizada en medios de comunicación y propaganda política que auguraba el éxito de la empresa bélica, no mostró más que una dolorosa derrota. La Guerra de Malvinas se desarrolló del 2 de abril al 14 de junio de 1982, dejando tras de sí doscientos cincuenta y cinco fallecidos por el lado británico y seiscientos cincuenta y cinco víctimas argentinas, además de setecientos setenta y siete heridos ingleses y más de mil argentinos (Azcona 2010, 177). También llenó de dolor y desolación a todo el país.

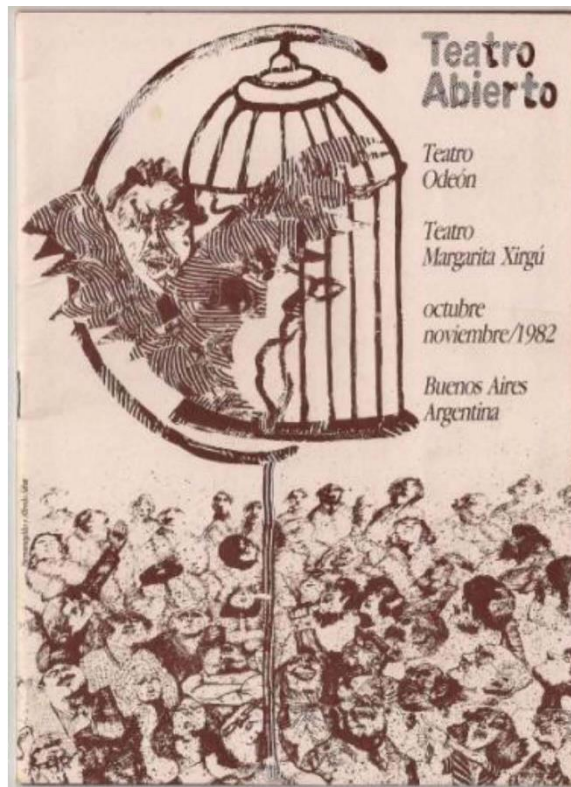
Teatro Abierto había comenzado la organización del siguiente ciclo en las semanas próximas al final del primero. La complejidad de la continuidad y las decisiones assemblearias ralentizaron un proceso que finalizó, con el cierre del plazo para la presentación de textos, el 15 de marzo de 1982, antes de que se iniciara la guerra. El comienzo del ciclo se encontró con un país desolado por una guerra que ni la sociedad ni Teatro Abierto hubieran previsto, por lo que esta temática quedó parcialmente fuera de las propuestas del evento, aunque sí se planteó en 1983.

Desde el final de la edición inicial, los intereses de Teatro Abierto se posicionaron en cuestiones puramente teatrales para el ciclo en 1982. Les interesaba la calidad de las obras, cómo debía ser el sistema de selección, qué derechos tenía el movimiento sobre las

---

<sup>59</sup> Para más información, remitimos a Azcona (2010, 175-184).

piezas ya estrenadas, cómo alcanzar nuevos públicos y acoger nuevos artistas o cómo continuar generando, desde la escena, un impacto artístico sobre la sociedad receptora. Estos planteamientos no se relacionan con la consideración exclusiva de Teatro Abierto como un teatro militante, tal y como se desarrolló en los años setenta. Su carácter político no implica esta segunda categoría. De esta forma, Teatro Abierto no realizó un teatro “panfletario” (sin el sema negativo de la palabra), no representó una ideología política o creó propuestas dramáticas a colación de la Guerra de Malvinas. La falta de imposición temática, además, impedía la obligación de este posible deseo. Los textos presentados cumplían con las premisas de creación teatral en libertad temática y formal que el ciclo reclamaba, enfrentando con su voz a la censura y constituyendo un espacio comunitario insólito. No obstante, una parte del público reclamó una visión más crítica, más “militante”. Por ello, se intentó trabajar con fórmulas que pudieran conjugar ambas visiones para la edición de 1983.



La edición de Teatro Abierto en 1982 nacía en un contexto de mayor desolación causado por el conflicto bélico, pero también en una coyuntura que vaticinaba el final de la dictadura. El cartel creado por Hermenegildo y Alfredo Sabat para el ciclo en 1982 representaba metafóricamente la libertad, en la figura humanizada de un pájaro escapando de una jaula. De esta forma, Teatro Abierto buscaba continuar creando en libertad.

**4.3.2.- Explosión artística y desbordamiento organizativo**

**Nuevos retos para una nueva**

**convocatoria**

**Cartel de Teatro Abierto en 1982.** Imagen extraída de:

<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=339&nro=15>

La eclosión teatral y comunitaria que había generado Teatro Abierto en 1981, su impronta y su incidencia políticosocial, determinó la exacerbada ilusión y, a su vez, la presión con la que se organizaba Teatro Abierto en 1982. El éxito acogido por la primera edición, en su carácter novedoso y en el acontecimiento que creó, debía ser ahora superado o continuado por el nuevo evento. Ya Miguel Ángel Giella titulaba su reseña previa a la celebración de la edición en 1982 “El comienzo de un sueño” (Giella 1982). O como observamos en las actas de Osvaldo Dragún, muchas voces clamaban por la idea que resumía Carlos Somigliana: «Que Teatro Abierto sea absolutamente original y distinto el año que viene» (en Villagra 2015, 128).

Decidida la continuidad del ciclo, el movimiento debía enfrentarse a una serie de metas y trabas para su realización. En primer lugar, algunas voces reclamaban que, antes de dedicarse a una expansión incontrolable, se afianzara la fuerza y continuidad del movimiento. Aunque Teatro Abierto había finalizado en 1981 de forma exitosa, los propios artistas se hallaban descontentos con los resultados finales, motivado por la creación urgente que precisó el ciclo. De esta forma, algunos miembros de la organización como Roberto Cossa pedían ser comedidos y no retrasar el inicio de los montajes, así como otros reclamaban una necesaria mejora en los aspectos artísticos y escénicos, en la propia calidad de las representaciones, como Gastón Breyer, Villanueva Cosse o Luis Brandoni, quien proponía la búsqueda de un seguro de calidad para el resultado final de los montajes (en Villagra 2015, 142-143).

A pesar de ello, el clima general desde la organización reclamaba una acción de mayor impacto que generara un nuevo acontecimiento con Teatro Abierto en 1982. Comenzaron a plantearse diferentes propuestas, algunas de las cuales resultaron elegidas para este ciclo y otras se recuperaron en las siguientes ediciones. Retomando algunas de estas ideas, interesa cómo Alberto Drago plantea la necesidad de consolidar a los autores consagrados con nuevas generaciones, así como promover la expansión de voces de toda Latinoamérica o la realización de espectáculos en los barrios y otras zonas de la provincia de Buenos Aires, alejados del movimiento metropolitano y habitualmente representantes de clases sociales distintas. También Omar Grasso proponía realizar un único y magno espectáculo conjunto en un espacio no convencional, donde pudieran reunirse cuatro mil espectadores, respondiendo a la necesidad de acercarse a las clases populares (Villagra 2015, 142-143).



Hallamos entre los documentos de Osvaldo Dragún la presentación de algunos proyectos completos por parte de los organizadores para encarar 1982 (Villagra 2015, 148-163). En primer lugar, la propuesta de Osvaldo Dragún recalca la filosofía de Teatro Abierto 81 y rechazaba la posibilidad de repetir la fórmula del primer evento, ya que sería una acción carente de riesgo, que abogaría por la seguridad del éxito y la comercialización más que por el impacto y la movilización. Propone, entonces, la creación de un hecho artístico que rompa con las reglas de juego habituales de hacer teatro y que se base en lo inaudito y espectacular. Primero, un espectáculo único desarrollado en un espacio no convencional y masivo, de mil quinientos o dos mil espectadores, durante dos meses. Este punto enlaza con un paradigma propio de los años ochenta, donde el teatro buscó nuevos espacios de creación fuera de lo habitual<sup>60</sup>. Propone que este espectáculo reflexione temáticamente sobre cincuenta años de la vida de Argentina, desde el primer golpe de estado hasta el Proceso de Reorganización Nacional. Se estructuraría en siete jornadas con un equipo de artistas dedicado a cada temporización y que definiría el tratamiento ideológico y estético de ese acto dentro del espectáculo. Resulta interesante cómo esta revisión de la historia de Argentina será recurrente a partir del tiempo posdictatorial, buscando reflexionar sobre la nación y sus derroteros, la identidad individual y colectiva y rescatar de forma testimonial y subjetiva dichas vivencias. Con estos planteamientos, se desarrolla el pensamiento de Dragún desde el «giro subjetivo» tratado por Beatriz Sarlo (2005) y los procesos de trabajo de la memoria que serán propios del tiempo presente, como esboza Elizabeth Jelin (2012). Ante la imposibilidad de aprehensión de una historia oficial, Dragún ya desarrolla la necesidad de reinterpretar los hechos históricos desde lo vivencial. Así, expresará en su proyecto: «Un ejemplo sería un parlamento (hecho dramático) donde las divergencias al contar e interpretar una situación le dan unidad al conflicto» (en Villagra 2015, 150). La obra, a su vez, se encara desde la «poética abierta» que promueve este movimiento, utilizando diferentes códigos de comunicación, fórmulas no convencionales dentro del teatro del momento (testimonios, reportajes, recuperación del coro...). Se trata, sin duda, de una temática de carácter político, pero tratada desde la individualidad, la libertad de pensamiento y las divergencias fuera de todo signo político.

---

<sup>60</sup> Podemos pensar, en este sentido, la influencia que tuvo la llegada de Peter Brook a Argentina en los años de la dictadura, como mencionamos en el capítulo anterior, o recordar los espectáculos de La Fura del Baus en España, desarrollados en la década señalada.

Dragún también se preocupa en su proyecto por el acercamiento a nuevos públicos, por despojar al teatro de un determinado colectivo de la clase media como único receptor y ampliar su extracto a nuevos espectadores. Por ello, aboga por la creación de un segundo proyecto consistente en el desarrollo de dos ciclos barriales que mantengan la estructura de Teatro Abierto en 1981; se acercaría así el teatro a nuevos espectadores que no acuden habitualmente a las representaciones y se buscaría su integración en el movimiento y en el seguimiento del arte escénico nacional. La expansión no finaliza solo en estas dos ideas, sino que también postula la organización de dos elencos representantes del espíritu de Teatro Abierto que giren por el interior del país y que trabajen con los teatristas de la zona para la elaboración de Teatros Abiertos regionales. En última instancia, Dragún propone la creación de un Encuentro de Teatro Joven para dar a conocer a las voces emergentes del país. Sin haber acogido esta forma, esta acción sí que fue desarrollada en diferentes acciones a partir de 1982 y en los siguientes ciclos, como trataremos.

Resulta interesante, a su vez, como este magno proyecto lleva tras de sí un planteamiento de financiación que recoge todo un ideario de gestión y política teatral. Ante la imposibilidad de diálogo estatal, se basa en la venta de abonos para la atracción de espectadores, la fidelización de adeptos con el Círculo de Teatro Abierto al que se le ofrezca otras actividades, la colaboración de otros sectores artísticos adscritos al movimiento y la búsqueda de financiación a través de entidades privadas, fundaciones o apoyo individual. Además, defiende un ideario que permanecerá intrínseco al teatro independiente contemporáneo, donde el beneficio económico de los artistas no es el fin en sí mismo, pero no se niega la profesionalización y el rédito por el trabajo.

El proyecto de Dragún resultaba desorbitado y se decidió desde la organización un panorama más cercado -aunque finalmente la propuesta también resultara desbordante-. Aún así, se mantuvieron parte de las propuestas tanto en este como en los siguientes ciclos y las mismas calaron determinadamente en el espíritu del movimiento.

También se presentaron otras propuestas, como las de los escenógrafos Gastón Breyer y Nereida Bar (Villagra 2015, 157-159), quienes postularon las bases programáticas de Teatro Abierto. De ellas nos interesa destacar cómo remarcan el carácter profesional de los artistas participantes y su carácter como movimiento. Señalan que el nuevo proyecto debe enfatizar ejes como: la libertad de conciencia y expresión, entendiendo el teatro como espejo de la realidad, aspecto que enlaza con el carácter

político antidictatorial; la ética profesional y el trabajo cooperativo del gremio, enfatizando nuevas formas de producción antimerkantistas, lo que esboza los postulados del teatro independiente; así como la recuperación necesaria del convivio y el encuentro con el espectador, pensando el teatro como herramienta social. Por otro lado, plantean que Teatro Abierto debe defender ideológicamente la conjugación entre teoría y práctica teatral; metodológicamente, la relación cuádruple del teatro entre autor, actor, director y técnico; antropológicamente, revitalizar la relación entre escenario y espectador; históricamente, reivindicar la escena nacional y la tradición teatral; y, en última instancia, apoyar a la creación experimental y formar nuevos artistas en el género.

Por su parte, Marcelo Pérez y Omar Hamer, actores participantes en el coro de *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell, valoran una propuesta menos utópica y más práctica y directa. Desean mantener las bases generales del 81, pero plantean un concurso abierto de obras de veintiún autores argentinos y otro para el estreno de siete autores menores de treinta años, escritos para la participación de quince actores o más. A su vez, realizan una propuesta de producción donde Teatro Abierto adquiriera los derechos de las piezas y su difusión durante una temporada. Similar a ellos es la propuesta presentada por la dramaturga Diana Raznovich, donde comprende la necesidad de acoger a las nuevas voces que desean participar en Teatro Abierto; por ello, propone el desarrollo de una doble temporada en dos teatros paralelos, uno con los veintiún autores del primero y otros con veintiún nuevos escritores, siete de los cuales deben ser noveles y menores de treinta años.

Junto a otros proyectos que repiten ideas ya esbozadas, se establecieron diferentes debates y finalmente se decidió por el desarrollo de un concurso de obras con participación libre y sin privilegio de los autores que conformaron en la primera convocatoria. En 1981 se justificaba la elección personal de los artistas que participaron, en la red rizomática de relaciones y contactos que construyeron el círculo. No obstante, por su carácter político como en su reivindicación teatral, un cierre a las filas para la segunda edición habría supuesto un planteamiento criticado y de difícil sustento de cara a la sociedad. Obviar esta realidad atentaba contra los propios principios del movimiento y su reconstrucción del campo teatral. Además, el triunfo de 1981 despertaba un deseo de participación masiva de quienes se dedicaban al teatro en Argentina y en la propia esencia del movimiento residía un deseo de acogimiento de esta fuerza social y artística. A pesar

de este convencimiento, que de manera general asumieron desde la organización, la solución ante el nuevo reto aperturista no resultaba fácil en términos de coordinación.

Por otro lado, existió un deseo de apertura a toda la nación. En el primer evento habían predominado las voces dramáticas provenientes de Buenos Aires, lugar donde se había gestado el ciclo y también el foco más destacado de creación escénica en el país, ciudad natural de peregrinaje de muchos artistas de las provincias. Ahora, la apertura del movimiento deseaba dar cabida a voces dramáticas de todo el país en la edición de 1982 e incitar la celebración de movimientos provinciales. Además, fuera del concurso, relata Mauricio Kartun (1993, 536) que elencos del interior del país se desplazaban los fines de semana a la capital, durante los dos meses de celebración de Teatro Abierto 82, para representar en el marco del ciclo.

El concurso exigía piezas inéditas y no estrenadas de autores argentinos, en un acto; su extensión, aunque breve, podía alcanzar la hora de duración. No había ninguna determinación temática ni estética, ni cualquier otro requisito establecido. Las obras se presentaron de forma anónima para que un jurado seleccionara las mejores propuestas - en términos de calidad e idoneidad para el ciclo-, las cuales ganaron el privilegio de su representación en el contexto de Teatro Abierto en 1982. La convocatoria cerró el 15 de marzo con un inesperado desbordamiento: se habían presentado cuatrocientas doce obras para participar en esta segunda edición, siendo finalmente seleccionadas treinta y cuatro. Si en 1980 habían anunciado desde los organismos oficiales que no existían autores argentinos contemporáneos, la nueva realidad creada por Teatro Abierto había vuelto a desmentir con hechos y de forma abrumadora toda declaración posible. Previamente, se había establecido un jurado formado por actores y directores, dejando fuera cualquier representación del colectivo de dramaturgos para poder participar en el llamamiento. El jurado estuvo compuesto por diferentes artistas y ningún autor: Gastón Breyer, Villanueva Cosse, Osvaldo Bonet, Jorge Petraglia, Francisco Javier, Antonio Rodríguez de Anca, Graciela Araujo, Luis Brandoni y José María Gutiérrez. Su fallo, inapelable, se expidió el 3 de mayo.

A esta exacerbada respuesta se añadió la celebración de una segunda convocatoria a proyectos experimentales. En este caso, Teatro Abierto buscaba acoger otras líneas de trabajo escénicas no convencionales, que se desmarcaran de las estéticas predominantes del ciclo. Además, con esta opción se acercaban generalmente a expresiones de artistas o colectivos jóvenes, a nuevas generaciones cuya oportunidad en la escena porteña era aún

más mermada. Los proyectos podían haber sido estrenados con anterioridad y adherirse a la celebración general del ciclo. De nuevo, el resultado fue abrumador y setenta y cinco propuestas demostraron que había un panorama destacado en Argentina abierto a la nueva creación y diecisiete resultaron seleccionadas para participar en esta segunda edición.

Como percibe Jorge Dubatti, todas estas acciones -tan ambiciosas como propias del carácter de movimiento teatral y político de Teatro Abierto- conllevaron «una organización interna más sistemática y vertical y esto marcó una cierta “burocratización” del movimiento a la par que una evidente “atomización política”» (Dubatti 1991, 80). Si bien el reto del segundo año debía ser enfrentado con determinación, la misma no fue suficiente para respaldar las complejidades que generó esta convocatoria masiva. De forma irónica, Mauricio Kartun reconoce el desbordamiento que este amplio despliegue generaba, pero justifica las decisiones en la oportunidad existente: «¿Cómo substraerse de esa sensación de poder? Si antes se habían hecho veintiuna piezas, ¿por qué no cincuenta ahora?, o cien. Creo que si se hubiera podido, se habrían hecho las cuatrocientas» (Kartun 1993, 536).

La selección de los treinta y cuatro textos elegidos por el concurso para su montaje en el seno de Teatro Abierto no quedó exenta de polémica. No existe una constancia oficial de qué autores se presentaron a la convocatoria, pero lo cierto es que sorprenden la ausencia, dentro de las obras seleccionadas, de dramaturgos como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Aída Bortnik... Roberto Cossa, quien sí había sido seleccionado para la ocasión, se plantea con preocupación que el concurso fue una decisión errónea, pues alegaba que la falta de participación de estas voces tan destacadas del teatro argentino, por la propia trayectoria que los secunda, generaba una cierta invalidez del evento<sup>61</sup>.

La falta de algunas voces canónicas del teatro nacional, no obstante, no fue la única polémica despertada por los textos seleccionados. La problemática surgía desde antes de iniciar los montajes. En las notas recogidas por Osvaldo Dragún (en Villagra 2015), observamos una honda preocupación por parte de la organización del evento sobre la selección realizada, por la baja calidad dramática de las mismas de unos o el carácter menos contestatario y comprometido de otros. No podían denegar el derecho de las obras

---

<sup>61</sup> Cossa, refiriéndose a Griselda Gambaro o Ricardo Halac, opina que «aunque hayan escrito algo flojo, el hecho de que ellos estén escribiendo implica que es algo que interesa al teatro argentino. Suponiendo que Griselda escriba una obra floja -que dudo- no puede ser mala, aunque sólo fuera por su oficio; el solo hecho de que ella escriba algo nuevo, distinto, es bueno que el teatro lo registre» (en Dubatti 1991, 81).

-ganadas por concurso- a participar, pero les preocupaba que muchos materiales hubieran sido erróneamente seleccionados. Por ello, se buscó promover desde la organización que los directores de mayor experiencia trabajaran los textos con mayores deficiencias con el fin de poder solventar en la escenificación dichas faltas. El fracaso de muchas de las puestas en escena con el inicio del ciclo, tanto por parte del público como de la crítica especializada, evidenciaron que el esfuerzo no había sido suficiente y que las exigencias por parte de los receptores eran más elevadas -con un carácter más teatral que político- que el año anterior.

En el caso del resto de artistas necesarios para el evento, también se establecieron convocatorias abiertas. En primer lugar, se presentaron ciento veinte directores para participar, como detalla Giella (1982). Cada director eligió cinco obras de su interés y lo mismo realizaron los autores. Las confluencias determinaron los binomios creativos. A su vez, se inscribió el desbordante número de mil quinientos actores, quienes fueron elegidos por los autores y directores según la conveniencia para sus obras. Ante esta magna convocatoria, con cincuenta y un montajes simultáneos, Teatro Abierto se decantó en 1982 por el alquiler de dos teatros. El primer de ellos, el Teatro Odeón, se convertía con novecientas butacas en una nueva meta para la convocatoria masiva hacia el público del evento; la otra sala, el Teatro Margarita Xirgu, contaba con el también amplio número de cuatrocientas cincuenta localidades. Gastón Breyer volvió a encargarse de la coordinación escenográfica y el Margarita Xirgu se convirtió en un espacio circular, mientras que el Odeón mantendría su ubicación tradicional a la italiana (Giella 1982, 68).

### **Acciones de dinamización del campo teatral en 1982**

En su afán aperturista y dentro del impacto tan destacado que el movimiento había generado, Teatro Abierto coordinó otra serie de acciones dedicadas a diferentes líneas de acción, las cuales confluían en su carácter dinamizador de otros ejes del campo teatral. En primer lugar, la edición del libro *Teatro Abierto 1981* constituyó una acción legitimante del valor de las piezas. La publicación de textos teatrales no es siempre el cauce natural de una pieza de teatro, puesto que presenta un número limitado de receptores interesados en las mismas, especialmente si lo pensamos en contraposición a las tiradas de una novela en editoriales destacadas, por ejemplo. La venta de ocho mil ejemplares de este volumen resultó un éxito sin precedentes para una edición teatral y generaba un nuevo apoyo comprometido con el movimiento. Además, dicha venta

conformó un sustento económico de suma importancia para el desarrollo del ciclo en 1982.

Además, se buscaron diferentes vías económicas que conformaran una fórmula de apoyo activo al movimiento. Por un lado, la venta de un abono, como ocurrió en la primera edición, que permitía la entrada a los diferentes espectáculos y evidenciaba el interés por formar parte activa del movimiento. Por otro lado, desde el final de Teatro Abierto 1981 se buscó consolidar la figura del “Círculo de amigos de Teatro Abierto”, quienes colaboraban económicamente con una aportación, a la vez que evidenciaban su compromiso con los ciclos y actividades desarrollados. Como recoge Giella (1982, 68) este círculo estuvo compuesto por unas trescientas personas activas. Además, existió otro Abono que el público podía adquirir y que le autorizaría a concurrir a todas las salas teatrales durante la temporada de 1983 abonando solo el 50% de la localidad (en Villagra 2015, 240), de forma que se avivara más la asiduidad de espectadores a precios económicos a las representaciones.

A su vez, desde el ciclo de 1981 hasta la celebración de 1982, se organizaron diferentes talleres bajo el marco “Cómo ver teatro”, donde diversos autores, directores y actores conversaban con los espectadores sobre estrenos o realizaban un análisis teatral. Esta acción resulta especialmente determinante, ya que con ella se incentivaba la configuración de un público crítico y se despertaba su interés para convertirlo en espectador asiduo al teatro, una de las claves para la dinamización del campo teatral. También se organizaron por las mañanas y tardes que duró el ciclo, en el Teatro Margarita Xirgu, diferentes seminarios, laboratorios o mesas redondas sobre teatro argentino, que buscaron desde la formación artística a promover el debate sobre teatro (Giella 1982, 68).

A todo ello se suma un atrayente -aunque infructuoso- proyecto encarado por Ricardo Monti. Este dramaturgo, que había quedado fuera de la convocatoria de 1982, propuso a sus compañeros la edición de una revista titulada también *Teatro Abierto*, cuyo desarrollo comenzó en los meses siguientes a la celebración del primer ciclo y culminó en octubre de 1982, con el inicio del segundo<sup>62</sup>.

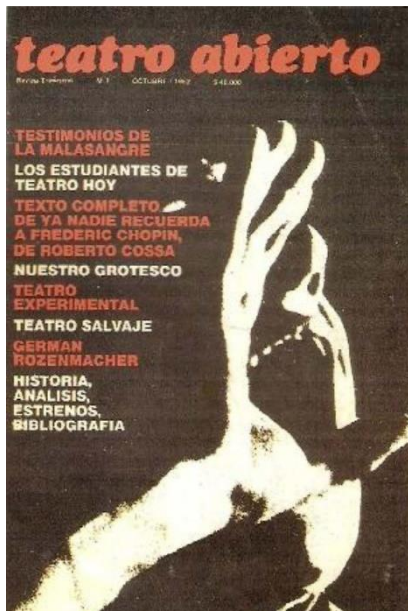
La revista siguió la línea de las revistas teatrales europeas, donde se recogieran textos inéditos de autores nacionales, investigaciones sobre teatro argentino, debates,

---

<sup>62</sup> El Consejo Editorial estuvo formado por Ricardo Monti (dirección general), Carlos Pais (dirección técnica), Máximo Soto, Mauricio Kartun, Gabriel Díaz, Delia Maunás, Hugo Murno y Roberto Perinelli como Equipo de Redacción y un amplio número de asesores de renombre, mayoritariamente participantes de Teatro Abierto.

entrevistas, reseñas de espectáculos o reflexiones de artistas escénicos. Defendía los mismos intereses que el movimiento de Teatro Abierto, pero se afianzaba más en su carácter movilizador del campo teatral que en la pretensión política. Tal y como se alegaba desde el editorial de la revista, hacía varios años que se había perdido la publicación de una revista teatral en el país, la cual se convierte en sustento para la memoria efímera del arte escénico y una difusión privilegiada del teatro. También se convierte en un espacio legitimante, convirtiéndolo en un arte que despierta el debate intelectual y artístico. La publicación de la revista de *Teatro Abierto* incide en un eslabón más, y necesario, para el campo teatral en Argentina: la recuperación y creación de una investigación crítica, del entramado académico que analice los valores formales y temáticos de las obras, las poéticas y los artistas y que se convierta en historiador del hacer escénico en el país.

La revista planteaba diferentes vértices desde donde posicionar de forma destacada el teatro en el país: de la teoría a la práctica, de la formación a la investigación. Además, resulta sumamente revelador que en sus postulados se posicionara a sí misma y al movimiento de Teatro Abierto como el espacio bisagra y movilizador del teatro en Argentina, reivindicando la investigación histórica, el análisis contemporáneo y las líneas futuras del teatro argentino.



**Portada de la revista *Teatro Abierto*.** Imagen extraída de: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=339&nro=15>

Este hecho se observa en los propios contenidos que trató la revista. En primer lugar, establece una ficha de todos los estrenos trimestrales producidos en el país, sección coordinada por Delia Maunás. Otra sección de sumo interés es aquella que buscaba recopilar el proceso de creación y puesta en escena de un texto, a través del testimonio de los protagonistas y las fotografías de la pieza. En este primer número, se dedica al afamado estreno de *La malasangre*, de Griselda Gambaro con dirección de Laura Yusem. Este espacio está coordinado por Mauricio Kartun y Máximo Soto, quienes entrevistan a los protagonistas para reconstruir y legar a la memoria escénica del país dicha admirada propuesta. Igualmente, interesante es el espacio dirigido por Nereida Bar y Gastón Breyer, donde abren un



debate en torno al Teatro Experimental, buscando su definición, características, enfrentamiento a otras estéticas y presentación de ejemplos en el teatro nacional.

Posteriormente, hallamos un espacio escrito por el Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco y dedicado a la obra dramática y narrativa de Germán Rozenmacher, compañero de generación de muchos de los dramaturgos de Teatro Abierto 1981. Por otro lado, Pedro Espinosa realiza una reseña sobre el libro *Dialéctica del trabajo creador del actor*, escrito por el director de escena Raúl Serrano. Después, tras una reproducción del cartel de Teatro Abierto 1981, encontramos la edición del texto de Roberto Cossa *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, estrenado en 1982 con dirección escénica de Rubens Correa. Posteriormente, continúan dedicándose al movimiento de Teatro Abierto con la publicación de la declaración de principios de 1981, publicidad hacia la nueva edición y un artículo firmado por Hugo Murno y Roberto Perinelli titulado “Teatro Abierto 81: crónica de un acto de amor”.

En el deseo de avivar a nuevos públicos para revitalizar con su presencia el teatro argentino, el movimiento de Teatro Abierto promovió algunas actividades dirigidas a los estudiantes del teatro. Se trataba de un colectivo de sumo interés para esta causa, tanto en un sentido político como teatral. En el primer caso, porque su adhesión a Teatro Abierto suponía también una mirada crítica al régimen dictatorial en el que habían nacido y crecido. En el ámbito escénico, estas nuevas generaciones despertaban con interés hacia el teatro, tanto espectadores como creadores. Legitimaban a los creadores de Teatro Abierto por su consideración como maestros, guías y figuras canónicas del teatro; a su vez, estas jóvenes voces suponen la renovación necesaria para que la continuidad del teatro argentino sea factible. De esta forma, a finales de julio de 1982 se organizó un debate con estudiantes de teatro con el fin de que plantearan sus opiniones, intereses y visiones sobre el teatro argentino. La misma se recoge en la revista, en el apartado “Encuesta”, bajo el título “Encuentro con los estudiantes de teatro”, coordinado por Máximo Soto. Las páginas están acompañadas por la fotografía de una pintada callejera, en una referencia joven e irreverente, donde se puede leer «El teatro hace bien a la gente». Las preguntas esbozadas a estos grupos versan sobre el motivo por el que surgió su vinculación con el teatro, cómo es su afluencia como espectador (alegando mayoritariamente dificultades económicas para asistir al teatro), las lecturas de dramaturgos (donde destacan a Roberto Arlt, recuperado en este tiempo en su faceta dramática, así como a otros dramaturgos argentinos como Cossa, Halac, Dragún, Monti

o Juan Carlos Gené), los libros sobre teatro (donde sigue predominando Stanislavski), teatro y política, la presión familiar como estudiantes de teatro o sus motivaciones para formarse en este arte.

A continuación, de la mirada al futuro del teatro argentino la edición se dirige a un relevamiento de la tradición teatral, dedicándose en un artículo a “El grotesco en el teatro nacional”, escrito por el Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco. La elección de esta temática resulta obvia si pensamos en la recuperación grotesca que se estaba viviendo en el teatro argentino, a partir de nuevas estéticas que miraban a la tradición popular reinventándola, como es el caso paradigmático del neogrotesco cossiano.

Acercándose también a la práctica escénica, el “Espacio de opinión” de la revista se dedica a una entrevista a Alberto Ure bajo el título “Oficio y lugar del director”. Posteriormente, hallamos un espacio destacado sobre bibliografía teatral coordinado por Mauricio Kartun, dedicado a la Colección de Teatro Argentino del Centro Editor de América Latina. A continuación, el investigador Teodoro Klein firma un estudio histórico sobre “1806-1807: teatro durante las invasiones inglesas”, sin que podamos dejar de pensar en su temática en relación con la Guerra de Malvinas que se había iniciado en abril de 1982. Acercándose entonces en una sección al interior del país, Jorge Ricci reflexiona sobre la creación en el espacio provincial definiéndolo como «teatro salvaje», «un teatro del interior que intenta escapar de antiguos vicios y alcanzar virtudes recientes. (...) una experiencia teatral que, por las libertades que alcance al hacerse en el molde peculiar de su ámbito, se torne “salvaje de encasillar”» (AA.VV. 1982, 64).

La revista nació con una pretensión trimestral, pero desgraciadamente no legó más que un ejemplar. Finalizaba su editorial afirmando: «Por supuesto, hay mucho todavía que afinar y organizar. Pero contamos con el tiempo. Sólo si perdura, nuestra revista alcanzará todo su sentido» (AA.VV. 1982, 3). Los problemas económicos derivaron en que este deseo fuera irrealizable y el proyecto finalizara en su nacimiento. No obstante, su creación demuestra la preocupación que el movimiento Teatro Abierto tuvo por el teatro argentino, por su contemporaneidad, pasado y futuro, y por el necesario posicionamiento del teatro dentro del campo intelectual argentino. A pesar de su corta vida, su aparición vaticina el surgimiento y posicionamiento que, ya en el contexto de la posdictadura, tendrán las investigaciones en torno al teatro argentino, tanto en el propio país como fuera de sus fronteras.

### **Debates internos: del producto Teatro Abierto a las disputas estéticas**

Si en el ámbito político Teatro Abierto había surgido como un movimiento artístico de carácter antidictatorial, en el plano teatral se posicionaba recuperando algunos de los vértices que ya criticaba el teatro independiente, presentándose contrarios al teatro comercial, al carácter empresarial por encima de lo artístico y a la dependencia oficial. Por ello, defendieron un tipo de creación divergente a la habitual: creación cooperativa, enfatizando el compañerismo; carácter altruista en favor del movimiento, donde ninguno de los artistas cobraría por su participación en el ciclo; bajo coste de las entradas para promover el acercamiento de un público alejado del teatro por motivos económicos; y primacía de la libertad expresión y el compromiso ético sobre otros beneficios.

Todo ello primó tanto en el primer ciclo como en el transcurso de los siguientes, conformándose como postulados básicos y definitorios de Teatro Abierto. No obstante, es preciso recordar que uno de los puntos divergentes entre el teatro independiente histórico y los artistas que conformaron Teatro Abierto fue su carácter profesional. Frente a una defensa más militante, social y didáctica en las bases promovidas por Leónidas Barletta, estas nuevas generaciones creen en el compromiso ético del teatro con su sociedad, pero también se definen como profesionales de este arte y reclaman el pago por su trabajo.

El éxito de Teatro Abierto reavivó el debate sobre esta cuestión en el seno del movimiento. Diversos teatros desearon contratar algunas de las piezas más exitosas de 1981 para su continuidad posterior al ciclo u otros elencos deseaban proseguir con los montajes. Teatro Abierto se convertía ahora en una marca, un producto de venta exitosa y atrayente para los empresarios teatrales. Además, establecían un filtro que rompía con la dinámica colaborativa de Teatro Abierto: unas piezas eran seleccionadas porque su valía económica sería elevada, mientras que otras quedaban en un segundo plano. La cuestión provocó intensos debates en el seno del núcleo organizador, como observamos en las actas tomadas por Osvaldo Dragún (Villagra 2015). Algunos miembros de la organización como Manuel Callau y Ragucci, más cercanos a una ideología independiente y militante, consideraba que debía negarse con rotundidad esta posibilidad, porque desvirtuaría el propio movimiento. La hazaña política y teatral quedaría finalmente determinada por el beneficio económico, por aquellos empresarios que habían

vilipendiado al teatro y la producción dramática nacional durante los años previos. Otra línea remarcaba el teatro como profesión y recordaba que entre los objetivos de Teatro Abierto se encontraba recuperar el teatro para los artistas, poder vivir dignamente de este arte en el país. En una visión conciliadora, se planteó el ofrecimiento de productos completos para los empresarios (no sólo las piezas que les interesaran, sino la programación de las que Teatro Abierto decidiera), propuesto por Ricardo Halac, Carlos País o Marta Bianchi. También la aceptación de esta continuidad de las obras sólo si se mantenía el espíritu de Teatro Abierto y la coordinación por parte del movimiento: los precios populares, charlas con el público, la declaración del movimiento y en favor del teatro argentino... opción promovida por Grasso, Cosse, Correa, Bonet o Somigliana, quien además reclamaba un porcentaje para promover los objetivos del movimiento. Otras figuras, como Guglielmi, planteaba convertir a Teatro Abierto en un ente de producción que desafiara los cánones del teatro comercial, pero que no por ello rescindiera del beneficio económico. Mientras unas voces clamaban por la comercialización de todos los espectáculos posibles que partieron de Teatro Abierto, otros defendían la necesidad de desligarse del beneficio personal para asegurar su continuidad y disminuir la posible corrupción de su espíritu comunitario.

Finalmente, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza y *Gris de ausencia* de Roberto Cossa continuaron en el Teatro Tabarís, bajo el anuncio de «Siguen las mejores obras de Teatro Abierto», un eslogan cruel ante el resto de compañeros, pero que evidenciaba el interés que el público manifestó y continuaba teniendo sobre estas obras. A su vez, realizaron la temporada veraniega en Mar del Plata, con el rédito económico que la misma supone. El debate que, además, despertaba la prolongación de estas dos obras más allá del ciclo residía en sus componentes. No sólo habían sido obras escritas por dos de los más destacados dramaturgos del ciclo, cuestión innegable; más allá de eso, estas piezas eran representadas por actores de destacada fama y entusiasmo popular, como Carlos Carella y Ulises Dumont, en el caso de la obra de Gorostiza, o Pepe Soriano y Luis Brandoni si nos referimos a la de Cossa. Frente a ello, otros montajes contaban con estudiantes de teatro, actores amateur o profesionales de menor reconocimiento social. De forma sintética, las dos obras resultaban productos muy atractivos, lo que despertó las suspicacias de algunos compañeros.

También debemos reconocer que Teatro Abierto, después del acontecimiento que produjo en 1981, se convirtió en un producto destacado. Los montajes de muchas de las

obras que compusieron el ciclo fueron numerosos, destacando junto a las ya citadas *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana y *Papá querido* de Aída Bortnik. En los años siguientes, observamos en diferentes programas de mano cómo ofrecen “las obras de Teatro Abierto” como reclamo para el público.

Tanto la controversia generada por la comercialización como la problemática selección de obras para concurso fueron evidenciadas en una disputa pública, la que tuvo lugar entre Pacho O’Donell y Roberto Cossa a través de tres artículos en la revista *Humor* (en Villagra 2015, 306-319). El primero de ellos despertó la polémica con un artículo titulado “Teatro Abierto, ¿sí o no?”. En él, en un tono severo, consideraba que se habían excluido las poéticas más vanguardistas y las estéticas arriesgadas en el seno de Teatro Abierto 1982, regresando a la polémica de los sesenta entre realistas y vanguardistas; además, se jactaba de la acogida del “teatro experimental” en 1982, considerando que se había otorgado la franja horaria más inhóspita a ellos; denunciaba, por otro lado, que algunos autores hubieran creado obras, conscientes de los actores que la representarían con el fin de intentar posteriormente un beneficio gracias al sello y montaje de Teatro Abierto; arremetía contra la comercialización de obras que hubo tras el primer ciclo y lo que él tachaba de claudicación sobre los principios de Teatro Abierto. En última instancia, criticaba la decisión de un concurso para 1982 -que no estaba compuesto por autores- y embestía contra la calidad de muchas de las obras de este ciclo, a la vez que destacaba autores y propuestas exitosas. El artículo también comienza a mostrar las rencillas políticas, que habían quedado fuera del primer ciclo en pos de un posicionamiento antidictatorial y, como percibe Jorge Dubatti, O’Donell «acusa a los organizadores de una evidente izquierdización del movimiento» (Dubatti 1991, 82).

Ante ello, Roberto Cossa toma el relevo a estas duras críticas en un artículo titulado “Teatro Abierto: ¡Sí!”, recibiendo con ofensa algunos de los envites de O’Donell. Responde con indignación a este autor alegando, en primer lugar, que este también intentó continuar con su pieza de 1981, junto a otros tres títulos, en el también comercial Teatro Lasalle, sin éxito. A su vez, desmiente con ironía la denuncia sobre si el jurado del concurso estuvo manipulado para la elección de ciertos autores, alegando que el único que presentó un seudónimo de dudosa ética fue él, firmando su pieza como Pancho Ordóñez. Más allá de estas respuestas, Cossa reflexiona sobre el estigma de fracaso que se respira sobre el ciclo en 1982. Reconoce los errores a la vez que insta a seguir trabajando, pues este movimiento inédito debe aprender su camino y función en la

sociedad. Recalca toda independencia estética y política en el movimiento, alegando motivos que sustentan su opinión y esbozando un discurso esperanzador y en favor de la continuidad del movimiento y su necesidad social y teatral. Existió una tercera respuesta por parte de O'Donnell, donde se preguntaba “¿Un Teatro Abierto cerrado a la crítica?”, increpando a Cossa por su escrito y falta de tolerancia a las críticas, y recurriendo a algunas de las justificaciones que ya habían sido esbozadas con anterioridad.

Las controversias generadas abren un panorama rico para observar el viraje producido en Teatro Abierto, del carácter más político de 1981 a lo propiamente teatral hacia 1982. Se están creando debates que muestran la recuperación que había logrado Teatro Abierto; se evidencian disputas en torno a la profesionalización, a la ética y la militancia artística, a la función del artista en la sociedad y su posicionamiento como profesional; a su vez, se vuelven a despertar las diatribas estéticas, entre las poéticas predominantes que el público recibe con mayor interés y las propuestas más experimentales; o se abren las preocupaciones sobre la calidad y los agentes del campo teatral que la determinan. Aunque continúa la preocupación crítica con la sociedad dictatorial -aspecto que se cristaliza más en las obras de 1982-, el foco de atención se sitúa plenamente en el objeto artístico, en el teatro.

### **Dichas y desdichas de Teatro Abierto 1982**

Teatro Abierto 1982 es generalmente definido en términos de fracaso, incentivando sus problemas y mermando las virtudes que, según consideramos, este ciclo desarrolló. La visión que nos proporciona la distancia histórica nos permite realizar lecturas divergentes sobre el ciclo a las que tuvieron lugar en su contexto inmediato o a pocos años de su realización. El principal problema al que tuvo que enfrentarse esta edición es su comparativa con el éxito y la eclosión social de la primera, tanto por parte de los organizadores como de los receptores del evento. Los primeros sentían el peso del triunfo en 1981, la posibilidad de incrementar esta acción y lograr aumentar la hazaña del primer año, tanto en el impacto teatral como social. De ahí la amplitud del nuevo proyecto, la alta acogida de participantes y las numerosas acciones desarrolladas. A su vez, el impacto social que había generado Teatro Abierto idealizaba su impronta y desarrollo, mermaba cualquier tipo de problemática y enfatizaba el éxito rotundo de la acción utópica. Por ello, los receptores de 1982 esperaban algo que provocara la misma huella que la primera había inducido. El dramaturgo Carlos Somigliana, en una entrevista

realizada con Miguel Ángel Giella (1983), así lo plantea: «El año pasado, Teatro Abierto tuvo un *aura de fracaso* tan innecesaria como el aura de éxito que tuvo en 1981. El *aura de éxito* cubrió todo: lo bueno, lo malo, lo regular; el año pasado hubo buenas obras y buenos espectáculos, pero el *aura de fracaso* también lo cubrió todo» (Giella 1983, 59).

El ciclo se inició el 6 de octubre de 1982 en el Teatro Margarita Xirgu y una semana después en el Teatro Odeón, desarrollándose hasta final de noviembre. La fecha de inicio, motivado por los problemas organizativos de la nueva convocatoria, las dificultades de la amplia apertura y el complejo contexto político, se había retrasado consustancialmente en relación con el ciclo anterior y el cronograma inicial previsto por el grupo. El cuadro con las obras previstas y la distribución en teatros y horarios se puede encontrar en el anexo segundo<sup>63</sup>.

El Teatro Odeón, el de mayor capacidad, mantuvo el horario vespertino y poco convencional en el que se había desarrollado el ciclo en 1981. Entre semana se desarrollaron las representaciones a las 18:15, acogiendo dos obras por día, a excepción del miércoles. También tres muestras se ofrecían los sábados (a las 17:15) y los domingos (a las 16:15). Probablemente, el Odeón pudiera seguir manteniendo representaciones nocturnas acorde a su estética más comercial<sup>64</sup>. El Teatro Margarita Xirgu es el que acogió una carga mayor de representaciones, dedicándose para el ciclo tanto las sesiones vespertinas como las nocturnas. La primera franja fue la dedicada a los textos provenientes del concurso, mientras que la noche se destinó a los trabajos experimentales o los montajes que provenían del interior del país. De lunes a viernes se realizaron representaciones a las 18:15, los sábados a las 17:15 y los domingos a las 16:15<sup>65</sup>. Por

<sup>63</sup> El número general de obras programadas en 1982, según los testimonios de los organizadores en Teatro Abierto y otros estudios académicos, es de treinta y cuatro seleccionados en el concurso y diecisiete muestras experimentales u otros montajes. No obstante, en la programación oficial ofrecida por el Teatro del Pueblo – Fundación SOMI (herederos de buena parte de los organizadores de Teatro Abierto), tal y como recogemos en nuestros cuadros, solo observamos treinta y tres estrenos de obras a concurso y quince muestras fuera de este rubro. En total, cuarenta y ocho textos presentados.

<sup>64</sup> Se presentaron en este escenario los siguientes montajes de Teatro Abierto: *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto (dir. Jorge Hacker), *Al vencedor* de Osvaldo Dragún (dir. Jaime Kogan), *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera (dir. José Santiso), *Viejas fotos* de Néstor Sabatini (dir. Roberto Castro), *Paredes altas, paredes grises* de Alberto Borla (dir. Yiair Mossian), *Bar la costumbre* de Carlos Pais (dir. Rubens Correa), *País cerrado*, de Estela Dos Santos (dir. Julio Ordano), *Solo, muy solo* de Alejandro Briner (dir. Antonio Rodríguez del Anca), *Sobremesa* de Orlando Leo (dir. Luis Agustoni), *Por la libertad* de Adolfo Casablanca (dir. Néstor Romero), *El examen cívico* de Franco Franchi, dir. Alfredo Zemma, *Seis ratones ciegos* de Carlos Serrano (dir. Osvaldo Bonet), *Oficial primero* de Carlos Somigliana (dir. Beatriz Matar), *Una historia que cuentas* de Antonio Planchart, dir. Manuel Iedvabni, *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz (dir. José María Paolantonio) y *El corso* de Manuel Cruz (dir. Julio Baccaro).

<sup>65</sup> En esta franja se desarrollaron en el Margarita Xirgu: *Reíte Carlitos* de Carlos Antón (dir. Conrado Ramonet), *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini (dir. Juan Cosin), *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky (dir. Víctor Mayol), *El bombero o hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza (dir. Héctor Tealdi), *Varón B* de Elio Gallipoli (dir. Alberto Ure), *El tendadero* de Pedro Costa (dir. Carlos Thiel), *La cuerda floja* de Roberto Ibáñez (dir. Horacio Medrano), *Príncipe azul* de Eugenio Griffiero (dir. Omar Grasso), *Arrabal amargo* de Jorge Bocanera (dir. José Bove),

último, los llamados trabajos experimentales u otros montajes acogidos por Teatro Abierto se mostraban en el Margarita Xirgu a las 21:30<sup>66</sup>.

Percibimos en esta nómina la aparición cuantiosa de nuevas figuras tanto en autoría como en dirección escénica<sup>67</sup>. En el ámbito dramático, solo repite un tercio de los veintiún autores de 1981: Dragún, Pais, Somigliana, Gorostiza, Elio Gallipoli, Eugenio Griffiero y Roberto Cossa; Griselda Gambaro supone un caso excepcional, pues aparición en 1982 viene de la mano de un montaje de uno de sus primeros textos, *Las paredes*. De la misma forma, continúan directores como Hacker, Correa, Ordano, Agustoni, Zemina, Cosin, Tahier, Ure y Bove. Esto no implica que algunos autores (como Halac, Monti, Perinelli o Soto) o directores (Cosse o Serrano) formaran parte de la organización y participaran de la toma de decisiones hacia 1982. Si bien los primeros pudieron no ser seleccionados en el concurso o no presentar piezas, y Cosse participó como actor en *Príncipe azul*, en una entrevista personal, Raúl Serrano (2017) nos reconocía que las divergencias surgidas en torno a la comercialización de las piezas después de Teatro Abierto motivaron su alejamiento como participante en esta segunda edición.

En 1982 divisamos un número más elevado de mujeres participantes. En primer lugar, en el ámbito de la dirección dos nombres se suman a la nómina íntegra de figuras masculinas en 1981, Laura Yusem y Beatriz Matar, a las cuales les precedía un reconocimiento previo y cuya carrera seguirá desarrollándose en el ámbito escénico en la contemporaneidad. Por otra parte, si solo hallábamos tres mujeres entre los veintiún autores de Teatro Abierto (Gambaro, Bortnik y Raznovich), ahora el número se eleva a ocho: Beatriz Mosquera, Estela Dos Santos, María Segovia, Alicia Dolinsky, Lilia Moglia, Elina Matoso, Silvia Vladimivsky y Malena Marechal. Aunque esta cifra resulte rebatible, pues frente al mayor número de textos representados (de veintiuno a cincuenta

---

*El tío loco* de Roberto Cossa (dir. Laura Yusem), *Un tal Macbeth* de Jesús Berenguer (dir. Lorenzo Quinteros), *Un amor esdrújulo* de María Segovia (dir. Julio Tahier), *El malevaje extraño* de Oscar Quiroga (dir. Sergio Renán), *Los jueves en la plaza mayor* de Carlos Acosta (dir. Víctor Bruno), *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó (dir. Luis Rossini) y *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun (dir. Agustín Alezzo).

<sup>66</sup> Encontramos títulos como: *Encuentro casual* de Bernardo Carey (dir. Alberto Cattán), *Los desalojos* de Florencio Sánchez (dir. Eduardo Arguibel), *El otoño y la primavera y/o Nosotros sabemos que va a volver la primavera*, dirección y autoría de Lilia Moglia, *Génesis*, creación colectiva, *Situaciones*, creación grupal del Taller de Mimo Grupal (dir. Alberto Ivern), *Ese circo*, autoría y dirección de Víctor Ríos Mendoza, *El jorobadito* de Roberto Arlt, con adaptación de Eduardo Caracoche (dir. Oreste Lattaro), *Las paredes* de Griselda Gambaro, (dir. Héctor Posseto), *Las caras de mis máscaras* autoría y dirección de Mario Buchbinder y Elina Matoso, *El barco* autoría y dirección de Silvia Vladimivsky, *Apuntes sobre la forma*, creación colectiva (dir. Carlos Veiga) y *El jorobadito* de Roberto Arlt, con versión de Rodolfo Aldasoro (dir. Jorge Ricci). El sábado, además, se representaba a las 24:00 *Ciudad nuestra de cada día* de Víctor Proncet y Chico Novarro (dir. J. Alberto Pugliano) y el domingo a las 20:00 *Principio de incertidumbre*, autoría y dirección de Malena Marechal y *Vereda sucia* de Diego Velasco (dir. Juan Carlos Rosetti).

<sup>67</sup> El número tan elevado de actores y otros artistas participantes nos impide realizar un estudio en profundidad, aunque sí cabe mencionar la continuidad de muchas figuras actorales y la ampliación a otras muchas voces.



y uno) el porcentaje de mujeres resulta casi idéntico, lo cierto es que tanto en esta edición como en la celebrada en 1983 observaremos el aumento de esta cantidad y el afianzamiento de nombres que proseguirán trabajando con éxito en el teatro argentino contemporáneo, como es el caso de Mosquera en referencia a 1982. Por otra parte, percibimos también la incorporación de nuevos nombres de directores con una trayectoria notable y que no habían participado en 1981, como Jaime Kogan, Yiair Mossian, José María Paolantonio, Laura Yusem, Agustín Alezzo o Conrado Ramonet.

Hallamos mayoritariamente en las parejas autor-director la unión de participantes en 1981 o el binomio con nombres propios del teatro argentino contemporáneo (Dragún-Kogan, Pais-Correa, Somigliana-Matar, Tealdi-Gorostiza, Gallipoli-Ure, Griffiero-Grasso, Cossa-Yusem). En otras ocasiones, percibimos el trabajo de directores destacados y participantes en el primer ciclo que dirigen a otras voces de menor trayectoria o reconocimiento hasta el momento -aunque la fama de algunas de las cuales se elevará notoriamente en los años siguientes, como el caso paradigmático de Kartun-. Así con Hacker-Taratuto, Agustoni-Leo, Bonet-Serrano, Cosín-Paganini, Bove-Boccanera, Tahier-Segovia o Alezzo-Kartun.

En las anotaciones de Osvaldo Dragún (en Villagra 2015, 235-236) percibimos que el reparto de los espectáculos en las diferentes salas estuvo determinado por la estructura de los dos teatros. Ante el deseo de convertir el Teatro Margarita Xirgu en un espacio circular (entendemos que motivado por una ruptura de la fórmula convencional y una búsqueda por el acercamiento de espectadores que se había logrado en 1981) se plantean en las asambleas qué espectáculos podrían adaptarse a dicha fórmula y cuáles precisaban de un desarrollo frontal tradicional, como permitía el Teatro Odeón. No hallamos ninguna otra motivación temática o formal aparente para el organigrama de espectáculos en cada día, aunque sí percibimos que generalmente se evita que compartan cartel aquellos títulos que por su autor, dirección o actores pueden recibir un público mayor. A modo de ejemplo, no comparten cartel los textos de ninguno de los participantes en Teatro Abierto 1981 (Dragún, Pais, Somigliana, Gorostiza, Gallipoli, Griffiero, Cossa), no solo por la atracción que pudiera generar su autoría, sino también por el binomio con sus directores y los actores de renombre que participaron en dichos montajes. En este sentido, la elección de los actores por decisión personal entre autores y directores sí que pudo generar alguna discriminación positiva para las piezas de los autores consagrados.

Si revisamos la nómina de artistas participantes en cada montaje<sup>68</sup>, destacan las figuras más reconocidas entre las piezas más exitosas del ciclo o bien actores que habían encarado juntos otros grupos con anterioridad. Tomando algunos ejemplos, continúan actores destacados de 1981 como Luz Kerz o Danilo Devizia en *Viejas fotos* de Sabatini, Raúl Rizzo en *El examen cívico* de Franco Franchi o una joven Elvira Onetto participaba en *Oficial primero* de Carlos Somigliana. En *Al vencedor* de Dragún encontramos a Víctor Laplace o Alicia Zanca o Pedro Asquini y en el texto de Paganini, *Prohibido no pisar el césped*, hallamos a Lidia Catalano, Graciela Gramajo, Miguel Guerberof, Patricio Contreras o Jorge Petraglia<sup>69</sup>. Las voces más consagradas se encuentran en *Hay que apagar el fuego* de Gorostiza, como Marcelo Krass, Leonor Manso y Carlos Carella; Luis Brandoni y Marta Bianchi en *Bar La costumbre* de Carlos Pais; Jorge Riviera López y Villanueva Cosse en *Príncipe azul* de Griffero; o Manuel Callau y Ulises Dumont en la propuesta de Cossa, dirigida por Yusem, donde participó su escenógrafa habitual, Graciela Galán<sup>70</sup>.

En el ámbito de los montajes experimentales, destaca la convivencia de piezas que promueven una estética no convencional, donde se trabaja la creación colectiva, el carácter coral de los espectáculos, las fórmulas performativas u otras experiencias teatrales como la mímica, en el caso de *Situaciones*. A esta propuesta se sumaría *Génesis*, *Las caras de mis máscaras*, *Apuntes sobre la forma* o *Principio de incertidumbre*. También participa de estas nuevas experiencias escénicas el trabajo con un teatro fantástico que realiza de Silvia Vladimivsky con *El barco*. Se trata de voces jóvenes que, en su cabida dentro de Teatro Abierto, encuentran un altavoz importante hacia la nueva creación en Argentina.

A su vez, esta sección del ciclo en 1982 dedicada a otros montajes acoge figuras de la tradición teatral, las cuales encuentran un espacio de resignificación, homenaje y recuperación en el seno de Teatro Abierto. Hallamos el montaje de *Los desalojos* de Florencio Sánchez, dos propuestas diferentes sobre *El jorobadito* de Roberto Arlt -figura

---

<sup>68</sup> Anexo segundo.

<sup>69</sup> La obra de Dragún, dirigida por Jaime Kogan, trabaja con dos actores asiduos a los montajes del Equipo Payró, como Víctor Laplace y Alicia Zanca. También en el texto de Paganini hallamos actores y actrices que formaron parte de este elenco, como Lidia Catalano, Patricio Contreras, Víctor Laplace, Jorge Petraglia o Miguel Gueberof o Felisa Yeny (a quien no mencionaremos, pero formó parte del grupo de *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera).

<sup>70</sup> Si bien resulta desorbitado el minucioso trabajo que requeriría analizar el porvenir de la nómina de actores que participaron en Teatro Abierto, sí que nos parece interesante subrayar cómo algunas jóvenes figuras que compusieron la nómina de actores para el evento de 1982 han continuado su vinculación con el teatro hasta la actualidad, como la teatrológica Alicia Aisemberg y la dramaturgia Amancay Espíndola en *País cerrado* de Estela Dos Santos o la también dramaturga Cristina Escofet en el trabajo experimental y colectivo *Apuntes sobre la forma*.

destacada por las nuevas generaciones- o la escenificación de *Las paredes*, un texto clásico de Gambaro, revisitado ahora en el nuevo contexto dictatorial.

Por último, ante la situación problemática que generaba que las obras presentadas no trataran de manera directa algunos acontecimientos sumamente cruentos vividos por el país, especialmente la Guerra de Malvinas, cada día finalizaba con el denominado “Diario Abierto”, compuesto por intervenciones, escenificaciones o improvisaciones que reflejaran «la cambiante realidad que nos acompaña en el país» (en Villagra 2015, 239). También algunos montajes reinterpretaban los textos de trabajo según la cambiante realidad sociopolítica en Argentina. Por ejemplo, el texto de Alicia Dolinsky *Ana y las langostas* fue reinterpretado en la puesta en escena de Víctor Mayor, representando a mutilados de guerra, cuya lectura en el contexto de Malvinas generaba un mayor impacto<sup>71</sup>.

El desarrollo del ciclo, debido a su magnitud, se enfrentó a numerosas dificultades. La falta de focalización en un único espacio en la necesaria utilización de dos teatros y el alto número de espectáculos «dificultó la presencia de público estable a todas las representaciones» (Giella 1983, 59). Además, el concurso había generado una elección dispar y no siempre acertada, a la luz de los testimonios de los propios organizadores de Teatro Abierto y las críticas generadas. Jorge Dubatti (1991, 82) recoge cómo la revista *Humor* criticaba la obra *Solo, muy solo* de Alejandro Briner preguntándose: «¿Por qué, para qué, bajo qué circunstancias fue elegida esta obra?». También la revista *Contraseña* publicaba en 1982 un duro artículo contra esta edición, afirmando: «Hasta la aparición de la presente nota, el nivel estético promedio de los espectáculos estrenados resulta deprimente, lo que por un lado contradice el principio de “alta calidad” prometido por sus responsables mientras que por otro parece fundamentar, *prima facie*, el cuestionamiento de los criterios esgrimidos por la selección de artistas y autores» (en Villagra 2015, 332). El artículo recoge las declaraciones de Alberto Sava, quien criticaba las obras seleccionadas en el rubro de teatro experimental, ya que habían sido realizadas por artistas que no promulgaban estos trabajos no convencionales (señala al director José Bove o a Francisco Javier), así como denunciaba que habían quedado fuera muchas piezas experimentales alegando problemas de espacio, aunque otros teatros se habían ofrecido para acoger estas propuestas en el marco de Teatro Abierto. Lo cierto es que una de las

---

<sup>71</sup> Así lo relata la autora en una entrevista realizada por Irene Villagra (2015, 365).

críticas al 82 había sido el desbordamiento de propuestas realizadas en dos espacios, por lo que la organización se enfrentaba a decisiones de suma complejidad.

Junto a los problemas de calidad, el artículo recoge cómo las propuestas de este segundo ciclo habían sido trabajadas antes de la guerra de Malvinas, primando un discurso autocensorial que no correspondía al nuevo aperturismo que se hallaba en octubre de 1982. A su vez, se critica que muchos montajes habían intentado introducir elementos que contextualizaran sus obras infructuosamente. Firma el artículo de *Contraseña* Roberto Tassana, quien critica especialmente *Reíte Carlitos*, *Un tal Macbeth* y *Los jueves en la Plaza Mayor*. Empero, otro artículo publicado en *Tiempo* por Teresa Naios Najchus alaba esta última pieza, destacando el trabajo directo con la temática de los desaparecidos. La crónica destaca que «En pie el público aplaude en la sala Margarita Xirgu» y rememora «la emoción del espectador» (en Villagra 2015, 334).

En otro artículo publicado en *Contraseña* en diciembre de 1982, esta vez por Carlos Somigliana, el dramaturgo reconoce, además de los posibles errores anteriormente esgrimidos, el cambiante contexto sociopolítico y la llegada democrática como uno de los fundamentos de la merma de espectadores para Teatro Abierto: «la apertura de otros canales de expresión y de protesta que, aunque bienvenidos, disminuyeron el ímpetu contestatario que hasta entonces acaparaba Teatro Abierto» (en Villagra 2015, 338). El juicio de Somigliana aporta también lucidez al conflicto. En 1981 Teatro Abierto se constituyó como movimiento y recibió una parte importante de espectadores que acudían como acto político, comprendiendo su acción como un acto militante más que como una experiencia artística. Ahora, las vías para la expresión política se veían -merecida y necesariamente- ampliadas, cada vez con mayor ahínco. En este sentido, el espectador que acudía a Teatro Abierto en 1982 lo hacía por un ímpetu artístico y esperaba una respuesta de alta calidad que satisficiera sus gustos. Era, ahora, un público-teatral, capaz de criticar unas propuestas y alabar otras, de asociar y realizar valoraciones estéticas de autoría, dirección e interpretación. Para Teatro Abierto en 1982 el contexto no había variado y debieron crear en las mismas complejas, paupérrimas y urgentes condiciones que en el ciclo anterior, con una presión aún mayor por el fervor despertado en la primera edición. Empero, los receptores cambiaban a un ritmo veloz y el movimiento debía replantearse sus propias bases para convertir la crítica en un camino a seguir construyendo en favor del teatro nacional. Al respecto recogen Silvina Díaz y Adriana Libonati una crítica de *La Nación* el 29 de octubre de 1989 donde se afirmaba: «Si el primer propósito

de Teatro Abierto fue mostrar la vitalidad y la existencia del teatro argentino, (...) debemos admitir que, 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» (en Díaz y Libonati 2014, 42).

Los motivos que generaron el menor interés de algunas propuestas de Teatro Abierto 1982 resultan, como observamos, variados y difícilmente cuantificables. Lo cierto es que debido al bajo coste de las localidades, la menor acogida de público y la ausencia de ayudas públicas, Teatro Abierto no pudo mantener durante los dos meses previstos todas las obras en cartel. Por ello, se decidió desprogramar aquellos espectáculos de escasa afluencia de público y mantener el resto en una única sala, intentado así recuperar tanto el prestigio como el rédito perdido. Permanecieron en cartel en el Teatro Margarita Xirgu (el de menor tamaño) del 18 de noviembre al 15 de diciembre trece de las treinta y cuatro obras seleccionadas a concurso: *Viejas fotos*, *Príncipe azul*, *El tío loco*, *Arrabal amargo*, *La casita de los viejos*, *Oficial primero*, *De víctimas y victimarios*, *El examen cívico*, *Prohibido no pisar el césped*, *Chorro de caño*, *Al vencedor*, *Hay que apagar el fuego* y *Bar la costumbre*. Se unieron tres de los diecisiete espectáculos del ciclo experimental: *El jorobadito* dirigido por Jorge Ricci, *El barco* de Silvia Vladimivsky y *Apuntes sobre la forma* dirigido por Carlos Veiga (Dubatti 1991).

Ante esta atmósfera general de fracaso que tiñó al evento en 1982, consideramos necesario realizar una vindicación. Teatro Abierto no fue un organismo público de gestión cultural ni una empresa, aunque sus preocupaciones en muchas ocasiones se acercaron a esta labor. Se trató de un movimiento altruista que buscó reivindicar el teatro argentino nacional y crear con libertad -de expresión, de producción, de gestión- ante el contexto económico, social y político vivido. En este sentido, las críticas realizadas ante el desbordante planteamiento de 1982 no contemplan que Teatro Abierto no debía cercar sus metas y frenar sus intentos expansivos: en el riesgo residía su propio éxito, su autenticidad. Además, su espíritu *abierto* y su carácter de movimiento político reclamaba atender a las demandas que él mismo había generado: acoger a nuevos artistas, abrir la convocatoria, amparar la proyección nacional o dedicarse a la búsqueda de nuevos públicos. Teatro Abierto también habría fracasado si se cegaba ante la posibilidad de repetir un sistema de producción que ya sabían exitoso o incidir en aquellas expresiones artísticas que habían logrado una mejor acogida popular. Tomamos, al respecto, las palabras optimistas de Carlos Somigliana: «El error fue pensar que Teatro Abierto era la

concretización de un sueño. Lo que hay que hacer es seguir haciendo Teatro Abierto y seguir equivocándose con la mayor buena fe posible, con la mayor amplitud posible» (en Giella 1983, 59).

A pesar de ello, como también hemos observado, los intentos aperturistas que realizó en su propio seno (el concurso, el ciclo experimental, la apertura nacional) fueron juzgados por insuficientes. Cuando Teatro Abierto en 1981 se desarrolló como un movimiento privado de carácter público (es decir, con convocatoria y decisiones cerradas y limitadas a un grupo de gente) se salvó del vilipendio por las ausencias. El esplendor del primer ciclo vino de la mano del requerimiento, del deseo de participación, del movimiento popular. Si bien había dicho Osvaldo Dragún tras la quema del Teatro del Picadero que, desde entonces, Teatro Abierto pertenecía a todo el país, ahora eran muchas las voces que querían -podían y debían- opinar sobre este ciclo. A modo de ejemplo, cuando el movimiento decide abrir el ciclo a voces jóvenes y propuestas experimentales, se criticó su horario, las 21:30 -franja que no pareciera perjudicial-, o que solo hubieran aceptado unas propuestas. Lo que en 1981 se habría alabado, la inclusión de jóvenes estéticas, ahora quedaba en entredicho.

La perspectiva histórica nos permite analizar estas controversias, las críticas sobre el reclamo de las estéticas que se sentían mermadas o las voces emergentes que clamaban por una mayor representación como la muestra fehaciente de que Teatro Abierto había conseguido avivar el campo teatral en Argentina. Despertaban las controversias y pugnas propias de un campo vivo y se pasaba del clamor político al debate estético, mostrando las presiones y luchas entre las poéticas canónicas, las fuerzas remanentes y los impulsos emergentes.

Por otro lado, si nos fijamos en los datos, existen saldos negativos en el ciclo de 1982, pero los cuales no deben ocultar sus valores positivos. En primer lugar, se apunta a la baja calidad de algunos espectáculos o el menor interés que despertaron en el público. No obstante, desde el inicio del ciclo en 1981 observamos en la prensa un juicio crítico sobre las obras, mostrando diferentes gustos e intereses, destacando éxitos y decepciones en cada montaje. Hubo un tono general exaltado y festivo en los medios sobre el ciclo en 1981, pero esto no se contrapuso a un cierto juicio crítico teatral que se aportara sobre los espectáculos. A pesar de ello, es cierto que el tono juicioso fue más mermado que algunas críticas de duro discurso en 1982. De la misma forma, los testimonios sobre la recepción de Teatro Abierto en 1981 señalan una serie de montajes que sobresalen sobre sus

compañeros, bien por las virtudes del texto, del montaje o de las interpretaciones que se llevaron a cabo. La problemática surgida sobre la continuidad de algunos textos de Teatro Abierto más allá del ciclo y el valor comercial que algunos empresarios observaron en las mismas no es sino una muestra más de las desemejantes valoraciones que se llevaron a cabo sobre los montajes, sin que esto merme la valoración general exaltada sobre el evento. También en 1982 hubo propuestas que despertaron el interés del público y la crítica, las cuales no deben oscurecerse por aquellas que no interesaran a los espectadores<sup>72</sup>. Como en cualquier producto artístico, Teatro Abierto arriesgaba presentando propuestas que pudieron alcanzar mayor o menor nivel de éxito o incluso podía errar con montajes de menor calidad escénica.

Una de las más importantes conquistas en Teatro Abierto 1981 fue el interés despertado en los espectadores, la afluencia masiva del mismo a las representaciones y la conquista de nuevos públicos para este arte. Este hecho no merizó en 1982, sino que el número de espectadores se aumentó, según declaraciones de Osvaldo Dragún en *Primer acto* (Monleón 1985a, 74), pero su aumento no fue suficiente para la oferta teatral presentada. Además, como mencionábamos, los espectadores de 1982 perdían su estatus entusiasta de militantes de un movimiento cultural y participaban como espectadores de teatro, los cuales valoran con su visión crítica las muestras escénicas. El rechazo del público siempre es motivo de preocupación, pero la redención de su juicio para el teatro, su estimación personal y sus valores estéticos es tanto síntoma de viveza artística como conquista democrática.

En última instancia, a pesar del aparente desengaño de 1982, este ciclo y los que le siguieron suponen un aporte para el teatro contemporáneo de igual o mayor valía que el despertar escénico que supuso el primero. Aunque la calidad de muchos de los montajes estuviera puesta en entredicho, si nos detenemos en el ámbito de la literatura dramática observamos que Teatro Abierto descubrió a una nómina importante de nuevos dramaturgos a la vez que estimulaba a voces acalladas por los años dictatoriales y las dificultades del campo de trabajo, ganándolas de nuevo para este arte. Se descubrían las capacidades de Sabatini, Boccanera, Korz, Franchi o Taratuto, así como se recuperaba con maestría la voz de Kartun o se recogían figuras como Mosquera, cuya continuidad en

---

<sup>72</sup> Algunas de ellas, incluso, continuaron representándose más allá del cierre de Teatro Abierto, como *Príncipe azul* y *El examen cívico* en el Teatro La Comedia de Rosario.

el teatro actual ha sido acentuada<sup>73</sup>. Esto se acompañaba de la participación de nuevas voces en dirección escénica y del amplio legado que se generaba en el ámbito actoral, de impronta insoslayable. Aunque se valorara insuficiente la participación de estéticas no convencionales, la sola conciencia de su necesaria participación en Teatro Abierto ya muestra un deseo de apertura a nuevas estéticas y desveló la existencia de una creación emergente en Argentina que acogería un rol fundamental en el proceso posdictatorial.

El ciclo de 1982, en definitiva, continua el legado de movimiento político contestario del primer año, pero incentiva la animación y preocupaciones puramente artísticas. El primer ciclo supone la explosión hacia la recuperación del campo teatral, pero esta solo se logrará a partir de los debates y las decisiones que se toman para los ciclos en 1982 a 1985.

#### 4.3.3.- Estéticas y reflexiones en Teatro Abierto 1982

«Somos muchos los muertos que respiramos»  
Alberto Borla. *Paredes altas, paredes grises*.

«La risa es un fenómeno social»  
Alejandro Briner. *Solo, muy solo*.

El estigma presente en Teatro Abierto 1982 se mantiene hasta la actualidad, a pesar de que también se reivindicaron los aciertos estéticos de muchas de sus propuestas, como hiciera Gerardo Fernández en *La Voz* de Córdoba (Dubatti 1991), los artículos de Olga Cosentino (1988) o Jorge Dubatti (1991), la recopilación propuesta por Nora Mazziotti (1989) o el estudio crítico de ciertas obras por Jean Graham-Jones (2000). La mayoría de los textos escritos para 1982 o las propuestas presentadas en el ámbito experimental están sumidas en un cierto olvido y no hubo una edición completa de los textos<sup>74</sup>. Ante este panorama, resulta encomiable la labor realizada por Argentores, entidad a la que se vinculan muchos de los autores participantes en Teatro Abierto, en la edición en 2016 de las obras escritas para las tres ediciones (1981-1983)<sup>75</sup>. Estos libros

<sup>73</sup> La dramaturga reconoce, en una entrevista personal (Mosquera 2017) la importancia de Teatro Abierto para continuar su carrera dramática.

<sup>74</sup> Una excepción es la edición de Nora Mazziotti del volumen *Teatro Abierto 1982* (1989), donde recoge algunos de los textos: *El oficial primero* de Somigliana, *De víctimas y victimarios* de Korz, *Prohibido no pisar el césped* de Paganini, *Chorro de caño* de Taratuto, *La casita de los viejos* de Kartun, *Príncipe azul* de Griffiero y *El tío loco* de Cossa

<sup>75</sup> Como señalábamos en el análisis sobre los textos escritos para 1981, trabajaremos en este apartado con las obras recogidas en el volumen de Argentores *Teatro Abierto 1982* (AA.VV. 2016a). Citaremos el nombre del autor unido a la anterior referencia (por ejemplo, Cossa en AA. VV. 2016a). No obstante, no recogemos en la bibliografía una entrada para cada una de las obras, puesto que en el cómputo global de todos los ciclos resultaría desmesurado. Dejamos aquí



aportan un material sumamente rico para nuestra investigación, ante la posibilidad de recuperar algunos de los textos más destacados de las ediciones de 1982 y 1983, completando las obras de autores de nuestro corpus y los trabajos colectivos en los que participaron, así como nos permiten rastrear las claves estéticas y temáticas que predominaron en las ediciones. Más allá del valor cualitativo puesto en duda en algunas de ellas, en conjunto componen un discurso revelador y valioso, nos permiten descubrir las preocupaciones temáticas y poéticas que rondaban al movimiento, ahondar en la lectura que realizó el espectador de Teatro Abierto y vislumbrar las claves teatrales en una coyuntura de tanta complejidad e interés como el paso del régimen militar al tiempo posdictatorial.

Tendremos la oportunidad de dedicarnos a las propuestas para 1982 de Gorostiza, Dragún, Cossa, Somigliana y Kartun en el próximo capítulo. Sobre el resto de obras, buscamos realizar una lectura general sobre su temática, estética, comparativa con la primera edición y lectura contextual en el marco de Teatro Abierto<sup>76</sup>. Hemos esbozado el recorrido por diferentes expresiones en este evento a través de siete ejes: el realismo y sus deformaciones; tango amargo: identidad, mito y nación; víctimas, cómplices y victimarios; voces femeninas; enfrentar con esperanza; del humor a la parodia desafortunada; y performance y experimentalidad.

---

constancia de las mismas: *Reíte, Carlitos* de Carlos Antón (19-42); *Levia* de Andrés Bazzalo (43-54); *Un tal Macbet. El rey de la pelota* de Jesús Berenguer (55-76); *Arrabal amargo* de Jorge Boccanera (77-98); *Solo, muy solo* de Alejandro Briner (131-144); *Las caras de mis máscaras* de Mario Buchbinder y Elina Matoso (145-148); *Encuentro casual* de Bernardo Carey (149-156); *El tío loco* de Roberto Cossa (157-176); *El tendero o los trapos al sol* de Pedro Carlos SCosta (177-196); *El corso* de Manuel Cruz (197-210); *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky (211-222); *Al vencedor* de Osvaldo Dragún (223-240); *El examen cívico* de Franco Franchi (241-268); *Varbón "B"* de Elio Gallipoli (269-294); *Las paredes* de Griselda Gambaro (295-336); *Hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza (337-358); *Príncipe azul* de Eugenio Griffiero (359-374); *La cuerda floja* de Roberto Ibáñez (375-390); *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun (391-404); *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz (405-424); *Sobremesa* de Orlando Leo (425-432); *Principio de incertidumbre* de Malena Marechal (433-450); *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó (451-464); *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera (465-492); *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini (493-504); *Bar La Costumbre* de Carlos País (505-528); *Una historia que cuentan* de Antonio Planchart (529-568); *El malevaje extraño* de Oscar Ramón Quiroga (569-580); *Ese sirco* de Víctor Ríos Mendoza (581-586); *Viejas fotos* de Néstor Sabatini (587-604); *Seis ratones ciegos* de Carlos Serrano (605-618); *Oficial primero* de Carlos Somigliana (619-630); *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto (631-654) y *Vereda sucia* de Sergio Velazco (655-663).

<sup>76</sup> La edición de Argentores (2016a) no incluye *Por la libertad* de Adolfo Casablanca, *Los jueves en la Plaza Mayor* de Carlos Acosta y *País cerrado* de Estela Dos Santos ante la imposibilidad de hallar dichos manuscritos; igualmente, el mal estado de conservación de *Un amor esdrújulo* de María Segovia impidió su reproducción. Del conjunto de obras presentadas en la línea de teatro experimental, solo acoge *Las paredes* de Griselda Gambaro, *Las caras de mis máscaras* de Mario Buchbinder y Elina Matoso, *Encuentro casual* de Bernardo Carey, *Principio de incertidumbre* de Malena Marechal, *Ese sirco* de Víctor Ríos Mendoza y *Vereda sucia* de Sergio Velazco. Excepto al texto de Gambaro, al que haremos referencia en el siguiente capítulo, el resto también será acogido en este análisis.

### El realismo y sus deformaciones

El realismo continúa representando la estética canónica en los escenarios de Teatro Abierto en 1982. Empero, lejos de la poética tradicional que emanaba en los sesenta, del realismo reflexivo enraizado en el realismo norteamericano, se intensifica ahora un realismo deformado que ya se consolidaba en las propuestas de 1981. El mayor interés reside en observar cómo ahora nuevas voces están trabajando desde ese *realismo deforme*, evidenciando cómo el inicial «intercambio de procedimientos» que percibía Osvaldo Pellettieri (2001) entre los setenta y ochenta supone ya una estética expandida y compleja en sus variantes. El espacio realista-naturalista del primer período adquiere ahora un carácter alegórico, simbólico y paródico. Encontramos espacios vacíos con mínimos elementos domésticos que envuelven la escena de soledad, precariedad y tristeza y muestra un estado vital de excepción; en otros casos, la casa familiar sirve como alegoría de la conciencia del individuo y conjuga diferentes planos (real e imaginado, presente y pasado), radiografiando al ser humano con sus miedos, traumas y complejidades. En ocasiones, sobresale la presentación desfigurada e hiperbólica de elementos que, en su exageración, incitan a la exasperación, a la frustración, al caos que refleja el conflicto familiar e individual. El espejo realista queda ahora truncado, hallándose en la transfiguración de la lente en busca de la ambigüedad y lo desnaturalizado la respuesta teatral ante la sociedad.

Un paradigma de esta expresión será *El Tío loco* de Roberto Cossa, donde el espacio escénico caótico y desordenado -en acumulación hiperbólica de muebles- ideado por Laura Yusem conformaba el trasunto de la locura familiar, la deshumanización, falta de solidaridad y agresividad social que torna desafortunadas las acciones por la supervivencia personal. También ejemplifica nuestro tratamiento *La casita de los viejos*, en el bello y trágico retorno, eterno e irrefrenable, del protagonista de Mauricio Kartun a su pasado, a su familia, a su historia personal y a sus propios temores internos. Ambas obras hallarán su preciso análisis en el capítulo sexto, dentro de nuestro corpus de trabajo.

En *Paredes altas, paredes grises*, el espacio realista cobra desde el título un carácter simbólico que, en su representación escénica, permite adentrarnos en la asfixia de una pareja, Celina y Retano. Tal y como describe Alberto Borla al inicio de la obra, el escenario acumula diferentes elementos de una casa, con un gran espejo coronando la sala. A través de esta pareja el autor construye una rutina asfixiante, absurda en su carácter anodino, insípida en su triste costumbrismo, que asola al individuo y que viene

determinada por una sociedad flagrante y una economía paupérrima que aliena a sus ciudadanos. Así Renato llega a afirmar: «Somos muchos los muertos que respiramos» (Borla en AA. VV. 2016a, 102). En la pieza lo extra-escénico, la realidad dictatorial, resulta aún propia de un discurso autocensurado, limitándose a breves referencias que aluden a los peligros externos y a una atmósfera de preocupación constante.

Este espacio queda trastocado por la aparición del joven Poroto, un personaje externo que desestabiliza con su mensaje enigmático. Entonces, la estética realista deja paso a un tratamiento absurdista de la trama y el diálogo de los personajes. El joven alega que se llama Renato Perotto, como el marido, y esta coincidencia permite una conversación que muestra, en diálogos absurdistas e ilógicos, tanto la desesperada búsqueda identitaria del primero como la lucha contra la soledad y la anodinia que todos precisan. La llegada de Poroto despierta a los personajes de su enclaustramiento vital, los conduce a toma de decisiones: tomar unas vacaciones, continuar las clases de dibujo, romper con los compromisos familiares y sociales o mantener una fantasía sexual con su mujer. Como ocurría en 1981, la representación de lo sexual y erótico en Teatro Abierto conforma una provocación en el contexto, aspecto que la pieza enfatiza con ironía. Así, cuando Celina se preocupa ante la posibilidad de ser espiados en su acto carnal, se establece una ruptura con la cuarta pared, una mirada cómplice ante el público y un desafío en la respuesta de Renato: «La cortina está corrida» (Borla en AA. VV. 2016a, 116), aunque finalmente un «apagón» aleje la visión del espectador. La obra construye una metáfora con el nombre de ambos protagonistas: Renato; por un lado, evoca al renacer ante una nueva vida y al desdoblamiento del individuo para disfrutar de lo que la razón niega; por otro, muestra la conducta contraria: la desdicha y la presión que la sociedad ejerce en el individuo hasta conducirlo a su total desesperación. Así, el elemento discordante, Poroto, acaba suicidándose frente al espectador ante el asfixiante clima de amor y dependencia generado por el matrimonio.

La ruptura con la cuarta pared que propone el final de *Paredes altas, paredes grises* resulta un mecanismo recurrente en Teatro Abierto. Enfatizando la constante que percibíamos en el evento de 1981, no solo en la puesta en escena, sino desde la propia concepción dramática se busca la inclusión del espectador, se reclama su atención de forma inusual y se le invita a convertirse en un agente activo de la pieza. Esto también ocurre en el monólogo *Solo, muy solo* de Alejandro Briner. Ante una estética realista, en un cuarto de soltero, el cuarentón José reflexiona junto al público sobre su vida anodina:

«(Sonríe y vuelve a dirigirse a la platea) ¿A que no adivinan de qué trabajo? ¿Nadie se anima? ¿Qué? ¿Matricero? Vamos, señor, ¿con esta ropa matricero? Hay que pensar un poco antes de hablar» (Briner en AA. VV. 2016a, 134). Como ocurriera en *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, el protagonista de Briner explora en su reflexión las causas de su triste existencia y ansía un despertar individual y social como salvación, pero que se pierde en su falta de motivación personal.

En otras ocasiones, la escena realista y la tradicional dedicación a la relación marital encuentran nuevas vías creativas desde planteamientos absurdistas. Así ocurre en la brevísima pieza de Orlando Leo, *Sobremesa*. Alejado del realismo nihilista y sus preocupaciones filosóficas, Leo acoge el absurdo como juego, como sinsentido y ritual macabro para soportar el lento transcurrir de los días en una sociedad alienadora. Recordándonos al trabajo de Virgilio Piñera en *Dos viejos pánicos*, este texto de Teatro Abierto 1982 nos presenta el diálogo nocturno del Viejo y la Vieja, mientras juegan a la ruleta rusa con una pistola. En su conversación -rutinaria, ritualiza- van despojándose de todos los odios mientras tienen ante sí el devenir de la vida y la muerte en cada gatillo que se aprieta. La bala que los libere de su sufrimiento nunca llega y la escena finaliza, de forma circular, volviendo a amarse, a odiarse, a aceptar la continuidad de otro día en una vida henchida de sinsentido.

Por su parte, *Chorro de caño* de Gerardo Taratuto se adentra en el espacio carcelario para reflexionar sobre la sociedad y el malditismo. La obra rompe con la representación tempoespacial naturalista, así como también el encuentro personal se ve mermeado por otros recursos del discurso dramático. Comienza el texto con Enrique Guglielmo, el abogado protagonista, en una silla en proscenio interrogado por una voz en off que lo examina sobre la delincuencia. Esta secuencia se contrapone con el interrogatorio al Turco, el preso protagonista, donde se construyen escenas que recuerdan a la tortura y violencia establecida por el régimen, de una forma más nítida y -hasta ahora- irreconocible en los años dictatoriales. Taratuto juega con los planos simultáneos y combina la escena de la tortura con la retransmisión televisiva de un partido de fútbol que comentan otros presos. Además, alejado del realismo, construye simbólicamente el interrogatorio como un partido donde juegan los policías contra el preso hasta golpearle como un balón. Se suceden diferentes temporalidades en la breve extensión de la obra, componiendo las escenas a modo de pequeños destellos sobre el Turco, su abogado y la vida penitenciaria, tratado con ironía y humor negro la mala praxis policial, utilizando la

metáfora futbolística para alegar los «pelotazos ilegales» (Taratuto en AA. VV. 2016a, 639).

Por otro lado, resulta revelador, dentro de la corriente realista, la recuperación que en Teatro Abierto se realiza de un teatro histórico, en las obras de Osvaldo Dragún y Antonio Planchart. Esta tendencia, a la que ya se había dedicado Dragún en su trayectoria, como observamos en el capítulo anterior, o que había encontrado un fiel representante en Carlos Somigliana, se recupera de nuevo como medio de lectura de la sociedad contemporánea argentina. Ya en 1981 Somigliana había elegido al Marqués de Sade y el siglo XIX para el desarrollo de *El nuevo mundo*, al igual que Ricardo Monti recuperaba el mismo contexto para realizar una radiografía histórica de Argentina y sus males endémicos. No obstante, las obras de 1982 enraízan más con una representación tradicional del drama histórico (alejado de la parodia de Somigliana o la visión posmoderna de Monti) y hallan, en la revisión de momentos históricos precisos o la ubicación tempoespacial pretérita, una fórmula para la retentiva desde su actualidad. Así lo observaremos con *Al vencedor* de Dragún, donde recupera la figura de Juan Manuel de Rosas a su regreso de la campaña del desierto (1834), cimentando a la sociedad argentina en una oleada de violencia, de pérdida de la identidad originaria -masacrada en el desierto- y de corrupción política. Así lo trataremos en plenitud en el próximo capítulo. También la obra de Antonio Planchart, *Una historia que cuentan*, nos ubica, en una descripción histórica costumbrista, hacia 1930 en La Matanza. El contexto político-social enlaza con el gobierno de Hipólito Yrigoyen y el clima electoral.

Doña Dominga y su hija Angelita son dos humildes mujeres que trabajan como lavanderas en el pueblo. Alrededor de ellas, solas ante la muerte del padre, se desarrolla un triángulo amoroso entre Angelita y dos personajes de diferentes clases sociales, Alfredo el tendero y Amadeo el letrado, yrigoyenista. La obra se dedica también a la situación de la mujer en un mundo desfavorecedor, tanto en las protagonistas como a través de María, otra joven del pueblo de fama menos casta. Junto a ellas, toda una trama que representa a las fuerzas populares enfrentadas a Yrigoyen con Belisario Roldán, pero donde se advierte la corrupción y falta de moral de un tiempo, el de los compadritos y guapos que se observa con El Gringo y Cicatriz, que está desapareciendo. El estilo costumbrista -en el dialecto y la reconstrucción histórica- completa una propuesta que enlaza con el inicio de los procesos dictatoriales en Argentina con el fin de repensar desde dichos pilares el rumbo de la nación. Teatro Abierto está acogiendo en su seno una

temática recurrente en el teatro argentino contemporáneo, donde el drama histórico recobra nuevos sentidos en la reflexión sobre la identidad nacional y la búsqueda de comprensión histórica por la construcción democrática<sup>77</sup>.

Por su parte, en textos a los que nos dedicaremos en los siguientes apartados, como *Reíte*, *Carlitos*, *Arrabal amargo* o *Bar La costumbre*, entre otros, observamos la recuperación de fórmulas tradicionales y la deformación del realismo en la búsqueda de nuevas expresiones. A su vez, como mencionábamos, el realismo de carácter más tradicional resulta una expresión predominante en Teatro Abierto 1982, por lo que otras propuestas seguirán trabajando en esta línea, como veremos con posterioridad, pero nuestro interés en ellas residirá en la lectura desde la perspectiva elegida o la temática en la que ahondan.

### **Tango amargo: identidad, mito y nación**

El contexto represivo del Proceso de Reorganización Nacional, como culmen de los diferentes golpes de Estado, contextos violentos y regímenes dictatoriales vividos en Argentina desde 1930, suscita la reflexión general sobre la identidad nacional y los mitos populares. Si la dictadura había enfatizado la idea de lo nacional, sus costumbres y mitos, repensar sobre la cuestión y ponerla en entredicho constituía un acto contestatario y un intento por comprender a Argentina y plantear nuevos modelos posibles de nación, de gobierno, de relación en sociedad. Como plantea Gerardo Fernández, los dramaturgos que escribieron en los años del Proceso «buscaron desmitificar desde Gardel y el tango hasta el peronismo, desde la “Argentina campeón del mundo” hasta la “madrecita buena”, desde la figura del compadrito hasta la función del intelectual en una nación que se debate aún cíclicamente entre la depresión y el triunfalismo» (Fernández 1988, 150).

Esta tendencia, que ya aparecía recurrentemente en los escenarios de Teatro Abierto en 1981 o que desarrolla Roberto Cossa en su producción dramática de los años dictatoriales, cobra una fuerza especial en el evento de 1982. Varios autores se acercan a una línea de trabajo que había representado con gran interés Cossa con *El viejo criado*, estrenado en 1980, y al que nos referimos en el capítulo anterior. Como en este texto, se

---

<sup>77</sup> Podremos realizar una retrospectiva más detallada en el próximo capítulo, en el apartado dedicado a *Al vencedor*. No obstante, resulta interesante relacionar esta propuesta con el estreno de *La malasangre* de Griselda Gambro, unos meses antes de Teatro Abierto en 1982. Presentaba a su vez una alegoría con el gobierno en una de sus propuestas más exitosas, bajo la dirección de Laura Yusem, tal y como tratamos en el capítulo anterior.

contrapone la “argentinidad” y el carácter nacional con el transcurso histórico, desmitificando las figuras y valores populares e impuestos, parodiándolos o enjuiciándolos con el fin de confrontar las bases y construir nuevos modelos de nación.

Carlos Gardel y el tango son quizás los dos principales protagonistas de Teatro Abierto. Ya en 1981 se utilizaba esta expresión popular en *Gris de ausencia* para hablar de la inmigración, el exilio y el conflicto identitario o *El acompañamiento* nos situaba paródicamente ante una reproducción de Gardel como representación del éxito argentino y la liberación personal. Ahora, un cuadro de Carlos Gardel corona la estancia de *Reíte, Carlitos* y de *Solo, muy solo*, junto a Charles Chaplin, ídolo inglés que genera una interesante lectura en el contexto de la Guerra de Malvinas. Si bien *Reíte, Carlitos* de Carlos Antón juega en su significado en torno a estas dos figuras, como trataremos posteriormente, la pieza de Briner solo establece un mínimo diálogo con ambos cuadros. En este sentido, su presencia promueve una interesante lectura compleja sobre Teatro Abierto, a partir de los elementos escenotécnicos y dramáticos compartidos. A su vez, el tango será la música privilegiada en Teatro Abierto. Su carácter social, extendido y conocido, suscita un ambiente popular y forja la complicidad de un espectador modelo argentino, aquel capaz de extraer significados profundos sobre los temas propuestos a través de la asociación entre texto y música. Así ocurre con la pieza de Kartun, *La casita de los viejos*, que evoca al conocido tango, pero desmitificándolo en la reflexión sobre el individuo atrapado en su propia identidad familiar.

Por su parte, también *Arrabal amargo* toma el título de un afamado tango y se incluye en el núcleo de piezas que no solo se relacionan con esta música popular argentina, sino que también genera una atmósfera llena de motivos, tipos populares, regreso a la tradición sainetesca y recuperación del ambiente entre compadritos en el espacio de un bar. Así ocurre, además de con este texto, con *Bar La costumbre*, *El malevaje extrañao* o *Varón B*.

En *Arrabal amargo*, el periodista y poeta argentino Jorge Boccanera se introduce en una pieza dramática ubicada en un «viejo bolinchón de puerto» (Boccanera en AA. VV. 2016a, 79). Como en *El viejo criado* de Cossa, la obra se construye en un limbo, un tiempo y espacio detenido en el pasado, una atmósfera que evoca a la muerte, a lo pretérito, a la sociedad anclada en la reiteración constante de su propio destino, al contexto social que maniatada y aterroriza a sus ciudadanos. Por ello, comienza con una imagen congelada de todos los personajes sin ningún sonido. De nuevo, el realismo

aparente de la escena queda truncado por la deformación de lo funesto y el simbolismo de la pieza y sus personajes: los Enmascarados, las Presencias (figuras a tamaño natural ubicadas en la escena), el Loco, el Rostro o la Cantante son algunas de las visiones ensoñadas que componen la mente de Mariano. Este personaje protagonista, que vuelve a romper con la cuarta pared para dialogar y alcanzar la empatía del público, nos conduce con su discurso a una visión aterrada de la realidad. Las referencias contextuales continúan estableciéndose desde lo velado y metafórico al inicio de la pieza, mentadas dentro del estado de estupor y excepción en el que dialoga Mariano, «agitado», «como si viniera escapando de algo», asegurando que «desconfío los silencios» y rodeado de cada una de las «miserias», de los personajes que componen el boliche donde se siente atrapado (Boccanera en AA. VV. 2016a, 79). Paulatinamente, el texto se decodifica y evidencia los síntomas del Estado atroz: en las pesadillas traumatizadas de El Loco, en las referencias a la tortura, al exilio, en el deseo por «saber qué está pasando afuera» (Boccanera en AA. VV. 2016a, 85) de Mariano, por escapar del espacio que lo atrapa como alegoría del descubrimiento de los crímenes de la dictadura. Las mismas se relacionan metafóricamente con otro tiempo pasado de violencia, el de los cuchillos y los compadritos inmortalizados en el imaginario colectivo.

La estética de Boccanera establece relaciones con el esperpento valleinclaiano y, como hiciera el dramaturgo español, pone las figuras populares ante espejos deformados, completados en las interpretaciones propuestas por el autor, basada en la «mueca grotesca, exageradamente cruel» o la música «lejana, difusa, desafinada» (Boccanera en AA.VV. 2016A, 80-82), así como en las acciones desmedidas: «comer desaforadamente, bebiendo vino con desesperación» (Boccanera en AA. VV. 2016a, 87). A su vez, destaca la inclusión -menor pero significativa- de episodios testimoniales por parte de los protagonistas: la reconstrucción de la memoria colectiva obrera en Ingeniero White, el descubrimiento de las heridas internas de los personajes...

El tango completa toda la pieza, interpretado por la Cantante: “Arrabal amargo”, “Nostalgias” o “Viejo smoking” (el mismo tema que entonaron en 1981 Tuco y Sebastián, los protagonistas de Gorostiza), construyen en su melancolía una visión patética y entristecida del ambiente del bar, de la visión de Argentina por parte del autor. El tango se torna amargo, sirve para interpelar a la nación y provocar la huida de «esta pesadilla musical», pues «este país es una ópera de rencor y piano» (Boccanera en AA. VV. 2016a, 89). La Argentina del Proceso, recuperando sus mitos y tangos populares, se construye



como un arrabal amargo que oprime a los individuos y mantiene al país anclado en un tiempo de excepción y trauma, ante la esperanza de un despertar democrático. Por ello, la pieza quebranta la esperanza final, ante la llegada de un tiempo democrático - «¡Ganamos!», grita Mariano (Boccanera 2016, 96)-, con un ensordecedor ruido y la aparición de tres figuras amenazantes, gritos, disparos y el trágico cantar de Carlos Gardel de su afamado “Volver”, que interpela ahora al espectador construyendo trágicos interrogantes: ¿volver, a dónde? ¿Qué país se añora? ¿Qué es ahora Argentina? ¿Cuán profundas son las llagas generadas por la dictadura? ¿Cómo se logrará sanar tanto dolor?

Elio Gallipoli, cuya obra para 1981, *El 16 de octubre*, proponía una atmósfera de esperanza y solidaridad, muestra ahora un tono más dramático y desesperado. *Varón B* hace referencia a un champagne argentino y toda la obra se desarrolla en un bar de la calle Corrientes. Como en *El tío loco* de Roberto Cossa, Gallipoli explora la figura tradicional del porteño, sus mitos urbanos, su comportamiento social y su relación con el país. El texto alterna el humor de las conversaciones de barra con una trágica reflexión final. La pieza se desarrolla en un ambiente costumbrista, con un lenguaje coloquial y sin temer a la vulgaridad. Ocho personajes componen esta obra donde se desmitifica Buenos Aires y la gran Calle Corrientes. De nuevo, la música de tango y las referencias a Gardel solo sirven para rememorar el espacio porteño como un *locus amoenus* ya perdido, pareciendo cuestionar Gallipoli dónde quedó aquella Buenos Aires que despertaba el anhelo de las letras del tango. Las fiestas, las amistades y el dinero han desaparecidos, la calle Corrientes ha dejado de ser un lugar sorprendente y emocionante; todo ha quedado tiznado de dolor, de la fotografía vieja de un tiempo esplendoroso olvidado. La realidad anodina del bar de Rolo, acompañado por el Mozo y los dos parroquianos asiduos, Toto y Ramón, despierta ante la llegada de otros personajes que desarticulan la atmósfera y generan la esperanza de recobrar algo de interés vital. Son López y Morales junto a Susana y Mirtra, cuya compañía esa noche corre de su bolsillo. Se dibujan como personajes agresivos y la mención solo al apellido realiza un guiño al espectador con las fuerzas represoras, algo que confirma la paliza que acaben propinando a Toto por una discusión. La violencia se intensifica explícitamente en la edición de Teatro Abierto en 1982. Toto, como construcción del mito del porteño, se constituye como un correlato con la sociedad argentina y su espera continua y desesperada por recobrar el esplendor pasado el único anhelo para una ciudadanía dolorida. Como Toto, el país es un muerto en vida, una sombra de lo que fue, un espacio masacrado, cuyas heridas parecen no tener solución.

Un mensaje desesperanzador que conmociona y promueve una lectura crítica para continuar luchando como individuos y sociedad.

También utiliza el espacio del bar Carlos Pais, en este caso desplazado a lo local, en *Bar La costumbre*, enmarcado ahora en el tango “Milonguita” cantado por Gardel: «¡Estercita! Hoy te llaman milonguita, flor de lujo y de placeres, flor de noche y cabaret. ¡Milonguita! Los hombres te han hecho tanto mal». A un lejano pueblo llega un matrimonio, Ernesto y Elena, donde deben enfrentarse al clima cerrado del bar y quienes lo gestionan, el Mozo, el Patrón, el Viejo y la Vieja. De nuevo, toda una atmósfera de incertidumbre envuelve a este espacio que nadie puede encontrar -porque los carteles quedan ocultos por la maleza- y a unos personajes alejados de toda lógica: iracundos, autoritarios, oscuros e impredecibles. Se critican y dañan entre sí y sus dinámicas de relación están marcadas por el asalto personal, en una rutina de la que no pueden escapar: «Viejo.- Uno se acostumbra. Lo único malo es eso. Uno se acostumbra» (Pais en AA. VV. 2016a, 514).

Todo el ambiente de locura y agresividad que se desenvuelve en el bar crispa también la relación de la pareja, pero cuando intentan marcharse del local descubren que están atrapados; se ha perdido la noción del tiempo y ha pasado toda una larga noche en forma de pesadilla. Los



*Bar la costumbre* de Pais. Fotografía de Julie Weisz (2011).

diálogos se tornan absurdos y sin sentido. Todos los personajes ocultan algo que enloquece a los protagonistas y, a modo de maldición, el bar cierra con ellos dentro, que no pueden marcharse hasta que no llegue su pedido. De forma metafórica, Elena y Ernesto acaban aceptando la violencia, acostumbrándose a la nueva vida en el bar, tras quedar traumatizados por visiones atroces, por el miedo infundado que el espectador desconoce. Permanecen, como animales acobardados, sumidos en la quietud, sin poder escapar de su terror. De esta forma, aviva Pais a la sociedad argentina para quebrar las cadenas que los atemorizan y rompe una lanza esperanzadora cuando, al finalizar la pieza, Elena parece despertar de su letargo y clamar: «¿Dónde están los otros? (*Nadie contesta*) Los otros...

Los otros (*Nadie contesta. Comienzan a caminar de un lado a otro.*) ¿Dónde están los otros...? ¿Dónde?» (Pais en AA. VV. 2016a, 527). En el contexto de la Argentina dictatorial, Pais clama por los *otros*, los desaparecidos, los exiliados, los torturados o asesinados por el régimen, los que sufrieron, los que no callaron a pesar del horror. Ahora el tango de Gardel adquiere una nueva lectura y se convierte en la imagen del país a quien también «los hombres *le* han hecho tanto mal».

Por su parte, *El malevaje extrañado* de Oscar Ramón Quiroga se define de forma paródica como un «sainete difuso». Acoge, como su título, un espacio escénico costumbrista, acompañado del ambiente gauchesco y el habla popular. Espacialmente, se desarrolla en «el rancho de Pacotilla» y la atmósfera adquiere otra vez el carácter pretérito, «único testigo de un pasado que se fue muriendo como no quiere la cosa» (Quiroga en AA. VV. 2016a, 517). Personajes prototípicos pueblan la escena rodeando a Pacotilla, el protagonista: Mina, su pareja; la Vieja, su madre; Percal, la nueva conquista amorosa; y el Galán, su enemigo en amoríos. Problemas económicos y laborales, machismo y hombría se desarrollan en este tiempo de malevos y compadritos, donde predomina la ley del talión y las estrofas populares, todo marcado por el tono paródico. Recogiendo las narraciones populares, el texto nos descubre que Percal es la muerte en busca de nuevas conquistas y el Galán su novio fiel que hiere a todo aquel al que le llega su final. El destino de Pacotilla aún no ha finalizado, pero sí este tiempo ya perdido en los folletines populares.

### **Víctimas, cómplices y victimarios**

Una de las características que percibimos en los textos presentados para Teatro Abierto 1982 es la paulatina pérdida del discurso dramático marcado por las imposiciones censoras y la cristalización de las metáforas, cuya extrapolación a la realidad contextual del Proceso se presenta de forma más nítida ante el espectador. Esto viene motivado tanto por el desarrollo del primer ciclo, que había evidenciado cómo Teatro Abierto era un espacio de protección para la reflexión directa sobre la dictadura, como los cambios políticos. La coyuntura aperturista y los movimientos sociales generados por la revocación dictatorial propiciaban un clima distinto para la creación dramática. Empero, continúa predominando la utilización de la metáfora y la búsqueda de un espectador modelo, cómplice, capaz de desentramar su significado. En 1982, muchos de los autores

de Teatro Abierto se decantan por evidenciar la violencia de forma explícita, por descubrir los horrores de la dictadura o ahondar en las relaciones de poder entre víctimas, victimarios y cómplices del régimen, con el fin de desarticular a la sociedad para su reconstrucción. Así lo observamos en textos como *Oficial primero*, *Levia*, *El examen cívico*, *Víctimas y victimarios*, *De víctimas y victimarios* y *Despedida en el lugar*.

La obra de Somigliana, a la que nos dedicaremos en el próximo capítulo, *Oficial primero*, conforma uno de los textos más destacados de este ciclo y se convierte en una de las primeras denuncias explícitas desde la escena sobre los desaparecidos y el papel de la justicia durante el Proceso. Por su parte, *El examen cívico* de Franco Franchi construye un texto asociado a *Decir sí*, la propuesta de Griselda Gambaro para Teatro Abierto 1981, y que rememora a *La lección* de Ionesco. En un diálogo que alterna el realismo con la construcción absurda de los diálogos, el Joven se enfrentará oralmente al Examinador para comprobar su capacidad de entrega al adoctrinamiento represor, sus ideas propias y su adecuación a la sociedad y el civismo que requiere un estado autoritario. El Joven, en la larga conversación con el Examinador, tiende a rebatir ciertos planteamientos ilógicos inculcados, se atreve a decir “no” ante lo injusto o inapropiado y pagará esa actitud con su propia muerte. El texto establece un discurso que reconoce los estragos de la dictadura y las imposiciones autoritarias de acción y pensamiento; utiliza, para ello, referencias de fácil decodificación, menciones directas a la justicia y las acciones injustas, así como recursos estilísticos que representan el pensamiento controlado.

Por otro lado, *Levia*, de Andrés Bazzalo, nos introduce en una reflexión feroz sobre el autoritarismo y la violencia contra el individuo. La escena se construye desde la imagen grotesca y expresionista de Levia, «una gorda inmensa, está recostada en una chaise longue: rubio artificial, maquillaje profuso, bata de lamé» (Bazzalo en AA. VV. 2016a, 45). Como la *madame* de un prostíbulo, Levia recibe a su nueva víctima, Julián, acompañada por su séquito, por los *perros* que fielmente la acompañan, la temen y la obedecen profusamente. Como plantea la obra, este personaje coral está formado por «hombres y mujeres vestidos de negro, exactas conductas de perros» (Bazzalo en AA. VV. 2016a, 45) quienes, alegóricamente animalizados, representan a las víctimas del Estado represor, cómplices por su propio temor, quienes obedecen con crueldad y violencia ante los otros. Julián entra a trabajar en casa de Levia y queda completamente atrapado en un espacio represor y autoritario, que lo desacredita como individuo y lo convierte paulatinamente en uno más de sus *perros*. Frente a las víctimas atemorizadas

como en *Decir sí* de Griselda Gambaro (Teatro Abierto 1981), Bazzalo plantea intentos de rebelión de Julián, de denuncia ante el horror vivido y actitud agresiva hacia Levia para salvarse de su situación. El ambiente se torna más cruel ante el fracaso continuo de Julián y su desgarrador final, despedazado por todos los perros; no obstante, siembra el temor por Levia sobre su poder y la posibilidad de ser atacada por sus víctimas, en un guiño del autor ante el espectador.

Similar es la temática que plantea Aarón Korz en *De víctimas y victimarios*. Nos sitúa ante una familia adinerada: Señora, Señor, Hija y Viejo, y sus dos criados, Pepo y Ramona, con los que, más allá de una relación laboral, se establece una dinámica autoritaria y opresiva. A ellos se sumará la llegada del Joven, quien mantiene un noviazgo con la Hija, con quien desea casarse. Como en propuestas anteriores, predomina una estética realista deformada por la construcción de los personajes: exagerados, paródicos, desalmados. El texto promueve la acción del espectador por las injusticias de la familia, por su tratamiento a Pepo y Ramona -la criada embarazada, cuyo bebé han impuesto que sea entregado en adopción-, su hipocresía católica o su agresividad. A esto se une la comicidad que provoca la idiotez de los personajes mandatarios, sus actitudes exageradas, las acciones vulgares del Viejo, la doble visión de la hija -quien alterna una imagen casta con la familia con otra sexualmente desaforada con el novio - o el absurdo de los diálogos de los personajes con el Joven. La pieza presenta su clímax cuando Pepo decide ayudar a Ramona a marcharse con su bebé, para lo cual debe entregar su vida al resto de la familia, en una imagen de suma violencia explícita cuya conmoción aumenta por la música sacra que acompaña a la acotación: «Lo vuelcan en la mesa, lo golpean con saña, le arrancan las ropas dejándolo desnudo; le quiebran los brazos y lo ahorcan» (Bazzalo en AA. VV. 2016a, 423). La pieza alcanza un sentido catártico al situar al espectador ante esta escena de suma crueldad palmaria, visiones conmovedoras que pugnan por la rebelión ante la injusticia a los más débiles.



*De víctimas y victimarios* de Aarón Korz. Fotografía Julie Weisz (2011).

Igual planteamiento a las dos anteriores ofrece la obra de Beatriz Mosquera *Despedida en el lugar*. Escénicamente nos introduce en un espacio abstracto que, al igual

de la pieza, se aleja del realismo en la incertidumbre, la atmósfera de pesadilla, la inclusión de elementos disociados y la metatrealidad, en los personajes continuamente enmascarados en sus actitudes y mentiras. La escena se ubica en un «enorme galpón», una fábrica abandonada, sin paredes, marcado por la podredumbre, reconstruida con elementos variados y donde los trenes, pasando a cada rato, «estremecen las paredes y hacen caer un fino polvo del tedio» (Mosquera en AA. VV. 2016a, 467). Como en otras propuestas anteriormente vistas, la representación explícita de mitos argentinos provoca la metáfora de este galpón como la nación y pone en entredicho la identidad argentina y el rumbo del país en los años dictatoriales. En esta ocasión, el espacio descontrolado queda acompañado por dos fotografías, de Gardel y Perón, una banderita argentina de papel y un cartel del equipo de fútbol Boca Juniors. Mosquera trabaja con las relaciones autoritarias y serviciales, componiendo Doña Leonor la imagen victimaria frente a su marido, Cornelio -enloquecido y apartado del núcleo familiar-, su hija Tuta -maniatada diariamente por orden materna- y Luis, quien realiza labores de servidumbre y al que Leonor trata con agresividad. El amor que siente Luis por Tuta y la depravación a la que le somete diariamente la madre lo incita a asesinarla, pero el miedo es siempre más poderoso: no sólo el miedo por morir, sino el miedo por una desdicha aún mayor que está fuera del galpón. A pesar de los golpes y la humillación de Leonor, estar dentro de la fábrica acompañado por estos tres personajes conforma la seguridad de Luis, frente al aterrador panorama exterior, solo reconocido en la pieza por menciones vagas.

Todo el desarrollo de la obra está marcado por el desconcierto, por el desconocimiento de la verdadera actitud de los personajes -a excepción de Luis, con quien el espectador empatiza y comparte la focalización de la pieza-, por la rememoración de la tortura a través de las pesadillas de Tuta o la violencia manifiesta de Leonor contra el resto de personajes. Las referencias sexuales también están deformadas y se presentan de forma grotesca y repulsiva, como en la hija provocando sexualmente a Cornelio, su padre, o las menciones a sus gustos extravagantes: «Leonor.- (...) A esa zorra (*señala a Tuta*) nadie la quema ni la golpea. Goza, ¡entendés! Goza hasta el delirio cuando objetos duros penetran en sus inmundos agujeros» (Mosquera en AA. VV. 2016a, 475). Conforme avanza la obra se complica la acción, hasta que el espectador está sumergido en un ritual de violencia, en un mundo de mentiras y engaños; ante cada intento de Luis por escapar de su desdicha, otro nuevo dolor emerge: la tirana asesinada resucita; la amada víctima lo martiriza con sus mentiras; el padre sale y entra de su juego de locura. Finalmente, con

las dos mujeres asesinadas, Cornelio y Luis se marchan en busca de un nuevo mundo, pero en una reflexión trágica que no tiende a la esperanza. El dolor es incorregible, escapan y deberán continuar con la representación, con el ritual, con la violencia.

Sobre los tres textos anteriores, resulta llamativo que en el seno de Teatro Abierto se construya reiteradamente la imagen autoritaria de la mujer: Levia en la pieza homónima, la Señora en *De víctimas y victimarios* o Doña Leonor en *Despedida en el lugar*; ellas configuran una metáfora de la nación, como un ser violento y desafortunado que no teme atacar a sus hijos; sobre su dolor se compone su dicha, su fuerza emana de los golpes provocados y viven sobre individuos desvalidos ante su crueldad. Así lo observaremos también en *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti (1981), en el próximo capítulo.

### Voces femeninas

Además de esta construcción de personajes femeninos metafóricos, Teatro Abierto 1982 nos descubre diversas piezas donde predomina la reflexión sobre la mujer y el discurso femenino. Frente a la predominancia de las figuras masculinas y su pensamiento como espacios canónicos del teatro argentino hasta el momento, la posdictadura nos descubrirá una introspección y reflexión sobre la figura de la mujer y un develamiento de su mirada particular en la sociedad. Un ejemplo paradigmático lo constituyen los textos escritos por Griselda Gambaro a partir de 1981 -como los tratados en el capítulo anterior: *Real envido* (1980), *La malasangre* (1981) y *Del sol naciente* (1983)-, así como los que continúe creando en el tiempo democrático. De la misma forma, Teatro Abierto en 1982 conforma un adelanto para observar el espacio que, en el teatro contemporáneo, ocupará paulatinamente la mujer, como miembro olvidado del mismo; así será tanto en la proliferación de dramaturgas y directoras de escena como en la dedicación textual -tanto por hombres como mujeres- a la visión femenina. Dentro del contexto autoritario, la mujer se conforma con un personaje doblemente victimizado: como individuo en el tiempo dictatorial y como mujer en la sociedad heteropatriarcal. Una visión sobre la figura femenina nos ofrecerán en el evento de 1982 las obras *El tendero*, *El corso*, *Ana y las langostas* y *Hasta que hagamos el sol*<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> No hemos podido acceder al texto de Estela Dos Santos *País cerrado*, no publicado en la edición general de las obras por la imposibilidad de hallar el original, pero observamos en el elenco el trabajo mayoritario con voces femeninas.

En primer lugar, Manuel Cruz destaca en *El curso* la figura femenina desde una estética realista que tiende a la comicidad y el coloquialismo en el lenguaje, pero que deja entrever un análisis amargo de la realidad. El espacio humilde de una pensión en Avenida de Mayo es el hogar de Esmerita (sesenta años) y sus hijas Pila (cuarenta) y Lorena (veinte). Visten ropa provocadora, son descaradas en sus comentarios, atrevidas y dicharacheras y todas buscan con sensualidad despertar el deseo sexual de los hombres de la obra, Ricardo, Pedro y Florencio. Sobreviven en un contexto inhóspito, atormentadas económicamente y manteniendo al abuelo, enfermo de Parkinson, el único hombre de la casa. Como en *El tío loco* de Roberto Cossa, se despierta un clima de resistencia personal y familiar, buscando cualquier pequeño trabajo, aunque roce lo engañoso o inmoral, que permita continuar sobreviviendo. Por ello, la acción se desarrolla en la búsqueda desesperada de Esmerita por alquilar su balcón para ver pasar un desfile por la Avenida de Mayo y vender pizzas y refrescos para la ocasión. El clima crispado de toda la pieza -porque sobrevivir conduce a cualquier toma de decisión- se torna humor negro y amargo cuando el abuelo fallece y deciden continuar con el negocio disfrazándolo. El final se precipita abruptamente cuando uno de los vecinos descubre el cadáver y desvela la podredumbre moral y la falta de humanidad a la que la crisis económica y el contexto dictatorial han llevado a sus ciudadanos, especialmente focalizado en la lucha diaria de las mujeres.

Por su parte, Pedro Carlos Acosta ubica su propuesta *El tendero o los trapos al sol* en la terraza de un edificio, donde diferentes vecinas se encuentran para tender su ropa. La obra, con siete personajes femeninos, construye un espacio coral de reflexión sobre diferentes problemáticas que atañen a la mujer y a su posición en la sociedad. Cada una de ellas representa un rol desemejante, por su edad, su trabajo y su labor en el ámbito familiar. No obstante, el aparente espacio realista se desarrolla en una temporalidad abstracta y eterna, «Buenos Aires en cualquier tiempo» (Costa en AA. VV. 2016a, 179). A su vez, la escena costumbrista se va tornando onírica e ilógica desde la aparición del personaje de Claudia, figura simbólica que desarticula el entorno vecinal. Descrita por Costa como «Por momentos una niña y por momentos una anciana. Es un personaje extraño» (Costa 2016, 184), sobresalta al resto de mujeres, las increpa con sus silencios y discurso alegórico o atemorizador y se convierte en la representación de todos sus miedos, como individuales y como colectivo. Tras cerrarse la puerta que las impide salir de esa azotea -sólo puede abrirse por fuera-, quedan atrapadas en el olvido y, alegóricamente,



el edificio crece y crece hasta alejarlas de la ciudad y representar su soledad, apartadas de todo, sin importarles a nadie.

Alejandra.- (...) El edificio crece. Crece como una planta, cada vez más alto. (...)

Claudia.- Desapareció la calle.

Matilde.- Todo es bruma.

Alejandra.- Flotamos, estamos en la niebla, solas, sin nadie.

Matilde.- Como una vida gris, vacía y silenciosa.

Claudia.- Me parece haber sabido siempre que esto sucedería. (*Pesado silencio*).

(Costa en AA. VV. 2016a, 187)

Se trata de un momento mágico e inaudito que las aleja de su normalidad y que consigue provocar su encuentro mutuo, un ritual comunitario que propicia la catarsis femeninas a través del testimonio personal de cada una de ellas. El tiempo comienza a correr descontroladamente -«Vilma.- Hace tres meses que estamos atrapadas aquí» (Costa en AA. VV. 2016a, 191)- mientras el edificio no cesa en su ascenso, pero esa movilidad choca con el tiempo y el espacio detenidos en el que todas se hallan. En un juego metateatral, Alejandra fallece a manos de todas las mujeres representando la figura masculina de Sandokán. Alegóricamente, la misma fuerza extraña que ha poseído el edificio las posee a ellas y conduce a Alejandra al fallecimiento y la liberación de sí misma. En ese instante, la puerta se abre y todo regresa al tono realista, a la vida cotidiana de cada personaje y entre ellas se comenta la noticia del suicidio de Alejandra. En el regreso a sus actividades comunes, Claudia queda coronando la escena y vislumbrando un «más allá», aquello que las aterroriza y las oprime, que se ciñe sobre todas las mujeres y las va consumiendo lentamente.

En *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó, el triste bandoneón de Astor Piazzolla -recurriendo de nuevo a esta música popular- es trasunto de la misma habitación triste donde vive Sara: oscura, sin ningún mueble o cualquier elemento, más que una planta. Robertita es la planta que interpreta el cuerpo de un actor en simbólica posición crucificada. Numerosos candados y el terror de Sara al cerrarlos nos sitúan en un contexto de excepción. La obra se construye desde el monólogo de Sara con la planta, una verborrea donde analiza su vida insulsa y sin sentido, construida desde sus problemas diarios incrementados desde su lucha como mujer por sobrevivir: su hijo enviado como soldado a Río Gallegos, sus problemas económicos para llegar a final de mes, su necesidad de prostituirse para poder cubrir sus gastos... Se suceden diferentes escenas, a modo de pequeños monólogos, que van construyendo la vida de Sara: de las secuencias más realistas a representaciones dinámicas y teatralistas de su rutina, la escena tanguera

donde esta música envuelve el discurso de la protagonista, la inclusión de la voz de radio con las últimas noticias del momento y otros momentos oníricos, como la representación de una fantasía sexual con su planta y su grito orgásmico de liberación de todos los problemas: «¡Hasta que hagamos el sol!» (Masó en AA. VV. 2016a, 459). Este será el grito con el que también la protagonista promueva, en su final desesperado, la movilización social contra el contexto opresor, el autoritarismo y la pobreza. Frente a la oscuridad que reinaba en la escena, al grito de Sara las luces del vecindario se van encendiendo como metáfora de la rebelión social, cerrando el texto con un clima de esperanza y rebeldía.

Aunque el texto no desarrolla más esta cuestión, resulta interesante la mención a Río Gallegos y a las vicisitudes de su hijo como soldado. Esta especificación geográfica podría tratarse de un añadido posterior a la creación del texto, ya que no encuentra más inclusión en la trama. Postulamos esta idea ya que Río Gallegos, localidad ubicada en Santa Fe, fue un enclave estratégico para el abastecimiento de combustible y alimentos en la guerra de Malvinas, base de soldados hacia la batalla o tratamiento de heridos. En la ciudad se ubica, como espacio de memoria, el Museo de Guerra de Malvinas Argentinas. Como tratábamos con anterioridad, ante el cierre de la convocatoria en 1982 previo al desarrollo del conflicto bélico, existieron algunas adaptaciones que buscaban el tratamiento de esta tragedia en el contexto de Teatro Abierto. Esta mínima referencia puede resultar una búsqueda por representar la realidad histórica, significado plausible de ser ampliado por el receptor cómplice contemporáneo a la escritura.

En última instancia, la pieza que con mayor profundidad ahonda en el imaginario femenino es *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky. En la obra, Ana y el Padre viven solos en una casa de donde van a mudarse y que está rodeada, como toda la ciudad, de una atmósfera inquietante y terrorífica: una plaga de langostas, acompañada de diferentes sonidos externos que evocan el caos de la ciudad (ruidos, sirenas...). Como en *El viejo criado* de Roberto Cossa, esos elementos sonoros externos son los que nos inducen a pensar en el estado de excepción vivido por la sociedad, incrementado por esas langostas con las que la policía intenta acabar, interpretado por diferentes hombres y mujeres en el montaje de Teatro Abierto. Los significados de esta amenaza externa resultan complejos y variables según la concretización escénica de cada montaje. En 1982, como veíamos con anterioridad, las langostas representaban a mutilados de guerra y componían, por

tanto, aquello que la sociedad quiere ocultar, la derrota que el Estado deseaba silenciar, la tragedia que avergonzaba y sangraba a la nación tras años de represión y dolor.

No solo en la simbólica representación simbólica de este personaje colectivo, sino que toda la construcción dramática supera el realismo desde diferentes vértices en esta obra: el hiperrealismo que genera que «los sonidos cotidianos estén sobredimensionados» (Dolinsky en AA. VV. 2016a, 214); las voces en off que infieren en la vida cotidiana y advierten del control estatal de cada hogar, recordando al imaginario de *1984* de George Orwell; la aparición onírica de los recuerdos de la Madre, quien enloquece por el estado de excepción en el que viven o de la Abuela dialogando con Ana. Cuando el padre se marcha, la protagonista queda sola y comienza a desarrollarse una divagación metafórica de la joven que la conduce de su paso de la niñez a la adolescencia, donde sobresalen todas las imposiciones sociales y, específicamente, hacia la mujer. Como expresa cuando dialoga con el recuerdo de su abuela, una mujer es «un vientre, un hueco en la tierra, una guerrera, una niña grande» (Dolinsky en AA. VV. 2016a, 218). Así, se desarrolla un encuentro con la femineidad a través del ciclo menstrual; se construye la imagen de la mujer sufriente frente a las imposiciones heteropatriarcales, y se plantea su encuentro con el amor masculino en la figura del Ladroncito que allana el hogar, acompañada Ana de un coro de voces femeninas que la alientan. Este crecimiento personal de la protagonista se rompe abruptamente en el final cuando su danza sensual y veloz queda truncada por la llegada invasiva de las fuerzas de seguridad: bomberos, tanques, mangueras y un ruido ensordecedor con todas las langostas adentrándose en el espacio. La imagen del desenlace plantea la dificultad de la mujer para su construcción personal y su desarrollo incrementando en el contexto dictatorial en el que se inserta la obra.

### **Enfrentar con esperanza**

Ya en 1981 observábamos cómo algunas de las piezas de Teatro Abierto decidían optar por un mensaje esperanzado y provocador para la sociedad, enfatizando valores positivos para enfrentar al dolor generado por la dictadura y conseguir, desde ese impulso, despertar el sentimiento contestatario: la solidaridad, el encuentro comunitario, la colaboración y ayuda con el prójimo, el amor frente al odio, la esperanza por un mundo mejor... También en 1982 prevalecieron, como en la edición anterior, discursos positivos y alentadores que, alejados de una visión trágica de la realidad, pretendían despertar el

juicio crítico desde la emoción e ilusión. A través de tres piezas del segundo evento podemos ejemplificar este paradigma: *El bombero o hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza, *Reíte, Carlitos* de Carlos Antón y *Vereda sucia* de Sergio Velasco.

La obra de Gorostiza, que compondrá nuestro corpus de análisis en el siguiente capítulo, trabaja este tema de forma paródica, con un personaje que responde a una visión grotesca y tragicómica, pero cuyo discurso vence por el espíritu positivo y bondadoso. También para 1981 este dramaturgo había planteado, con la rebelión personal de Tuco y Sebastián dejando sus obligaciones para cantar tango, la revolución existencial e individual que remueve lo colectivo. Por su parte, en *Reíte, Carlitos* todo el mensaje construido por Carlos Antón aboga, desde el título, por la risa como herramienta de salvación individual y la solidaridad para la liberación común. Predominando de nuevo el estilo realista, Carlos, el protagonista, conversa imaginariamente con el recuerdo de su abuela, la nona que se expresa en cocoliche -tradición que había recuperado el teatro de Roberto Cossa en el tiempo contemporáneo- y que alienta a su nieto a alejarse de la tristeza y las preocupaciones, a vivir y reírse, y a la sociedad a despertar juntos ante la injusticia.

Al ritmo de “Sueño de juventud” de Carlos Gardel, descubrimos cómo la dictadura ha despojado al individuo de toda posibilidad de alegría y esperanza; ante el inminente desalojo por impago -señal del acecho del contexto exterior en los ciudadanos-, Carlos se siente solo y desesperado. Junto a la abuela, aparecen otros personajes populares que provienen de la tradición sainetesca y las narraciones del arrabal, destacando el lunfardo en sus expresiones. Como dos caras de una moneda, Bolas Tristes y el Troesma Corili<sup>79</sup> suponen el contrapunto paródico y cómico de Carlitos. Frente a la sociedad devastada de la dictadura -a través de numerosas referencias nítidas al contexto que ofrece la obra- los personajes se alientan y aseguran que «Troesma Corili.- (...) Jamás nadie podrá desalojar la ilusión» (Antón en AA. VV. 2016a, 24) o «Carlitos.- ¿No creés que si uno no tiene confianza en la gente no tiene nada que hacer en esta vida?» (Antón en AA. VV. 2016a, 29). Además, propio del discurso contemporáneo posdictatorial, el texto ya se adentra en la importancia de la memoria para la reconstrucción de la sociedad y asegura que «Carlitos.- (...) Lo único que no demolieron fueron los recuerdos» (Antón en AA. VV. 2016a, 26).

---

<sup>79</sup> Expresión popular en lunfardo, el nombre ordenado sería Maestro Lírico. Recordamos que a Gardel le denominaban habitualmente como Troesma.

Cuando todo parece perdido para Carlitos, la colaboración social lo salva de la justicia. Aunque pierde su casa, consigue escapar por un agujero construido en la habitación al hogar de sus vecinos sin que nadie se percate de su ausencia. Dos cuadros coronan la escena, con referencias continuas del texto: Carlos Gardel y Charles Chaplin. El mito argentino, representación de la identidad nacional, y el humorista inglés que tanto parodia en sus obras al poder y vence desde lo cómico. Aunque el hogar esté perdido, los tres amigos -como el trío tradicional de compadritos- escapa junto a los cuadros, en una imagen esperanzadora para la reconstrucción del país frente a la represión.

Por su parte, Sergio Velazco también construye en *Vereda sucia* un discurso esperanzado y solidario entre sus dos personajes, el rengo Juan I de veintitrés años, y el desaliñado Juan II, de veinticinco. En el discurso absurdista y cómico de estos dos desconocidos en una plaza de Buenos Aires, la obra encara a la sociedad como cómplices del horror a causa del miedo, sobre la necesidad de alejarse de la salvación personal si no se consigue construir un camino conjunto. La vereda está sucia a causa de la podredumbre que todos ignoran y solo en el trabajo colectivo y el apoyo comunitario se logra mirar a la suciedad del camino, afrontarla y seguir limpiando hacia el futuro.

### **Del humor a la parodia desaforada**

Al igual que ciertas obras, de forma particular, esbozan un discurso optimista que aboga por la solidaridad, la propia concepción de Teatro Abierto busca generar un espacio de encuentro, de recuperación del convivio y del trabajo colectivo, abogando por la revolución desde la solidaridad, lo comunitario y la visión esperanzada e ilusionante de un mundo mejor. Por ello, si bien muchas piezas proponen con suma crudeza una develación del horror, esto no resultaba necesario para generar un enfrentamiento con la dictadura. El humor se convierte, en otros momentos, en la mejor llamada de atención al espectador y la risa se torna un arma contestataria contra la dictadura: la risa compartida, la carcajada contagiada entre los espectadores y la sonrisa generada en el clima festivo que propone la representación, la que se halla en la relación cómplice entre otros individuos del público. Como escribe Alejandro Briner en su monólogo *Solo, muy solo*: «La risa es un fenómeno social» (Briner en AA. VV. 2016a, 135) y Teatro Abierto abogó por ella. Del humor sutil a la parodia desaforada, en el seno del evento en 1982, muchos textos utilizaron la comicidad como llamada de atención ante el espectador.

Gradualmente, así ocurre con *Príncipe azul*, *Viejas fotos*, *Seis ratones ciegos*, *Prohibido no pisar el césped* o *Un tal Macbet*.

Eugenio Griffero supone un buen ejemplo para comprender la multiplicidad de discursos que propiciaban la retentiva colectiva en enfrentamiento contra la dictadura. En 1981 había compuesto *Criatura*, el oscuro y onírico monólogo interpretado por Luz Kerz,



*Príncipe azul* de Eugenio Griffero.  
Imagen de Julie Weisz (2011).

donde este extraño animal emplumado presentaba todos los horrores y temores a los que se enfrentaba, metaforizando la opresión estatal vivida en el país. Para 1982, por el contrario, componía uno de los grandes éxitos de la temporada con *Príncipe azul*, una propuesta humorística que se adentra en la temática de la homosexualidad, también irreverente y desafiante en el contexto dictatorial. No resulta baladí que, unido a las virtudes que tenga este texto, el éxito formara parte de la dirección de Omar Grasso y la interpretación realizada por dos conocidos actores, Jorge Riviera López y el también director Villanueva Cosse.

El espacio vacío, coronado por un banco y un mástil blanco, compone, acompañado de sonidos marítimos, la imagen de una playa donde se van a encontrar cincuenta años más tarde Juan y Gustavo, dos adolescentes enamorados el uno del otro que se prometieron dicho reencuentro a los dieciséis y nunca han vuelto a contactar entre sí. La obra se inicia con dos monólogos por parte de cada uno de los hombres, donde se refieren al público, rompiendo la cuarta pared en un guiño cómplice. Además, la connivencia con el espectador aumenta con el personaje de Juan, quien también ha vivido como actor estos cincuenta años y se refiere a su vida sobre los escenarios, guiño con el propio Riviera López. El encuentro, cargado de comicidad, descubre en el otro una imagen grotesca, lejana al recuerdo del enamorado en aquel verano adolescente: Juan, borrachuzo y ladronzuelo; Gustavo, enfermo que tiene paralizada media parte del cuerpo. No obstante, la conversación los vuelve a unir en la vejez compartida, en la soledad que los aterra, en la complicidad fácilmente alcanzada. Nunca reconocerán que ellos son el

hombre en quien han pensado durante cincuenta años, pero ambos sabrán que el amor perduró durante toda la vida.

También despierta la risa del público la obra de Néstor Sabatini *Viejas fotos*, en la imagen grotesca de Eva y Cataldo, un matrimonio venido a menos. En la sala principal de la casa, donde solo permanece una larguísima mesa, entre sus ropajes lujosos y vaporosos, la acción se inicia con el deleite de los protagonistas sobre los manjares que degustarán ese día. No obstante, la campanilla sonará para llamar a un servicio que nunca llegará. Desde este momento, de forma absurda comprenderemos que cada mandato de esta antigua pareja -que ha perdido su posición privilegiada- no será más que respondido por el silencio absoluto, mientras se engañan ocultando -ante el otro y ante sí mismos- su desgraciada vida y siguen representando, de forma metateatral, su pasado esplendoroso. Su felicidad, optimismo y continuas risas contrastan con la realidad en la que se hallan - las facturas sin pagar, las actividades sociales a las que ya no pueden acudir, la necesidad de que Eva trabaje para la economía familiar- o las noticias atroces del contexto en que se encuentran. Como dicta el título, ellos son la visión de aquellas *viejas fotos* a las que obsesivamente regresan, pero también las fotos de una nación perdida, económicamente devastada, y que precisa construir un nuevo futuro.

De la misma ironía se vale Carlos Serrano en *Seis ratones ciegos*, subtitulada *Ratonera en un acto original*. Ubicada de forma abstracta en cualquier país y ciudad de América, la escena nos presenta a diferentes personajes ciegos que se encuentran en un espacio indefinido esperando, en una espera sin respuesta en el sentido beckettiano, mientras que se narran su vida absurda y se liberan de sus traumas compartiéndolo con el resto de personajes. En los diálogos ilógicos, se representa a la justicia ciega, a través del personaje de Artemio Sarrasqueta, a la fe ciega, por el reverendo Ernesto Ruiz Cantón, y a la política ciega, por Teófilo Juárez, así como el resto de ciudadanos ciegos ante el mundo hasta conformar los seis ratones atrapados en la habitación. Al final, una puerta se abre y los va invitando en orden a entrar, según lo establecido. Mercedes, la única mujer, y Sarrasqueta se unen a través de la música para cruzar juntos y comenzar a cambiar el rumbo de sus vidas.

Acercarnos, entonces, a *Un tal Macbet* es hacerlo a la parodia desaforada como divertimento y pura fiesta. Jesús Berenguer subtitula a su texto *El rey de la pelota. Tragicomedia unitaria basada en el método de las acciones físicas*, lo que nos acerca por un lado al mundo futbolístico en el que se desarrollará toda la pieza, a la vez que ironiza

con el afamado método Stanislavski, cuya interpretación estará muy alejada de la comicidad propuesta. Todos los elementos escenográficos que compongan la cancha de fútbol se irán ubicando a vista del espectador con el avance de la acción, musicalmente adornada con los cantos futbolísticos populares, conocidos por el espectador del momento, adaptados para el montaje. El texto conforma una versión de la afamada tragedia de William Shakespeare, *Macbeth*, a la que numerosos autores habían regresado en el tiempo dictatorial motivados por la lectura sobre la corrupción, el poder, la locura y la ambición de los mandatarios<sup>80</sup>. Berenguer realiza una lectura minuciosa del texto shakesperiano y las diferentes secuencias destacadas de su trama, parodiándolo a través del mundo futbolero y el habla popular. Así, las brujas tentarán a Macbet y Banco con un futuro prometedor en este deporte, manipulando al primero para que lesione al rey de la pelota, Diego, referencia explícita al mito futbolístico argentino Diego Armando Maradona. Pronto caerá Macbet en la tentación: «¡Si el destino ha decretado que sea rey del cuero, bien, que así sea!» (Berenguer en AA. VV. 2016a, 61), alentado por su mujer, Laly Macbet, cuyo monólogo invocador estará acompañado de música popular, como la canción de Los Tres Sudamericanos con "El partido de fútbol". La desesperación de la protagonista de Shakespeare por las manchas de sangre en sus manos será ahora la preocupación por las manchas de salsa y no sólo Berenguer utilizará juegos intertextuales con el *Macbeth* original, sino con otras obras de Shakespeare como *Hamlet*, parodiándolo en: «Algo olía a podrido en Catamarca» (Berenguer en AA. VV. 2016a, 74). Finalmente, Macbet será derrocado en un partido por Jota-Jota Macduf y Beto Malcom, continuándose la profecía y dejando el mismo panorama desolado de violencia y corrupción, aliñado por el humor de la obra.

En última instancia, *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini desborda en los diálogos absurdos de sus personajes, provocando desde el sentido ilógico la comicidad del texto:

*Suena el timbre de la puerta de la calle.*

Mecha.- Debe ser la prima Ester, la hermana del hijo único.

Eva.- Seguro, a esta hora... siempre duerme.

(Paganini en AA. VV. 2016a, 500)

<sup>80</sup> En relación con la tragedia de *Macbeth*, en la década de los ochenta, destacan junto a *Un tal Macbet* en Teatro Abierto, puestas en escena como la versión de *Macbeth* de Carlos Somigliana (1980), *La tremebunda tragedia de Macbeth* (1983), dirigida por Luis Riviera López o *América Macbeth* (1985), de Máximo Salas y Ricardo Holcer (Graham-Jones 2000, 162-184). Pudimos trabajar con la obra de Somigliana y la representación de *Macbeth* en la dictadura en nuestro artículo "Entre la dictadura y la posdictadura: variaciones *Macbeth* en el teatro argentino" (Saura-Clares 2016)





*Prohibido no pisar el césped de Paganini.* Imagen de Julie Weisz (2011).

Paganini retorna al entorno de una gran familia y ahonda en la incomunicación completa de las conversaciones, de forma humorística, lo que muestra el desmembramiento familiar y el estado de excepción vivido. Se focaliza en la figura de Amado, el protagonista al que todos asolan con sus mandatos, sus interrogatorios e imposiciones, llegando al sinsentido de tener que satisfacer sexualmente a la Tía Pedro, obligado por la familia ante la falta de cumplimiento de su marido. El clima asfixiante en el que vive Amado lo mantendrá atrapado y la pieza finaliza en el mismo absurdo en el que se desarrolló todo el acto: «Mecha.- ¿Por qué no comés algo? Hay empanadas que nos prestó Mecha... pizza que no

trajo nadie y medio guiso que sobró del día entero» (Paganini en AA. VV. 2016a, 504). La obra provoca un espacio de divertimento para el espectador, hiperbolizando paródica y burlescamente la realidad ilógica en la que se desarrollan sus vidas.

### Performance y experimentalidad

La edición de Argentores realizada en 2016 recoge cuatro de las piezas experimentales que se presentaron en Teatro Abierto en 1982: *Las caras de mis máscaras*, *Encuentro casual*, *Principio de incertidumbre* y *Ese sirco*. Esta pequeña muestra nos permite ver cómo convivieron con la creación escénica tradicional diferentes estéticas y fórmulas experimentales que conforman una destacada apertura a nuevas expresiones y a caminos artísticos en los que se desarrollará el teatro argentino contemporáneo.

De *Las caras de mis máscaras* encontramos una sinopsis y notas sobre el trabajo realizado, ante la inexistencia de un texto dramático en el sentido tradicional del término. Escrita y dirigida por Mario Buchbinder y Elina Matoso, esta creación performativa trabaja desde la corporeidad de los actores-mascareros y ahonda, como definen, en «los enmascaramientos y desenmascaramientos personales, vinculares y sociales» y su relación específica con los cuerpos maltratados por la dictadura en los años ochenta.

Observamos en esta propuesta evidencias directas al régimen opresor del Proceso en las acotaciones; aunque pudieran ser una inclusión posterior, nos dirige al material de trabajo colectivo con el que se realizó esta creación. Resulta muy interesante cómo, conscientemente, buscaron increpar al espectador; no solo se trata de una ruptura de la cuarta pared, sino una propuesta más contemporánea donde se invade el espacio de confort que tradicionalmente el público ocupa, acercándose de manera directa a él para, en el último acto, entregarle metafóricamente las máscaras para que sientan sus propias caretas personales, impuestas por el contexto histórico, «en un acto de integración escenario-platea, actor-espectador» (Buchbinder y Matoso en AA.VV. 2016a, 147). Desarrollado en cuatro actos, se desarrolla desde el hall del teatro hasta el escenario y se buscará la confusión de roles, sin identificar con nitidez quiénes son los actores de la pieza. Destaca el acto segundo, donde se desarrolla un simbólico y significativo funeral con un maniquí entero y fragmentado, ritual que exorciza las víctimas de la dictadura: los desaparecidos, los muertos, los torturados, los mutilados por la guerra...

También *Encuentro casual* de Bernardo Carey nos sitúa ante una creación a modo de *performance* que representa el interior de un vagón de un tren desarrollado en la platea entre los espectadores. Las diferentes acciones sin palabras entre los personajes (alcahuete, saxofonista, lustrabotas, rufián, vegetariano, docente y boxeador) finalizará en una escena violenta que, explicitada entre el público, conforma una imagen provocadora y de amplia conmoción, quedando finalmente todos fallecidos en el suelo, «exhaustos, sangrantes, muertos, por fin. Traqueteo, traqueteo. Silbato largo, largo» (Carey en AA. VV. 2016a, 155).

El montaje de Malena Marechal, bajo su autoría y dirección, *Principio de incertidumbre*, disminuye la importancia de lo textual en el énfasis en las acciones físicas, la gestualidad y corporeidad de los diferentes personajes. Increpando de nuevo al público de manera cercana y provocadora, la obra se inicia con el alegórico texto que los personajes susurran a los espectadores, a quien de forma íntima cuentan su testimonio, su historia perdida: «Con el tiempo nos olvidaron» (Marechal en AA.VV. 2016a, 436). Una grabación se emite entre cada secuencia y repite desordenadamente ideas del primer texto. Las variadas escenas se desarrollan desde un discurso enigmático por parte de los diferentes personajes simbólicos, construyendo un mensaje que reflexiona sobre la autoridad, el poder y el sometimiento humano.

En última instancia, también el humor y el carácter festivo se encuadró en las propuestas experimentales de Teatro Abierto. En *Ese circo*, espectáculo unipersonal de Víctor Ríos Mendoza, se recupera la imagen tradicional de los circos trashumantes y su encuentro con el pueblo, reflexionando a su vez sobre las dificultades a las que se enfrenta un artista en su creación poética. Vuelve a predominar lo corporal en una pieza que prescinde del texto y que se basa en el desarrollo de movimientos y la improvisación con diferentes sonidos, para pasar finalmente a enlazar dicha movilidad con diferentes temas de Nino Rota. Ríos Mendoza representa con su solo cuerpo el imaginario colectivo del circo: equilibristas, mascaradas, malabaristas, caballos y sus domadores, músicos variados, actores de pantomimas, adiestradores de animales, magos... para finalizar, agotado, con el maestro de ceremonias con el que finaliza este homenaje y que entronca con la tradición espectacular y con el origen del propio teatro argentino en las carpas circenses.

### **Visiones sobre Teatro Abierto 1982**

Tratados, mayoritariamente, los montajes desarrollados en 1982, nos parece oportuno analizar que, como relata Roberto Perinelli (2011, 12), tanto en este ciclo como en 1983 se incitó a los autores que presentaban sus piezas a concurso a que escribieran textos para un número elevado de personajes, de manera que se pudiera dar cabida a una amplia cantidad de actores y actrices. Si bien esto no fue algo normativo, sí que ayuda a comprender la existencia de obras que, a pesar de su brevedad, proponen un amplio número de caracteres -algunos secundarios-, presentan grupos colectivos o fórmulas corales.

Basándonos solo en las piezas ganadoras del concurso, encontramos: un único monólogo, seis obras de dos a tres personajes, cuatro textos de dos a cinco personajes con la aparición de un coro, siete piezas de cuatro a seis personajes -algunas de ellas incluyendo figuras corales-, siete obras entre siete y diez personajes y otras siete piezas con más de diez personajes. Por lo tanto, no fue un requisito indispensable; prueba de ello son los textos con escaso número de roles, algunos de los más exitosos del ciclo como *Príncipe azul*, *Hay que apagar el fuego*, *Viejas fotos* o *El examen cívico*. No obstante, nos permite comprender cómo en las propuestas de Teatro Abierto el contexto de creación -no sólo el tiempo histórico, sino las características de producción en torno al ciclo-

promueven un tipo de expresión artística determinada. La utilización de personajes corales conduce a su uso simbólico dentro de las piezas, como en los cuerpos que evocan a los desaparecidos en *Oficial primero* de Carlos Somigliana, las langostas recordando a los mutilados de guerra en *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky o los perros como representación de la violencia en *Levia* de Andrés Bazzalo. Rompen, por tanto, con la puesta en escena realista y trabajan desde la corporeidad y colectividad como creación de significados metafóricos en el contexto dictatorial.

En otros casos, el elevado número de caracteres genera atmósferas costumbristas, regresa a la construcción de grupos familiares o sociales complejos y se aleja de la introspección psicológica para reflexionar sobre el individuo a través de su relación con los otros. Así nos adentramos en el núcleo familiar, pero con destacadas variantes del realismo tradicional, como en *El tío loco* de Roberto Cossa, *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun, *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz, *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini o *El corso* de Manuel Cruz, lugar donde también observamos las relaciones vecinales, aspecto básico en la obra de Pedro Costa, *El tendadero* o en *Reíte Carlitos* de Carlos Antón. Además, percibimos que esa colectividad implica espacios donde el encuentro social entre diversos personajes sea propicio, de manera que varios de los textos se ubican en un bar (*Arrabal amargo* de Jorge Boccanera, *Bar La costumbre* de Carlos Pais o *Varón B* de Elio Gallipoli) o en espacios urbanos: una plaza (*Los jueves en la plaza mayor* de Carlos Acosta), una comisaría (*Chorro de caño* de Gerardo Taratuto), la calle (*Encuentro casual* de Bernardo Carey) o, paródicamente, en un partido de fútbol, como ocurre en *Un tal Mabeth* de Jesús Berenguer.

Frente a las posibles propuestas corales, predomina la fórmula tradicional basada en un personaje protagonista sobre el que giran agentes antagónicos o colaboradores. En definitiva, textualmente el realismo se deja llevar por la exageración y el absurdismo para explicar una realidad incomprensible, acercándose mayoritariamente a la parodia y la ruptura de las metáforas en favor de un tratamiento más directo del elemento encubierto. El espectador vuelve a ser tratado de forma directa y se acogen nuevas poéticas, discursos dramáticos, temáticas y expresiones escénicas que muestran la *apertura* que buscó - aunque no satisficiera a todos los reclamos- en el seno de su segundo evento.

## **4.4.- Teatro Abierto 1983**

### **4.4.1.- La llegada de la democracia a Argentina**

La guerra de Malvinas supuso, lejos de las pretensiones del régimen, un golpe definitivo contra la dictadura y evidenció la necesaria transición hacia la democracia en el país. Las numerosas voces que apoyaron al régimen en su decisión bélica, fueron negándose y apartándose de este soporte tras la derrota (Manduca 2016, 257). Aunque Galtieri buscó prevalecer en el poder, la presión interna del gobierno militar y externa de la opinión pública y los partidos políticos le llevó a renunciar el 17 de junio de 1982, dos días después del anuncio de la rendición de Argentina contra las fuerzas británicas, y el 1 de julio de 1982 asumía el poder Reynaldo Bignone, cuya presidencia «estuvo atravesada por el desarrollo de dos crisis simultáneas: una interna a la corporación militar, caracterizada por el deterioro de las relaciones interfuerzas motivado por el demoledor impacto de la derrota en Malvinas, y otra externa, dada por los fallidos internos del gobierno militar en consensuar un “pacto” con la dirigencia civil» (Canelo 2008, 194-195). Con sus primeras acciones políticas, buscó un acercamiento a los dirigentes de la Multipartidaria, intentando establecer un pacto para iniciar el proceso democrático y negociar su efecto en las Fuerzas Armadas y la menor incidencia en los dirigentes militares (Canelo 2008, 194-197). Querían lograr una transición pacífica que evitara las sanciones para las fuerzas dirigentes del Proceso. Por ello, el 12 de noviembre de 1982 desde la presidencia de facto se anunciaron las bases para la normalización de los partidos políticos, el cronograma electoral, la continuación de la lucha antiterrorista y un plan económico que se enfrentara a la deuda externa (Villagra 2015, 74).

La Multipartidaria, uno de los principales agentes movilizadores, social y políticamente, no aceptó los puntos impuestos por Bignone y organizó una exitosa “Marcha por la democracia” el 16 de diciembre de 1982, con una participación de más de 100.000 personas que reclamaban «la rectificación de la política socio-económica y la realización de elecciones nacionales en julio de 1983» (Villagra 2015, 74). No obstante, los militares no iban a ceder con tanta facilidad el poder sin asegurar sus propios privilegios y las elecciones democráticas en el país se realizaron finalmente el 30 de octubre de 1983. Anteriormente, el 24 de septiembre de ese mismo año, se había promulgado la ley N° 22.924, “Ley de Pacificación Nacional”, donde se promulgaba la amnistía política que evitaba el juicio y castigo por los actos cometidos durante la

dictadura<sup>81</sup>. Además de esta búsqueda por perpetuar la amnistía, el gobierno militar se vio asolado en el último período por las consecuencias de una gestión económica nefasta y los intentos por renegociar la deuda externa que legaban al país.

Finalmente, se desarrollaban las tan ansiadas elecciones democráticas en el país que situaban en el poder a Raúl Alfonsín, presidente de la Unión Cívica Radical. Se trataba de una de las fuerzas que había compuesto la Multipartidaria, quedando en la oposición Ítalo Argentino Luder por el Partido Justicialista, de tendencia peronista, también dentro de este colectivo. Eran los dos partidos con mayor tradición histórica y amplio número de seguidores. Las elecciones estaban compuestas, en el ámbito de los partidos de izquierda, por el Partido Intransigente, el Partido Obrero y MAS-Movimiento al Socialismo. Por el centro-derecha, la Democracia Cristina, Desarrollismo y Alianza Social-Democrática, Unión de Centro Democrático-Sector Ultraconservador y la Alianza Federal (Azcona 2010, 197). Tras siete años de dictadura, la larga espera del proceso transicional alejó parcialmente el clima festivo por una campaña electoral férrea y determinante para el país. Por ello, la alegría por el logro alcanzado se oscurecía en ocasiones por los enfrentamientos partidistas y la propia noche de las elecciones se desarrollaron algunos altercados entre partidos políticos en la plaza del Obelisco, pronto acallados por la emoción ciudadana (Villagra 2015, 75-76). Como reflexiona Azcona, «el ambiente general que se respiraba era pesimista, de tristeza estructural, debido al proceso que se acababa de vivir de gran traumatismo en lo que concierne a la fuerte dictadura militar recientemente acontecida y cuya magnitud de la tragedia humana aún no se tenía constancia de forma absoluta» (Azcona 2010, 198).

El desarrollo de las elecciones y el inicio de la presidencia de Alfonsín suponían, lejos de una meta alcanzada, el inicio de un lento proceso de estabilización del país y adecuación al nuevo panorama democrático. Durante el mes de noviembre se desarticulaban todos los organismos militares dictatoriales y el 10 de diciembre de 1983 se consagraba el inicio de la recuperación (y construcción) de las instituciones democráticas en el país. El gobierno de Alfonsín estuvo marcado por la construcción democrática del país, la profunda crisis económica que asolaba a la sociedad, el descubrimiento paulatino de la magnitud de los horrores desarrollados por la dictadura y la necesidad de conjugar el diálogo con las fuerzas militares para asegurar la continuidad

---

<sup>81</sup> Los puntos de dicha ley pueden encontrarse en el siguiente enlace: <http://hrlibrary.umn.edu/research/argentina/ley22-924.html> (Consultado 29 de enero de 2018).

democrática en el país y enjuiciar y actuar con crudeza ante los crímenes de lesa humanidad cometidos<sup>82</sup>.

En este contexto aceptaba Teatro Abierto el reto de enfrentarse a las críticas recibidas por el ciclo en 1982 y el deseo de continuidad del movimiento. Como plantea Ramiro Manduca (2016), en el plano político-social Teatro Abierto se conformó como «un actor social de la transición a la democracia» y sus miembros eran conscientes del papel destacado que aún podía ejercer en su función social. Por otra parte, acercándonos a una visión cercada en lo artístico, el camino abierto por el movimiento para la consolidación de un nuevo campo teatral en Argentina precisaba de su continuidad, asentando el diálogo del espectador con la creación nacional de compromiso ético y estético, desligada de las imposiciones oficiales y mercantilistas. El relativo estigma de fracaso que se había extendido en torno a 1982 no mermaba la necesidad por continuar, la ilusión de los participantes por seguir trabajando y reivindicar el movimiento y los éxitos obtenidos con anterioridad, también en la segunda edición.

Se buscó variar el sistema organizativo de 1982 para evitar una fórmula que había sido perjudicial para Teatro Abierto, replanteándose sus objetivos y postulando nuevos sentidos para este movimiento en la coyuntura democrática. La misma, si bien parecería ser propicia para la aparición de este tipo de agentes culturales, generó importantes infortunios para Teatro Abierto: la atención recibida en los primeros años, dentro del panorama asfixiante de la dictadura, era ahora mermada en el clima de apertura y libertad de expresión que generaba el proceso transicional; a su vez, el propio sentido de Teatro Abierto en su lucha contra la dictadura debía ahora replantearse y buscar su espacio en el diálogo hacia la democracia; en última instancia, el contexto sociopolítico se desarrollaba a un ritmo frenético, disímil a las necesidades que la creación artística precisa. Teatro Abierto se iniciaba el sábado 24 de septiembre de 1983 con una murga callejera y un espectáculo abierto y festivo, para iniciar su cronograma el 25 de septiembre y hasta noviembre de ese mismo año; es decir, convive en un espacio de efervescencia, un momento de cambios determinantes para la historia de Argentina. Se convierte, de esta forma, en un testigo destacado y un agente social activo en la coyuntura transicional.

---

<sup>82</sup> Para más información sobre este contexto, remitimos a Canelo (2008), Azcona (2010, 195-203), Villagra (2015, 74-88) y Manduca (2016).

### **Retos y desarrollo del tercer Teatro Abierto**

A partir de diciembre de 1982, superando el bache del segundo evento, Teatro Abierto comienza la organización de su tercer ciclo. Al comité organizador se adhieren nuevas figuras protagonistas del segundo año, como Laura Yusem, Mauricio Kartun o Néstor Sabatini, así como prevalecen las voces con las que se había iniciado el movimiento. Para 1983 buscaron no reiterar los errores del año anterior y la convocatoria retomó la fórmula de 1981, dedicándose a veintiuna piezas, pero privilegiando el trabajo colectivo en lo autoral y la dirección. La propuesta, además, se basaba en la necesidad de incentivar la cooperación creativa desde el inicio del proceso. De esta forma, se recobraría la identidad propia que caracterizó a Teatro Abierto como un hecho inaudito, así como se recuperaría la esencia que despertó al movimiento en 1981, enfatizando en la necesidad de trabajar de forma ágil, alejándose de la convocatoria de concurso, que en 1982 solo había causado desajustes problemáticos y una mala acogida popular. Por el contrario, apoyan la necesidad de regresar al trabajo colectivo, a los vínculos colaborativos y la gestación de una comunidad teatral como sello distintivo de Teatro Abierto.

Con la conjugación de nuevo de nombres propios del teatro argentino y de favorecer los contactos entre el campo teatral, entre compañeros, se recuperaría el interés del público y se aseguraría la calidad del evento. Además, se atestiguaría un tipo de creación fructífera en el trabajo temprano entre autores y directores y su búsqueda personal de los actores participantes. Se establece, por tanto, un sistema que recupera el carácter legitimante que los propios artistas, desde la asamblea organizadora de Teatro Abierto, dan a otros compañeros. Cada asambleista podría pensar una lista con treintaicinco nombres de dramaturgos que apoyaran para participar en Teatro Abierto. De las confluencias emanarían, por derecho, aquellas figuras que mayoritariamente se consideraban oportunas para elaborar el proyecto artístico de 1983.

En la lista de autores y directores ubicada en el archivo personal de Osvaldo Dragún (Villagra 2015, 265) percibimos muchas figuras recuperadas de 1981 -perdidas por el concurso- y otras de 1982 que habían acogido una destacada importancia. Entre los autores: Gorostiza, Cossa, Somigliana, Pais, Halac, Dragún, Cuzzani, De Cecco, Viale, Julio Mauricio, Pavlovsky, Gambaro, Raznovich, Monti, Kartun, Paganini, Taratuto, Korz, Mosquera, Esteve, Perinelli, Bortnik, García Alonso y O'Donnell. Se trata solo de una propuesta inicial, un esbozo de voces que interesaban para su participación en Teatro Abierto -bien por parte de Dragún, cuyo manuscrito recoge estos nombres, bien con



carácter general dentro de la asamblea-. Empero, muchos de estos nombres finalmente no participaron en Teatro Abierto en 1983. Algunos de ellos no tenemos constancia de que se implicaran en la organización o participando creativamente en el 83 (Cuzzani, De Cecco, Gambaro, Raznovich, Mosquera, Esteve, García Alonso u O'Donell); otros, como Monti o Pavlovsky, que se adscribe a ciertos grupos de trabajo, finalmente no desarrollan ninguna pieza ni se implica en una creación colectiva. Los motivos pueden ser variados. Pensemos que, en muchas ocasiones, existen dificultades para vincular el trabajo personal -teatral o no- de cada artista con Teatro Abierto; también en otros casos la falta de adhesión puede deberse a discrepancias o un alejamiento ideológico, cuestión de la que no tenemos constancia.

Se establecieron siete grupos de trabajo que contaban entre tres y cuatro autores y tres o cuatro directores cada uno. Para su elección, se retornó a la primera elección arbitraria por parte del grupo, decantándose por aquellos dramaturgos y directores que habían trabajado en pos del movimiento y cuyas piezas para los ciclos, así como su trayectoria personal, justificaban su elección. A su vez, Teatro Abierto fue consciente de la necesidad de seguir acogiendo figuras jóvenes a las que introducir en el panorama teatral del país, por lo que cada grupo pudo invitar libremente a otras voces participantes. Desde 1982 hasta los siguientes ciclos prevalecerá, a través de distintas acciones, la búsqueda por acoger a nuevos artistas (autores, directores y actores) en el seno del movimiento. Esta acción constituía una doble dinamización del campo teatral: por un lado, porque daba cabida a las voces emergentes; por otro, porque las mismas venían acompañadas por autores y directores, cuyo posicionamiento en el campo acogía un rol legitimante.

En cuanto a la organización interna del trabajo en los grupos, cada uno podía desarrollarse como considerara oportuno: creando un trabajo colectivo, uniendo diferentes propuestas breves en una misma obra o bien creando cuatro obras diferentes, unidas por una misma temática. La fórmula acoge el rol del seminario de creación, donde se van conjugando diferentes propuestas en el trabajo constante en la sala de ensayos de la cual emana finalmente la creación de un texto. Esta fórmula, novedosa para muchos de los dramaturgos de Teatro Abierto, no fue siempre la que prevaleció, como observamos en los datos ofrecidos en las asambleas.

Para los grupos no había ningún tipo de imposición estética, aunque prevaleció en la elección de dramaturgos aquellos que se dedicaban a poéticas más cercanas al realismo

en sus diferentes variantes, alejándose de propuestas más experimentales como se había acogido en 1982. No obstante, este año sí que se presentó un mayor control temático ya que prevaleció la necesidad de concebir Teatro Abierto como un proyecto compacto y unitario. Por ello, se invitó a reflexionar sobre la realidad argentina de los últimos siete años -el tiempo del Proceso de Reorganización Nacional- (Giella 1983), aunque no se trató de un análisis frontal del tiempo dictatorial. Por el contrario, cada grupo establecía diferentes núcleos temáticos y finalmente se conformó más como una reflexión amplia entre la libertad y la opresión, la historia de Argentina que desemboca en el régimen autoritario, la incidencia de este tiempo en la sociedad y el individuo o los cambios que se producen de cara a la democracia. Por lo tanto, la imposición temática resulta finalmente una pauta amplia que se basaba en un debate más directo con la sociedad y el contexto vivido. En este sentido, se incitaba a un tratamiento más políticamente comprometido. Aunque esto no fuera una norma exclusiva y sigamos sin hallar una visión militante y unificadora desde Teatro Abierto, el mensaje final de las obras goza de un carácter social predominante, un discurso crítico que dialoga con la coyuntura política, algo que difiere de muchas de las propuestas para 1982 y ciertos textos de 1981. Así lo observaremos en el siguiente apartado, donde nos dedicaremos a un análisis somero de las piezas presentadas, así como en el capítulo sexto donde enfatizaremos en propuestas de nuestro corpus de 1983.

Algunas de las propuestas que recoge Osvaldo Dragún sobre las posibles temáticas de estos seminarios giran en torno a temáticas variadas: el destierro y el desarraigo; la relación con la naturaleza; la cosmovisión y el pensamiento mágico y ritual; la comunicación, los roles familiares y el discurso femenino; la cosmovisión del hombre autóctono universal; la marginalidad; análisis sobre el contenido diabólico... (Villagra 2015, 167). Finalmente, la decisión quedó determinada en la concretización amplia anteriormente delimitada (la realidad argentina y los años de represión) y puntualizada por los grupos de trabajo.

Por otro lado, analizando los documentos del archivo personal de Osvaldo Dragún sobre 1983 (Villagra 2015, 256-279) observamos las diferentes preocupaciones y trabas con las que se debatió la realización de este ciclo. Uno de los primeros puntos fue, precisamente, la continuidad: decidir si Teatro Abierto debía realizarse a pesar de las adversidades o debía anular o retrasar su celebración. De forma mayoritaria se abogó por la celebración del ciclo en 1983; a pesar de ello, se planteaba como problemático la

sombra que el clima preelectoral pudiera ocasionar en Teatro Abierto, así como la factibilidad temporal (algo que afectó a la calidad de los montajes en 1982 y que había determinado la creación urgente de 1981) y la necesidad de no repetir los errores del pasado año.

El principal problema era la situación económica paupérrima en la que el movimiento se encontraba. Habían conseguido solventar las importantes deudas que causó el ciclo en 1982 y su magna composición. Por ello, se reclama la necesidad de actuar con austeridad para todo el nuevo ciclo. Esta necesidad afecta tanto al ámbito organizativo como a la propia creación para el evento. Determina que deban ceñirse a un espacio único, celebrándose Teatro Abierto 1983 en el Teatro Margarita Xirgu (el que contaba con un aforo menor en la pasada edición). A su vez, plantea cómo se debe favorecer tanto la creación dramática como en los propios montajes la sobriedad, promulgando lo imaginativo como lucha contra la realidad económica.

En las notas recogidas en la asamblea del derrotero de los grupos de trabajo, observamos ideas variadas según cada colectivo y supone un interesante documento para percibir las complejidades y el trabajo crítico interno que se desarrolló en el seno de cada grupo. En la fuente de mayo de 1983, leemos cómo el primer grupo está desarrollando el trabajo autoral y han determinado ubicar la pieza espacialmente en la estación de un tren, afirmando ya en reunión de junio de 1983 que trabajarán sobre el tema de los derrocamientos; en el grupo dos determinan escribir una pieza de veinte minutos por dramaturgo y el resto aún no se ha reunido en mayo o no ha alcanzado decisiones determinantes. Ya en junio, el grupo cuarto plantea la posibilidad de fusionar su pieza con la visualización de imágenes del Proceso -sorprende, por primera vez en el archivo, la utilización de esta denominación directa a la dictadura- y el grupo quinto se plantea trabajar con los festejos vitales para, a través de ellos, analizar el tiempo dictatorial: el bautismo por parte de Pavlovsky (que nunca llega a concretarse), el casamiento por parte de Halac, el aniversario por Rovner y el cumpleaños por Perinelli, tres piezas que se estrenarán y analizaremos con posterioridad.

El ciclo se inauguraba el 24 de septiembre de 1983 con un espectáculo festivo formado por una serie de murgas que ocupaban la ciudad, en un recorrido desde el Teatro del Picadero hasta el Parque Lezama, cerca del Teatro Margarita Xirgu. Como señala Ramiro Manduca, un recorrido especialmente simbólico pues regresaba al origen del movimiento, el incendiado Teatro del Picadero, realizando el camino hacia el evento

contemporáneo (2016, 271). Coordinado por Manuel Callau, figura directiva en el ciclo de 1985<sup>83</sup>, el espectáculo buscaba recobrar el carácter popular de Teatro Abierto. Su apertura a través de un recorrido callejero despertaba la atención de los espectadores y buscaba recobrar su vitalidad y entusiasmo con el ciclo. Como relata Perla Zayas de Lima, un muñeco que alegorizaba la censura fue quemado en el parque Lezama, entre «las comparsas y los cantos entonados (que) aludían al lema convocante» (Zayas de Lima 2001b, 115). Si más de mil personas participaban en esta festividad a través de los diferentes grupos, sorprendió a los organizadores más de quince mil asistentes que se unieron activamente a la marcha (Zayas de Lima 2001b, 115).

Este acto formaba parte del sentimiento que emanaba del nuevo proceso transicional. Frente al enclaustramiento que había provocado la opresión dictatorial, se miraba al futuro desde el encuentro colectivo, la alegría y la pérdida del miedo que conseguía a la ciudadanía recuperar los espacios urbanos que el régimen les había negado. Las murgas, como festividad popular en el país, enlazada con lo carnavalesco, la música, el baile y la pantomima y el carácter satírico de sus críticas, habían sido prohibidas durante el tiempo dictatorial<sup>84</sup>. Durante los años posdictatoriales, emanará en el país la celebración de encuentros en espacios abiertos, de acciones urbanas contestatarias y de teatro callejero, como tratamos en el capítulo anterior. Teatro Abierto recogía este sentimiento y se abría a un sentimiento colectivo de recuperación de los espacios públicos y de evocación del encuentro comunitario. Además, con la celebración que propiciaba el desarrollo de estas murgas se introducían nuevas voces y se acogían experiencias teatrales no convencionales. La Murga Teatro Abierto estuvo compuesta por estudiantes de teatro y bellas artes,



Imagen extraída de Villagra (2015)

<sup>83</sup> La comisión organizadora estaba compuesta, junto a Manuel Callau, por Pedro Espinosa, Elvira Villarino, Alicia Sirkin, Ricardo Nogues, Juan Pascarelli, María Pantuso y Patricia Balado.

<sup>84</sup> Como recoge Irene Villagra, «Es necesario recordar que la dictadura 1976-1983, entre otros feriados había prohibido el carnaval mediante el Decreto-Ley N° 21.329/76; del 9 de junio de 1976 y que se deroga recién en el año 2011 mediante los decretos 1584 y 1585/10, los que restituyen la fiesta popular. No obstante, el carnaval y las murgas no sólo habían permanecido en la memoria de las clases bajas y populares, sino que estas habían continuado en algunos territorios con sus prácticas y diversas maneras» (Villagra 2015, 384).

actores, músicos, bailarines, titiriteros y otros artistas, ampliando de nuevo la convocatoria del movimiento a amplias masas sociales. Se realizaban, junto a esta, otras murgas y propuestas de calle como: Chicos libres de Laferrere, Los mimados de la paternal, Los fantoches de Boulogne, los calamares de Saavedra, Por la vuelta, Hijos de molenada y fantasía, teatro de títeres (dúo Los titiriteros, El carromato o La golondrina), así como el teatro fantástico de Silvia Vladiminsky, quien ya había participado con *El barco* en 1982 (Villagra 2015, 280-218).



El cartel de Teatro Abierto en 1983 fue desarrollado por el artista Roberto Fontanarrosa. En él se puede leer el eslogan unificador de este nuevo evento: «Por un teatro popular sin censura», al que se unía la consigna «Ganar la calle». Con ellos, Teatro Abierto recobraba de nuevo su posicionamiento determinante como movimiento cultural político y antidictatorial, en pos de la libertad de expresión y el reclamo social a enfrentarse con determinación al nuevo cambio democrático, ganando la calle y el país para un nuevo futuro. De la misma forma, ubicaba su posicionamiento en el encuentro social y el carácter popular. Frente al elitismo o la dedicación a la clase media de muchas de las experiencias teatrales, con actos como la fiesta inaugural a ritmo de las murgas o a través de sus propias intenciones (precios bajos, carácter amplio del evento, implicación de los espectadores como agentes activos) intentaba acercarse a un nuevo espectador, acogiendo en su seno a las clases populares y acercándolas al teatro argentino.

Posteriormente, el domingo 25 de septiembre de 1983 comenzaba el desarrollo del ciclo que duraría hasta final de noviembre. Se iniciaba con el discurso breve de Osvaldo Dragún, quien resumía los deseos del ciclo afirmando: «Queremos decirle adiós a un pasado siniestro y recibir a un futuro venturoso que construiremos entre todos»<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> Referenciado en *La razón*, 3 de octubre de 1983. Material consultado en el archivo de Argentores.

Miguel Ángel Giella (1983), en un artículo fechado en agosto de 1983, recoge la estructura en siete grupos para el tercer evento, la cual finalmente no se concretiza con exactitud y sufre algunas variantes. Así lo observamos en la edición de obras de 1983 por Argentores (2016) o en la programación recogida por Villagra (2015), a su vez contrastada en la página web de Julie Weisz, fotógrafa de los eventos<sup>86</sup>.

<b>Grupo</b>	<b>Autores</b>	<b>Directores</b>	<b>Temática y obras</b>
<b>Teatro Abierto 1983</b>			
I	Sergio de Cecco, Carlos Pais, Gerardo Taratuto.	Villanueva Cosse, Francisco Javier y Enrique Molina <sup>87</sup> .	Los derrocamientos: <i>Blues de la calle Balcarce</i> , compuesto por <i>De corceles y aceros</i> , <i>Y si así no hiciera...</i> , <i>Casa Rosada Olivos</i> y <i>Los de afuera (La calle)</i> .
II	Aída Bortnik, Julio Mauricio, Jorge Goldenberg y Aarón Korz.	Julio Ordano, Laura Yusem, José María Paolantino y Juan Cosin <sup>88</sup> .	Indefinido: <i>El pino de papá</i> de Mauricio, dirección de Julio Ordano; <i>Yo estoy bien</i> y <i>Lo que hay que hacer</i> de Goldemberg, dirección Yusem <sup>89</sup> ; <i>Alto en el cielo</i> de Korz, dirección Paolantonio; <i>De a uno</i> de Aída Borntik, dirección Cosin.
III	Roberto Cossa, Jacobo Langsner, Eugenio Griffiero y Francisco Ananía.	Omar Grasso, Julio Bacaro, Roberto Castro y Alberto Catán.	Del biógrafo <sup>90</sup> : <i>El viento se los llevó</i> , trabajo colectivo entre dramaturgos y directores.

<sup>86</sup> Aunque iniciamos el cuadro en lunes, las obras comenzaron el domingo 25 de septiembre. Puede consultarse un cuadro de la programación y todos los participantes de la edición de 1983 con cada texto correspondiente detallado en el anexo tercero.

<sup>87</sup> En la nota de Giella (1983, 60) aparecen los directores Alberto Ure y David Amitín junto a Cosse y Francisco Javier. Los dos primeros no llegaron a concretar el proyecto. A su vez, en el apartado de directores del primer grupo señala a Franco Franchi, de cuya autoría no hay constancia en este ciclo.

<sup>88</sup> En Giella (1983, 60) los directores eran Osvaldo Bonet, Juan Cosin, Laura Yusem y Lorenzo Quinteros, pero la nómina varió en el montaje final.

<sup>89</sup> En la edición de Argentores de 1983 (2016b) se compila otro monólogo de Jorge Goldenberg, *Lo que hay que hacer*, el mismo que señala Giella (1983, 60). Aunque no lo encontramos recogido en la programación definitiva, observamos la mención en las actas previas a la celebración del ciclo del desarrollo de varios monólogos de Goldenberg entre el resto de piezas, a modo del antiguo entremés.

<sup>90</sup> Esta temática es señalada por Giella (1983, 60), sin que encontremos otra constancia de la misma en las actas de la asamblea u otros documentos. Puede hacer referencia a un primer título de la pieza que, finalmente, variara en el montaje final.

IV	Carlos Somilgiana, Hebe Serebrinsky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez.	Rubens Correa, José Bove, Alejandra Boero, Javier Margulis y Andrés Bazzalo.	Indefinido: <i>Inventario</i> , creación colectiva.
V	Ricardo Halac, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner	Sergio Renán, Agustín Alezzo, Néstor Romero <sup>91</sup> .	Los festejos: <i>Ruido de rotas cadenas</i> de Halac (dir. Romero); <i>Nada más triste que un payaso muerto</i> de Perinelli (dir. Alezzo); <i>Concierto de aniversario</i> de Rovner (dir. Renán).
VI	Osvaldo Dragún, Oscar Viale, Elio Gallipoli y Roberto Paganini.	Beatriz Matar, Jorge Hacker y Miguel Guerberoff <sup>92</sup> .	Indefinido: <i>Según pasan las botas</i> de Paganini (dir. Guerberoff); <i>Para amarte mejor</i> de Gallipoli (idea de Alicia Denegri y Enrique Mazza, con dir. de Gallipoli); <i>Hoy se comen al flaco</i> de Dragún (dir. Hacker); y <i>Ahora vas a ver lo que te pasa</i> de Viale (dir. Matar).
VII	Mauricio Kartun, Abelardo Castillo, Julio César Castro y Víctor Winer.	Raúl Serrano, Alfredo Zemma, Néstor Sabatini y Héctor Kohan.	<i>Honrosas excepciones</i> de Winer (dir. Kohan y Sabatini); <i>Cumbia morena cumbia</i> de Kartun (dir. Zemma); <i>Están deliberando</i> de Julio César Castro (dir. Kohan, Sabatini, Serrano y Zemma); <i>El señor Brecht en el salón dorado</i> de Castillo (dir. Raúl Serrano).

Como observamos en la divergencia de datos entre el artículo de Giella de agosto de 1983 y la programación definitiva, así como hemos evidenciado a través de las anotaciones del archivo personal de Dragún, volvió a predominar el carácter de urgencia al que debió atenerse la celebración de los ciclos. De ahí que no pudieran concretarse todas las propuestas de forma colectiva o que algunos artistas participantes en un primer

<sup>91</sup> Giella (1983, 60) menciona a Julio Chávez como director invitado, pero no encontramos su aparición en la programación final.

<sup>92</sup> Giella (1983, 60) señala en el grupo sexto a Jaime Kogan, quien finalmente no participa en la dirección de ninguno de los tres montajes.

momento debieran abandonar el evento o bien se mantuvieran en un plano organizativo sin concretar su actividad artística.

Aunque Ramiro Manduca señala que «una de las novedades del ciclo fue el planteo de conformar equipo de 4 autores y 4 directores donde 3 en cada uno de los casos sean experimentados y los restantes nuevos en su labor» (2016, 270), lo cierto es que el análisis de la nómina de participantes nos lleva a concluir una tendencia a la participación de escritores con experiencia en dicha labor, voces destacadas de las últimas décadas del teatro argentino y muchas de las cuales habían formado parte de los eventos anteriores. Reconocemos que, en algunos casos, sorprenden nombres de autores de poca experiencia, menor reconocimiento en el ámbito teatral o que no habían participado en otras ediciones de Teatro Abierto, como Jacobo Lagsner, Francisco Ananía, Abelardo Castillo, Víctor Winer, Hebe Serebrisky, Susana Torres Molina o Peñarol Méndez. El cómputo de nuevos autores que había legado 1982 al teatro argentino contemporáneo resultaba también muy destacado, tanto por la incorporación de figuras reconocidas de los setenta que habían mermado la creación en los años dictatoriales como por la aparición de nuevos nombres para el panorama dramático nacional. La misma tendencia parece esbozarse ahora de manera más sutil en 1983, pero sobre todo nos permite observar la preocupación por las nuevas generaciones, determinantes para la revitalización del campo teatral del país, cuya bandera se enarbolará como una de las bases de Teatro Abierto en 1985, como analizaremos. La misma reflexión resulta aplicable al ámbito de la dirección escénica.

Además de las nuevas voces y la mayoritaria participación de figuras que habían formado parte de los eventos de 1981 y 1982, observamos la incorporación de compañeros de generación de los años sesenta y setenta (Julio Mauricio o Eduardo Rovner), la aparición de dos nuevas voces dramáticas (Hebe Serebrinsky y Susana Torres Molina, gozando esta actriz de una amplia trayectoria posterior como dramaturga) y la incorporación de Alejandra Boero como directora, estandarte del teatro independiente, que se suma a la continuidad de dos directoras incorporadas en 1982, Beatriz Matar y Laura Yusem.

En última instancia, el calendario de representaciones estaba dividido de la siguiente forma<sup>93</sup>:

---

<sup>93</sup> De forma más completa se encuentra detallado en el anexo tercero.



<b>Domingo</b>	<i>Nada más triste que un payaso muerto</i> , de Perinelli. <i>Concierto de aniversario</i> , de Rovner. <i>Hoy se comen al flaco</i> , de Dragún.	
<b>Lunes</b>	<i>Blues de la calle Barcalce</i> , de De Cecco, País y Taratuto.	21:00 <i>Ahora vas a ver lo que te pasa</i> , de Oscar Viale. 22:00 <i>Espacio abierto</i>
<b>Martes</b>	<i>El pino de papá</i> , de Mauricio. <i>Yo estoy bien y Lo que hay que hacer</i> , de Goldenberg. <i>Alto en el cielo</i> , de Korz. <i>De a uno</i> , de Bortnik.	
<b>Miércoles</b>	<i>El viento se los llevó</i> de Cossa, Lagsner, Griffiero y Ananía.	
<b>Jueves</b>	<i>Para amarte mejor</i> , de Galipolli. <i>Según pasan las botas</i> , de Paganini. <i>Ruido de rotas cadenas</i> , de Halac.	
<b>Viernes</b>	<i>Cumbia morena cumbia</i> , de Kartun. <i>El señor Brecht en el salón dorado</i> , de Castillo. <i>Honrosas excepciones</i> , de Winer.	
<b>Sábado</b>	<i>Inventario</i> , de Somigliana, Serebrisky, Torres Molina y Peñarol Méndez.	

Resulta curioso que algunas de las obras, a pesar de haberse enfatizado el carácter de creación colectiva en grupos temáticos con cierto carácter compacto, no compartan el mismo día en su desarrollo. Así ocurre con la obra de Ricardo Halac y Osvaldo Dragún, las cuales parecen desordenadas en su programación definitiva, o la ubicación de *Ahora vas a ver lo que te pasa* de Oscar Viale los lunes, motivaciones que desconocemos (cuestiones prácticas de organización, necesidades técnicas o por parte de los actores...). Por otro lado, observamos la repetición del encuentro denominado *Espacio abierto*, el cual permitía la adhesión de ciertos actores de prestigio para respaldar al movimiento, atraer a una masa destacada de público y poder participar de Teatro Abierto sin comprometerse al desarrollo de los ensayos. En el *Espacio abierto* participaron actores como María R. Gallgo, Antonio Gasalla, Walter Santana, Elena Tasisto, Onofre Lovero,

Lautaro Murúa, Pepe Soriano, Marta Bianchi, Cipe Lincovsky, Norma Aleandro, Luis Brandoni, Soledad Silveyra, Víctor Laplace o Manuel Callau (Villagra 2015, 282).

### **Relaciones con el teatro latinoamericano, acciones dinamizadoras y el público en 1983**

Con el paso del tiempo y su consolidación social y teatral, el movimiento de Teatro Abierto comienza a complicarse y a adquirir un destacado posicionamiento, en un incesante deseo de expansión de la ideología imperante en su desarrollo. En este sentido, si en 1982 había buscado propagar su desarrollo por el interior del país, observamos con mayor nitidez cómo a partir de 1983, aspecto que se incrementará hacia 1985, se intensifica este deseo nacional a la vez que se abre su mirada hacia toda Latinoamérica. Teatro Abierto comienza a contactar con otros movimientos teatrales y políticos, con participantes de los teatros independientes de cada país y, en muchos casos, retoman su contacto con figuras o colectivos con los que habían dialogado en torno a los seminarios y encuentros culturales organizados en Cuba por Casa de las Américas, recuperando los vínculos de muchos de los miembros del comité organizador de Teatro Abierto con el partido comunista. Así observamos en los archivos de diciembre de 1982 (en Villagra 2015, 258) el sorteo entre assembleístas para acudir a Caracas, el cual realizará Liliana Carro, y la coordinación de directores y materiales para el viaje. Las referencias indican que se trata del VI Festival Internacional de Teatro celebrado en Caracas (Venezuela) entre el 24 de abril y el 9 de mayo de 1983. En un artículo de Eduardo Márceles Daconte, hallamos que presentaron dos obras de 1982 (*Príncipe azul* de Griffiero y *Oficial primero* de Somigliana) y dos textos del primer año (*El acompañamiento* de Gorostiza y *Gris de ausencia* de Cossa) (Márceles Daconte 1983).

Más adelante, encontramos anotaciones sobre un viaje de Raúl Serrano como delegado a Nicaragua, cuyos gastos quedarían cubiertos por Teatro Abierto. También se establece una comisión de relaciones exteriores compuesta por Adelach, Strat, Pais y Matar, quien se encarga del diálogo con las embajadas (Villagra 2015, 271). A su vez, hallamos la propuesta de Villanueva Cosse, quien cuenta en asamblea que se ha reunido con Francisco Javier para analizar la posibilidad de realizar en 1984 un Festival Latinoamericano de Teatro. Apuntan que en octubre de 1985 el CELCIT celebrará el II Encuentro de investigadores teatrales latinoamericanos (Villagra 2016, 272). De nuevo, constituyen referencias imprecisas, pero determinantes para concebir tanto el

posicionamiento que Teatro Abierto está acogiendo a nivel internacional como las intenciones expansivas del colectivo, lo cual se evidenciará en el evento de 1985. Esta mirada a Latinoamérica se conjuga como una motivación teatral, pero también nos adentra en la posibilidad de recobrar el sentimiento utópico perdido con la caída del sueño comunista con Cuba y la necesidad de recobrar el espacio panamericano de diálogo artístico y político. Por último, se consiguen vislumbrar los ecos de Teatro Abierto en otras provincias de Argentina. En 1983 se consigue realizar un ciclo siguiendo la estela de Teatro Abierto en Córdoba, un destacado enclave en el teatro nacional<sup>94</sup>.

En otro punto, a lo largo de las anotaciones de Dragún, observamos cómo Carlos Somigliana está capitaneando la llamada “comisión de censura”, en colaboración con Osvaldo Dragún, Raúl Rizzo y Manuel Callau, buscando realizar un acto contra la coartación de la libertad de expresión. Parecen rechazar la organización de un acto público y decantarse por la elaboración de una declaración oficial. Sin tener conocimiento de que la misma se llevara a cabo, lo que sí parece determinante es cómo en 1983 aumenta el posicionamiento político y la necesidad de ubicar de nuevo el ciclo en su carácter antidictatorial. Se enfatiza el sentido político que sustenta al movimiento teatral y se busca recuperar su posición destacada como agente cultural contra la dictadura en un proceso de tanta complejidad como supone el camino hacia la democracia. Esto se observa tanto en lo explícito de las referencias al Proceso en el archivo personal de Osvaldo Dragún (se habla del Proceso, Malvinas, las Juntas Militares...) como en la propia temática elegida para 1983, tal y como analizaremos en los textos posteriormente y en el capítulo sexto.

Por su parte, para hacer frente a los problemas económicos, observamos en las actas de las asambleas del 83 (Villagra 2015, 274-279) la realización de otras actividades aledañas que tienen un mero carácter recaudatorio: un baile festivo que se organiza el viernes 12 de agosto de 1983; la venta de cuadros donados por artistas plásticos; o un partido celebrado entre los “galancitos” y los participantes de Teatro Abierto<sup>95</sup>. Además, se vuelve a rogar a la Junta Directiva de Argentores el apoyo económico que en anteriores ocasiones se le había brindado. Nos interesa de este documento observar cómo el

---

<sup>94</sup> Información extraída de los recortes de prensa hallados en el archivo de Argentores.

<sup>95</sup> “Los galancitos” eran actores famosos de los años ochenta, dedicados al teatro comercial o a la televisión, contra cuyas creaciones postulaba de forma mayoritaria la filosofía de Teatro Abierto, debido a que sus producciones buscaban el beneficio comercial por encima del compromiso estético. Estos actores habían, además, organizado un equipo de fútbol que se desarrollaba en el interior del país, donde jugaban con las viejas glorias del lugar de forma benéfica. De ahí que en Teatro Abierto se planteen la posibilidad de este evento deporte, el cual no tenemos constancia de que finalmente se realizara.

movimiento es consciente y reclama su valor determinante en la reconstrucción del panorama teatral en el país. Destacan «el impulso que ha dado al teatro argentino la realización de estos ciclos», así como reivindican que la utopía de 1981 es ya «una realidad fundamental para nuestra vida artística y cultural» (en Villagra 2015, 278).

Deteniéndonos ahora en la participación del público y su relación con el movimiento, la misma resultó más mermada y no se recuperó la adhesión masiva del primer evento: «El ciclo del 83 se completó de todos modos con módica repercusión. El clima pre y poselectoral, con su teatralidad propia, se llevaba buena parte del público», como reflexiona Mauricio Kartun (1993, 536). A pesar de ello, la fiesta inaugural de las murgas acogía quince mil participantes, como hecho insólito y en consonancia con el clima vivido a un mes de la celebración de las elecciones democráticas y señala *La razón* del 3 de octubre la inauguración del ciclo el domingo 25 de septiembre «con muy buena respuesta de público (a recinto lleno)» (*La razón*, 3 de octubre de 1983) o *Tiempo argentino* alaba «una sala abarrotada de público» (*Tiempo argentino*, 6 de octubre de 1983)<sup>96</sup>.

A pesar del éxito de los primeros días, el mantenimiento de ese público masivo durante la duración del ciclo fue más problemático. Tal y como había sido la inercia de 1982, uno de los mayores logros de Teatro Abierto se había convertido en su mismo enemigo. El público que acudió a 1981 jugaba el doble rol, anteriormente señalado, entre un espectador-político y un espectador-teatral; se adherían al movimiento y mostraban su entusiasmo doble, ante la experiencia estética recibida, pero filtrada a través de su compromiso político. En este sentido, observábamos cómo a partir de 1982 se ha recuperado al público activo teatralmente para la escena: era un espectador ávido por encontrar sobre el escenario de Teatro Abierto obras de gran calidad, de carácter nacional y de compromiso ético con el contexto vivido. Este hecho no hacía sino incrementarse hacia 1983, donde el público acudía a vivir una experiencia artística, pues ya podía ejercer su militancia política y su compromiso ciudadano en las calles donde comenzaba a brotar la democracia. Por ello, si bien esto supuso la crítica a algunas de las piezas de 1983 -en un carácter más mermado que en 1982- también significó que Teatro Abierto había recobrado a un espectador interesado en la escena argentina. Como reconoce Eduardo Rovner, dramaturgo partícipe en 1983, él mismo observó cómo «La reacción del público era más entusiasta, fervorosa y solidaria cuando las obras de fuerte conflictividad estaban

---

<sup>96</sup> Material consultado en el archivo de Argentores.

muy bien construidas, dirigidas y representadas. Esos atributos ayudaban de manera muy potente a gestar ese sentimiento de unidad entre el escenario y los espectadores, construyendo esa ceremonia político-espiritual (...)» (Rovner 2016, 7-8).

Además, se continuaron realizando acciones que buscaban la participación activa del espectador y el deseo por alcanzar nuevos públicos menos asiduos al teatro. Así ocurre con el desarrollo de las murgas y su acercamiento a las clases más bajas con una festividad popular y también a través de otras acciones como el Foro público teatral. El mismo se desarrolló durante los meses de octubre y noviembre de 1983 y se conformaba como a un debate abierto entre el público; estaba moderado por Carlos Campero en la Universidad de Buenos Aires y podían participar los artistas de las piezas, pero el protagonista era el espectador y su testimonio.

Por su parte, como recogen Díaz y Libonati (2014, 43-44), la crítica rechazó en Teatro Abierto 1983 lo que consideró como un mensaje pesimista o desesperanzado. En el contexto democrático, se esperaba un discurso eufórico y de felicidad hacia el nuevo rumbo del país. Díaz y Libonati retoman un trabajo periodístico titulado *Qué espera el público de Teatro Abierto 83*, aparecido en *Clarín Revista*. En él, se recogían opiniones desde los artistas que no formaban parte del ciclo y reclamaban una mayor apertura a las estéticas emergentes y nuevas voces, «La demanda mayoritaria estaba vinculada con la calidad estética y con el abandono de lo que se percibía con el derrotismo» (Díaz y Libonati 2014, 45).

Como señalábamos anteriormente, los procesos artísticos requieren de un tiempo que no siempre el momento histórico permite y la crítica incide en lo que se esperaba para llegar a la democracia, más que en las preocupaciones que seguían manteniendo los artistas. Un nuevo tiempo había comenzado, pero aún quedaba mucho por hablar de las heridas creadas. Teatro Abierto comienza a verse como un símbolo, «un ámbito espiritual en una época que ya se considera superada» (Díaz y Libonati 2014, 44).

La menor participación del público y la recepción negativa de la prensa evidencia que la disminución de la incidencia de Teatro Abierto en la sociedad argentina. Pareciera que el clima democrático y la apertura política insólita que se estaba viviendo no precisaba del movimiento político y cultural generado en 1981 y los artistas escénicos debían buscar nuevos cauces de expresión escénica comprometida. A su vez, el panorama teatral variaba a pasos agigantados y desde la celebración del primer evento hay una

revitalización determinante del campo teatral, tanto de las voces emergentes como en la recuperación del espacio canónico de los artistas principales de Teatro Abierto, como observaremos en relación con los autores que conforman nuestro corpus en el siguiente capítulo.

#### 4.4.2.- Nuevas dramaturgias y el inicio de la reflexión memorialística

Primero.- ¿Y si lo hiciéramos desaparecer?  
 Segundo.- Ya tenemos bastante lío con eso.  
 (*Blues de la calle Balcarce*).

A continuación, realizaremos una cartografía por las principales voces y propuestas estéticas y temáticas que conformaron Teatro Abierto en 1983, con el fin de percibir en líneas generales las principales inquietudes existentes y la evolución del ciclo según motivos internos y contextuales. Seguiremos la estructura grupal del ciclo para dicho análisis<sup>97</sup>.

#### Los derrocamientos

El primer grupo de trabajo estuvo compuesto por Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto como directores, bajo la dirección de Villanueva Cosse, Francisco Javier y Enrique Molina. Decidieron ocuparse temáticamente de la idea de los derrocamientos, relacionándolo con los diferentes cambios de gobierno y golpes de Estado vividos durante los años del Proceso y cuyo desarrollo había marcado la política del país desde 1930. Estéticamente, *Blues de la calle Balcarce* se aleja de la tendencia realista reflexiva y elige la parodia como medio expresivo. A través del humor, las situaciones inverosímiles y una revisión burlesca de la historia se conforma, sin embargo, una metáfora aterradora que invita al espectador a no dejarse llevar por el entusiasmo democrático y a mantener un juicio crítico con la transición. La acción se desarrolla en el

---

<sup>97</sup> Para el ciclo de 1983, trabajamos con la edición de Argentores (AA.VV. 2016b). Como en anteriores ocasiones, consignaremos el nombre del autor con la cita anteriormente explicitada y la página a la que corresponde el fragmento en la edición de Argentores. Las obras acogidas por este volumen son: *Y el viento se los llevó* de Francisco Aananía, Roberto Cossa, Eugenio Griffero y Jacobo Langsner (17-43); *De a uno* de Aída Bortnik (45-60); *El señor Brecht en el Salón* de Abelardo Castillo (61-79); *Blues de la calle Balcarce* de Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto (81-102); *Para amarte mejor* de Alicia Denegri y Enrique Mazza (103-111); *Hoy se comen al flaco* de Osvaldo Dragún (113-153); *Lo que hay que hacer* de Jorge Goldenberg (155-158); *Yo estoy bien* de Jorge Goldenberg (159-162); *Ruido de rotas cadenas* de Ricardo Halac (163-208); *Cumbia morena cumbia* de Mauricio Kartun (209-218); *Alto en el cielo* de Aarón Wolf Korz (219-252); *El pino de papá* de Julio Mauricio (253-272); *Según pasan las botas* de Rodolfo Paganini (273-289); *Nada más triste que un payaso muerto* de Roberto Perinelli (291-319); *Concierto de aniversario* de Eduardo Rovner (321-332); *Ahora vas a ver lo que te pasa* de Oscar Viale (333-352) y *Honrosas excepciones* de Víctor Winer (353-360).

palacio presidencial donde, seis meses después del inicio de su mandato -recordando los precipitados cambios de gobierno del último periodo dictatorial- el Presidente debe renunciar y dejar paso a un gobierno de transición. Ante su negación a dicha renuncia, se suceden diferentes escenas humorísticas hasta lograr que cumpla con su deber de “derrocado”. Su mujer, Etelvina, lo critica por haber fracasado, mientras los tres Entorchados, representación de los controles fácticos que dirigen al país en la sombra, le convencen de que se trata de una decisión irrevocable; el Historiador le asegura que la historia oficial lo mantendrá como un héroe y testimonia, falseando los datos, el desarrollo de su renuncia; también sus parientes le instan a renunciar, pero robando algunos enseres de la casa presidencial, o su Madre le asegura que debe comportarse como un buen chico y cumplir su cometido. El tono cómico aumenta conforme la situación se torna más absurda y hacia el final de la pieza explota en las carreras alrededor del salón presidencial entre los Entorchados y el Presidente, intentando conseguir que firme, mientras suena la Marcha de las



*Blues de la calle Balcarce*. Fotografía de Julie Weisz (2011).

mientras suena la Marcha de las valquirias de Wagner y Etelvina realiza un desfile de moda al Historiador para asegurar cuál sería el traje adecuado para el devenir histórico en el momento de la renuncia. En las fotografías de Julie Weisz, observamos cómo el montaje también se decantó por un vestuario histórico -que reflejaba explícitamente trajes de militares, aspecto también revelador-, con el fin de enfatizar el carácter paródico.

Frente a la tendencia de 1981 y 1982, ahora las referencias al contexto dictatorial y a los años del Proceso son directas. Se elige para ellas el sarcasmo y el humor negro como filtro para su tratamiento estético. Así, el Presidente se relaciona con el gobierno de facto de Galtieri, en las referencias a su obsesión por la Guerra de Malvinas:

Etelvina.- (...) ¡Cuando ya me había empezado a cartear con la reina de Inglaterra, tan encantadora, se te ocurrió fastidiarlos!... ¡Qué papelón! Tuve que pedirle disculpas cuando hundiste el barco.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016b, 85)

Primero.- Bueno, intentamos explicarte, pero últimamente estabas un poco monotemático. No dejabas hablar, el asunto de los ingleses te tenía obsesionado.

(De Cecco et al., en AA.VV. 2016b, 85)

De la misma forma, aparecen referencias directas a las violaciones de derechos humanos, como la desaparición de personas, o al entramado del Mundial de fútbol desarrollado durante la presidencia de Videla para contentar a la opinión pública internacional:

Etelvina.- (...) Por lo menos hubieras ganado un mundial, qué se yo, algo. No tenés remedio. (2016b, 85)

Primero.- ¿Y si lo hiciéramos desaparecer?

Segundo.- Ya tenemos bastante lío con eso.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016b, 93)

A su vez, se presenta un discurso crítico con la transición democrática dirigida por los militares y se expresan las preocupaciones que despierta la debilidad del nuevo gobierno constitucional y la necesidad de encarar el pasado trágico del país para poder iniciar la reconstrucción. Así, inicia un Altoparlante consignas como: «La democracia es el gobierno de los Más, sobre los Mejores», «La democracia es el gobierno de la renuncia sobre la tranquilidad» (De Cecco et al., en AA. VV. 2016b, 83) y finaliza en una referencia desalentadora, amarga ante la atmósfera de humor acontecida. Un relato donde menciona -por vez primera de forma directa en Teatro Abierto- el Proceso y donde alerta a la sociedad ante el manejo de los propios militares de este tiempo coyuntural, de su búsqueda por evitar el juicio y su construcción de la historia oficial sobre los hechos acontecidos:

Altoparlante.- (...) El Proceso deja paso a un período de transición. Pero ya se advierte un aire nuevo, como de esperanza (...). El nuevo mandatario es de la última promoción. Un joven oficial, pujante, jovial, sencillo, de idas democráticas, que ha declarado recientemente: “Lo pasado, pisado. De vuelta la página y miremos al futuro. Mi gobierno será de transición, legalización, reparación”.

(De Cecco et al., en AA. VV. 2016b, 102)

### **Encarando el trauma**

Dedicándonos ahora al segundo grupo de trabajo, estuvo conformado por Bortnik, Mauricio, Goldenberg y Korz, bajo la dirección cuádruple de Ordano, Yusem, Paolantonio y Cosin. En esta ocasión, no se alcanzó una creación conjunta, sino que se compusieron piezas de temática desemejante, aunque compartían una reflexión sobre los años dictatoriales y la transición hacia la democracia. Sin duda, el paradigma de estas



creaciones y de la composición memorial, testimonial y esclarecedora de Teatro Abierto en 1983 será la obra de Aída Borntik, *De a uno*, donde reflexiona, a través de una familia y en torno a siete cuadros, sobre los siete años trágicos del Proceso vividos en el país. A ella nos dedicaremos en el siguiente capítulo.

Por su parte, Jorge Goldenberg presentó dos monólogos breves de su autoría para Teatro Abierto en 1983, ambos interpretados por Mabel Manzotti y dirigidos por Laura Yusem. El primero, *Lo que hay que hacer*, plantea un discurso proclive al régimen autoritario, egoísta y conservador, que insta a la memoria, pero para recordar la necesidad del Proceso contra los males anteriores, enfatizando la extendida teoría de los dos demonios: «Hay que tener memoria: borrón y cuenta nueva» (Goldenberg en AA. VV. 2016b, 157). La propuesta de Goldenberg también ironiza el proyecto transicional e interroga a la sociedad sobre la necesidad de no ceder privilegios, de no dejar vencer a quienes reprimieron al país y no olvidar que muchos fueron cómplices del horror.

También el segundo monólogo, *Yo estoy bien*, plantea una crítica ante la propia sociedad y ahonda en el conformismo de la ciudadanía. Utilizando la ironía y el juego con el doble sentido, la protagonista se define desprendida de toda complicación, aceptando todo lo que le depara la vida, aunque sea una realidad amarga. Simbólicamente, durante el monólogo va pintando su cara de blanco hasta quedar completamente maquillada: sin rasgos, sin personalidad. La falta de empatía, de juicio crítico y de reclamo social la convierte en una sombra sometida.

Aarón Korz repite en Teatro Abierto con *Alto en el cielo*, dirigida por José María Paolantonio, que originalmente había sido titulada *Porque me llamas y voy...* La obra se construye en un tiempo indeterminado en la estación de un tren, donde Pepo, el protagonista, se entrega simbólicamente a un viaje existencial que recorre las complejidades e incomprensiones de la sociedad argentina contextual. Los personajes conforman visiones prototípicas y simbólicas ante Pepo y se busca el humor que generan los diálogos ilógicos y el tono paródico de ciertas secuencias. En esa estación de tren todos los personajes estarán marcados por la depravación personal y ética, atrapados en la repetición traumática de aquello de lo que no pueden escapar y suspendidos en este espacio incierto, en una atmósfera extraña y provocadora para el espectador, que lo sitúa en un estado de excepción ante la incomprensión de las conversaciones que mantiene Pepo con el resto. El Borracho, Rengo, Mujer Gorda, Mujer Madura, Vigilante, Estudiante, Funcionario, Amigo, Mame o Inés serán los caracteres que giren en torno al

protagonista. Encontramos referencias directas, aunque no con el carácter explícito de las piezas anteriores, al régimen dictatorial: el exilio, la violencia, la muerte, la aceptación del horror, la complicidad ciudadana, el machismo o los problemas económicos. Las relaciones de los personajes, incluso en el ámbito sexual, estarán marcadas por los actos violentos, el sadomasoquismo o la relación agresiva entre conciudadanos.

La recepción de 1983 había percibido un discurso derrotista en los escenarios de Teatro Abierto. El mismo parece enlazar con una visión crítica y alerta de la transición democrática, igual que habíamos percibido en piezas anteriores. De esta forma, observamos en la obra de Korz la violencia aprehendida desde la infancia (en las imágenes del Niño disparando al protagonista o al propio público), los discursos vacíos del Funcionario, quien solo buscan ganar una campaña política, o la preocupación por la educación adiestradora y la imposición de un discurso oficial que olvida los horrores vividos, retomando de nuevo la importancia de la memoria y el reconocimiento del tiempo de opresión. Al final de la pieza, Pepo se construye como una metáfora del país. Emprende un viaje en tren que pronto será truncado por el Vigilante, representante del poder ejecutivo, y el protagonista intentará elevarse hacia el cielo, como un ave, simbólicamente relacionado con su libertad. Esa liberación de Pepo truncada, que reitera en el desenlace el mismo comienzo de la pieza, deseando iniciar un viaje a ninguna parte, sitúa a la nación ante el temor de vitorear el camino democrático, pero volver a caer en los mismos horrores de los años anteriores.

*El pino de papá*, de Julio Mauricio, recupera el espacio realista en una propuesta que retoma la escena desalentadora y la felicidad perdida de *Las tres hermanas* de Chéjov. En la casa familiar se encuentran Clara, Elvira y Alicia (entre cuarenta y cinco y cincuenta años); la última ha regresado de Mendoza en una visita motivada por la anodinia de su matrimonio, de toda su vida. Clara, cuyos hijos emigraron a Estados Unidos para trabajar, presenta el discurso trágico al inicio de la pieza: el drama de la felicidad perdida, de la juventud olvidada, del paso del tiempo como agente devastador, del lento transcurrir rutinario de los días sumidas en la amargura: «Clara.- (...) Ya estoy llegando a ese futuro... y es esta amargura» (Mauricio en AA. VV. 2016b, 256). El pino plantado por el padre en la casa familiar es el símbolo de la viveza, el legado, los años de felicidad, pero también el recuerdo perenne e imborrable del patriarca, de sus imposiciones y mandatos y una representación de la opresión enraizada en el país. En sus conversaciones, estas tres mujeres, «fantasmas» (Mauricio en AA. VV. 2016b, 258) de sí mismas, van descubriendo

el oscuro pasado que las sustenta, como cómplices de la dictadura; el miedo, el silencio y la resignación han determinado sus vidas y ahora se cobra una dura factura en su presente. Paulatinamente, descubriremos los secretos que las unen indisolublemente: el matrimonio forzado de Martín con Clara; el asesinato de Martín; el acallado amor que por él sentía Elvira (paralizada de piernas por el trauma que provoca la visión de su cadáver); y el señalamiento del padre como victimario durante el Proceso. Recordando las palabras que el progenitor esbozó ante la muerte del marido de Clara: «Tendrán que morir todas las personas que sea necesario» (Mauricio en AA. VV. 2016b, 271). Comienza un nuevo período en Argentina, pero, como estas tres hermanas, la nación siente sobre sí el peso de la complicidad con el horror. Mucho será el dolor que aún persista, pero mayor es la necesidad por comenzar a cubrir las heridas. Como escuchamos decir a Elvira:

Elvira.- (...) 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. (...) ya no puedo sentir la indiferencia de otros tiempos, ¿eh? Cuando no decíamos... “¡Ay, cuándo terminará esto!”.

(Mauricio en AA. VV. 2016b, 266)

Observamos la retentiva conjunta que se está estableciendo en el marco de Teatro Abierto 1983, conjugando todas las piezas, desde prismas muy diversos, una temática que las une como radiografía crítica de la sociedad argentina contemporánea. De la misma participan también las piezas *Y el viento se los llevó* (grupo tercero) e *Inventario* (grupo cuarto), las cuales encaran de forma directa -a través de la parodia y la metáfora- el contexto de represión, la complicidad, las víctimas y los opresores. Junto con *Blues de la calle Balcarce*, componen los tres textos que en 1983 presentan una modalidad de creación innovadora en la propuesta de escritura conjunta y con un diálogo constante -desde el comienzo del proceso- con los directores.

*Y el viento se los llevó* está escrita por figuras notoria dentro de Teatro Abierto -y del panorama teatral argentino- como Roberto Cossa y Eugenio Griffero, junto a Jacobo Langsner y Francisco Ananía. La polifonía de la obra, con dieciséis personajes, es un ejemplo de la creación del texto. En ella observamos una composición acumulativa, donde predominan los diferentes planos y los núcleos de personajes unidos bajo una misma situación, permitiendo así la imbricación de las diferentes propuestas autorales. La obra se sitúa en un espacio pionero en Teatro Abierto ya que, como en los dos textos colectivos antedichos, encara de manera directa el trauma dictatorial. El estilo seleccionado es, de nuevo, la sátira, la parodia y el humor para la construcción de los

personajes y la situación, pero todo se cubre de la atmósfera de terror que prevalece en la pieza. El interés de la obra reside en el juego establecido con el cine y la metaficción. Dentro del sótano donde transcurrirá la acción escuchamos el sonido de un cine colindante donde se está desarrollando una película sobre temática nazi: *La cruz de Lorena*. La comparativa con el contexto del Proceso supera la mera referencia y se inserta de forma directa en la trama. En un espacio que elude el realismo, los personajes del film se entrometen, invaden -como las fuerzas represoras- la vida de los personajes de esta acción, generando a su vez escenas de comicidad. De esta forma, se establece un correlato constante entre la violencia ficcional y aquella «claramente “realista”» (Ananía et al. en AA. VV. 2016b, 20), entre la película y la realidad argentina.



*El viento se los llevó*, fotografía de Julie Weisz (2011).

Observaremos una tendencia a la presentación de personajes coloquiales que construyen un retablo. De esta forma, se van presentando diferentes valoraciones en torno a la represión ejercida y a la referencia al contexto dictatorial del que Argentina comienza a desligarse.

Algunas referencias evocan a la construcción textual durante el período dictatorial, como el inicio de la escena con Rosana y Felipe haciendo el amor, menciones a la homosexualidad prohibida o el sonido de «una sirena lejana» (Ananía et al. en AA. VV. 2016b, 19), como escucharíamos en piezas afamadas de Cossa como *El viejo criado*. Durante toda la acción, los personajes se hallan en un estado de excepción y sobresalto continuo, alertas de cualquier elemento que pueda condenarlos. Cada personaje presenta diferentes roles, entre la complicidad de Meneca y Alcira a la búsqueda de la memoria por La Abuela o la rebelión de Rosana y Felipe. La comicidad va tornándose, paulatinamente, herida, testimonio y trauma; el reconocimiento del dolor, la necesidad de afrontar el pasado para construir desde el futuro. Y, por encima de todo, la importancia de la memoria para la joven nación en democracia, temática determinante para el teatro en el tiempo posdictatorial. Por ello, finaliza la obra:

Joven.- Querida mamá. Sé que estás leyendo esta carta junto a la ventana. Mirá el río, mamá. Miralo por mí. El río marrón que contemplamos tantas veces, nuestro

ensangrentado río marrón. Estoy vivo, mamá. Vivo en tu voluntad de no olvidarme.  
Buenos Aires, 28 de setiembre de 1983.

(Ananía et al. en AA. VV. 2016b, 43)

A la descripción de las anteriores piezas se inscribe *Inventario*. Debido a la mala conservación de su manuscrito, la obra no pudo publicarse en la edición de Argentores (AA. VV. 2016b) y no ha sido editada en ningún otro volumen. Gracias a esta entidad, pudimos acceder al manuscrito de la pieza. El mal estado del mismo impide realizar un análisis profundo de la obra. No obstante, nuestro acercamiento a la obra nos ha permitido extraer algunas interesantes apreciaciones. La obra fue escrita por Carlos Somigliana, Susana Torres Molina, Hebe Serebrinsky y Peñarol Méndez, con la colaboración de los directores Alejandra Boero, José Bove, Rubens W. Correa, Andrés Bazzalo y Javier Margulis. Este extenso colectivo trabajó en comunión desde el comienzo del desarrollo, tal y como ellos relatan en el manuscrito. El proyecto se planteó como objetivo primordial «testimoniar las experiencias de los últimos siete años»<sup>98</sup>, ante una idea aglutinadora: «Esto no debe quedar así». Cada escritor trabajó de manera individual sobre los temas de su interés relacionados con los años del Proceso, primando la decisión estilística personal, sin imposiciones. Posteriormente, los materiales fueron fusionados por los directores, especialmente Andrés Bazzalo, y por Peñarol Méndez, quien presentó un personaje engarce de las historias, el Rematador. Como observamos, la obra compone un fresco, un cuadro (por ellos definido como un «fresco ‘boschiano’») formado por diferentes personajes. En todas las secuencias, inicialmente sin un hilo conductor, predomina la dialéctica entre personajes víctimas y aquellos que ejercen una posición opresora y de superioridad. Paulatinamente, esas secuencias van descubriendo elementos trágicos de la realidad argentina hasta la fecha. Desapariciones, intervenciones domésticas, agresión, terror, la guerra o la corrupción, entre otros, son temas que se van conjugando en la propuesta. Las diferentes secuencias y tramas se van engarzando con el desarrollo de la acción y observamos, en la intervención final de Blanca, una mirada crítica y esperanzadora, enjuiciadora y superadora de la crueldad; el reclamo contra el pasado y hacia la democracia: «Blanca.- ¡Y ahora, señor... ajustaremos cuentas!».

---

<sup>98</sup> Todas las referencias literales pertenecen al citado manuscrito facilitado por Argentores.

### Los festejos y la patria

En cuanto al quinto grupo, Halac, Perinelli y Rovner trabajaron de forma conjunta sobre la temática de los festejos desde el contexto dictatorial, acompañados por los directores Sergio Renán, Agustín Alezzo y Néstor Romero. Al disparatado casamiento propuesto por Halac en *Ruido de rotas cadenas*, que rompe con las clases sociales, y que permite observar la revolución ciudadana que provocará el nuevo tiempo democrático, nos dedicaremos en el siguiente capítulo.

En el caso de Roberto Perinelli, *Nada más triste que un payaso muerto* nos invita a la celebración desatinada de un cumpleaños. La escena se desarrolla en un espacio único, una habitación indeterminada donde diferentes personajes, a la vista de público, intentan, nerviosos y con rapidez, organizar una fiesta de cumpleaños. Cuatro guardaespaldas sentados en una de las mesas comienza a construir los elementos de extrañamiento de la escena, que solo irá en aumento. Durante la mitad de la obra priorizará un clima desconcertante que intriga al espectador. El miedo parece ser el motor de acción de muchos de los personajes, preocupados en exceso por los pormenores de la fiesta y la actuación del payaso, Esteban. Con una intimidación ascendente por parte de los organizadores -Isabel, Mamá O., Gaspar y Elena-, este payaso no debe accionar su número habitual, sino que es obligado a cumplir con el espectáculo de otro payaso, Plin Plin. El mismo actuó en un anterior cumpleaños y falleció, algo que aumenta el carácter inquietante de la obra. Primero, dialogan con Esteban para conseguir dicha caracterización al antiguo payaso, a la vez que se evidencia, con la figura de los custodios y Charly coordinándolos, que no podrá salir fácilmente sin cumplir lo que se desea. Ante la perplejidad del espectador y del propio payaso, descubrimos que no se trata de la celebración de una fiesta infantil, sino el festejo de un sesentón enfermo, en silla de ruedas, acompañado por su enfermera Isabel y que todos denominan como el Coronel.

El espectáculo del payaso se torna gradualmente grotesco cuando todos los asistentes, acompañando a Esteban con instrumentos musicales, organizan una orquesta que desfila alrededor de la silla de ruedas del Coronel, adquiriendo un «nítido aspecto castrense» (Perinelli en AA. VV. 2016b, 311). Cuando el payaso encara entonces su número final, saltando por encima de la silla, un traspíe lo dejará tirado en el suelo y comenzará entonces su pesadilla. El cumpleaños se transforma y sitúa al espectador ante el horror de un interrogatorio contra el payaso. Frente al temor y complicidad del resto de asistentes, así como la colaboración de Charly y los cuatro matones, Esteban será acosado,

maltratado psicológicamente y torturado para que involucre a otros compañeros de una acción indefinida, con el mismo carácter aleatorio que acontecieron las persecuciones durante los años dictatoriales.

La macabra representación termina y, con ella, el festejo que el Coronel esperaba, quien recupera así los recuerdos de sus años autoritarios: «Nada más triste que un payaso muerto. Muerto. Tirado en el suelo y con un hilito de sangre brotándole de la boca» (Perinelli en AA. VV. 2016b, 315). Esteban, aterrado, pero aún con vida, es invitado a

vestirse y se le asegura una retribución elevada por su actuación. No obstante, los cuatro guardaespaldas deciden «divertirse» con él, como asegura Mamá O., y la obra finaliza de forma tétrica y marcada por el humor negro que reina en toda la pieza: mientras se escuchan los gritos del payaso, cada vez más débiles, el resto de personajes comen impasibles y hablan de las bondades de lo que están degustando.



*Nada más triste que un payaso muerto* de Roberto Perinelli. Imagen de Julie Weisz (2011).

Como en los textos anteriores, la obra se aleja de la metáfora como recurso encubierto del discurso contracensoral para, desde una escena inverosímil y paródica, provocar la angustia del espectador ante la visualización del ritual violento de la tortura y el interrogatorio, convertida en un juego, en el puro deleite por el sufrimiento ajeno. A su vez, establece un rígido correlato con el contexto histórico, tanto por las prácticas desarrolladas por el Proceso como por la complicidad ciudadana que aceptó la opresión por el miedo o la seguridad de la situación personal beneficiosa. Ramiro Manduca (2017), en un artículo donde compara las dos obras de Perinelli para Teatro Abierto, percibe cómo el título de Coronel y la compañía de su enfermera, Isabel, genera reminiscencias con la historia de Argentina, con Juan Domingo Perón y su tercera esposa, María Estela Martínez de Perón, bajo cuyo mandato se inició el terrorismo de Estado impuesto por la Triple A.

En el caso de *Concierto de aniversario*, de Eduardo Rovner, la festividad tratada en esta breve pieza es una conmemoración. Con el desarrollo de la acción, el festejo vuelve a tornarse tan atroz y despiadado como en la pieza de Perinelli. Cuatro viejos, vestidos con fraques, ensayan para festejar al día siguiente, en televisión, el aniversario de su cuarteto de música clásica. No obstante, la aparente escena realista se torna absurda cuando descubrimos que los cuatro no interpretan las piezas, sino que fingen tocar con exactitud -y se dedican con ahínco a ello-, mientras en el tocadiscos suena la música de Beethoven. Sobre esta base se nos descubren diálogos ilógicos, respuestas absurdas y una obsesión desorbitada por el ensayo, buscando ser los perfectos intérpretes de su farsa. Así, cuando Zulema, la moribunda mujer de Anselmo, clame por tranquilizantes para su dolor, los cuatro amigos responderán con una agresividad que evidenciará su locura, arrebatando el marido a golpes a su esposa la campana con la que reclama su atención, henchida de sufrimiento. Frente a ello, los cuatro se enternecerán con la historia de la fallecida perra de Ignacio y clamarán emocionados ante las fotografías del animal con diferentes ropas. La obra finaliza cuando José María, el hijo de Anselmo y Zulema, les increpe por los golpes propinados a su madre y, ante la destrucción rabiosa de sus partituras, acaben asesinándolo con el arco a él y a la esposa. Si la



*Concierto de aniversario* de Eduardo Rovner. Imagen de Julie Weisz (2011).

violencia se evidencia de forma atroz en este acto ante el público, la imagen horrenda se supera en el desenlace absurdista que fomenta el humor negro, cuando los cuatro sigan ensayando para el concierto obviando el hecho acontecido, comentando cómo interpretarán, en guiño paródico para el espectador, la pieza «Beethoven, su lucha por la Libertad, la Paz y la Alegría» (Rovner en AA. VV. 2016b, 330).



### Entre el dolor y el absurdo

Deteniéndonos ahora en el sexto grupo, estuvo conformado por Osvaldo Dragún, Oscar Viale y Roberto Paganini en la dramaturgia. A ellos se unía Elio Gallipoli quien, finalmente realizó las funciones de dirección escénica y colaboración con el texto, sobre la pieza de Alicia Denegri y Enrique Mazza, *Para amarte mejor*, la cual había sido creada en un seminario de dramaturgia dictado por Gallipoli. De nuevo, no se trabajó colectivamente ni se impuso una temática única conjunta, más allá de la exigencia generalizada de ahondar en el tiempo dictatorial.

En el caso de la obra de Osvaldo Dragún, en la que ahondaremos en el capítulo sexto, este dramaturgo recuperó un texto anterior suyo, escrito en los años setenta y que no había sido estrenado en Argentina. *Hoy se comen al flaco* nos introduce en el espacio circense, recupera la tradición teatral argentina de la pista de circo y la figura de Juan Moreira, reflexionando de este modo sobre la nación argentina y la desgarradora agresividad contra sus semejantes.

*Para amarte mejor*, el trabajo de Alicia Denegri y Enrique Mazza, voces iniciadas en la dramaturgia en Teatro Abierto, propone en un breve texto una visión poética y trágica sobre el dolor causado por los años dictatoriales. Aldo y Dora, viejos enamorados adolescentes, se reunirán de nuevo pasado mucho tiempo. Con el avance de sus diálogos, nerviosos por el amor recobrado, abrirán sus heridas más profundas y conseguirán despojarse de su dolor más íntimo en el testimonio otorgado al otro. Al fin, pueden recordar en libertad y reconocer las causas de su dolor, reflexionando hondamente sobre el que atañe a toda la nación.

En su testimonio, Dora narrará la muerte de su hijo y su marido en circunstancias que no se determinan, pero que evocan al contexto represor ya que se menciona su aparición en el periódico. A su vez, esta mujer invita a Aldo a leer la carta que su hijo le escribe, desesperado, desde las trincheras de Malvinas, de donde comprendemos que nunca regresará. El final resulta conmovedor y sorprendente cuando entendemos que estos antiguos amantes se han unido para suicidarse, para acabar con su dolor y su vida en el encuentro amoroso, catártico y liberador. Mientras el veneno hace efecto, los dos se acurrucan y abrazan conmovedoramente:

Aldo.- Te deseo tanto.

Dora.- La muerte es inexorable. (...)

Aldo.- Y la vida también.

*Aldo acompaña a Dora hasta el suelo en donde quedan entrelazados en un abrazo.*

(Denegri y Mazza en AA. VV. 2016b, 110-111).

La obra de Oscar Viale, *Ahora vas a ver lo que te pasa*, supone el primer montaje estrenado del autor en Teatro Abierto, ya que el anterior texto para 1981 no pudo escenificarse. La pieza muestra una escena ilógica, que se sustenta en el absurdo para la continuidad de la acción. El comienzo nos muestra a un matrimonio, Lorenzo y María Rosa, discutiendo por la falta de deseo sexual del primero. La escena nos recuerda a la discusión que mantuvieron en Teatro Abierto 1981 Carmela y Anastasio en la obra de Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*. A pesar de la insistencia de la mujer, Lorenzo continúa leyendo el periódico desinteresado hasta que una visita interrumpe en el hogar. Se trata de López, personaje extraño al que ninguno conoce, buscando a Raquel. A través de diferentes triquiñuelas, palabrería y diálogos ilógicos, López intercederá en el bienestar del matrimonio, llevándolos a la discusión y al perdón en variadas ocasiones, jugando con ellos de forma absurda sin que estos puedan reaccionar ante sus artimañas. El disparate aumenta cuando aparece en escena Raquel, quien asegura ser hija del matrimonio y les induce a pensar que viven en otra casa, no en el piso en el que se encuentran. El carácter irracional pareciera recobrar el sentido realista cuando, fuera de la casa el matrimonio engañado, López y Raquel descubran su estrategia para ocupar el hogar. No obstante, pronto su calma se ve abruptamente incordiada por la misma estrategia llevada a cabo por Anteojos, quien cachea a la pareja y los increpa como si de un allanamiento policial se tratara. Con el terror de sus rostros finaliza la obra.

Viale nos plantea una escena cómica y disparatada que esconde, a su vez, una reflexión más profunda sobre el estado inusitado vivido en el país, la falta de solidaridad, la necesidad de salvarse personalmente y el miedo de cualquier excepción que irrumpa en la cordialidad ciudadana. Plantea, de la misma forma, un interrogante ante los espectadores sobre la docilidad de la sociedad argentina acatadora de las órdenes impuestas, a quien se engaña con la misma facilidad que a este pobre matrimonio y se les conduce alienantemente según se desee.

Rodolfo Paganini vuelve a elegir el humor disparatado para Teatro Abierto con *Según pasan las botas*, como hiciera en la edición de 1982 con *Prohibido no pisar el césped*. En esta ocasión, ubica la acción en un pueblo en la época. La historia gira en torno a Regine, mujer adinerada y enferma, a la que han casado con un marido tras otro buscando su cura desde que don Pepé, su primer esposo, la abandonara. La escena se puebla de personajes populares, diálogos cómicos y disparatados, así como muestra el autoritarismo desmedido de González de Azadón, el nuevo marido de Regine, y su hijo, Nelson Capone: robarán a los más pobres en la olla popular,



*Según pasan las botas* de Rodolfo Paganini.

Fotografía de Julie Weisz (2011).

reclamarán derechos opresivos del pasado medieval y desarrollarán escenas vulgares y de suma crueldad, como querer vejar al Novio porque su Novia no quiere acceder a ser sacrificada en honor de Capone. El tono popular y los versos gauchescos se mezcla con referencias asincrónicas, como la mención al afamado mafioso Capone o los guiños a la película de *Casablanca*: «Regine.- Tócala otra vez, Samuel...» (Paganini en AA. VV. 2016b, 275).

### La evocación amarga del pasado

En última instancia, en el grupo séptimo componen para 1983 Mauricio Kartun (*Cumbia morena cumbia*), Abelardo Castillo (*El señor Brecht en el salón dorado*) y dos voces emergentes en dramaturgia, Víctor Winer (*Honrosas excepciones*) y Julio César Castro (*Están deliberando*), cuyo manuscrito perdido la apartó de la edición de Argentores (2016b) impidiendo nuestra lectura del mismo. Los otros tres textos, de Kartun, Castillo y Winer, comparten la evocación de un tiempo pasado desde diferentes miradas hacia el futuro, hacia la nación por reconstruir. Sus personajes están anclados en la exaltación de lo pretérito, en la memoria traumática o en sus ideales férreos y, desde dichas visiones, se plantean diferentes proyectos para encarar la nueva mirada hacia Argentina. La obra de Kartun, a la que nos dedicaremos en el próximo capítulo, nos sitúa ante la espera incesante y trágica de Willy y Rulo por un mañana esplendoroso que nunca

alcanzan, metaforizado en la rememoración del tiempo en que resonaba festiva la cumbia en la pista de baile.

En el caso de Abelardo Castillo, se trata de un texto escrito y estrenado en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, en función única en 1982<sup>99</sup> y, posteriormente, adaptado bajo la dirección de Raúl Serrano. El texto construye una compleja superposición de planos tempoespaciales, en estructura de cajas chinas, que se conjugan en torno a una profunda reflexión sobre la violencia, el terror, la culpa y la memoria. En primer lugar, se establece, en un plano extraficcional, un juego metateatral de corte pirandelliano, ya que Castillo pretende crear la ilusión con el espectador de que asiste a un concierto de coro con música de Kurt Weill y algunas dramatizaciones de textos de Bertolt Brecht, en el Salón Dorado del Teatro Colón. De ahí que insista en las acotaciones iniciales que: «El público debe ignorar que se trata de una ficción teatral» (Castillo en AA. VV. 2016b, 63). Este plano se desarrolla de forma contemporánea al segundo, en 1982. Este consiguiente nivel, el plano real, se irá descubriendo progresivamente ante los espectadores: se trata de un ensayo general de un concierto sobre música de Weill y Brecht que se estrenará en ese mismo espacio al día siguiente. Entre los personajes, encontramos a un Director de escena, la Directora de coro, un coro que participa en la pieza y Hauser e Inge, los protagonistas, técnico y costurera de la representación. Frente a la habitual llamada de atención, ruptura de la cuarta pared e implicación del público en muchos de los espectáculos de Teatro Abierto, Castillo provoca el sentido contrario y despierta un nuevo diálogo activo con los espectadores. Ahora, lejos de romper el pacto de la ficción teatral, lo enfatiza evidenciando cómo ignoran la presencia del público en el lugar. Además, las diferentes superposiciones de planos precisan de un receptor abierto y diligente para establecer las relaciones entre los diferentes núcleos y construir un significado concluyente y asociado entre ambos.

En tercer lugar, se construirá un tercer nivel, el plano evocado. Se superponen las imágenes de los jóvenes Hauser e Inge en pleno asedio de Berlín en los años cuarenta, durante la II Guerra Mundial y el autoritarismo de la Alemania nazi. Este plano se presenta, en primer lugar, en una relación ilógica que, posteriormente, se tornará

---

<sup>99</sup> La temática y descripciones palmarias de esta obra al contexto dictatorial y la guerra de Malvinas provoca nuestra sorpresa sobre su montaje en el Teatro Colón en octubre de 1982. Ante la imposibilidad de conocer los posibles cambios realizados entre la pieza original y el texto presentado para Teatro Abierto 1983, no podemos sacar conclusiones acertadas. No obstante, parece evidente que o bien la atmósfera aperturista del último tiempo dictatorial era muy acuciada, y el Colón acogió esta pieza de manera aislada en una única representación, o bien se trató de una propuesta menos alusiva y con un juego mayor con la metáfora, cuya característica se fue perdiendo ante la posibilidad explícita del contexto de Teatro Abierto y del panorama preelectoral de 1983.

justificadora del desarrollo de la acción del plano real. El elemento musical, los afamados temas de Weill-Brecht, conformarán también el impulso para la lectura asociada de ambos planos. La trama se desarrolla, entonces, ante el desasosiego de los ahora ancianos Hauser e Inge, exiliados en Buenos Aires, y trabajadores del Teatro Colón. La fuerza evocadora de la música ha despertado en ellos las imágenes traumáticas más oscuras y dolorosas, lo que provoca el desarrollo de la trama. En medio del ensayo, Inge explota criticando la banalidad con la que el coro se enfrenta al conocido “Die moritat von Mackie Messer”<sup>100</sup>, cuando la realidad a la que se refiere fue cruenta y trágica. Buscando el coro comprender qué es esa falta -inefable y oscura- que Inge no logra transmitir en su desasosiego, la música se conforma como el puente para alcanzar el correlato entre la opresión nazi y la vivida en Argentina durante el Proceso. Al hacer sonar en la radio la versión de Louis Amnstrong de “Mack the Knife” a ritmo de jazz, el tono festivo queda truncado por el anuncio directo del periodista del inicio de la Guerra de Malvinas, con la contraofensiva británica. Ante la preocupación de los asistentes, se despierta el temor de una de las cantantes, cuyo hijo está destinado como soldado en Río Gallegos, base militar implicada en la guerra<sup>101</sup>, así como se avivan otros testimonios trágicos de asesinatos cometidos por el régimen.

El anuncio de la nueva guerra en Argentina promueve en Hauser e Inge un discurso testimonial sobre los horrores vividos en el pasado, su honda huella y la necesidad de despertar y actuar contra la represión. De esta forma, se construye un cuarto y último plano, el onírico, donde el recuerdo de Berlín se mezcla con las pesadillas que, representadas por la imagen de Mackie Messer, los bombardeos, discursos de Hitler, gritos desoladores de las víctimas judías... despiertan los recuerdos más traumáticos de los dos protagonistas. La pieza concluye con un alegato sobre las nuevas metas y conflictos a los que Argentina debe enfrentarse para (re)construir el país democrático: enfrentarse a la culpa («Hauser.- (...) ¿Qué hice yo para evitar ese grito?») (Castillo 2016b, 77); «Hauser.- (...) La vergüenza de estar vivo» [Castillo en AA. VV. 2016b, 78]) y afrontar la necesidad memorial y luchar contra el olvido («Hauser.- (...) Y eso es lo que hay que ver, para que nadie lo olvide» [Castillo en AA. VV. 2016b, 77]).

---

<sup>100</sup> La copla o balada de Mackie el navaja es una composición de Kurt Weill con letra de Bertolt Brecht de 1928, que en 1929 se incorporó a *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres centavos*). “Moritat” es una palabra alemana que se refiere a una canción medieval lúgubre que trata sobre un asesinato.

<sup>101</sup> Recordamos la mención a Río Gallegos en *Hasta que hagamos el sol* de Gustavo Masó en Teatro Abierto 1982.

Resulta interesante pensar cómo otras piezas de Teatro Abierto también utilizan el contexto de un concierto para dialogar con contextos de represión. Así *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza se situaba a las puertas de un anhelado -y engañoso- concierto tanguero y metaforizaba los deseos de liberación personal, de huida de la asfixia y logro de la utopía por parte de Tuco y Sebastián. En el caso de *Desconcierto* de Diana Raznovich, recordamos cómo la autora elegía la actuación de la pianista Irene della Porta para metaforizar sobre la censura y sus efectos en el artista y la sociedad. En el caso de 1983, el contexto de apertura democrática varía notablemente la construcción dramática. Anteriormente, analizábamos cómo para Rovner el concierto no supone tanto una metáfora como la anécdota sobre la que reflexionar, de forma nítida, sobre el individuo, su crueldad, egoísmo y falta de solidaridad, ahondando en la violencia desaforada y el interés personal como único motor en la sociedad. En el caso de Castillo, a través del entorno del concierto, la música sirve como catalizador que despierta el alma traumatizada de los protagonistas y permite establecer un trágico correlato entre la Alemania nazi y la Argentina del Proceso; a su vez, dicha propuesta se extrapola a una deliberación más honda sobre los estragos de la violencia y la capacidad de olvido de una sociedad, que se divierte con las composiciones de Weill-Brecht y olvida las reminiscencias trágicas que las mismas acarrearán, al igual que no consigue vislumbrar su propio drama.

En última instancia, Víctor Winer compone una obra breve e irónica que se adentra en la visión de aquellos que confiaron en la dictadura militar y que, ahora, componen *Honrosas excepciones*, como da título a la obra, del jolgorio vivido en el país. Fue dirigida por Néstor Sabatini -autor en 1982, pero cuya carrera como director contaba ya con cierta trayectoria- y Héctor Kohan, voz joven acogida en el grupo. Paródicamente, la propuesta nos muestra a dos personajes: el Hombre alto y el Enano reunidos el día del cumpleaños del segundo. Una pareja cómica, dos vecinos desesperados económicamente, que han perdido su trabajo, pero que lloran el final de la dictadura: «Hombre Alto.- ¿Todavía no se dio cuenta? Se han espaciado los desfiles y nos hemos igualado en la miseria» (Winer en AA. VV. 2016b, 355). Por ello, el Enano pide como deseo de cumpleaños «¡Que no llegue el socialismo!» (Winer en AA. VV. 2016b, 358), mientras aseguran que no tienen arrepentimiento en su confianza en el régimen. Frente a la alegría general, Winer alerta de que son muchas las *excepciones* que confiaron en el régimen y con las que se debe reconstruir la nueva Argentina democrática.

En definitiva, una visión sucinta sobre las obras de 1983 nos permite extraer importantes conclusiones. En primer lugar, observamos cómo la temática -amplia, aunque concisa- propuesta para este año, si bien genera propuestas dispares y reflexiones sumamente variadas, conforma un sentido más cohesionado y permite observar el ciclo desde una lectura conjunta, asociada y más compleja. La revisión de los siete años dictatoriales genera una distancia crítica que promueve la valoración de la historia de Argentina desde una perspectiva más avivada que el binomio libertad/censura y cuya preeminencia en el teatro contemporáneo es amplia. En palabras de Graham-Jones sobre la temática seleccionada para 1983: «Teatro Abierto began taking the first steps toward a historical distancing. This distancing, characteristic of later postdictatorship theater, afforded Teatro Abierto the opportunity to break the binarism of an open theater that defined itself in opposition to a closed country» (Graham-Jones 2000, 100).

Desde las diferentes visiones ofertadas, se construye una reflexión polifónica para el receptor y se vislumbra la complejidad que emana del ansiado proceso transicional. Se continúa trabajando en Teatro Abierto por la incorporación de nuevos creadores, en el ámbito dramático, de dirección escénica y actoral, generando destacados resultados. A su vez, la propuesta de creación colectiva resulta novedosa y aporta destacados resultados en el marco del festival, tal y como también observaremos en los textos trabajados en el siguiente capítulo<sup>102</sup>. Se trata de una concepción diferente de creación que halla a su vez continuidad en el teatro argentino contemporáneo. Observamos la incidencia del contexto de composición, el propio ciclo, en la elección mayoritaria de piezas para un número amplio de personajes -aunque no sea algo exclusivo- o la búsqueda por un teatro que propicie el coste limitado de producción al que Teatro Abierto podía hacerle frente.

Adentrándonos en las piezas, aunque perdura en muchas una estética realista deudora del realismo reflexivo de los años sesenta, hallamos en el seno del 83 -como ya percibíamos iniciado en el 82- la tendencia hacia un realismo abierto, deformado, entroncado con aspectos vanguardistas, que elige el humor y la comicidad frente a lo trágico y que no teme buscar nuevas vías de expresión. Además, vemos cómo muchas obras también han perdido el sentido didáctico realista y, lejos de establecer una visión maniquea entre el bien y el mal, relativizan la realidad y las complejidades de cada

---

<sup>102</sup> Las experiencias colectivas y colaboraciones de Teatro Abierto descubrieron una forma enriquecedora de creación y continuaron dando sus frutos más allá de los ciclos. Así, en 1984 se presentó en el Teatro Nacional Cervantes *¡Moreira!*, de Carlos Pais, Sergio de Cecco y Peñarol Méndez, dramaturgos en Teatro Abierto.

individuo y de la sociedad, adentrándonos en el terreno de lo subjetivo y equívoco. Esto no exime de que, como perciben Díaz y Libonati, Teatro Abierto mantuviera la consideración, tanto por los artistas como los críticos, del teatro como herramienta de movilización social, «asumiendo la concepción brechtiana de un teatro del conocimiento y el pensamiento, destinado a un público socialmente comprometido» (Díaz y Libonati 2014, 42). Frente al teatro de evasión y divertimento promovido, principalmente, en las salas comerciales, el ciclo continuaba estableciendo en 1983 un teatro comprometido, preocupado por la sociedad y sus valores humanos y comunitarios.

Por último, uno de los principales cambios que percibimos hacia 1983 es la pérdida de las características del discurso contracensoral y la incorporación de nuevos recursos estilísticos; observamos un desgaste de la metáfora, el símbolo y la alegoría con el fin de enmascarar la realidad, predominando ahora la parodia, la ironía, la sátira o la metáfora que busca la intensificación poética. Aparecen referencias clarificadas sobre el contexto dictatorial -aunque aún resulten oblicuas en muchos casos-: los primeros textos que trabajan sobre la Guerra de Malvinas (temática destacada en el teatro argentino hasta la actualidad), las referencias a la opresión (tortura, desaparecidos, asesinatos, exilio), los pactos de una transición democracia dirigida por los militares y deliberaciones sobre la justicia, el perdón, la culpa o la reconstrucción nacional. A su vez, comienza a vislumbrarse la elaboración de un discurso testimonial y memorialista, temática profusa en el teatro argentino contemporáneo. Se trata de las primeras construcciones, en el seno de Teatro Abierto, de narrativas individuales que se enfrentan a la historia oficial.

### **Recepción crítica de Teatro Abierto 1983**

La creación para Teatro Abierto continuaba hallando algunos logros desparejos, motivados por su propia realidad de producción: política, carácter de urgencia, de bajo coste y altruista. Por ello, tras destacar Perla Zayas de Lima las virtudes de este ciclo, afirma: «la insistencia en ilustrar escénicamente un período muy cercano y doloroso de la historia nacional, la necesidad de homogeneizar los lenguajes, la premura en la escritura y los ensayos insuficientes, generaron en muchos casos, un peligroso acercamiento entre texto escénico y crónica periodística» (Zayas de Lima 2001b, 117). El temor ante la mayor contextualización de los textos es la pérdida de su sentido universal como obra literaria o producto cultural frente a un trabajo de necesidad inmediata. A pesar de ello, la lectura contemporánea que realizamos a las creaciones para el 83 nos permite aseverar



la valía de la mayoría de sus propuestas, cuyo significado no queda circunscrito a la visión contextual, sino ampliado en divagaciones de sentido universalizado; su funcionamiento en disímiles escenarios -diacrónica y geográficamente- resulta sumamente factible y amplias las posibilidades de enriquecimiento y encuentro con otros sentidos intrínsecos a cada obra a través de nuevas lecturas.

De la misma forma, Díaz y Libonati han trabajado la recepción crítica de las obras de Teatro Abierto y observan cómo desde 1982 se produjo una tendencia renovadora en este campo que no temía a la lectura directa y contextual de las propuestas. La crítica caminaba de la mano con las creaciones. Así, frente a la reseña basada en cuestiones estéticas y la que mantenía la lectura cómplice sobre las metáforas, observan una vía mayoritaria «que leía abiertamente las metáforas, desambiguándolas» (Díaz y Libonati 2014, 39). Perciben, además, como la crítica intercedía favorablemente por el incremento del lector-espectador implícito de las obras de Teatro Abierto, no solo por el carácter de portavoz de los reclamos contra la dictadura del movimiento, sino también motivado por «el fuerte condicionamiento que ejercían las lecturas ideológicas canonizadoras y legitimantes de la crítica sobre su propia interpretación» (Díaz y Libonati 2014, 41).

En la consulta de parte del material crítico dedicado a Teatro Abierto en 1983<sup>103</sup>, observamos cómo el discurso alabador del primer período de Teatro Abierto se muestra ahora crítico -no por ello menos positivo, en el sentido de enfrentar el ciclo desde sus virtudes estéticas. Las críticas alternan, con la misma apertura que encontraron los creadores para este evento, la relación de las propuestas con la realidad contextual transicional y aumentan los análisis formales y relacionados con el propio texto espectacular, desde la dirección escénica al trabajo actoral.

Observamos alabanzas a las piezas presentadas en el primer día: *Hoy se comen al flaco*, *Nada más triste que un payaso muerto* y *Concierto de aniversario*. La crítica describe la acción de las obras, revelando en algunos momentos los sentidos connotativos de las mismas, pero dedicándose a la valoración escénica de los montajes. En este sentido, destaca sobremanera la dirección de Jorge Hacker para *Hoy se comen al flaco*, el trabajo de Agustín Alezzo con *Nada más triste que un payaso muerto* y la dirección de Sergio Renán y las actuaciones de *Concierto de aniversario*, donde los aplausos del público demuestran que fue el gran éxito de la noche. También Yiair Mossiar en *Tiempo argentino*

---

<sup>103</sup> Material ubicado en el archivo de Argentores.

destaca el «Promisorio comienzo de la edición 83 de Teatro Abierto», analizando positivamente tanto los textos como la puesta en escena del trío antedicho.

Sobre el segundo día del ciclo, Rómulo Berruti escribe para *Clarín* en relación con *Ahora vas a ver lo que te pasa* y observamos, de nuevo, una aclaración del texto y su significado, pero también un análisis estético de la obra de Viale y de la puesta en escena de Beatriz Matar, en un tono positivo. Igual referencia hallamos en *La razón* del 5 de octubre, narrando también el desarrollo del *Espacio abierto* con un monólogo de Cipe Lincovsky de Isadora Duncan y una charla de mujeres periodistas sobre la censura.

En cuanto a la representación de miércoles, *Y el viento se los llevó*, destacan las críticas un carácter alegórico clarificado, resaltando, por tanto, una lectura propia del tiempo del Proceso, donde la metáfora y alegoría eran el método discursivo preeminente, y una evidencia del tratamiento temático disímil que se está entonando hacia 1983. En general, la creación colectiva es destacada, desde una visión más negativa a una valoración positiva, como caótica, compleja y dedicada a una amplitud tal de temas que desbordan al receptor. Así se observa en la crítica de Bianca Rébora para *La voz* y de *La Nación* del 7 de octubre.

En *La Nación* del 8 de octubre hallamos una reseña a la quinta jornada de Teatro Abierto donde se destacan algunos desajustes en la diversidad estética acogida por el evento. Alaba especialmente la propuesta de Halac y la dirección exitosa de Néstor Romero en *Ruido de rotas cadenas*, dedicándose a los aspectos formales de ambos puntos. A su vez, critica *Según pasa las botas* por la confusión de su mensaje disparatado, pero analiza el buen trabajo de dirección de Miguel Guerberoff y del elenco; destaca la poeticidad de *Para amarte mejor*, pero desdeñando la quietud escénica y falta de acción; y alaba el espacio sonoro de Sergio Archero y el escenográfico de Susana Helmar, dedicados a las tres piezas. *Para amarte mejor* es también duramente criticada por *La prensa*, aludiendo explícitamente a las referencias al contexto dictatorial, pero alegando que dicho compromiso no es suficiente valor para un texto dramático. Por su parte, Bianca Rébora alaba en *La Voz* (9 de octubre) la «claridad» de Ricardo Halac con *Ruido de rotas cadenas* frente al disparatado mensaje cifrado de Rodolfo Paganini.

También elogiada es *Blues de la calle Balcarce*, acogiendo su subtítulo *Los derrocamientos*, por Rómulo Berruti en *Clarín*. Destacada como uno de los grandes éxitos de Teatro Abierto, se ensalza tanto la composición colectiva y el acierto de la estética

como las virtudes del montaje en torno al director y al elenco<sup>104</sup>. No obstante, más crítica con la construcción dramática resulta la reseña de *La Nación* (12 de octubre), donde señala el sentido «harto pesimista» de la obra, lectura que se relaciona con la euforia colectiva de la llegada de la democracia y que choca con la lectura irónica e incrédula sobre la transición que realiza el texto. También en *Tiempo argentino* Yiair Mossian (14 de octubre), a pesar de destacar la pieza de Kartun y salvar el humor y el tratamiento del texto de Winer, *Honrosas excepciones*, se enfrenta a la perspectiva crítica elegida por Teatro Abierto para analizar a la sociedad argentina, afirmando que «Lo ideológico limita con riesgos la dinámica dramática del ciclo»; a su vez, encara el tono «demasiado solemne, demasiado grave» de Abelardo Castillo o a la falta de eficacia dramática de remitir a la Guerra de Malvinas. También Rómulo Berruti se enfrenta a la creación colectiva *Inventario*, señalando cómo se trata más de, como el título indica, un inventario de «pantallazos muy explícitos» sobre la historia de Argentina que, sin embargo, no goza de solidez dramática y se «sacrifica unidad y profundidad en favor del testimonio vital». Aunque más mermada, la crítica de Ana Seone para *La prensa* (11 de octubre) deja leer cómo la posibilidad de apertura temática ha primado en ocasiones sobre la eficacia escénica. Similar es el planteamiento B. R. en *La Voz* para *De a uno*, donde critica que en la obra de Bortnik «todo es un friso incontaminado de calor y cubierto de preceptivas», destacando, no obstante, el montaje de Cosin. Mientras tanto, Luis Mazas alaba el acierto de Bortnik y la valentía por el tratamiento temático complejo y coral que realiza. Podemos plantearnos, en líneas generales, cómo el alejamiento de la metáfora por parte de los autores y la libertad creativa que aporta el nuevo contexto es visto de forma crítica por los receptores y juega, en ocasiones, en detrimento de algunas obras, como ya señalaba Zayas de Lima (2001b).

A su vez, duramente criticada en *La Voz* (20 de octubre) por Bianca Rébora será *Alto en el cielo* de Aarón Korz, rechazando desde la composición dramática hasta la puesta en escena de Paolantonio. Por su parte, alabará el acierto de *El pino de papá* de Julio Mauricio (*La Voz* 21 de octubre). En su estética más tradicional, considera que alcanza mayores logros dramáticos y que su simpleza la hace, no obstante, destacar como uno de los grandes aciertos de Teatro Abierto. Empero, Rómulo Berruti critica de esta

---

<sup>104</sup> Por las referencias críticas comprendemos que la pieza no se estrenó en la primera semana, sino que retrasó su participación a la segunda. Recordamos cómo los ensayos apremiantes de Teatro Abierto habían generado estas dificultades en otras ocasiones, aunque desconocemos las causas que llevaron a su retraso.

pieza su alejamiento a la temática comprometida y el análisis de los años dictatoriales propuesto por Teatro Abierto en 1983 (*Clarín* 20 de octubre).

Por el contrario, en *La Nación* (20 de octubre), sin firma, se ensalza que «las puestas en escena apuntaron a un tipo de teatro que no puede encasillarse dentro de los límites de una escuela determinada. Por el contrario, corresponde señalar que en casi todos los espectáculos autores y directores utilizaron diversos lenguajes y buscaron, sobre todo, alcanzar un alto nivel de creatividad» y alaba lo denominado como «explosión de la forma», en la fusión de estéticas desemejantes en el ciclo. Esta crítica recoge un sentimiento general de ensalzamiento del tercer ciclo -frente a las valoraciones negativas de 1982-, puntualiza la focalización crítica desde los elementos teatrales (texto dramático y espectacular) y favorece la lectura del ciclo en conjunto, uno de los propósitos establecidos en 1983 por los organizadores, creando unidad y sentido complejo a Teatro Abierto, como un espectáculo disímil compuesto de diferentes voces y perspectivas.

## **4.5.- Teatro Abierto 1984, 1985 y las propuestas hacia 1986**

### **4.5.1.- Proceso transicional, camino a la democracia**

La victoria de Raúl Alfonsín y la Unión Cívica militar se concreta con su asunción del poder el 10 de diciembre de 1983. La democracia llegaba a Argentina y, con ella, el período posdictatorial. Se trata de un contexto que, instaurándose a finales de 1983, continúa presente hasta la actualidad, dividido a su vez en diferentes períodos correspondiendo a los diversos gobiernos democráticos. Siguiendo los postulados de Jorge Dubatti, «la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura» (Dubatti 2011a, 72). Se instaura la perspectiva historiográfica del «pasado reciente» y del «tiempo presente» (Villagra 2006, 4-8), para analizar el cambio producido entre las manifestaciones de Teatro Abierto en dictadura y el camino que inicia el arte escénico argentino en el contexto posdictatorial, donde también se inserta el final de este movimiento, a modo de epílogo de su conformación y su disolución en democracia.

El gobierno de Alfonsín (1983-1989) debió enfrentarse a un país que no sólo había vivido los últimos siete años uno de los períodos más cruentos de su historia, sino que su pasado había estado signado por la continua inestabilidad democrática. El nuevo período encaraba diversas dificultades tanto provenientes del pasado dictatorial como los nuevos

retos para el país. En primer lugar, comenzó la desarticulación de las instituciones dictatoriales y de su legislación. Alfonsín debió afrontar una progresiva «desmilitarización del sistema político» (Battaglini 2013) y buscar los cauces para conjugar el miedo a una nueva rebelión militar con el juicio a los crímenes de lesa humanidad cometidos por el Proceso. Entre 1983 y 1990 cuatro rebeliones militares evidencian la continua presión ejercida contra la joven democracia, en un extenso proceso de subordinación y democratización de las instituciones armadas que continuó hasta la presidencia de Néstor Kichner en 2003<sup>105</sup>.

El 15 de diciembre de 1983, Alfonsín derogaba la ley de impunidad que impedía la revisión y juicio a las acciones criminales ejecutadas por las Juntas Militares. Se abría entonces el proceso conocido como Juicio a las Juntas por parte de la justicia civil -no militar-, contra los integrantes de las tres primeras Juntas Militares, desde el golpe de Estado del 24 de marzo hasta la guerra de Malvinas en 1982: Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti, Emilio Eduardo Massera, Roberto Eduardo Viola, Omar Graffigna, Armando Lambruschini, Leopoldo Fortunato Galtieri, Basilio Lami Dozo y Jorge Anaya. Se establecieron diferentes condenas tras un proceso de dos años y en diciembre de 1985 tenían lugar las primeras sentencias contra las aberraciones cometidas por el Proceso.

Alfonsín anunciaba a su vez el 15 de diciembre 1983 la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), con el fin de investigar las violaciones a los derechos humanos provocadas por el terrorismo de Estado de los años previos. No se trataba de una herramienta judicial, sino de un mecanismo para indagar en la situación vivida por la dictadura, un documento que recogiera testimonios, datos e información y compusiera una memoria trágica de los años vividos. Argentina había alcanzado la democracia, pero aún le quedaba descubrir y afrontar las magnitudes del horror provocado por la dictadura. Un año después, el 20 de septiembre de 1984, Raúl Alfonsín recibía un magno informe que ya constataba la existencia de 8961 desaparecidos y 380 centros clandestinos, cifras elevadas y datos magnificados con el avance de las investigaciones y del proceso posdictatorial. El informe, publicado posteriormente como *Nunca más*, fue clave tanto para los primeros juicios a las Juntas como para los siguientes

---

<sup>105</sup> Para más información, remitimos a Battaglini (2013).

procesos judiciales. El dramaturgo Carlos Somigliana, en su calidad de funcionario de justicia, participó activamente en la elaboración de este documento<sup>106</sup>.

Como señalan los estudios de S. Stern, P. Winn, F. Lorenzo y A. Marchesi (2013) o Aguilar Fernández (2008), «la “cuestión de los derechos humanos” se transformó en un elemento clave de la transición democrática» (Lorenz 2013, 32) y se inició el denominado como «“*show* del horror”»: la presencia permanente, en el espacio público, de las víctimas y el daño que les habían infligido sus victimarios» (Lorenz 2013, 32). A pesar de las decisiones determinantes llevadas a cabo por Alfonsín, se promulgaron leyes que promovían la impunidad, como las de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), así como polémicos fueron los indultos otorgados por el gobierno de Carlos Saúl Menem, el sucesor de Alfonsín y presidente de Argentina en los períodos 1989-1995 y 1995-1999. Será, por ello, durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) cuando «la memoria de la última dictadura como terrorismo de Estado se convirtió en la memoria histórica oficial dominante y desplazó (...) la “teoría de los dos demonios”» (Lorenz 2013, 61), que había dominado la memoria argentina del primer tiempo democrático<sup>107</sup>. Así, la memoria se convirtió, en palabras de Sarlo, en «el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar» (Sarlo 2005, 24).

Como analiza Paloma Aguilar, en un estudio comparativo sobre los procesos transicionales entre Chile, Argentina y España, encuentra cómo Argentina consigue establecer una «Comisión de la Verdad y, por tanto, de la “verdad oficial” que reclaman las asociaciones de víctimas» (Aguilar 2008, 435). Sin duda, el paradigma de los logros y reclamos -aún contemporáneos por los juicios a los culpables de la dictadura- son las Abuelas de Plaza de Mayo, que actualmente destacan como ejemplo de constancia en el campo memorialístico y cuya incidencia abarca desde el campo de la genética (con la base de datos prolija creada), sus aportes a la justicia, a los debates memorialísticos a nivel mundial o a la primacía de los derechos de herencia y del conocimiento de la

---

<sup>106</sup> La complejidad del proceso transicional nos impide una mayor dedicación en este estudio, para lo que remitimos a nuestras fuentes de consulta: Paloma Aguilar (2008; 2013); Manuel Azcona (2010, 195-221); Peter Winn et al. (2013); Catalina Smulovitz (2013); e Irene Villagra (2016, 86-96).

<sup>107</sup> La “teoría de los dos demonios” se popularizó tras la caída de la dictadura, afianzándose en discursos políticos y en el imaginario colectivo. Como señala Carlos Demasi (2004), en un artículo que repasa en profundidad esta cuestión: «La “teoría de los dos demonios” es una explicación ya clásica del quiebre de las instituciones. Según se señala, la sociedad fue víctima del embate de dos fuerzas antagónicas, la guerrilla y el poder militar; y en el contexto de esa lucha, el golpe de Estado fue un resultado inevitable» (Demasi 2004, 67). Como recoge Irene Villagra (2016, 93), en los Juicios a las Juntas las defensas a los acusados alegaban que su actuación había tenido lugar en un período de guerra para el Estado y que debían ser considerados atendiendo a esta realidad.

identidad<sup>108</sup>. Siguiendo las conclusiones de Lorenz, «Ningún otro gobierno democrático de transición de esa época se atrevió a juzgar y encarcelar a los dictadores a los que ellos habían reemplazado, y al hacerlo pusieron a Argentina a la vanguardia de la verdad y la justicia» (Lorenz 2013, 77).

No obstante, los problemas referidos al terrorismo de Estado y a la subordinación militar al poder civil no fueron las únicas cuestiones que afectaron al gobierno de Raúl Alfonsín. Su mandato estuvo marcado por el resurgimiento de las protestas sindicales y los paros obreros en un contexto dominado por la crisis económica y la hiperinflación. Se trata de un contexto de pobreza exacerbada que sume al país en una situación de profunda inestabilidad. Por ello se toman decisiones como el desarrollo del PAN (Plan Alimentario Nacional), con entrega de productos básicos de alimentación a las familias que lo precisaran durante un período de cinco años.

La complejidad de la recién nacida democracia en Argentina presenta su trasunto en el movimiento de Teatro Abierto. Paradójicamente, el clima electoral oscureció una edición rica y de destacado valor en 1983 y planteaba una situación disímil a su origen en 1984 para todo el colectivo. Carlos Somigliana define que, como el país, Teatro Abierto sintió «junto a la alegría y el alivio (...), una sensación de perplejidad y desconcierto», abriendo entonces el interrogante determinante para el nuevo período del movimiento «¿Cuál era el destino, en este nuevo contexto, de un movimiento esencialmente crítico y contestatario?» (en Dubatti 1991, 86)<sup>109</sup>.

Con suma ironía y lucidez, relata Mauricio Kartun la simbólica noche de las elecciones, tras la celebración de Teatro Abierto, para explicar los cambios y complejidades sufridas en el seno del colectivo. Recogemos un extenso fragmento:

Llegaban los peronistas al bar boleados todavía por el fracaso. Los radicales, eufóricos. Los intransigentes... Los comunistas... En sus dos primeros años de vida Teatro Abierto había sido un bloque. En ese momento, terminada la furia de la resistencia, se volvía -irremediamente- fragmentos. Era previsible. La lucha contra ese enemigo común había amalgamado ideologías y limado diferencias. La puja por el poder las había agudizado. Ya unos días antes se había encendido la mecha: los diarios anunciaban que el palco del acto de cierre de campaña del doctor Alfonsín había sido construido por Teatro Abierto. Una jugada más mezquina que astuta de los radicales que participaban -algunos conducían- en el ciclo. Era un secreto a voces el proselitismo que distintos artistas hacían entre las filas de Teatro Abierto. El principio del fin. Sólo nos mantendría unidos en adelante la esperanza de un proyecto cultural en democracia y la expectativa por la nueva

<sup>108</sup> Para más información, remitimos a Gabriel Gatti (2011), quien analiza el trabajo de las Abuelas y el impacto generado por sus reivindicaciones.

<sup>109</sup> Texto de Carlos Somigliana publicado en *Teatro* bajo el título "Teatro Abierto: volver a las fuentes", el 19 de diciembre 1984.

gestión que reconociese a Teatro Abierto, y nos diera el espacio y la posibilidad económica que necesitábamos. (Kartun 1993, 536)

El enfrentamiento bifrontal entre los demócratas contra la dictadura resultó una motivación unificadora y liberadora para los organizadores de Teatro Abierto en 1981. Empero, entre las alegrías que acompañaban al proceso democrático se despertaba también la triste separación que generan las filiaciones políticas, las diferentes ideologías y la expresión en libertad. Sorprendentemente, es justo esa libertad la generó la distancia para los participantes del movimiento. A pesar de ello, Teatro Abierto aún trabajaría para la celebración de una edición en 1984, finalmente truncada, para la elaboración de un complejo e interesante ciclo en 1985 y se disolvería en una última acción en 1986. A los tres nos dedicaremos en este apartado.

De las declaraciones de Kartun, resulta interesante resaltar cómo Teatro Abierto se había convertido en un estandarte cultural, cuya filiación favorecía en la batalla por la victoria de las elecciones. Pronto, se demostró la adhesión de algunos participantes del movimiento al proyecto político de la Unión Cívica Radical. Carlos Gorostiza fue nombrado Secretario de Cultura de la Nación (1983-1986), promoviendo un significativo proyecto cultural denominado *Cultura abierta*, en apropiación y homenaje al movimiento teatral. Además, como nos relató en entrevista personal Arturo Balassa (2017), estableció algunas medidas beneficiosas para compañeros integrantes de Teatro Abierto o fórmulas de protección de la memoria del movimiento. A modo de ejemplo, se colaboró económicamente para la finalización del documental *País cerrado, Teatro Abierto*, cuyos originales habían sido enviados clandestinamente a Nueva York ante las herramientas censoras del régimen. También Pacho O'Donnell fue designado Secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires en el gobierno de Alfonsín y, posteriormente, durante la primera presidencia de Menem, Secretario de Cultura de la Nación (1994-1997).

Por otro lado, la constatación del posicionamiento acogido y recuperado en el campo teatral por muchos de los integrantes de Teatro Abierto se observa en la dirección y participación en los espacios de gestión pública. Kive Staiff continuó al frente del Teatro San Martín hasta 1989, período que le sirvió para resarcir los escarnios pasados y recuperar a dramaturgos nacionales, a la vez que continuaba privilegiando actores y directores argentinos<sup>110</sup>. Por su parte, el Teatro Nacional Cervantes acogió en 1983 la dirección de Osvaldo Bonet, quien ya había gozado de experiencia en gestión de espacios

---

<sup>110</sup> Sobre este período, remitimos a Rodríguez (2001, 382-393).



escénicos con anterioridad y contaba con el reconocimiento del campo teatral. Además, impulsó una dirección colectiva en la que participaban Beatriz Matar, Carlos Somigliana y Héctor Calmet, directora, dramaturgo y escenógrafo participantes de Teatro Abierto e integrantes de su organización. La política de gestión siguió muchos de los puntos de política teatral anhelados por el movimiento de Teatro Abierto: captación de nuevos públicos, programación comprometida socialmente, proyectos nacionales... Así, en 1984 se inauguraba el Cervantes con *De pies y manos* de Cossa, quien regresaba a los escenarios oficiales tras la prohibición dictatorial, con dirección de Omar Grasso y Alfredo Alcón a la actuación. También se repuso *El campo* de Griselda Gambaro (1984), con la memorable puesta en escena de Alberto Ure. Este año se estrenó la ya citada *Moreira*, conmemorando el texto fundacional del teatro argentino (*Juan Moreira* en 1884) y recuperando tanto a figuras como al espíritu colaborativo de Teatro Abierto: De Cecco, Pais y Peñarol Méndez a la autoría con dirección de Boero, Correa y Bove. Y, de forma paradigmática, se reponía *El príncipe azul* de Griffiero con dirección de Grasso, éxito de Teatro Abierto 1982.

Los directores que siguieron la gestión de Bonet también pertenecieron a Teatro Abierto: Julio Baccaro (1986), Patricio Esteve (1987) y Alfredo Zemma (1988). Con el gobierno de Menem llegaba la dirección de Ricardo Halac (1989-1992). La falta de recursos económicos generó un paulatino proceso de privatización del Cervantes, roto con la llegada a la dirección de Osvaldo Dragún (1996), quien recuperaba el espíritu teatral desarrollado por Bonet y deudor de Teatro Abierto<sup>111</sup>.

Tomando esta gestión como ejemplo, el movimiento contestatario y muchos de sus organizadores se visualizaban en el nuevo tiempo democrático, llegando a participar activamente en políticas culturales y en gestión pública. Además, volvían a los escenarios, viendo recobrada su profesión por el tiempo democrático, en muchos casos recuperada gracias al desarrollo de Teatro Abierto. Ahondando en la problemática de esta cuestión, afirma Graham-Jones: «Teatro Abierto never resolved the issue of its own professional/non professional status and the related problem of preferential treatment. The movement was criticized when it “professionalized” some of the 1981 plays. (...) Thus Teatro Abierto became a profitable enterprise, but only for a few of its original participants» (Graham-Jones 2000, 99).

---

<sup>111</sup> Compendiamos en estas líneas algunas ideas y remitimos, para un análisis más desarrollado, a Alicia Aisemberg (2011a, 393-403).

En este sentido, muchos de quienes defendían Teatro Abierto como movimiento continuaban peleándole al sector desde lo institucional -con mejores o peores resultados- y lo profesional. Como reconoce en sus declaraciones Mauricio Kartun, la democracia no paliaba la necesidad de seguir luchando por los intereses de los artistas escénicos: espacios, promoción, reconocimiento, impulso económico, políticas de captación de espectadores...; no obstante, cambian los mecanismos. El problema era, por tanto, ¿qué papel podía ocupar Teatro Abierto? O, como se pregunta Kartun, «¿Cuál era el rol de Teatro Abierto en la democracia? ¿Cuáles eran los temas que debía encarar? ¿Había que desensillar de aquel teatro político?» (Kartun 1993, 537).

Aunque se siguieron desarrollando ciclos y acciones relacionadas con Teatro Abierto hasta 1986, la democracia establece una nueva realidad y período para este movimiento. Algunas voces, como Osvaldo Pellettieri, perciben el decaimiento del ciclo desde 1983, debido a que «había desaparecido su oponente fundamental: la dictadura» (Pellettieri 1992, 7). Siguiendo esta línea, Jorge Dubatti alega que a partir de 1983 se comprendió «la naturaleza básicamente política y no estética del movimiento» y, parafraseando palabras de Osvaldo Dragún, asegura que «la existencia de Teatro Abierto sólo era poderosa en el seno de un país cerrado» (Dubatti 1991, 84). También Roberto Perinelli, como participante del movimiento, reconoce que en los tres primeros ciclos «todos estábamos en el mismo bando, porque había un enemigo en común. Con la democracia había militantes y tuvieron todo el derecho del mundo de apartarse» (AA. VV. 2011, 18). Con mayor ironía, Graham-Jones sitúa en ese enemigo de Teatro Abierto su victoria como movimiento contestatario y su dilapidación final: «The irony of Teatro Abierto's genesis is that, by defining itself in opposition to this enemy, it merely inverted the roles already in place in the junta's polarized ideology» (Graham-Jones 2000, 121).

No obstante, otras figuras como Manuel Callau, quien ostentará la presidencia de Teatro Abierto en esta segunda etapa, o Raúl Serrano, continuaron creyendo en la necesidad de Teatro Abierto. La democracia iniciaba un camino, pero no era el final de los reclamos del movimiento. A modo de ejemplo, la crisis económica afectó aún con más impacto al ámbito cultural y el bajo presupuesto otorgado a los teatros oficiales durante los años ochenta los abocaron a temporadas de gran declive. Las salas independientes se fundamentaban en la autogestión, con un alto índice de precarización, y no había un apoyo determinante a la producción nacional. Por ello, en una entrevista personal, Raúl Serrano (2017) nos planteaba cómo la ruptura se había evidenciado tras

1983, debido a que las motivaciones políticas cambiaron, aunque no se había zanjado la necesidad de seguir defendiendo un teatro comprometido y no supeditado -que no necesariamente negador- del beneficio económico. Como también explica Serrano en una entrevista con Irene Villagra, la diatriba planteada por Teatro Abierto sigue vigente, hasta el tiempo contemporáneo, «entre un teatro que tenga en cuenta los problemas comerciales y de mercado, y un teatro que, por algunas razones, pueda plantearse los contenidos más ideológicos y más artísticos» (en Villagra 2013, 253). Por ello, el director narra cómo, en las disputas por la continuidad de Teatro Abierto, comprendió que en el nuevo contexto había enemigos, pero ya no eran compartidos por todos: «Ante esos enemigos, disentíamos; pero ante esos enemigos, sí teníamos diferencias. Y claro, porque algunos no eran anticapitalistas. Eran antidictaduras, no más. Claro, ahí estallaron las diferencias» (en Villagra 2013, 253).

Resulta evidente que los reclamos de los artistas escénicos y su preocupación por el teatro no finalizaban con el advenimiento de la democracia. No obstante, sí que variaban los intereses del movimiento y debía realizarse un nuevo planteamiento de objetivos. Aún quedaba mucho por hacer por el teatro en Argentina, pero no siempre esas necesidades eran compartidas por todos los participantes. Por ello, a partir de 1983 hay un abandono de algunos organizadores -por motivos ideológicos, profesionales o personales- y un cambio de nombres en la organización. Como reconoce Osvaldo Dragún en entrevista con José Monleón, «El núcleo creador sigue funcionando, afortunadamente, pero también se ha incorporado mucha gente nueva, joven» (Monleón 1985, 77), nuevas voces creadoras y activas para el movimiento.

Las problemáticas surgidas en torno a estos ciclos y las acciones desarrolladas resultan de sumo interés y de necesaria mención. Por ejemplo, en la continuidad de algunas líneas de política cultural desarrolladas por Teatro Abierto y que afectan a la movilización del campo teatral argentino: acercamiento y formación de jóvenes dramaturgos, preocupación por las poéticas emergentes, búsqueda de la popularización del público, dinamización del teatro en las provincias argentinas, contactos de la escena nacional con Latinoamérica... En ello ahondaremos a través de los acontecimientos en torno a 1984, 1985 y 1986.

#### **4.5.2.- Teatro Abierto 1984: Una edición truncada en el encuentro con la libertad**

Como observamos en el archivo personal de Osvaldo Dragún, en relación con los ciclos 84-86<sup>112</sup>, desde octubre de 1983 comenzaron las reuniones para la decisión de organizar o no un nuevo ciclo; ya se evidenciaba la necesidad de repensar Teatro Abierto y encontrar su función en el tiempo democrático. Somigliana es una de las primeras voces que aboga por trabajar sobre el tema de “La liberación”, que finalmente se concretará como una reflexión sobre “La libertad”, acorde al nuevo tiempo iniciado en Argentina. Además, regresan a los debates propuestas que recuerdan a los primeros planteamientos de Osvaldo Dragún, basado en la búsqueda de un espectáculo colectivo y conjunto y su desarrollo en un ámbito no convencional. Se trata de la búsqueda de una producción que aporte el carácter distintivo de Teatro Abierto, que despierte el interés por lo inusual y que permita la continuidad de un teatro de compromiso social. Aparecen, a su vez, voces que se plantean la necesidad de encarar Teatro Abierto como un movimiento que establezca diferentes acciones determinadas, como Villanueva Cosse, quien propone proyectos parciales que permitan la continuidad y focalicen en cuestiones determinadas. También Alfredo Zemma o Roberto Cossa plantean cómo debe ser la relación de Teatro Abierto con el estado (como interlocutor, a partir de ayudas públicas...) y Rovner promueve pensar qué une a los artistas de este movimiento más allá de la idea preconcebida de ser un teatro de carácter político. Por ello, Agustín Alezzo plantea la necesidad de seguir creando, porque aún es necesaria la lucha para revitalizar el teatro argentino. De ahí que otras figuras apuesten, como Alicia Zanca, por conseguir que Teatro Abierto sea un espacio de creación no convencional, que rompa con la estructura tradicional que ha desarrollado en la composición entre autores y directores para dar paso a la inclusión del actor en el proceso creativo, hacer partícipe a la dramaturgia del actor, tal y como será acogido por el teatro contemporáneo. A su vez, Cossa también aboga por la continuidad de los talleres autorales o de dirección, buscando que Teatro Abierto parta de ellos como espacios de investigación y de creación disímil a la habitual. O varios participantes (Yusem, Taratuto, Grasso) abogan por la organización de un congreso que fomente el diálogo teórico. De la misma forma, Laura Yusem insiste en el necesario debate estético y propone la conformación de equipos integrales de trabajo con espacios largos de creación. Ya no resulta necesaria la realización de un teatro de urgencia, porque

---

<sup>112</sup> Las notas, muy inferiores a las siguientes ediciones, han sido recopiladas por Irene Villagra (2016).

la democracia establece nuevos tiempos y requerimientos para el teatro argentino. Es necesario replantearse objetivos y necesidades del campo teatral, tanto para los creadores como para nuevos posibles públicos que deben gozar de la atención del movimiento.

Como recupera Irene Villagra (2016), también en 1984 se evidencia el carácter destacado que Teatro Abierto ha acogido como interlocutor de Argentina con el espacio latinoamericano e internacional. El CELCIT nombra a Osvaldo Dragún socio honorario de su institución (Villagra 2016, 105) y acude el movimiento invitado al Festival Internacional de Teatro de La Habana (Cuba), celebrado del 19 de enero al 2 de febrero de 1984, donde asisten con un texto seleccionado de cada evento: *Decir sí* de Griselda Gambaro (1981), *Examen cívico* de Franco Franchi (1982) y *Concierto de aniversario* de Eduardo Rovner (1983). También se realizará una visita oficial a la Unión Soviética, a partir de una comisión de Teatro Abierto con el fin de conocer el teatro de la URSS. Muchos de los organizadores de este movimiento fueron militantes comunistas y esta línea ideológica continuará fehaciente en el seno del grupo tras 1983. Acudirán a este viaje Osvaldo Dragún, José Bove, José María Gutiérrez y Héctor Calmet (Villagra 2016, 114-115).

Las dudas sobre el desarrollo de un proyecto para 1984 eran muchas. Los teatristas precisaban de acción por parte del gobierno para poder plantearse su posicionamiento. La falta de actuación en materia cultural en los primeros meses de 1984 impedía que ocuparan un espacio de reivindicación. Como reconoce Osvaldo Dragún, en una entrevista con José Monleón en 1984, los meses de espera y la inactividad del gobierno «llevaron a la conclusión de que debíamos producir acción, porque vimos que no se había creado en el campo de la cultura nacional ningún foco movilizador» (en Villagra 2013, 76).

Finalmente, para 1984 se propuso la realización de un espectáculo denominado “Teatro Abierto opina sobre la libertad”. Como detalla Mauricio Kartun (1993, 537), en un artículo rememorando los últimos ciclos del movimiento, se trataba de pequeñas piezas, a modo de *sketchs*, compendiadas en un espectáculo extenso que buscaba, como anteriormente se había planteado en el seno de la organización, generar una acogida multitudinaria en su representación, una vez por semana, en un espacio no tradicional y masivo (como un estadio o un galpón). Aunque asegura que las obras fueron escritas, el encuentro con los directores y la búsqueda de elencos para el montaje comenzó a evidenciar los problemas internos que surgían en Teatro Abierto. Predominaba el debate

continuo y las dudas sobre las obras, el espectáculo y el nuevo contexto. La libertad generaba un espacio, paradójicamente, más limitador y se precisaba de tiempo para poder afrontar la acción. Por ello, la edición de 1984 fue finalmente suspendida. Aunque las obras fueron terminadas y, según relata Kartun, algunas de ellas se estrenaron de forma independiente en otros espacios, no tenemos constancia del cómputo de textos elaborados para este fin. Sabemos que para su elaboración fueron invitados veintiún autores, todos nombres que habían participado con anterioridad en Teatro Abierto, tal y como recoge Miguel Ángel Giella (1984), en una entrevista con Osvaldo Dragún sobre el desarrollo de este truncado ciclo<sup>113</sup>. El ciclo se iba a desarrollar los lunes, día de descanso de los profesionales de teatro, y un equipo de autores (Cossa, Dragún, Halac, Perinelli y Somigliana) y directores (Bove, Correa, Grasso y Cosse) le daría unidad como espectáculo, dentro de la variedad estilística y el multiperspectivismo de las propuestas. Solo conocemos algunos de los títulos que se escribieron para el debate sobre la libertad, como dos textos de los autores de nuestro corpus: *El dúo Sosa-Echagüe* de Ricardo Halac o *La democracia en el tocador* de Carlos Somigliana, a las cuales nos referiremos en el capítulo sexto.

Junto a la necesidad de autodefinición del movimiento, de búsqueda de objetivos comunes y de aspectos para la reivindicación, se precisaba entender el rol de un teatro político en democracia. A su vez, quizás el hecho que más determina la pausa en Teatro Abierto es el propio cambio de contexto y su relación con la creación. Los autores habían apprehendido la escritura desde el diálogo con la censura; escribían ante un claro oponente opresor y sus personajes se desarrollaban en un contexto dictatorial. Ahora, todo eso había variado radicalmente y debían hallar los nuevos códigos de creación en democracia. Reveladoras son al respecto las conclusiones de Osvaldo Dragún sobre el desarrollo de los textos para 1984:

Creemos que el tema de la libertad, en principio, engloba todos los temas, porque realmente no hemos disfrutado de la libertad como cosa normal, hemos disfrutado de la represión como cosa normal. Y es curioso lo que pasa con el material que se está escribiendo, se sigue hablando mucho más de la represión que de la libertad, como si necesitáramos como opositora de la libertad a la represión. A lo mejor eso es lo que va a tener de interesante el ciclo de este año. (Giella 1984, 119).

---

<sup>113</sup> Habían sido convocados: Cossa, Somigliana, Dragún, Halac, Mauricio, Pavlovsky, Kartun, Paganini, Rovner, Bortnik, Taratuto, Pais, Perinelli, Peñarol Méndez, Viale, Goldenberg, De Cecco, Griffero, Cuzzani y Gambaro (Giella 1984, 136).

Finalmente, la suspensión de este ciclo corrobora, como afirma Graham-Jones, cómo «The failure was symptomatic of a deeper perplexity regarding Teatro Abierto's role within the new context of democracy» (Graham-Jones 2000, 97-98). Aunque el ciclo fuera anulado, se observa cómo continuó el trabajo durante 1984 y se iniciaron acciones que verían sus frutos en 1985, como a continuación trataremos.

#### **4.5.3.- Teatro Abierto 1985 y la búsqueda de nuevas expresiones**

A partir de 1984, a pesar de la edición truncada, comienza el desarrollo de una serie de acciones que rompen con la tradicional dinámica de Teatro Abierto (la consolidación de un ciclo desarrollado durante unos meses determinados) y generan nuevos horizontes por los cuales el movimiento pueda desarrollarse. Así tendrá lugar el proyecto *Nuevos autores, nuevos directores*, el ciclo *Otro teatro*, el desarrollo del *Teatro* o la llegada de Teatro Abierto a las provincias argentinas. Veamos, entonces, cada uno de estos casos.

##### **El proyecto *Nuevos autores, nuevos directores***

Una de las acciones más consolidadas y de mayor impacto posterior fue el desarrollo de los talleres de dramaturgia y dirección escénica, coordinados por dos miembros de reconocida trayectoria en Teatro Abierto con un número amplio de alumnos, cuyos resultados no sólo se observaron en la representación de los espectáculos, sino en la impronta que genera la continuidad de estas voces en el teatro argentino contemporáneo.

En 1984 se organizaron diferentes talleres autorales y de dirección, aunque del segundo gozamos de escasa información. Se trataba de una convocatoria abierta a lo que conformaría el ciclo de 1985. Siguiendo la tendencia de ediciones anteriores en la búsqueda de jóvenes generaciones, en esta ocasión los autores y directores más consagrados se establecían solo como formadores, de manera completamente altruista, y Teatro Abierto se presentaba como una incubadora de proyectos. Como premisa, ninguno de los participantes podía haberse desarrollado como autor o director dentro de los ciclos anteriores. Se organizaron cinco talleres autorales coordinados por parejas: Dragún y Rovner, Halac y Taratuto, Somigliana y Pais, Bortnik y Griffero y Cossa y Kartun. La

selección de los participantes se realizaba a través de una convocatoria previa y cada grupo seleccionaba a diez nombres para el desarrollo del seminario. Se ofrecía un período largo de trabajo, en torno a seis o nueve meses, determinado por cada seminario y sus necesidades. Los temas sobre los que giraban las propuestas versaron, según Zayas de Lima, sobre «el enfrentamiento entre represores y sometidos, la historia del poder, las incertidumbres planteadas por las diferentes etapas históricas» (Zayas de Lima 2001b, 120).

Finalmente, se seleccionaron las propuestas de mayor calidad gestadas en los talleres para la conformación del ciclo en 1985, denominado *Nuevos autores, nuevos directores*, y cuyo estreno se realizó en la sala Fundart. La programación queda finalmente conformada por<sup>114</sup>:

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Director</b>
<i>Melodrama de amor y cadenas</i>	Julián Confetti	Justo Gisbert
<i>El vuelo de las cimitarras</i>	Pedro Lipcovich	Ernesto Torchia
<i>Té de Tías</i>	Cristina Escofet	Eduardo Pavelic
<i>Acadentro</i>	Luis Sáez	Eduardo Lamoglia
<i>Jazmín del país</i>	Susana Pujol	Alberto Catán
<i>Bailongo de guacho y negro</i>	Américo Torchelli	Julián Howard
<i>Último verso</i>	Carlos Bravi	Ricardo Bartís
<i>Salir del Pozo</i>	Juan Carlos Vezulla	Quique Viaggio
<i>Cuarto cuarta</i>	Claudia Ferman	Felisa Yeni
<i>El viaje del Ángel</i>	Francisco Bagalá	Andrés Bazzalo

Desconocemos la nómina completa de alumnos que conformaron cada uno de los grupos, pero contamos con el testimonio de Luis Sáez (Villagra 2016, 133-136), quien

<sup>114</sup> Acogemos esta información del testimonio otorgado por uno de los participantes del seminario, Luis Sáez, el 23 de septiembre de 2015 a Irene Villagra (2016, 135). Observamos que los títulos difieren, en algunos casos, de los aportados por Perla Zayas de Lima (2001b). Por ejemplo, *La ronda de la fortuna* por *Salir del pozo*; *Va cayendo gente al baile* por *Bailongo de gaucho y negro*; *El velorio del ángel* por *El viaje del ángel*; *Punto muerto* por *Último verso*; *Los novios* por *Melodrama de amor y cadenas*; y *Juveniña* por *Cuarto cuarta*, aunque ella menciona este cambio de título. Ante la falta de una edición conjunta de estos textos (algunos pueden encontrarse en las ediciones de las obras de los autores de forma particular) desconocemos el motivo de este cambio de nomenclatura.



participó en el seminario impartido por Cossa y Kartun. Entre los compañeros se encontraban Francisco Bagalá, Susana Poujol, Patricia Zangaro, Ana Cavallero, Noemí Levy o Carlos Bravi. Algunos de ellos, continuaron dedicándose a la dramaturgia o, en casos paradigmáticos como Sáez y Zangaro, se han conformado como voces promisorias del teatro argentino contemporáneo, que ya cuentan con una destacada trayectoria a sus espaldas.

Entre los nombres seleccionados para el montaje de sus textos en el ciclo, destaca Cristina Escofet, cuya continuidad en la escena nacional hasta la actualidad es de amplio reconocimiento. *Té de tías* fue su primer éxito y también conformó la pieza más aclamada del 85, según recoge Zayas de Lima (2001b), continuando en cartel durante varios años. También reconoce esta investigadora «el alto nivel artístico de todas las puestas, entre las que sobresalió *Cuarto cuarta*, de Claudia Ferman, dirigida por Felisa Yeni» (Zayas de Lima 2001b, 120). Esta última, actriz de renombre que había participado con esta labor en Teatro Abierto, se descubría ahora como directora en 1985. También resulta llamativo hallar entre las filas de los nuevos directores a figuras con destacada continuidad en la escena actual. Tal es el caso de Andrés Bazzalo<sup>115</sup> y, especialmente, de Ricardo Bartís. En el caso de Bazzalo, había participado como asistente de dirección en 1981, como autor en 1982 (*Levia*) y conformó el equipo de directores de *Inventario* en 1983, encarando ahora la dirección de *El viaje del ángel*. Además, observamos la aparición de Ricardo Bartís, emblema del teatro argentino en la posdictadura y una de las voces más influyentes en la renovación escénica generada desde finales de los ochenta -con su estreno *Postales argentinas* en 1988- y hasta la actualidad. Se trata de la primera pieza dirigida por Bartís (quien ya se desempeñaba como actor junto a Eduardo Pavlovsky)<sup>116</sup>.

Mauricio Kartun reconoce que los seminarios resultaron un proyecto muy enriquecedor y un importante legado de Teatro Abierto (Kartun 1993; 2017). Además, en una entrevista personal, Kartun (2017) destaca el valor añadido que supuso para él, pues gracias a estos talleres descubrió su propia vocación docente. Si Teatro Abierto en 1982

---

<sup>115</sup> Bazzalo ha desarrollado una larga trayectoria posterior galardonada con diferentes reconocimientos. Actualmente, se encuentra en cartel una obra con su dirección, *Yo, Encarnación Ezcurra* de Cristina Escofet, en el Teatro del Pueblo. Este monólogo, interpretado por Lorena Vega, ha sido uno de los éxitos de la temporada pasada en Buenos Aires y continúa en cartel en 2018. Es significativo que, en Teatro del Pueblo -donde pervive la preocupación por el autor nacional que emana de Teatro Abierto- se esté representando el texto de una autora aclamada a partir de su participación en 1985 con *Té de tías* y con dirección de otra joven voz acogida por los diferentes ciclos.

<sup>116</sup> Tras *Punto muerto* para Teatro Abierto 1985, Bartís dirigirá *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky (1985), ya una destacada puesta en escena, y *La última cinta magnética* de Samuel Becket (1986). En 1988 sorprenderá con *Postales argentinas* y conformará un nuevo paradigma escénico en el país.

había recuperado su figura como dramaturgo para la escena nacional y 1983 lo había revalidado, ahora en 1984 se le posicionaba en un nuevo estado en la formación de nuevas voces dramáticas que lo reconocían como dramaturgo respetable<sup>117</sup>.

A pesar de la importancia de este proyecto, Luis Sáez reconoce que la crítica no fue favorable a las propuestas. Según su valoración, en la sociedad argentina parecía imponerse «casi la urgencia de dejar atrás los horrores todavía recientes de la dictadura» y Teatro Abierto «pasó a convertirse en una suerte de incómodo testigo de las miserias recientes» (en Villagra 2016, 135-136). Sagaseta y Polito consideran, sobre los textos presentados en Fundart, que no compartían una unión temática, pero sí se presentaban «en el conjunto un mismo sistema de producción: la cooperativa, ausencia de interés comercial, destrucción del mito de primeros actores o grandes mitos» (Sagaseta y Polito, 1985, 42). No obstante, este dramaturgo vindica la importancia del movimiento en los años posteriores a 1983 para la realización de acciones movilizadoras del campo teatral, como estos proyectos dirigidos a las voces jóvenes.

### **Acercamientos a *Otro teatro***

A partir de abril de 1985, Teatro Abierto encara un proyecto bajo el nombre de *Otro teatro*. El mismo responde a una inquietud ya develada en el seno de los ciclos anteriores y que provenía de una preocupación anterior. El teatro argentino que mostraba un carácter comprometido y se preocupaba por el análisis de la sociedad, hallaba que su espectro estaba solo limitado al reflejo de la clase media o media-alta argentina, a la caracterización de personajes urbanitas y a las problemáticas por él encaradas. Si bien no podemos aplicarlo al cómputo total de obras ni a todas las representadas en Teatro Abierto, pues existen destacadas excepciones, lo cierto es que se mantiene como una norma general del teatro argentino desde los sesenta. Por ello, *Otro teatro* buscó como objetivo el acercamiento del arte escénico argentino a otras realidades sociales, no tanto con el fin de acercar el teatro a las mismas, sino con el convencimiento de que la dedicación a sus problemáticas despertaría de forma natural el interés de este nuevo público, además de cumplir un compromiso con estas clases bajas y obreras, cuyas historias no gozaban de la representación poética meritoria.

---

<sup>117</sup> Los seminarios y talleres dramáticos de Kartun hasta la actualidad, tanto en Argentina como internacionalmente, y el destacado número de escritores de subrayado valor entre los mismos demuestran que se abría un camino fructífero ante el escritor.

Así plantea Osvaldo Dragún, en entrevista con Miguel Ángel Giella, la existencia de un tercer proyecto para Teatro Abierto que se concretará en algunas experiencias del llamado *Otro teatro*. Se postula la creación de equipos de trabajo formados por actores, autores y directores con el fin de que se acerquen a nuevos espacios de creación (fábricas, sindicatos, centros populares) y se adentre en otra realidad social que el teatro precisa reflejar: «La idea es que vayan a buscar el personaje en el lugar donde está viviendo, donde está trabajando. Si de esta experiencia se logran crear varios talleres y dos produzcan un espectáculo válido, interesante, creemos que realmente va a ser un impulso transformador» (en Giella 1984, 120). Además, esta experiencia supera lo meramente teatral y se constituye como un proyecto artístico de mayor envergadura: «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» (en Giella 1984, 120).

Este tipo de acciones resultan sumamente interesantes porque plantean nuevos compromisos sociales a los que el movimiento, pasado el sentido contestatario contra la dictadura, busca acogerse y crean un camino aún rico de trabajo para Teatro Abierto. Por otro lado, promueven acciones que florecerán durante el tiempo democrático, donde habrá una mayor conciencia del impacto y la importancia que ejerce, como mecanismo social, el teatro. Acercándose a los barrios o los núcleos obreros alejados del centro intelectual de la urbe, este arte se convierte en un mecanismo que permite incentivar la colectividad, el testimonio, la creación artística como medio expresivo y, además, aproxima a nuevos públicos al teatro desde su interés como practicantes de este arte. El teatro comprometido que plantean desde Teatro Abierto precisa de la dedicación más allá de la clase media porteña, buscando nuevas realidades sociales que sea capaz de representar, de ahí la propuesta de convivir y co-crear insertándose en esas otras colectividades más olvidadas por la escena.

Este interés nos recuerda al florecimiento del teatro comunitario en el tiempo posdictatorial, a partir de diferentes grupos barriales; también enlaza con la existencia de acciones -propias del teatro en el siglo XXI- que acercan el teatro a lo documental, que rompen el horizonte tradicional entre realidad y ficción y acogen nuevos espacios creativos desde lo que Juan Manuel Urraco (2012) define como «dramaturgias de lo real». Si bien Teatro Abierto no se instaura en este espacio, su preocupación vaticina experiencias propias del teatro contemporáneo y de forma instintiva comienza a

vislumbrar poéticas que acogerá la escena actual. El acercamiento a *otras* realidades y la búsqueda de *otras* experiencias forman parte del ideario social -y socialista- que, de forma genérica, comparten en Teatro Abierto. No obstante, la colaboración de los artistas escénicos con cámaras, antropólogos, otros investigadores y con las comunidades o colectivos para su visibilización, revierte en esta nueva búsqueda del teatro por representar la realidad coetánea jugando con el pacto de la ficción. En Argentina trabajará con esta tendencia, a modo de ejemplo destacado en el siglo XXI, Vivi Tellas con su afamado proyecto *Biodramas*, desarrollado entre 2002 y 2009 en el Teatro Sarmiento<sup>118</sup>.

Además, añade Dragún, en una entrevista en 1984 con José Monleón, que «El público de Teatro Abierto, si quiere acudir a esos montajes, tendrá que ir allí, a esos barrios, a esos centros tan alejados de la “intelectualidad”» (Monleón 1985, 77). De esta forma, conciben este arte como un medio canalizador para fusionar esas dos realidades, para generar experiencias unificadoras que aporten un nuevo proyecto de país -aunque el pensamiento sea más un deseo que una constatación-.

Como defendían en las bases presentadas del proyecto en su promoción, hay un compromiso social muy aferrado en este proyecto, ya que pretenden «cultivar un nuevo perfil en el teatrista para vencer así, situaciones de marginalidad -entre el teatro y la realidad nacional- que se han instalado en nuestro país gracias a nuestra historia, rica en intentos exitosos de colonización cultural, económica y política» (en Villagra 2016, 172). El ciclo *Otro teatro* tiene uno de sus núcleos de desarrollo en el Taller Cultural Paco Urondo (Cooperativa Teatral Lanús Libre) y está coordinado por Pedro Asiquini, según las fuentes recopiladas por Villagra (2016 175-176, 183). Aunque anuncian que para julio de 1985 hay diez equipos en marcha, destacando la adscripción de gente joven a los proyectos en las diferentes categorías artísticas y técnicas, también se reconoce que pocos proyectos se concretizarán finalmente como espectáculo, ya que este no es el fin último de la investigación creadora. Cualquier trabajo emanado de estas investigaciones

---

<sup>118</sup> Las declaraciones de Vivi Tellas sobre esta búsqueda estética rememora a las propuestas esbozadas por Dragún. Como compendia Juan Manuel Urraco: «Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interés explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con este en persona, conocer su historia de primera mano» (Urraco 2012, 17). Algunos de los afamados espectáculos que emanan de este ciclo fue *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, donde se adentra en el testimonio de jóvenes que reconstruyen el pasado de sus padres en pleno proceso dictatorial. También recordamos de esta artista argentina, con una destacada proyección internacional, proyectos que se adentran en el teatro desde lo testimonial como el *Festival Ciudades paralelas* (2010), adentrándose en el espacio de lo urbano, o *Campo minado* (2016), donde reconstruye la memoria de la Guerra de Malvinas en un trabajo conjunto entre Londres y Buenos Aires. Para más información sobre Vivi Tellas, remitimos a Urraco (2012), Pamela Brownell (2012) y Marcela Fuentes (2018); sobre Lola Arias, María Fernanda Pinta (2013) y Lorena Verzero (2018).

revertiría en unas representaciones en el propio lugar, completando así el círculo en el acercamiento a *otras* realidades y la consecución de *otro* teatro posible. Además, se postula la posibilidad de establecer un mapa de circuitos barriales donde se lleven a cabo estas representaciones o se fomente la llegada de otros espectáculos. La temática tratada por estos proyectos se concreta en los siguientes puntos: los chicos de la calle, la marginalidad de los indios en la ciudad, el racismo y la clase obrera, casas tomadas y conventillos en Buenos Aires, excombatientes de Malvinas, el trabajador a partir de los cuarenta años, el obrero gráfico desaparecido, la mujer dentro de la clase obrera y los adolescentes marginados (Villagra 2016, 173).

Mauricio Kartun (1993, 537) relata la concreción de este ciclo en dos espectáculos. El primero recogía el testimonio de obreros desaparecidos y se concretó bajo el título *Comunicado N°*, presentado en la Casa del Obrero Gráfico (Zayas de Lima 2001, 119). El segundo, desarrollado en el patio de la vecindad de San Telmo, estuvo dedicado a la realidad de este barrio. En otra fuente (Villagra 2016, 176) observamos cómo en el mes de junio se realiza una representación privada dentro de la investigación sobre los resultados revertidos a la que asisten las Madres de Plaza de Mayo, familiares de desaparecidos, miembros de juventuds políticas, obreros gráficos y otros medios de prensa. Además, en un testimonio de Néstor Sabatini de abril de 2016 (Villagra 2016, 178), se cuenta la concreción de otro de los grupos, el dedicado a la mujer en la clase trabajadora, en cuatro textos breves: *El hijo* y *La deuda*, con autoría del propio Sabatini, *La paja en el tripo* de Jorge Núñez, *Gastón* de Roberto Perinelli y *La distyuntiva* de Noemí Levy. Los cuatro, con dirección de Adhelma Lago, se estrenaron en el Taller Estudio del Actor (TEA) y se realizó una gira por la provincia de Buenos Aires. Por último, Héctor Alvarellos, perteneciente al grupo Teatro de la Libertad, relata en una entrevista con Irene Villagra (2016, 187) su trabajo dentro de *Otro Teatro* en la comunidad de habitantes de las “casas tomadas” del barrio de Monserrat. Se concretó, con los más jóvenes del barrio, un espectáculo titulado *El cuenterete del cuchu-cuchu*, donde participaron todos de forma mayoritaria y entusiasta. Se representó en octubre de 1985, como muestra un programa original archivado por Villagra (2016, 194).

Como estamos observando, Teatro Abierto plantea líneas de trabajo dedicadas a lo antropológico, social y testimonial, incidiendo en la consideración del teatro como medio para participar, desde el arte, en las reivindicaciones de los agentes sociales, especialmente dedicado a la última dictadura militar. El movimiento está logrando nuevas

vías de desarrollo en el compromiso político en democracia que, si bien no gozaron de un éxito destacado, siembran las bases de otras experiencias sumamente notables en el tiempo posdictatorial hasta la actualidad escénica. Además, como recoge Zayas de Lima (2001, 120), el proyecto *Otro teatro* plantea también nuevos espacios de producción cuyo desarrollo, objetivos y medios distan del desarrollo habitual del teatro comercial, oficial o, incluso, profesional del arte. De esta forma, el proyecto nace sin un cronograma preestablecido e incide en el desarrollo extendido en el tiempo como necesario para sus logros, enfatizando la temporización y las necesidades de creación por encima del producto final. De ahí que no todos los grupos de investigación se concretaran en un espectáculo, ya que no era el fin pretendido. En última instancia, el movimiento busca, a su vez, provocar la creación de grupos de autogestión artística y económica que, desvinculados de Teatro Abierto, desarrollen sus propias experiencias. En este sentido, percibimos cómo los nuevos proyectos vinculados a Teatro Abierto surgen de participantes en el mismo, se desarrollan en colaboración o auspiciados por el movimiento, pero presentan un carácter expansivo y libre en su gestión. De esta forma, Teatro Abierto se diluye en diferentes experiencias cuyo legado se difumina en su propio asentamiento en la creación teatral y la sociedad.

Como recogen la reseña de *Revista de la juventud universitaria peronista*, la representación de *Comunicado N°* revirtió algunas críticas sobre lo que percibían como un «carácter panfleatrio». No obstante, valorizan de este texto la creación en continua modificación y variación, la búsqueda de una estética nueva y el valor en el rescate de «la memoria colectiva», que se ve «rescatada en dos planos simultáneos, el submundo interior del caso particular y el mundo externo, represivo en los videos, con imágenes y palabras absurdas y terroríficas a la vez» (en Villagra 2016, 177). Esta referencia nos adentra en un tipo de escenario disímil, cercano a la fusión con otras artes (como los medios gráficos o vídeos) y el carácter testimonial que acoge esta pieza, revelador por su confluencia con el teatro posterior.

### **El Teatrzo final: la fiesta de cierre**

En 1985 se celebra una asamblea general en Teatro Abierto y el cambio generacional y de filosofía que se está viviendo dentro del movimiento se evidencia en la nueva presidencia de Manuel Callau, con Enrique Dacal como secretario. No obstante,

Dragún no se desliga, al igual que tampoco lo hacen otros muchos nombres que habían compuesto la organización y siguen participando en las acciones llevadas a cabo.

La posdictadura generó nuevos espacios de visibilización y otras búsquedas sociales por la recuperación de los lugares, estados y acciones que el terrorismo de Estado había dilapidado. De esta forma, junto a la formulación tradicional del teatro en el edificio dedicado para tal arte y realizado por profesionales, con diferentes vocaciones entre el teatro de compromiso social y el teatro de evasión y entretenimiento, surgen nuevos discursos enlazados con este arte y cuyas pretensiones y desarrollo difieren de su actividad habitual. Su aparición enlaza, de forma directa, con los aires democráticos en Argentina: la aparición del teatro callejero, del teatro comunitario o del teatro de inclusión social.

Como señalan Díaz y Libonati, desde los años setenta se habían desarrollado manifestaciones de teatro callejero y comunitario, las cuales sitúan en el «teatro villero de intertexto político de Norman Briski» (2014, 71). Será a partir del contexto democrático, recuperada la libertad de expresión, cuando el teatro implosionó floreciendo en las calles. A pesar de sus diferencias contextuales, estas investigadoras asocian las expresiones de los setenta y las que irrumpen en la transición de los ochenta, «en tanto fenómenos culturales que manifiestan su compromiso social y su condición de arte popular, en contraposición al teatro erudito, textocéntrico y mensajista» (Díaz y Libonati 2014, 71-72). El foco de atención, como estábamos observando en el seno de los cambios producidos en Teatro Abierto desde 1983 y enfatizado en las acciones de 1985, muestra un acercamiento a las expresiones populares; no nos referimos al encuentro con un público popular, sino a la cesión del protagonismo a su discurso, su realidad y su expresión creativa.

Teatro callejero y teatro comunitario comparten unas mismas raíces y se distancian en las ramas de sus diferentes expresiones. De manera genérica, «Su praxis escénica se basa en la concepción del teatro como un medio útil para interferir en la dinámica social», recuperando «una visión del propio espacio y la propia historia como reacción a una cultura mundializada y desideologizada» (Díaz y Libonati 2014, 72). Uniéndose en el sentido comunitario (colaboración, fraternidad, solidaridad, co-creación), buscan «interferir directamente en la realidad generando formas de sociabilidad y resistencia que sostienen el ideal de la política concebida “desde abajo”» (Díaz y Libonati 2014, 73). Se abandona el edificio teatral para ocupar las calles, atraer a

públicos ajenos al teatro, ejerciendo «una acción socio-política directa» (Díaz y Libonati 2014, 73), entroncando el arte como «un elemento sanador y reconstituyente que, mediante la acción grupal, podía elaborar algún tipo de respuestas a las tensiones sociales» (Díaz y Libonati 2014, 74).

Si bien tanto el teatro callejero como el comunitario toman, en los primeros años de la democracia, el espacio público y sus expresiones se desarrollan al aire libre, paulatinamente ambos movimientos se definen y distancian en sus circuitos. El teatro callejero adquiere expresiones diversas entre los grupos a la vez que florecen las comunidades que desarrollan un teatro vecinal, no delimitado al espacio callejero.

El teatro callejero, donde destacan los estudios de André Carreira (1994; 2004; 2010), se inició, en las calles de Buenos Aires, con el regreso de las manifestaciones políticas y sindicales, prohibidas hasta entonces por el régimen, «inunándolas de vida». Los teatristas tomaron los espacios públicos unidos por «un sentimiento de libertad y de compromiso artístico», predominando «propuestas teatrales con intenciones transformadoras de la realidad sociopolítica», con una «temática politizada y en la búsqueda de una teatralidad popular» (Carreira 1994, 105) que reconstruía y expurgaba los años de horror del terrorismo de estado a través del énfasis en la memoria social. Destaca la excepción de La Organización Negra, afamado grupo callejero fundado en 1985, cuyo teatro de imágenes se distanciaba de la temática política, pero se postulaba como «profundamente política en su discurso anarquizante» (Carreira 1994, 105)<sup>119</sup>.

Muchos de estos grupos continúan los postulados de Augusto Boal y el Teatro del Oprimido (1980; 2013), cuya tendencia ya habíamos observado desde los años setenta con el teatro militante, así como impacta en este tiempo la Antropología Teatral de Eugenio Barba (Carreira 1994), aspecto compartido por el teatro comunitario. Algunos de los grupos señalados por Carreira en las experiencias de teatro callejero en Buenos Aires son El grupo del encuentro (1981), Surteatro (1983), el Grupo Caleidoscopio (1983), el Grupo Teatral Dorrego (1984) y el destacado Teatro de la Libertad (1983), dirigido por Enrique Dacal, quien comentábamos que se convertía en secretario de Teatro

---

<sup>119</sup> La Organización Negra -conocida como La Negra-, fundada en 1984, fue uno de los movimientos teatrales más destacados en la coyuntura democrática. Les caracteriza, *grosso modo*, el carácter político en su grito renovador, una poética performática, la ocupación de espacios públicos, la agitación social o el alejamiento del teatro tradicional, con influencia de las experiencias del grupo español *La Fura del Baus*. Como destacan Díaz y Libonati, «acaso la dimensión política esté en su tono de denuncia y en su poética combativa, en su condición de nuevo camino estético que propone un uso innovador de los elementos tradicionales: el cuerpo del performer, la música, la luz, el espacio» (Díaz y Libonati 2014, 101). Para más información sobre el grupo, remitimos a María Laura González (2010), Daniela Lucena (2012), Díaz y Libonati (2014, 91-101) y Pessolano (2015).



Abierto en 1985. Este grupo, como explica Carreira, «fue uno de los primeros en impulsar la toma teatral de las calles de Buenos Aires con el objetivo de hacer un teatro ceremonial en espacios no convencionales» (Carreira 1994, 106).

Dentro de los grupos mentados por Carreira, se encuentra el Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, primeros pasos del Grupo Catalinas Sur, pionero en el teatro comunitario argentino, experiencia de amplia impronta hasta la actualidad. Había surgido en 1983 y fue el estandarte de los grupos posteriores. Marcela Bidegain (2007), dedicando su investigación al teatro comunitario, lo define como un teatro «*de y para* la comunidad; no se concibe como un pasatiempo, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapéutico sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de *hacer* o de *construir*» (Bidegain 2007, 33), trabajando desde «la inclusión y la integración» (Bidegain 2007, 34). Por su parte, Lola Proaño, quien se ha dedicado a las poéticas y características que componen estos grupos comunitarios, lo define como «un caso particular de surgimiento de “lo político” y la concreción del “monstruo biopolítico», señalando que:

es un proceso primario y fundamental inclusivo que pone en práctica dispositivos organizativos que no encajan con los conceptos y procedimientos tradicionales a los que estamos acostumbrados: el trabajo sin remuneración, incluso en horas de descanso (...), la donación de objetos (...); la adquisición de saberes sin lucro económico; la inclusión de los deberes y las tareas familiares en la planificación de las actividades, la creación de cultura por sujetos en situación de desventaja respecto de aquellos formados para la actividad teatral, la mezcla en una misma actividad de vecinos de diferentes estatus económicos, educación y clase social, la no separación de generaciones (...), la no discriminación por edad o por inhabilidades físicas o impedimentos de salud, la ausencia del premio o trato especial o preferencial al que posee mayores aptitudes o viceversa. En una palabra, la inclusión es el concepto fundante y básico para la formación de los grupos. (Proaño 2015, 71)

Con la llegada del tiempo democrático y la reconstrucción política, son los vecinos quienes se convierte en protagonistas de sí mismos; tras haber estado «estado eclipsados de la vida política, económica y ciudadana, se autoproclaman portavoces de la comunidad» (Proaño 2015, 72).

Unimos a este contexto la experiencia tradicionalmente considerada como el final de Teatro Abierto: la fiesta y toma del espacio urbano, de las calles y lo público -no sólo de Buenos Aires-, por parte del *Teatrzo*. Esta acción por parte del movimiento ya se había iniciado en la apertura del ciclo de 1983 con las murgas, lo callejero y otras experiencias teatrales, coordinadas por Manuel Callau. Para André Carreira, la toma de la calle, como busca Teatro Abierto, es un gesto politizado, donde la elección del espacio

abierto se comprende «como un modo espectacular que busca (...) el lugar de encuentro con un público particular, un público popular» (Carreira 2010, 87) y que se enfrenta con el *stablishment*, implicando «la creación de “estados de ruptura” de lo cotidiano» (Carreira 2010, 89).

Teatro Abierto también fue partícipe de este nuevo paradigma social y cultural con el *Teatrzo*. En enero de 1985 se lanzó una convocatoria para un espectáculo masivo que durante cuarenta y ocho horas no sólo inundaría las calles de Buenos Aires, sino que se hacía extensible a todo el país y a toda Latinoamérica. Se trataba de unas jornadas coordinadas por Teatro Abierto, pero abiertas a la presentación libre de grupos, propuestas y materiales... acogiendo en su seno todas las expresiones artísticas que quisieran unirse a esta fiesta teatral y cultural. El *Teatrzo* amparaba a diferentes teatralidades sin miramientos y se postulaba como un espacio en busca de las expresiones populares y la acogida de un espectador también popular al que se invitaba a participar de una fiesta cultural.

Alejado del espacio convencional del teatro, se abría a expresiones desemejantes, desde lo performativo al teatro comunitario, de las murgas y los grupos carnavalescos a las manifestaciones teatralizadas, del mimo al teatro participativo de Alberto Sava... El carácter que se evoca, desde la convocatoria del *Teatrzo*, es festivo. El tono expresado es el de una gran celebración: el festejo de la libertad, la democracia y la unión, el grito colectivo de haber sobrevivido a la barbarie y la recuperación de los espacios públicos como lugares de encuentro social y no como espacios de represión.

El lema «En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana», que coronó el *Teatrzo*, nos presenta un cambio en el posicionamiento político en Teatro Abierto. No sólo se postula la defensa democrática, en el sentido de estabilidad y continuidad, carácter unificador que rememora el anterior sentimiento antidictatorial del movimiento. Además, plantea la liberación nacional como una recuperación, desde el pueblo, de todo lo que la dictadura había dilapidado: la identidad, el país, la política, el destino nacional, el control económico, las relaciones sociales... Por último, la unidad latinoamericana evoca a postulados filoizquierdistas y a la extensión masiva de los logros alcanzados con la democracia en Argentina al resto de naciones desde su hermanamiento.

El *Teatrzo*, en su convocatoria, abre las dos jornadas festivas a la acogida de «actores, directores, autores, escenógrafos, músicos, coros, elencos barriales,

coreógrafos, bailarines, mimos, grupos teatrales, titiriteros, murgas, comparsas, teatros oficiales, integrantes de Teatro Abierto, y a todos aquellos que quieren contribuir y participar de esta fiesta»<sup>120</sup>. Se establecía, para la representación masiva, el desarrollo desde las 18 horas del 20 de septiembre hasta las 18 horas del 22 de septiembre, de forma continuada por la cartografía urbana: «calles, plazas, galpones, clubes, bibliotecas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio, ciudad o municipio. Donde los grupos participantes lo consideren o determinen». La convocatoria se encuentra aún firmada por Osvaldo Dragún.

Entre los objetivos de los organizadores para este evento, se hallaba la promoción de una «gran fiesta final» y teatral que cerrara el resto de acciones llevadas a cabo por Teatro Abierto en 1985, como el *Otro Teatro* o el ciclo de *Nuevos autores, nuevos directores*. Se extiende a toda Latinoamérica, promoviendo el desarrollo en los dos mismos días, según el funcionamiento que cada movimiento nacional crea conveniente. Además, se plantea la organización de un circuito posterior, con una duración de dos meses, para el intercambio de los trabajos realizados (entre barrios, ciudades o países) y la celebración consiguiente de un congreso que analice las experiencias vividas durante el *Teatrzo* y durante el desarrollo del circuito para plantear líneas futuras de trabajo. Por lo tanto, esta acción amplía la convocatoria tradicional de Teatro Abierto, desmide los planteamientos anteriores y difumina las fronteras organizativas, con el fin de extrapolar la experiencia de un teatro comprometido y militante que, sin estar organizado por Teatro Abierto, extienda su espíritu como el legado primordial que el movimiento pretende salvar para su adaptación en distintas realidades.

Resulta desbordante e imposible, vista su propia convocatoria, la sistematización de todas las acciones que se llevaron a cabo en torno al *Teatrzo*. Teatro Abierto se desdibuja, así, y vence en su propia desarticulación: la apropiación por parte de diferentes experiencias del espíritu de Teatro Abierto, su asentamiento en desemejantes realidades sociales, su mayor cercanía con el discurso popular... aseguraban su continuidad como legado y dificultan el seguimiento del mismo. Señalan González de la Rosa y Santillán que «se calcula que participaron 7 países, 15.000 artistas y técnicos, y 300.000 espectadores» (González de la Rosa y Santillán 2014, 94).

---

<sup>120</sup> La convocatoria se halla en el anexo cuarto.

Como observamos en los documentos del *Teatrzo*, se establecieron diferentes mesas de organización donde centralizar la información tanto para el público como para los diferentes grupos que se inscribían para participar. En la lista, ubicada en el anexo cuarto, observamos el desarrollo en diferentes barrios de Buenos Aires capital, del Gran Buenos Aires y ciudades y pueblos de la provincia, así como en otras provincias de Argentina (Córdoba, Neuquén, Santa Fe, Entre Ríos, Chaco, San Juan y Río Negro) y en otros países latinoamericanos, algunos de los cuales participan (Colombia, Costa Rica, Puerto Rico y Paraguay) o se adhieren al movimiento (Chile, México, Uruguay, Perú, Venezuela, Cuba y Bolivia). Señalan, a su vez, el desarrollo de espectáculos sin horario determinando en las líneas de metro, ferrocarriles y colectivos. El “subte” y las representaciones que intercedían en la rutina ciudadana se convirtieron en una expresión común, espontánea e innovadora en el tiempo democrático, las cuales también se acogieron en el seno de Teatro Abierto.

En los archivos recopilados por Irene Villagra (2016, 205-209 y 211-212) observamos un cronograma del *Teatrzo* en diferentes espacios, desde la tarde hasta las doce de la noche de manera continuada y superpuesta<sup>121</sup>. Se percibe la existencia de artistas disímiles, grupos de teatro experimentales, colectivos populares, comunidades vecinales y espectáculos de diversa índole. A modo de ejemplo, Patricia Zangaro cuenta en una entrevista (Villagra 2016, 148) que colaboró en la organización del *Teatrzo* y que, entre los grupos, participó en el evento Catalinas Sur, estandarte del teatro comunitario.

El *Teatrzo* respondía, por un lado, al nuevo contexto democrático; en segunda instancia, visibilizaba desde el espacio canónico acogido por Teatro Abierto las nuevas experiencias teatrales y de movimientos sociales que estaban desarrollándose en Argentina, como el teatro callejero, el teatro comunitario, las expresiones performativas, el mimo, los títeres... aquellos discursos que escapan del teatro más tradicional. Esta acción, a su vez, se dirigía a la búsqueda de nuevos públicos, como ya había intentado Teatro Abierto en sus ediciones anteriores. Tanto el *Teatrzo* como *Otro teatro* están

---

<sup>121</sup> Irene Villagra ha recopilado también archivos y datos sobre el *Teatrzo* en otros espacios. Por ejemplo, en San Martín, provincia de Buenos Aires, gracias a la colaboración de Rodolfo y Claudia Cicchetti, promotores de tal acción (Villagra 2016, 220-248) o en los barrios de Almagro/Once a través de Horacio Medrano y el Taller Estudio del Actor (T.E.A.), también coordinado por Néstor Romero y Néstor Sabatini (Villagra 2016, 249-258). Por otro lado, ha recuperado información sobre el desarrollo del *Teatrzo* en diferentes barrios de capital federal (2016, 308-317) y en las provincias de Argentina (2016, 319-348). La información sobre el *Teatrzo* a nivel latinoamericano es casi inexistente, más allá de diferentes testimonios o archivos que dan cuenta de su celebración, pero no aportan más información sobre su desarrollo.

destinados a un alejamiento de la clase media, de la burguesía como espectadora teatral, para adentrarse en los receptores populares desde las expresiones más cercanas a sus discursos, de ahí el florecimiento de trabajos de la antropología teatral propuesta por Eugenio Barba. Como valoran Julia Elena Sagaseta y Juan Polito, en uno de los primeros trabajos dedicados a Teatro Abierto, se lograba con esta última acción del movimiento la «salida en busca de público, dejar los consabidos escenarios y ganar calles y plazas. Y esto también proviene de una definición ideológica (...); pero por otra parte también se acentúa una voluntad claramente militante que tiende a lo popular» (Sagaseta y Polito 1985, 43). Esta es la nueva militancia y el compromiso escénico que hallan como idiosincrasia dentro del movimiento. A ello se une el deseo por continuar activos contra la política cultural y teatral del país, atentos a las decisiones tomadas y reivindicando, desde el inicio de la democracia, las necesidades del sector. La política cultural planteada entiende el arte como medio necesario para la sociedad, defiende su expresión desde los grupos populares a las narrativas amateurs y comunitarias y busca el alejamiento de las normas capitalistas y comerciales con el fin de fomentar un teatro social. Así lo expresa Manuel Callau, coordinador de este movimiento: «Convocar la mayor cantidad de grupos posibles, para provocar un incendio teatral en Buenos Aires. Apuntalar así el trabajo de los grupos como modo de producción. Terminar dándole un proyecto al gobierno para incentivar el trabajo grupal» (en Sagaseta y Polito 1985, 44).

Como consecuencia de un proyecto de tal magnitud, los problemas de organización fueron múltiples; algunas funciones debieron suspenderse por fallos en la coordinación u otras por falta de público. Además, se mostraban nuevas teatralidades y expresiones populares que la crítica más conservadora no siempre supo aceptar, por lo que encontramos disímiles expresiones periodísticas sobre este evento. Por un lado, como recoge Zayas de Lima, «Un sector de la crítica se hizo eco de esta falencia y señaló con claridad “La capacidad de convocatoria de Teatro Abierto está seriamente resentida” (Osvaldo Quiroga, *La Nación*, 21/09/85)”» (Zayas de Lima 2001, 120). También lo observamos en el documental de Arturo Balassa *País cerrado, Teatro Abierto* (1991, 100-101). Tras algunas imágenes del Teatrzo, se incorporan los titulares de los diarios del momento: *La Nación*, «Teatro Abierto es un camino equivocado»; «Un Teatrzo 85 que no consiguió golpear a nadie»; «Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro»; «Diario el teatrzo: una experiencia cultural que llega a La Plata»; «Por la unión de los hombres y los pueblos»; «Teatro Abierto y la comedia municipal»; «El

teatrzo en Bolívar se realizará el sábado»; «El ciclo Teatro en la calle respondió a las expectativas de la ciudadanía»; «Neuquén dio el teatrzo»; «Teatrzo: un retorno al teatro popular»; «Encuentro popular teatrzo portorriqueño. Nuevos autores nuevos directores, en la propuesta de Teatro Abierto»; «Masiva adhesión al Teatrzo 85, organizado por Teatro Abierto»; «El arte en las calles con ropa de trabajo»; «Teatrzo 1985: una bocanada de aire fresco»; «Locos de primavera. El borda adhirió al teatrzo 85»; «Una fiesta en la calle».

### **El Congreso de Teatro Abierto en 1985 y el movimiento en las provincias**

Muchas eran las voces que, desde 1984, reclamaban en el seno de la organización de Teatro Abierto por la celebración de un congreso que permitiera analizar, fuera de la coordinación del movimiento, el desarrollo de las acciones. Finalmente tiene lugar en diciembre de 1985, según observamos en las fuentes recuperadas por Villagra (2016, 214-215). Tuvo una duración de seis días y se estableció en diferentes grupos trabajando sobre *Otro Teatro, Seminario de nuevos autores, nuevos directores, el Teatrzo* y un taller de Mirna Brandán. Además, se establece como punto del congreso la elaboración del anteproyecto hacia 1986. El congreso se define, en la fuente titulada “A los compañeros que han hecho del oficio de la vida casi un arte”, como «heredero orgulloso de aquellos que lo inspiraron» y que ansía «recuperar el encuentro con la gente para fortalecer los lazos que siempre nos sostuvieron. Por eso este congreso reivindica los oficios, desde la dignidad laboral a la investigación creativa, sustentado en la razón del diálogo entre los hombres» (Villagra 2016, 215).

Por su parte, sobre el desarrollo de Teatro Abierto en las provincias, no sólo refiriéndonos al *Teatrzo*, resulta muy interesante, además del trabajo ubicado por Villagra (2016, 319-348), las declaraciones de diferentes teatristas del interior sobre este movimiento en sus ciudades recogido en un debate de la revista *Florencio* de Argentores (AA. VV. 2011, 18-21). De forma compendiada, Alejandro Finzi testimonia el desarrollo de un ciclo en Neuquén que adaptaba a esta provincia la filosofía de Teatro Abierto, a través del movimiento denominado Teatro del Bajo; también Marcelo Marán cuenta cómo, ante su deseo de participar en Teatro Abierto, Dragún le impulsó a desarrollar una acción propia en Mar del Plata; Carlos Alsina recuerda cómo a través de Jorge Hacker conocieron en Tucumán la experiencia de Teatro Abierto y en 1985 organizaron un ciclo denominado Teatro Libre, estrenando obras de autores tucumanos; Sonia de Monte

rememora el Teatro Abierto en Mendoza a través de Cristóbal Arnold; finalmente, Guillermo Haag expresa cómo Teatro Abierto, más allá de lo sucedido en Buenos Aires, fue un «disparador» de otras experiencias por todo el país, como el ciclo que él vivió en Zapala (Neuquén) en 1985: «la discusión sobre si se terminó el teatro o el Teatro Abierto, no sé, pero fue el disparador o fue la puerta de tantas cosas desde 1983 que se abrió para que aquí surgieran escritores y se pusieran en escena producciones colectivas» (AA.VV. 2011, 21). Esta respuesta reivindica, como otros autores de 1985 -en el debate, Luis Sáez-o de las provincias, que Teatro Abierto no finalizó en 1983, sino que su continuidad es importante, a pesar de que se desdibujen sus límites. Roberto Perinelli (AA.VV. 2011, 14) mantenía la postura contraria en ese mismo debate, aunque comprende que los ciclos a partir de 1983 fueron una «consecuencia» del movimiento generado por los primeros. Roberto Cossa (2017) aseguraba en nuestra entrevista personal que Teatro Abierto acaba en 1983 porque entiende el movimiento sólo en los límites de la lucha antifascista, antidictatorial; cuando esta finaliza, con la llegada de la democracia, se establece una continuidad a través de grupos anticapitalistas y de izquierda que ya no responde, para Cossa, a la filosofía que unificó a Teatro Abierto en 1981.

#### **4.5.4.- Hacia 1986: proyección latinoamericana y disolución**

A pesar de que el *Teatrzo* de 1985 se considera la festividad con la que cierra Teatro Abierto, lo cierto es que aún se establecen acciones que emanan de su organización y que suponen una continuidad -aunque desligada- del movimiento. En 1986 se postula un nuevo *Teatrzo* en los barrios, impulsado por Manuel Callau, bajo el nombre de *Arte Abierto*, de excasa incidencia y cuya información es muy mermada. Sagaseta y Polito recuperan las palabras del manifiesto para la edición del 86, donde se enfantizaban más los rasgos de teatro callejero, acciones barriales y teatro comunitario de 1985:

Teatro Abierto y los gremios del quehacer (Asociación Argentina de Actores, Sindicatos de Músicos) convocan a todos los artistas profesionales o no, de todas las disciplinas, a los vecinos de los barrios, como así también a las instituciones vecinales, a formar grupos que desarrollen investigaciones que intenten nuevas formas de producción y mantenimiento de ámbitos expresivos en sus lugares de asentamiento. La tendencia es lograr centros permanentes de expresión barrial, con el fin de concretar el derecho a ejercer la cultura por sus verdaderos protagonistas: los vecinos y sus artistas. (Sagaseta y Polito 1985, 43)

También se postuló una edición de *Arte Abierto* a nivel latinoamericano, que se iniciaría en Santiago de Chile el 30 de junio de 1986, con la adhesión de Uruguay y otros países, pero que nunca llegó a concretarse.

En las fuentes halladas por Irene Villagra (2016, 353-355), observamos un cartel de *Arte Abierto* en 1986, donde prevalece el sentido de lo popular y comunitario. La imagen muestra una plaza de un barrio de clase baja, donde se está llevando a cabo una representación mientras se despierta el ambiente festivo con una murga y otras expresiones en el espacio urbano. Se desarrolla del 8 al 16 de noviembre y cuenta con los logos de Teatro Abierto. Algunas de las fotografías halladas por Villagra de este olvidado ciclo son presentadas en su recopilación de archivos (2016, 356-360).

Como narra Manuel Callau, en una entrevista realizada por Irene Villagra (2016, 361-371), *Arte Abierto* recuperaba reivindicaciones propias del sector cultural, de los gremios y sindicatos y sus preocupaciones profesionales en el ámbito de la democracia. Se desarrolló en la ciudad de Buenos Aires a través de una gran representación por la calle Corrientes, de Callao al Obelisco durante todo un día. Actores, músicos, titiriteros, murgas y otros artistas se reunían para este encuentro bajo el lema: «Primavera del hambre y la desocupación». El acto finalizaba con una murga «que representaba el teatro, de las murgas, los viejos luchadores del teatro. Aparecían imágenes de Ambrosio Morán, de Frank Brown...» (en Villagra 2016, 370). De nuevo, Teatro Abierto enlazaba con la tradición teatral para encarar al futuro y continuar con los reclamos en pos del arte. Además, en *País cerrado*, *Teatro Abierto* queda constancia de un posicionamiento político antiimperialista y anticapitalista, en una gran marioneta representando a Ronald Regan, presidente estadounidense en aquel momento, mientras otras figuras que representaban al teatro latinoamericano lo acosan. En los carteles puede leerse «Fuentes de trabajo sí», «¡Mejor salario ya! Arte Abierto» (Balassa y Wegbraйт 1991, 102). La acción finaliza con un discurso de Héctor Alterio, el cual planteaba, según el guion de Balassa:

En la profunda comunión de todo hecho artístico los actores y el público producimos juntos la cultura nacional. Y ambos somos responsables ante el pueblo que somos nosotros mismos. Los actores queremos entregarnos a este diálogo para descubrir y desarrollar nuestra identidad nacional. Pero hoy no podemos hacerlo, ¿por qué? De seis mil afiliados en todo el país, el noventa por ciento está desocupado. Nuestro salario se deteriora permanentemente por el deterioro real del costo de vida. No se nos reconoce relación de dependencia. El presupuesto para cultura es del 0,2 por ciento. Nos invaden y desplazan las series, teleteatros en una proporción de cuatro a uno. Se han comprobado sugestivos avances en el cercenamiento y supresión de programas como por ejemplo en



el canal 11 cortes en la proyección de *Asesinato en el senado de la nación*. En el canal 13 la no emisión del capítulo del *Che Guevara* correspondiente a *Yo fui testigo*. En los puestos claves de la programación de la televisión permanecen funcionarios identificados y consustanciados con la dictadura (...). (Balassa y Wegbrait 1991, 103)

Con esta última acción, Teatro Abierto supera el hecho artístico y se posiciona como un movimiento sindical y aglutinador. Su carácter determinante dentro de la cultura argentina genera su construcción como interlocutor para los reclamos profesionales y del sector en el proceso de democratización. En 1986 finalizan -o al menos no tenemos más constancia- los actos relacionados con Teatro Abierto, aunque el tiempo democrático dejará otras acciones y movimientos relacionados con la filosofía del grupo desde 1981 (en sus postulados e integrantes) y evidencian las necesidades y las mejoras que siguen precisando los teatristas argentinos. El espíritu de Teatro Abierto continúa.

#### **4.6.- Sentido y sentidos de Teatro Abierto desde la contemporaneidad**

Tras el análisis pormenorizado de las diferentes ediciones de Teatro Abierto, antes de dedicarnos al estudio profundo del aporte realizado por sus poéticas dramáticas, buscamos sintetizar algunos de los diálogos, problemáticas y visiones que emergen en torno a Teatro Abierto. La complejidad de este movimiento, como hemos evidenciado, es elevada y su categoría mítica -debido a su posición desde el enfrentamiento cultural contra la dictadura- incrementa dicha situación.

Los diferentes estudios académicos con los que hemos dialogado y que se dedican a Teatro Abierto plantean varias posiciones. Por un lado, existen ciertas investigaciones dedicadas a alguna pieza específica, a autores que participaron en Teatro Abierto o que recopilan, de forma somera estos ciclos (Alonso Padula y Marcó del Pont, 2014; Area, Pérez y Rogieri, 2006; Cabrera, 2002; Giella 1991a). Tras las primeras voces enérgicamente canonizadoras del evento como resistencia teatral contra la dictadura (Giella 1982, 1983, 1984, 1989, 1991; Marial, 1984; Sagasetta y Polito, 1984; reseñas críticas) o los numerosos trabajos de menor calado que se basan en la edición mítica de 1981 y obvian el desarrollo posterior, otros estudios comienzan a complejizar el movimiento (Pellettieri 1991, 1994; Dubatti, 1991; Esteve, 1991; Trastoy 2001; Zayas de Lima 2001) y aparecen nuevas voces que resignifican las lecturas de Teatro Abierto (Taylor 1997; Trastoy 2001; Devesa y Espinosa, 2011), resaltan aspectos concretos

(como el público en Arrigoni 2011), se adentran en algunas claves estéticas y temáticas (Graham-Jones, 1992; Clerc 2001, 2001a; Golluscio 2005) o profundizan en las poéticas y variaciones de los diferentes movimientos y generan una nueva visión crítica más allá del mito (Graham-Jones 2000; Díaz y Libonati 2014). A su vez, en la actualidad están floreciendo diferentes voces académicas que revisitan Teatro Abierto para alcanzar nuevos significados desde la perspectiva histórica, contextualizando con otros movimientos de resistencia cultural en el país (Verzero 2012; 2015; Perera, 2016, 2016a), relacionando su desarrollo o el de sus estéticas con movimientos políticos y el entorno histórico (Manduca 2016, 2017; Villagra, 2013, 2015, 2016), analizando su ubicación en la memoria oficial a través de sus homenajes (Perera, 2015, 2016) y aportando nuevas fuentes hacia la comprensión de Teatro Abierto más allá de 1981 (Villagra, 2013, 2015, 2016). Desde nuestro estudio, pretendemos realizar un aporte que resignifique Teatro Abierto, comprendiendo su aporte teatral como movimiento -más allá del hecho político y unido a él-, analizándolo en su contexto, ahondando en las dinámicas de política teatral propuestas, la revitalización del campo teatral y su incidencia entre la tradición y el teatro argentino contemporáneo; de la misma forma, hemos buscado interrogar, a la luz del análisis de los textos recientemente publicados y las nuevas fuentes (desde 1982) que han facilitado un análisis somero, algunas de las constantes repetidas sobre Teatro Abierto para corroborar la veracidad o discusión de las mismas. Por último, nuestra dedicación a las poéticas de Teatro Abierto, constatando la impronta generada hacia el teatro contemporáneo, nos permiten comprender el festival como un espacio de creación brifonte entre la tradición y la contemporaneidad argentinas.

Si bien señalaba Graham-Jones (2000) que, para parte de la crítica especializada, el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional se había resumido en el fenómeno de Teatro Abierto, incrementaríamos su planteamiento en que se dirime todo el movimiento en el ciclo de 1981. Esta cercada visión colabora en la posibilidad de aprehensión del ciclo, pero resulta errada, pues la complejidad de Teatro Abierto surge precisamente de su amplitud como movimiento y en el desarrollo de sus diferentes ediciones.

La riqueza de Teatro Abierto la conforma su propia evolución con los años. Cada nuevo evento, en la coyuntura del proceso entre la dictadura y la democratización en Argentina, convierten al movimiento en testigo y agente dinamizador de los cambios que se producirán en el teatro, la cultura y la sociedad. En su evolución del acontecimiento

político de 1981 a la consecución del movimiento teatral y su desarrollo, Teatro Abierto advierte una serie de procesos que lo convierten en interlocutor destacado en el campo teatral en Argentina. Así, sobresale del primer ciclo la construcción rizomática de un espacio contestatario y enfrentado contra la dictadura, el bastión más destacado -aunque no único- por su impronta social. Además, acoge las voces más afamadas del teatro argentino desde los años cincuenta, en el campo de la dramaturgia, la dirección, la interpretación o la escenografía, entre otros. Se posiciona como paradigma del teatro en enfrentamiento contra la opresión del Estado y revierte obras de alta calidad y hondo calado para la posteridad. El acontecimiento logrado con Teatro Abierto 1981, especialmente tras la quema del Teatro del Picadero, convierte al movimiento en un espacio politizado, generando un tipo de militancia y retentiva social gracias a la comunidad generada por este arte, al convivio recobrado. Teatro Abierto logra dinamizar el campo teatral en Argentina, según los puntos analizados y que más adelante sintetizaremos.

Desde la conformación del primer ciclo y en la sucesión de los siguientes hasta 1985-1986, Teatro Abierto propone un tipo de producción y gestión teatral divergente y reveladora. Acoge postulados del histórico teatro independiente y su continuidad se observa en la escena alternativa contemporánea en Argentina. Se reivindica una gestión colaboradora y colectiva, eliminando las rencillas artísticas en pos del éxito del ciclo; se equiparan artistas de amplio reconocimiento con voces jóvenes o amateurs (especialmente en el caso de los actores); prima la ayuda entre los artistas y el desarrollo imaginativo que provoca su falta de apoyos económicos; se desliga del Estado y se realiza de forma altruista, solicitando entradas a bajo coste; no obstante, con el desarrollo de los ciclos se planeta la profesión como una meta y reivindicación legítima por los artistas; sin la pérdida del compromiso ético y social -que los acercaría al, por ellos criticado, teatro comercial- no temen a la ganancia... Entre otros aspectos, muchas de estas discusiones perviven en el teatro independiente porteño actual (y extensible al país). A su vez, eliminando el debate entre el profesionalismo y la militancia, los rasgos anteriores son acogidos en el seno del teatro comunitario argentino (Perera 2016), enfatizando la creación colectiva, como ocurre en las últimas ediciones de Teatro Abierto.

Por otro lado, se ha acentuado la visión crítica que relaciona Teatro Abierto con la expresión estética del Realismo Reflexivo. No obstante, hemos observado en los diferentes recorridos por las obras de los ciclos entre el 81 y el 83, así como en la

información sobre las expresiones entre el 84 y el 86, que esta aseveración choca con la realidad de las propuestas presentadas. Si el realismo, con las diversas obras que plantean excepciones a esta generalización, pudiera imperar en 1981, los siguientes ciclos proponen nuevas vías expresivas. Así, el estudio de las obras nos permite observar, dentro del campo de la dramaturgia, la aparición de otras estéticas; además, el movimiento acoge en su seno en 1982 trabajos de teatro experimental -como propuestas performativas-, cuya omisión resulta inoportuna. A ello se une, desde 1983, el acercamiento a otras poéticas escénicas y la búsqueda, a su vez, de nuevos públicos: creación colectiva, teatralidades populares, murgas, charangas, performance, mimo, teatro callejero, títeres o teatro comunitario implosionan en Teatro Abierto planteando el panorama nutrido y divergente que compondrá la escena de la posdictadura. Por ello, disentimos del planteamiento de Verónica Perera al realizar un estudio focalizado en la experiencia de Teatro Abierto en 1981, ya que le conduce a extraer conclusiones erróneas al extenderse a todo el movimiento. Así, asegura que: «TA no abrió espacios performáticos no existentes hasta entonces (...). No se creaba algo nuevo o propio. (...) TA no tuvo forma callejera o presencia en espacios públicos no concebidos para el teatro como plazas, casonas, o parroquias en barrios, contrariamente al “teatro experimental”, el “teatro militante”, o el “teatro comunitario”» (Perera 2016a, 4). También plantea que «TA no recusó la distancia entre actores y espectadores. No borró fronteras entre el escenario y el fuera de escena para abrir espacios performáticos impredecibles o donde se volvieran visibles y audibles nuevos públicos» (Perera 2016a, 5). Añade que «TA no redistribuyó roles ni competencias como espacios de expresión novedosos o alternativos para no teatristas -no autores, no directores o no actores dedicados a esos oficios» (Perera 2016, 6) y sostiene que «No se interrumpieron procedimientos de la dramaturgia tradicional, no se co-creaba ni co-gestionaba con comunidades de sectores populares» (Perera 2016a, 6).

Compartimos, con la visión de Perera, que Teatro Abierto emana de una visión tradicional del teatro, basada en la prioridad de la creación dramática y la puesta en escena por parte de un director con un grupo de actores. No obstante, sí que se visualiza dentro de los diferentes ciclos muchas acciones que se abren a experiencias disímiles, buscando aglutinar desemejantes proyectos teatrales en su revitalización del campo. En primer lugar, ya puntualizamos cómo Teatro Abierto estableció una relación innovadora con el público, buscando su participación activa en el movimiento. No sólo por su adscripción como cuerpo politizado, sino también en las diferentes estrategias que incrementaban su

participación, disímil a otras experiencias teatrales: metateatralidad, cambios escénicos a vista de público, cercanía de la audiencia, ruptura de cuarta pared por parte de los actores, espectáculos circulares, menciones directas al espectador, referencias extraescénicas y contextuales compartidas, obras performativas desarrolladas entre los espectadores y que los hacían partícipes de la actuación... Por otro lado, en 1983 Teatro Abierto tomó las calles en su apertura y dicha experiencia se consolidó con el *Teatrzo* de 1985. Además, se enfatizó con este ciclo y con *Otro teatro* el acercamiento a espacios comunitarios, se buscó la presencia de nuevos públicos populares y la expresión de sus discursos y creatividad, acogiéndolos libremente en el *Teatrzo*. La investigadora añade que «En todas las versiones de TA, la dramaturgia era competencia de un autor individual, conocido, consagrado y generalmente masculino» (Perera 2016, 5). Excepto la última valoración -aunque en Teatro Abierto se desarrolle un incremento de la dramaturgia femenina, con poca presencia hasta la época- hemos mostrado en el análisis de los diferentes ciclos tras 1981 la búsqueda por la creación colectiva, la llamada a voces emergentes, el trabajo cooperativo entre figuras consagradas y nuevas firmas.

Teatro Abierto no fue solo el desarrollo de la “hazaña” de 1981, sino también su continuidad en el tiempo y es justo en ella donde florece la visión que nos permite comprobar su incidencia en el campo teatral, dinamizándolo, y su impronta en el teatro argentino, en la recuperación de la tradición y en la mirada hacia el tiempo democrático. Junto a estos dos puntos, se nos plantean otras cuestiones que concluiremos en este último apartado, sobre la relación entre Teatro Abierto, la política y lo político, la visión canonizadora del movimiento, su valoración y su desmitificación.

### **Teatro Abierto: lo político, la política y el teatro**

Una de las complejidades que provoca el estudio de Teatro Abierto es su realidad múltiple entre el hecho artístico/teatral, el hecho político generado y la relación del movimiento con las políticas institucionales (dictatoriales y democráticas), los partidos políticos y la política teatral. En primer lugar, resulta preciso realizar una breve diferenciación sobre qué entendemos por lo político y a qué nos referimos al hablar de política. Siguiendo los trabajos de Lola Proaño, quien ha aplicado esta cuestión al ámbito del teatro, la política se constituye como «la lucha o el enfrentamiento de intereses o el accionar de los individuos en la *polis*, dentro de un sistema de normas instituidas. La

política es, en este sentido, el ejercicio de la “profesión” en los límites institucionales definidos por el espacio “estático” del Estado jurídico; es la lucha por el poder interno de la *polis*» (Proaño 2015, 68). Además, en la política «el poder ha sido delegado a los representantes, en ellos se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones» (Proaño 2015, 69). Por su parte, lo político se desarrolla cuando «aquellos que delegaron ese poder lo reclaman para sí mismos e intentan, y muchas veces logran, prescindir de las mediaciones institucionales (...). Los actores sociales relegados y la amplia gama de organizaciones son los que empiezan a cumplir fines de utilidad colectiva sin formar parte ni del Estado ni del mercado» (Proaño 2015, 69)<sup>122</sup>.

Por lo tanto, Teatro Abierto conforma, en el desarrollo de cada ciclo y como movimiento, un fenómeno político con la realización de diferentes hechos artísticos. Con su accionar, reclama un posicionamiento que la dictadura le niega y actúan al margen -y enfrentados- a la norma institucional del régimen. Se trata de un fenómeno político complejo, ya que no sólo implica a sus realizadores -los artistas- sino también a sus receptores, el público. Como veíamos, con su presencia en el teatro -e incrementado con su participación activa- se convierten en cuerpos politizados que se adhieren al acto político.

Si bien esta apreciación resulta evidente, diferentes voces han trabajado la vinculación de Teatro Abierto, más allá del hecho político, con la política: a través de su relación con diferentes partidos políticos o su posicionamiento ideológico. En primer lugar, existe una vinculación de Teatro Abierto con el Partido Comunista, ya que buena parte de las cabezas visibles de su organización habían militado en este partido en los años previos a la dictadura. El propio Raúl Serrano (2017), en una entrevista personal, reconoce la vinculación que muchos tenían con el Partido Comunista o la colaboración que pudieron solicitar, pero sin constituir en ningún caso el movimiento como una escisión cultural del partido. También Villagra (2015) recopila los trabajos de Isidoro Gilbert sobre la Federación Juvenil Comunista, La Fede, señalando cómo Teatro Abierto «tuvo fuerte respaldo de la Fede», así como recoge nombres de participantes en Teatro Abierto que estuvieron vinculados con La Fede como Cipe Lincovsky, Ricardo Halac, Osvaldo Dragún o Agustín Cuzzani (en Villagra 2015, 52).

---

<sup>122</sup> Para más información sobre los postulados que seguimos, remitimos a Díaz Gómez (2003), Retamozo (2009) y Proaño (2015).

Señala Lorena Verzero, analizando otras experiencias artísticas contestatarias, dentro del teatro militante de carácter socialista:

Si bien Teatro Abierto siempre se reivindicó como un encuentro sin vinculaciones partidarias, varias de las figuras centrales eran cercanas al Partido Comunista (PC). El Encuentro de las Artes se gestó desde el MAS. Si bien ambos encuentros han sido abiertos en su convocatoria tanto estética como política, estos vínculos seguramente han sido determinantes a la hora de encontrar respaldos políticos y, del mismo modo, tal vez hayan influido en las relaciones personales y las tendencias estéticas preferidas para integrarlos. (Verzero 2015, 102)

Resulta previsible, por las características tratadas, que Teatro Abierto se vincula con una ideología filoizquierdista y democrática amplia. No obstante, una ligazón determinada con un partido habría imposibilitado el desarrollo del movimiento. Teatro Abierto vence en su pluralidad, en su sentido político contra la dictadura y en favor del teatro, propuestas amplias que no precisa de colores políticos. Como recoge Ramiro Manduca, estudiando las relaciones políticas con Teatro Abierto, la amplia convocatoria agrupó «afinidades políticas disímiles, desde el mismo Osvaldo Dragún, cercano al Partido Comunista, hasta Luis Brandoni, ya ligado a la Unión Cívica Radical» y todos, en conjunto, «conformaron una suerte de frente único contra la dictadura» (Manduca 2016, 261-262). La mejor evidencia de ello es que, con el fin de la dictadura, la pertenencia a partidos políticos de muchos artistas influyó en su abandono del movimiento. Según las voces estudiadas y las decisiones tomadas a partir de 1984, percibimos la permanencia de las figuras políticamente más comprometidas -cercanas al Partido Comunista-; por eso, para unos Teatro Abierto finalizó con la caída de la dictadura mientras que para otros solo era el comienzo en las reivindicaciones en democracia.

También en sus trabajos Irene Villagra traza un itinerario genético para vincular a Teatro Abierto con la formación de la Multipartidaria (Villagra 2013, 2015). La ideología aglutinadora de este movimiento político, sus pretensiones y las fechas de conformación lo vinculan contextualmente a Teatro Abierto. No obstante, también se debe considerar el contexto de aparición de ambos (el gobierno aperturista de Viola, la continuidad en la lucha por la democracia con Galtieri) para pensar tanto en estos como en otros movimientos y acciones de similares características y menor envergadura. Las conclusiones de Villagra no logran vincular a Teatro Abierto con la Multipartidaria, pero enriquecen sumamente la lectura del movimiento teatral si pensamos en los cambios políticosociales y otros agentes movilizados que se estaban desarrollando.

Por otro lado, el hecho político de Teatro Abierto no solo emana de su enfrentamiento contra la dictadura, sino también de su posicionamiento contra la mercadotecnia escénica imperante y el canon establecido por los organismos públicos y teatros oficiales. Como reconoce Gastón Breyer, «Teatro Abierto es un hecho colectivo frente al teatro corriente, hoy día [el teatro] es un hecho profesional, hecho de gremios, de comercio, de mercado profesional, de éxito de mercado. Y lo otro... era justamente lo contrario, no era mercado, era político, o político – ideológico» (Villagra 2006, 160). Por lo tanto, hay un hecho político contra la dictadura en 1981 y otro que persiste hasta el final de los ciclos contra la política teatral imperante. Este punto resulta determinante, porque los archivos y fuentes primarias de Teatro Abierto nos permiten observar en las asambleas el planteamiento de cuestiones relacionadas con gestión y política teatral. Desde el movimiento se van estableciendo líneas generales de la construcción de un proyecto teatral competente para el país: apoyo a las industrias nacionales, búsqueda de nuevos públicos, acercamiento a los jóvenes, reclamos gremiales como profesión, vinculación y colaboración estatal, énfasis en la producción contemporánea...

Además, la situación se complica si pensamos que Teatro Abierto, como movimiento, se convierte en un acontecimiento político, pero a su vez sus representaciones se han vinculado generalmente con el denominado teatro político; es decir, aquel que plantea modos de pensamientos, espacios de micropolítica o reflexiones que dialogan críticamente con las normas institucionales y generan nuevos posicionamientos para la sociedad. Este hecho no se limita a Teatro Abierto, sino que el teatro y el compromiso político y social vienen caminando juntos desde tiempos inmemoriales. En este sentido, compartimos las ideas de Graham-Jones en torno a la consideración de Teatro Abierto: «Debido a su naturaleza sociopolítica, se ha alabado el desafío político de Teatro Abierto (especialmente el de su primer ciclo) mientras que se han criticado las obras presentadas por haber privilegiado lo político por encima de lo estético, al entender mal lo que Taylor declaró “el estatus doble del proyecto como arte y como espectáculo político” (236, traducción mía)» (Graham-Jones 2002, 290).

Por ejemplo, Federico Irazábal asegura que «primó lo político por sobre lo estético» (Irazábal 2004, 123) o el propio Roberto Cossa alega que «Teatro Abierto fue más un fenómeno político que estético» (en Pellettieri 1990, 140). Frente a ello, Eduardo Pavlovsky plantea una línea divergente, asegurando que la intención temática y estética de las obras -en referencia a 1981- no era política: «ninguna tenía una... denuncia tan



concreta como *Galíndez*<sup>123</sup>, por ejemplo, por la tortura» (Villagra 2006, 153) y que «Teatro Abierto fue un movimiento cultural, ideológico, estético, no político» (Villagra 2006, 152). No obstante, el dramaturgo asegura que el movimiento supuso un acontecimiento político «con los cuerpos en movimiento de los actores, una especie de masa y público, que crearon un acontecimiento, totalmente inédito, intempestivo..., nietzscheano que... rebasó todo tipo de expectativa» (Villagra 2006, 153).

De esta forma, observamos la existencia de una doble línea de discurso continuada que nos parece necesario analizar. Como recogíamos a modo de ejemplo, tanto muchas voces críticas como los propios protagonistas de Teatro Abierto han incidido en el carácter político del evento. Las declaraciones de Roberto Cossa nos parecen interesantes para explicar esta idea, quien incentiva la consideración de que se trató de un acto político, que era teatro político en su fundamento. Así título al prólogo a las obras de 1981 como “Teatro Abierto: un fenómeno antifascista” y ha mantenido esta idea en numerosas declaraciones o en nuestra entrevista personal contemporánea (2017). De esta forma se justifica la creación de urgencia, con poco tiempo de escritura, desarrollado en pocos ensayos o que hubiera piezas de menor calidad estética -especialmente crítica en la edición de 1982-, pero que fueron seleccionadas dentro del marco de una amplia convocatoria que buscaba dinamizar el panorama teatral argentino. Con esta consideración se apunta al carácter más mítico del evento y al acontecimiento que se generó como agente activo contra la dictadura. No obstante, dicha imagen emborrona el análisis desde su consideración como hecho teatral. También en una entrevista personal, Laura Yusem (2017) incidía en lo erróneo de denominar a Teatro Abierto como un festival, ya que se trató de un movimiento político, mermando la idea que presupone un festival teatral. También en las comparativas entre Teatro Abierto y Teatro x la Identidad inciden diversos participantes del primer ciclo en el carácter político y el contexto dictatorial en el que surgió el primero<sup>124</sup> para distanciarlo del segundo evento<sup>125</sup>. Interesan, al respecto, las palabras de Roberto Perinelli (dramaturgo en Teatro Abierto en 1981 y 1982 y miembro de la organización) cuando afirma:

Cuando algunos de sus organizadores (...) se encontró ante la pregunta de qué significó Teatro Abierto, tomaron por la cómoda tangente de calificarlo de fenómeno político. También cierto, Teatro Abierto fue, por encima de cualquier otra circunstancia, un movimiento político. Pero también es verdad que sus organizadores pusieron en juego

<sup>123</sup> Se refiere a su obra de 1973 *El señor Galíndez*, mencionada en el capítulo anterior.

<sup>124</sup> Algunas declaraciones pueden encontrarse en Villagra (2006).

<sup>125</sup> Posteriormente trataremos las similitudes y divergencias entre ambos movimientos.

valores estéticos, porque se trataba de atacar al régimen mediante el teatro, y el teatro es un arte (Perinelli 2011, 12).

También Ricardo Halac, en un artículo inserto en la misma publicación de la revista *Florencio*, señala que «autores, actores, escenógrafos y demás artesanos de la escena pusimos lo mejor de nosotros, las horas que fuera necesario, para que eso que denominamos Teatro Abierto llegara a escena en su mejor nivel» (Halac 2011, 14). Como se revierte de la focalización que estamos llevando a cabo en esta investigación, trabajamos Teatro Abierto ante la conciencia de que fue un hecho político contra la dictadura. Empero, estamos intentado ir más allá de la «solidez de la historia oficial» (Perinelli 2011, 12) ante la certeza de su carácter distintivo como movimiento teatral. La diferencia entre Teatro Abierto, las manifestaciones sindicales, los actos militantes o las Abuelas de Plaza de Mayo (a pesar del carácter performativo y la teatralidad que muchas de las acciones puedan acoger) es el medio elegido, es el arte como mecanismo contestatario. Es un acontecimiento teatral que se enfrenta a la dictadura y que adquirió, por este antagonismo contra el régimen, un carácter de acontecimiento histórico-político.

Sustentamos esta idea en diferentes consideraciones. En primer lugar, por la propia definición del primer ciclo: mostrar la vitalidad del teatro argentino. Es una idea que se halla en sus propios presupuestos. Además, en el resto de postulados del manifiesto, aunque todo quede enmarcado en una pretensión velada (el enfrentamiento contra el contexto censor), destacan diferentes puntos de carácter teatral, como la reunión colectiva para la creación o la búsqueda de un público masivo. Retornando al primer punto, esa “vitalidad” que ansiaban mostrar los artistas escénicos (especialmente dañados por un contexto represivo que defendía su desaparición) es una motivación teatral de suma envergadura. De ahí nace nuestro interés en descubrir en qué medida se expresó esa vitalidad teatral.

Por otro lado, en los archivos publicados de Osvaldo Dragún (Villagra 2013, 2015, 2016) percibimos las constantes preocupaciones propias del medio en el que se inserta Teatro Abierto: propuestas de política teatral, diferentes concepciones escénicas, convivencia de estéticas, decisiones de producción, debates sobre la función del teatro, la profesionalización... A ello se une que Teatro Abierto no lo conforma un grupo militante amateur que halla en el teatro una vía de difusión popular y política, sino que se trata de profesionales del medio, de sumo prestigio en todas sus diferentes áreas, a los que les une una ideología contra la dictadura y, no en todos los casos, una militancia política. Ante

todo, artistas prestigiosos, artistas iniciándose, profesionales o estudiantes de este arte que ofrecían un espectáculo contestatario en el entorno dictatorial. Como corrobora Roberto Perinelli -en declaraciones que relacionamos con el primer ciclo, aunque no lo especifique-: «Los autores convocados (...) llegaron a Teatro Abierto en el apogeo de sus carreras. Todos habían tenido una actuación destacada en los años inmediatamente anteriores dentro de un teatro porteño» (Perinelli 2011, 13).

Además, consideramos que se ha extendido la consideración, en palabras de Isabelle Clerc, de que en Teatro Abierto hubo «muchas obras de calidad mediocre, pero varios son los autores que escribieron para este evento una de sus mejores obras» (Clerc 2001, 108). Nuestro disenso con esta idea se sustenta en que la valoración crítica sobre la falta de calidad es un discurso no siempre justificado con hechos. Por ejemplo, queda cuestionado por la falta de medios para visualizar todas las piezas o para leer los textos de las ediciones de 1982 y 1983 hasta la publicación contemporánea de *Argentores*. En segundo lugar, porque nos parece una valoración en cierto sentido obvia. En un cómputo de casi un centenar de representaciones, comprendemos que haya piezas que obtuvieron mejor resultados que otros, especialmente cuando uno de los estandartes de Teatro Abierto haya sido la acogida de voces jóvenes o inexpertas. Creemos que esta afirmación precisa de una valoración crítica de las obras revisada para su puesta en valor. Además, consideramos que la mirada debe estar abierta a su concepción dentro del entorno de los ciclos.

Esta idea tiene su correlato en otra opinión extendida, aquella que defiende el -indiscutible- valor de muchas de las obras escritas para Teatro Abierto, especialmente en su primera edición. No obstante, se destacan principalmente las piezas del primer ciclo, que no casualmente fueron las editadas y más extendidas por el fenómeno político. Existen obras de las siguientes ediciones que guardan, en primer lugar, un interés crítico y, más allá, un valor estético. Como señala Eduardo Rovner en el prólogo a las obras de 1983, «Aunque su objetivo y cometido estético-político fuera lo más importante, creo que Teatro Abierto no hubiese sido el mismo sin la existencia, seguramente ligada a su misión, de grandes obras de teatro que lo han trascendido» (Rovner 2016, 7). Por ello, defiende Pablo Feimann, en otro prólogo a la citada edición, que los autores de Teatro Abierto «no hicieron teatro de barricada, que sólo habría de justificarse por la valentía de sus autores. Entendieron que no son nuestras buenas intenciones o nuestro corazón generoso el que justificaría la calidad de nuestras obras» (Feimann 2016, 12).

Nos reconocía Roberto Cossa en una entrevista personal (2017), que Teatro Abierto 1981 fue un «fenómeno. (...) varias de las obras, no pocas, (...) son lo mejor que escribieron esos autores»: *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac o *Decir sí* de Griselda Gambaro fueron obras de alta calidad, memorables más allá del tiempo. Estas, unidas a otros textos de las ediciones de 1982 o 1983 (pensamos, por ejemplo, en *Príncipe azul* de Griffero o las obras de Kartun) han sido destacadas de manera generalizada por la crítica, realizadas en diferentes montajes posteriores y guardan un espacio destacado en la memoria teatral del país. A modo de ejemplo, en la selección realizada por Gerardo Fernández (1988, 164-165) de “Veinte espectáculos en la memoria”, destaca *Gris de ausencia*, *El acompañamiento* y *Príncipe azul*, o en su *Antología del teatro argentino* (1992), selecciona entre los textos *El nuevo mundo* de Somigliana y Osvaldo Pellettieri anota entre “Algunas puestas destacadas 1964-1984” a *Gris de ausencia*. También Isabelle Clerc (2001, 108) alaba *Gris de ausencia* de Cossa, *El acompañamiento* de Gorostiza, *Lejana tierra prometida* de Halac o *Concierto de aniversario* de Rovner. Eduardo Pogoriles (1988, 161) recalca, por su parte, textos de la edición de 1982 como *Príncipe azul* de Griffero; *La casita de los viejos* de Kartun; *El examen cívico* de Franchi; *Prohibido no pisar el césped* de Paganini o *De víctimas y victimarios* de Korz. A esta opinión se suma Eduardo Rovner subrayando las piezas de Somigliana, Kartun, Paganini y Korz para 1982 (2016, 7) y en la selección que realiza Nora Mazzioti (1989) de 1982 encontramos, además de la citada obra de Griffero, Kartun, Korz y Paganini, *El tío loco* de Cossa, *El oficial primero* de Somigliana y *Chorro de caño* de Taratuto. De 1983 Pogoriles (1988) recuerda *Concierto de aniversario* de Rovner, *Cumbia morena cumbia* de Kartun, *No hay nada más triste que un payaso muerto* de Perinelli y *Hoy se comen al flaco* de Dragún; y Eduardo Rovner, en la edición de Argentores a las piezas de 1983 (2016b) rememora el valor artístico, junto a *Hoy se comen al flaco*, *Ruido de rotas cadenas* y *Cumbia morena cumbia*, de los trabajos colectivos *Para amarte mejor*, *Inventario*, *Están deliberando* o *El viento se los llevó* (Rovner 2016, 8). También Patricia Zangaro afirma: «Hay un conjunto de obras que trascendieron el fenómeno de Teatro Abierto y que ya forman parte de la dramaturgia argentina, (...) obras que son realmente hitos de la dramaturgia argentina y que surgieron de Teatro Abierto, así que tan pobre estéticamente, no fue. Por lo menos, desde el punto de vista dramático» (en Villagra 2016, 148). Y el propio Roberto Perinelli concluye con rotundidad que «Si hacemos el recorrido de la producción posterior de los autores de los tres ciclos (...) comprobaríamos

para el asombro que fue en Teatro Abierto donde muchos de estos dramaturgos estrenaron sus mejores piezas, que muchos de ellos luego entraron en la decadencia y otros se alejaron de tal modo que abandonaron la actividad» (Perinelli 2011, 13).

Consideramos que están confluyendo diferentes consideraciones y preocupaciones en las dos vertientes que aquí tratamos: Teatro Abierto como política frente a Teatro Abierto como expresión destacada de los artistas escénicos. Ciertamente Teatro Abierto fue un acto y movimiento político de destacado valor. Como tal, supone para muchos de sus participantes un acto de enfrentamiento, militancia y posicionamiento político de orgullo. Las críticas con las que tuvieron que convivir desde el comienzo de Teatro Abierto no siempre contextualizaron las obras o presentaron una mirada distinta como acto político, sino que las valoraron como espectáculo. Por ello, incidir en la reflexión política permite liberarse de la carga del gusto de la recepción y reivindicar el hecho contestatario más allá de la reflexión estética. Además, posibilita establecer la necesaria distancia con la que Cossa busca enmarcar contextualmente este acontecimiento. Pareciera entonces resurgir una idea clave: no es necesario estudiar a Teatro Abierto como evento teatral, sino como movilización cultural contra la dictadura.

No obstante, resulta imposible no resaltar y valorar muchas de las piezas representadas en este contexto, comparar los marcos de discusión y estéticas que predominaron y analizar, como postulamos en este estudio e incidiremos en el último capítulo, en el interés que recibe la reunión de poéticas dramáticas que miran de manera bifronte hacia la tradición teatral en Argentina y hacia la escena contemporánea. Teatro Abierto fue un acto político, pero muchas de las voces participantes fueron de las más destacadas de la dramaturgia, la dirección y la interpretación en Argentina -tantas de las décadas anteriores como con clara continuidad hasta la fecha-. El estudio de algunas de estas obras, su productividad y su aclamación popular demuestran que se trata de un trabajo estético de sumo valor, escrito en un contexto político de urgencia. En este sentido, el propio formato breve y el espacio propuesto por los ciclos ya genera un tipo de encuadre escritural determinado: más directo, tramas sencillas, acciones rápidas, espacios únicos, pocos personajes...; en él observamos el carácter de mayor urgencia con el que se concibieron las obras. Pero dentro de este contexto, muchas de las representaciones y de los textos escritos para Teatro Abierto (los diez autores seleccionados en nuestro corpus gozan de mayor privilegio en este aspecto) representan propuestas de alta calidad estética y dramática.

Considerar Teatro Abierto como un movimiento político no invalida la tesis sobre la calidad y el interés dramático de sus obras. Se trata de un movimiento político realizado desde el teatro, que se materializó en las preocupaciones de los hombres y mujeres de este medio, planteando soluciones de política teatral para la nación y buscando revitalizar el campo teatral frente a la destrucción dictatorial. Desde este punto de vista, el panorama de interés que se revierte en las piezas de Teatro Abierto en todos sus ciclos es muy elevado, y de ahí surge nuestro deseo de realizar un repaso por todas ellas, especialmente ahora que la publicación de *Argentores* ha develado aquellos textos hasta el momento inéditos de los ciclos de 1982 y 1983. En primer lugar, nos interesa para estudiar los mecanismos teatrales en un estado de represión y ver cómo trabajaron los artistas en sus creaciones y sus preocupaciones por el medio teatral. Por otro lado, porque no resulta baladí que nos hallemos ante una nómina de autores canónicos o de suma importancia en el panorama teatral argentino, tanto anterior a Teatro Abierto como voces que adquirirán con posterioridad una destacada posición. En este sentido, conocer su producción también para este festival completa un eslabón más que aporta nuevos significados al estudio de su poética personal y su visión teatral. Por último, por su ubicación en la coyuntura entre la dictadura y la democracia, nos aporta una visión privilegiada sobre cómo transcurrió este cambio tan determinante para la producción dramática en Argentina, cómo variaron las estéticas, los temas y preocupaciones o qué fenómenos observamos que se produjeron.

Teatro Abierto es, en suma, un testimonio teatral inaudito como síntesis del teatro argentino. Un foco privilegiado de interés para observar la esencia del teatro argentino tradición a la contemporaneidad, tanto en materia de poéticas dramáticas como en la concepción de política teatral, de la visión del teatro y de las líneas de fuerza de este arte en Argentina.

### **Homenaje y (des)mitificación de Teatro Abierto**

En este sentido, el estudio crítico que proponemos para Teatro Abierto, sobre sus fórmulas de gestión teatral y sus poéticas dramáticas y escénicas, nos permiten establecer un diálogo crítico que, en muchas ocasiones, la magnitud del evento ha oscurecido. Como advierte Roberto Perinelli, «Teatro Abierto adquirió un carácter mítico, similar al que se asigna a los fenómenos que no tienen explicación, y que el acceso que no sea legitimador parece carecer de espacio para prosperar» (AA.VV. 2011, 11). O, también, establece Beatriz Trastoy en sus investigaciones, a veinte años del ciclo:

¿Cómo evaluar los alcances y las limitaciones de Teatro Abierto a casi veinte años de su realización? ¿Cómo reescribir un evento cuya historia “oficial” fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores? ¿Qué intersticios ofrece para reflexiones posteriores -siempre necesarias, siempre esclarecedoras- un fenómeno en el que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo tan pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas del espectáculo? (Trastoy 2001, 107).

De esta forma, la investigación realizada y la profundización en sus poéticas, como trabajaremos en el sexto capítulo, nos permitirá una nueva comprensión de Teatro Abierto que, sin obviar el carácter mítico como acontecimiento político, revalorice, interroge o constate los aportes teatrales que el movimiento artístico generó. Como señala Luis Sáez, dramaturgo en 1985: «Todo se ha agotado en contar un fenómeno realmente sorprendente, eso es innegable. Creo que falta meterse en las cuestiones realmente estéticas de Teatro Abierto, que como símbolo político es indiscutible» (AA.VV. 2011, 20).

En este sentido, el documental de Arturo Balassa *País cerrado, Teatro Abierto*, cuyo valor es incalculable como hecho artístico y testimonio de Teatro Abierto, establece parte de la visión mítica del movimiento al proyectar de forma conjunta los hechos acontecidos en 1981 con otros incendios anteriores de teatros, otros espacios de reivindicación históricos o el contexto militar. Se incrementa la visión permanente en la memoria colectiva de Teatro Abierto como emblema del arte contra la dictadura. No obstante, adentrarnos en sus controversias, disputas, representaciones y textos, lejos de mermar su valoración nos permite desmitificar al movimiento, bajar de su aclamación al análisis crítico y extraer otras riquezas -que no siempre caminan junto al mito- sobre la revitalización del campo teatral que, en la coyuntura histórica, produjo Teatro Abierto.

A este respecto, resultan interesantes los estudios de Verónica Perera (2015, 2016) sobre la memoria y la historia oficial vinculada a Teatro Abierto, acotando el ciclo *Nuestro Teatro*, realizado en 2014, y el ciclo homenaje a Teatro Abierto desarrollado por la televisión pública argentina en 2013. En el caso del programa televisivo, observa cómo «la significación de mito persiste en la esfera pública» (Perera 2016, 86). Dedicándose a los testimonios ofrecidos en las entrevistas realizadas a colación de los nuevos montajes sobre Teatro Abierto 1981, observa cómo «el ciclo televisivo reiteró las dimensiones heroicas, bien conocidas y legitimadas de TA. El ciclo no invitó a leer a TA como modelo de acontecimiento, como ejemplo de experiencia de resistencia potente, también para nuestro presente» (Perera 2016, 87). Se aumentaba el carácter mítico de Teatro Abierto, sin ahondar en la revisión desde el presente, los correlatos que puedan establecer con la

contemporaneidad o reconstruyendo su memoria, por ejemplo, a la luz del carácter teatral por encima de la hazaña como resistencia cultural ya conocida. Así, relata Perera cómo el presentador reconducía la conversación y silenciaba los testimonios cuando se hablaba de heterogeneidades políticas dentro del movimiento, de tensiones, discusiones estéticas o problemáticas, retornando a la idea impuesta de un espacio «de consenso y unidad» (Perera 2016, 95). Además, encorsetándolo en la categoría mítica, el ciclo televisivo «elaboró poco y de manera fragmentada los modos en que los cuerpos de TA heredaron, habitaron y transmitieron esos códigos de protesta hacia generaciones y décadas siguientes» (Perera 2016, 99).

Divergente es la situación con el ciclo *Nuestro Teatro* (2014). Como trabaja Perera (2015), se trató de un homenaje a Teatro Abierto en el recuperado Teatro del Picadero<sup>126</sup> que consistió en la reposición de algunas piezas de 1981 con nuevo montaje (*Decir sí, Papá querido* y *Gris de ausencia* en 2013) y el desarrollo de un concurso de dramaturgia en 2014 -repetido en 2015-, el cual acogía el espíritu del movimiento de los ochenta. Encontramos destacados directores junto a dramaturgos afamados y figuras noveles reflexionando sobre el terrorismo de estado, en revisión y/o correlato con la contemporaneidad. Frente al ciclo televisivo, en el análisis de algunas obras de este concurso y en su carácter homenajeador de Teatro Abierto, Perera advierte que *Nuestro Teatro* «aleja a sus espectadores de celebraciones canonizadoras; los invita a la creación de nuevos reservorios de sentido» (Perera 2015, 214).

### **Pensar Teatro Abierto: campo teatral y vinculaciones históricas**

Esa necesidad de despojar a Teatro Abierto de su visión mítica es la que nos permite, por el contrario, observar mejor su incidencia en el teatro argentino. Como venimos delimitando en este capítulo, y ahora sintetizaremos, este movimiento se conforma como un agente que recupera el campo teatral en un momento álgido de desmoronamiento; a su vez, genera un legado insoslayable como colectivo, en la unión de artistas, en el compromiso artístico y los medios y ética de producción. Por otro lado,

---

<sup>126</sup> Como cuenta Perera (2015), en 2011 se amenazó con demoler el Picadero para la construcción de edificios. La comunidad de teatristas, lideradas por Roberto Cossa y Raúl Rizzo, unidos a la ONG Basta de Demoler, trabajaron por recuperar el teatro y sumarlo a los lugares memoriales del terrorismo de estado de Buenos Aires. Finalmente, comprado por Bultrach, «La materialidad del edificio hoy no marca la violencia del incendio de 1981. No hay baldosas, ni esculturas, ni placas que señalen aquel atentado. Esta memoria se despliega, en cambio, en el uso del teatro: un uso que combina teatro comercial y teatro independiente, producciones *mainstream* y producciones periféricas, un espacio alternativo entre un espacio gentrificado de la ciudad» (Perera 2015, 204).



tiende un importante puente entre la tradición teatral argentina -vinculada al teatro independiente- y en el desarrollo del teatro contemporáneo, refiriéndonos a la valoración del teatro como hecho artístico e incidencia social. En última instancia, como observaremos en el siguiente capítulo, ese mismo carácter de bisagra entre pasado y presente nos permite observar los vínculos de poéticas dramáticas que se establecen a través de Teatro Abierto, a la luz de diez dramaturgos destacados y seleccionados para tal fin.

Tal y como venimos arguyendo, además del destacado papel que Teatro Abierto desarrolla como agente contestatario contra la dictadura y como acontecimiento histórico, destaca sobremanera su posicionamiento teatral, en su incidencia en la reconstrucción del campo teatral del país y en la reconfiguración de las relaciones entre pasado y futuro escénico. En este sentido, consideramos varios los logros de Teatro Abierto en relación con la reconstrucción del campo teatral. En primer lugar, revitaliza el teatro en su relación con la sociedad y lo posiciona de forma destacada como interlocutor entre la ciudadanía y su entorno. Además, reivindica, como se realizaría en las primeras tres décadas del siglo XX, la dramaturgia y creación nacional. A su vez, reconfigura la relación entre teatro y profesión como reclamo legítimo de los artistas y reabre las problemáticas en el seno de los artistas entre ética y producto, militancia y profesión, realismo y vanguardia, tradición y experimentalidad, independencia de gestión y reclamo estatal, así como otras cuestiones propias de política teatral y gestión pública.

Por otra parte, recompone el panorama del campo teatral fracturado por la dictadura. En primer lugar, por la legitimación de las voces destacadas de los cincuenta y sesenta que habían visto silenciada y menospreciada su labor por el estado represor, especialmente fijándonos en el campo de la dramaturgia, pero también extrapolable a dirección o actuación. A su vez, en su seno se recuperan las figuras de los setenta que, próximas a un teatro militante en sus inicios, habían abandonado o mermado su creación y no se habían constituido como carreras continuadas a causa de la dictadura (Kartun, Mosquera o Rovner son algunos ejemplos en el campo de la dramaturgia). Por otro lado, reactiva las tensiones propias de un campo cultural: entre las figuras canónicas y las voces emergentes; entre estéticas legitimadas y poéticas experimentales; entre la concepción tradicional del arte escénico y la apertura a nuevas teatralidades fronterizas entre el teatro y las artes visuales. Ya desde 1981 alegaban entre los reclamos: «Tal vez salga de aquí el rumbo futuro del teatro argentino. ¡Hazlo con nosotros!» (Villagra 2013, 313). Osvaldo

Dragún recalca asimismo esta función que acoge Teatro Abierto en 1984 para la revista

*Primer acto:*

Yo pienso que hay algo muy importante de Teatro Abierto, y es que puede cubrir unos espacios que la cultura oficial no abarca, ni tampoco los empresarios privados. Algo que ninguno de estos dos estamentos puede absorber, por ejemplo, es la aparición masiva de gente nueva en el teatro: actores, directores, autores; porque hacerlo sería correr un riesgo al que no se comprometen. Por eso, Teatro Abierto tiene como uno de sus objetivos primordiales dar salida a todos estos nuevos profesionales, quiere correr el riesgo. (Monleón 1985a, 77)

Parte de la legitimación de figuras canónicas para la escena argentina en Posdictadura es la efervescencia de montajes de muchos de los participantes de Teatro Abierto con la llegada de la democracia (los diez autores de nuestro corpus suponen paradigmas en esta cuestión) o su reconocimiento como figuras capaces de enfrentarse a la gestión pública en materia cultural y teatral, como ya hemos delimitado en relación con el gobierno de Alfonsín y con la dirección del Teatro Nacional Cervantes. A su vez, con la acogida de los montajes de creación nacional, los espacios oficiales se reconvierten en lugares legitimadores, acogiendo la escena más destacada del país. En la misma edición antedicha de *Primer acto*, reconoce Roberto Cossa: «Hoy, todo lo más importante pasa por los teatros oficiales, donde gente que estuvo marginada, renovadora, trabaja desde allí. Es el caso del Teatro Cervantes, donde trabaja hoy casi toda la gente de Teatro Abierto. El San Martín ya tenía una tradición anterior (...). Yo te diría que el movimiento teatral más interesante, visible, pasa hoy por las salas oficiales» (Monleón 1985, 47). En poco tiempo, el discurso varía del reclamo por la falta de dedicación de los teatros oficiales a su valoración como espacio legitimador del campo teatral<sup>127</sup>.

Un punto ineludible en los logros de Teatro Abierto es la recuperación del convívio en un panorama teatral tan cruento como el del Proceso. Perdido el miedo, se acerca al teatro con entusiasmo de la comunidad recobrada. De nuevo, el público vuelve a sentirse partícipe de la experiencia artística y halla en el teatro tanto un reflejo de sus problemáticas como un reconocimiento de su expresión identitaria. Masivamente acuden

<sup>127</sup> Consideramos que actualmente ha sucedido un cambio significativo en la dirección de los teatros oficiales que también determina un viraje en la recepción y valoración en el campo teatral de la anterior dramaturgia emergente. Desde 2017 Alejandro Tantanian está al frente del Teatro Nacional Cervantes. Tantanian, destacado representante de las líneas emergentes de los noventa, se posiciona ahora en un lugar canónico del campo teatral en Argentina y ha iniciado un proyecto que acerca al espacio oficial a teatristas o estéticas destacados del panorama independiente argentino y que ahora alcanzan un nuevo punto de legitimación, mostrando su carácter canónico en el panorama teatral y evidenciando la existencia de otras líneas -emergentes a estas- del nuevo siglo. Recordamos de la temporada de 2017 *Yo en el futuro* (abril) y *Yo en el futuro II* (diciembre) de Federico León, *La terquedad* de Rafael Spregelburd (marzo-junio, el gran éxito de la temporada), *Eva Perón* y *El homosexual o la dificultad de expresarse* de Copi con dirección de Marcial Di Fondo Bo o *Cimarrón* de Romina Paula, así como espectáculos experimentales, nuevas voces dramaturgicas...

a la primera edición como un acto político y, progresivamente, se reconvierten en un público crítico que ansía ver -y critica cuando no lo halla- lo mejor del teatro argentino. Además, se busca la dinamización de este público más allá de la habitual clase media receptora, incentivando la relación con los jóvenes, con las clases obreras y las comunidades barriales. Junto al público observamos la vitalización de la crítica especializada y de la acogida en los medios de difusión (especialmente en la prensa escrita) del teatro argentino, despertando el interés por los debates sobre la creación nacional. Por ello muchos de los organizadores de Teatro Abierto participarán en diversos foros, escribirán artículos, debatirán en los medios o partiparán en revistas -destacando la creación de *Teatro Abierto*-.

Además de estas características revitalizadoras del campo teatral, desde el movimiento se asientan otras claves sumamente destacadas por su continuidad en el teatro argentino contemporáneo. En primer lugar, podemos seguir la estela del «ADN performativo», como recupera Verónica Perera de las investigaciones de Diana Taylor. Se trata de «un ADN que no solamente transmite material genético sino también líneas de protesta y experiencias performáticas» (Perera 2016, 99). En este sentido, Teatro Abierto se vincula genéticamente con el teatro independiente. En primer lugar, son sus “hijos”: se iniciaron en el seno del teatro independiente de los cincuenta y sesenta y, posteriormente, continuaron en la evolución del mismo a una línea más militante, como desarrollamos en el capítulo cuarto de nuestro estudio. Lejos de negarlo, esto es algo que los artistas de Teatro Abierto reivindicaron<sup>128</sup>. Así, Ricardo Halac une Teatro Abierto con la tradición independiente en Argentina, explicando que nadie cobró por su trabajo de manera sobreentendida, pues enlazaba directamente con los postulados de lo que él denominó como «trabajo artístico militante» (Halac 2011, 14), aquel sobre el que se construyeron los pilares del teatro independiente, con base en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. A él se referían explícitamente al finalizar el evento de 1981, constituyendo un «Homenaje al creador del primer gran teatro independiente argentino. El Teatro del Pueblo. Y Leónidas Barletta» (Villagra 2013, 356). Es decir, están reconociendo su linaje, su tradición, como sustento y como apoyatura para la afirmación de este ciclo y la construcción de los siguientes. A su vez, destacan otra figura dramática vinculada al teatro independiente y Barletta, Roberto Arlt, que no sólo es homenajeado

---

<sup>128</sup> Sobre esta cuestión, remitimos al artículo de Ramiro Manduca (2017a), “Teatro Abierto y teatro independiente: recuperación ideológica y usos del pasado” (en prensa, cesión del autor).

en el seno de los ciclos, sino que además Teatro Abierto acoge en 1982 dos montajes que vuelven su mirada a este escritor.

En este sentido, en su vinculación con el origen de este movimiento, en Teatro Abierto percibimos las siguientes líneas continuadoras: militancia política desde la escena; la comprensión del arte como herramienta didáctica para la sociedad; preocupación por la dramaturgia vernácula que represente los problemas de la ciudadanía; trabajo colaborativo -todos realizan el cómputo de tareas necesarias- y altruista; precios populares de las entradas, entre otros. Además, siguen los tres pilares contra los que se enfrenta el teatro independiente: la mercadotecnia (contra empresarios y actores comerciales) y el estado. También plantea Manduca (2017) como continuación del teatro independiente la relación entre autor-director como centro de la creación escénica; no obstante, se trata de la consideración tradicional de las figuras teatrales y su vínculo se puede hallar en otras muchas experiencias que distan del teatro independiente y más allá de las fronteras argentinas.

A pesar de todos estos vínculos, también observamos otras acciones que desvinculan a Teatro Abierto con el teatro independiente. En primer lugar, las disputas en torno a la profesionalización y su debate en relación con una militancia que nunca se hallaba en entredicho en las bases de Barletta. En este sentido, el rédito como profesionales no estaba en el horizonte de expectativas del originario teatro independiente y sí que se vincula en cambio con las variaciones que protagonizan los teatristas de este movimiento -según diferentes consideraciones, a tenor de las disputas ya analizadas-. Este hecho es extrapolable al teatro alternativo contemporáneo (siguiendo la terminología propuesta por Perinelli) donde el fin último no se establece en la ganancia -de ahí su desvinculación del teatro comercial-, pero no por ello se alejan del profesionalismo y la búsqueda de un determinado beneficio económico desde un teatro de compromiso estético y social.

Por otro lado, el teatro independiente no estableció un enemigo tan nítido como hiciera Teatro Abierto en su posicionamiento antidictatorial y como agente en el proceso democrático. Por ello, el movimiento histórico se diluye mientras el teatro independiente como filosofía pervive -en algunos puntos clave de su ideología- hasta la actualidad. El teatro independiente pasa a través de Teatro Abierto, pero este movimiento también establece un diálogo propio con la sociedad. En su carácter como interlocutor político, su experiencia se vincula más con la comprensión del teatro como un espacio de retentiva

comunitaria y como un arma de enjuiciamiento de las problemáticas sociales, como un hecho artístico que se convierte en político en su carácter increpador contra la política hegemónica. Unimos a este punto la preocupación constante en Teatro Abierto por nuevas experiencias de producción: trabajo colaborativo, búsqueda de la colectividad, compañerismo, construcción de una comunidad creadora, acercamiento a los barrios y comunidades vecinales... En este aspecto, el legado de Teatro Abierto en el teatro argentino contemporáneo, en la comprensión del arte escénico como medio de provocación y reclamo social, se observa en ciertos aspectos del teatro comunitario emanado en la democracia (a partir de 1983) y, paradigmáticamente, en el desarrollo del festival Teatro x la Identidad, iniciado en el año 2000 y con continuidad hasta la actualidad, desarrollado en el seno del movimiento por los derechos humanos Abuelas de Plaza de Mayo. El festival surge ante la seguridad de que «pocas cosas son tan efectivas en este combate como la sensibilidad, la duda, la emoción, el recuerdo, la acción y el desesperado intento de entendernos y convivir. Y esto es el teatro: duda, acción, emoción y convivencia»<sup>129</sup>.

Desde su origen, este evento pretende, a través de la experiencia teatral, llamar la atención de aquellos hombres y mujeres que dudan de su identidad y que podrían ser niños apropiados durante la dictadura argentina. El ciclo se originó con el texto *A propósito de la duda* de Patricia Zángaro, que recogía testimonios de afectados directos (nietos y abuelas) por las desapariciones (Arreche 2014, 22). En su desarrollo desde el año 2000, Teatro x la Identidad se ha convertido en un ciclo de gran amplitud, con una convocatoria anual de textos teatrales y desarrollo de ciclos en las provincias argentinas y a nivel internacional (como en España). Si en los primeros ciclos el tema principal era la identidad y el robo de niños durante la dictadura, se amplía el abanico con posterioridad a la identidad nacional, a la desaparición de personas o a crímenes de derechos humanos y, actualmente, con el ciclo *Idénticos*, coordinado por Mauricio Kartun, al desarrollo de una serie de monólogos que comparten la reflexión sobre la sociedad contemporánea, desde visiones completamente alejadas.

Teatro x la Identidad comparte con Teatro Abierto, en primer lugar, un compromiso entre escena y sociedad y una valoración del poder teatral en la conciencia social a través de su espacio convivencial y catártico. Por otro lado, los nombres

---

<sup>129</sup> Declaraciones recogidas en la propia página web del festival *Teatro x la Identidad*.

compartidos entre el ciclo de los ochenta y el nacido en el siglo XXI son amplios. Planteábamos su inicio con Patricia Zangaro, voz joven acogida en el seno de Teatro Abierto 1983. Manuel Callau se encuentra tras los primeros años de organización, así como ahora Mauricio Kartun. Ambos escenarios han compartido dramaturgos, directores y actores de forma recurrente.

A su vez, en cuanto al carácter organizativo, Teatro x la Identidad cree en la colaboración y la construcción colectiva, busca la interacción entre diferentes artistas teatrales -unidos por el fin común de cada evento- y cuyas convocatorias se desarrollan en torno a concursos abiertos de texto e invitación a todos cuantos deseen prestar su colaboración. Además, en ambos eventos los ciclos se han celebrado en horarios fuera de lo habitual (las seis de la tarde para Teatro Abierto y los lunes, día tradicional de descanso en el mundo teatral, para Teatro x la Identidad), buscando el apoyo de los agentes profesionales y no interfiriendo en la programación habitual. A ello se suma el carácter altruista de ambos ciclos, siendo gratuitas en el caso del segundo las entradas. Existió un fin común en la convocatoria originaria de Teatro Abierto en 1981 (el enfrentamiento contra la represión, la lucha por la libertad de expresión y la revitalización teatral), al igual que en *Teatro x la Identidad* en su interés por recuperar a los bebés robados por la dictadura. En las siguientes ediciones, *Teatro Abierto* varió sus propuestas temáticas (como la reflexión por la dictadura), así como Teatro x la Identidad amplió su espectro a otros temas relacionados con el definitorio. En todos los casos, nos encontramos con una clara intencionalidad político-social que entiende el teatro como un medio de reclamación social y de reflexión colectiva desde la experiencia artística.

Ambos ciclos destacan por la heterogeneidad de sus participantes, de profesionales del teatro a grupos amateur, de autores, actores o directores consagrados a jóvenes iniciados en este arte, promoviéndose, además, la creación colectiva. Existe, por otro lado, una pluralidad de voces y estéticas que enriquecen estos eventos y que generan una visión global de las principales tendencias teatrales del país. A pesar de las diferentes perspectivas históricas (de la dictadura al tiempo posdictatorial), ambos ciclos presentan temáticas comunes. Aunque este aspecto precisaría de una mayor profundización en otro estudio, podemos señalar algunos rasgos temáticos generales como la violencia, la reflexión identitaria (individual y social), la relación entre la víctima y el victimario o reflexiones históricas sobre la Argentina dictatorial.

Resulta, a su vez, sumamente destacable el hecho de que ambos ciclos promueven la interrelación con un público activo y participe en la reflexión comunitaria. Se trata de un espectador que, alejado de ser un sujeto pasivo, se conforma como agente activo (la propia asistencia adquiriría un carácter contestatario durante *Teatro Abierto*), que se hace participe de la reivindicación realizada desde la escena. Así, tanto *Teatro Abierto* como *Teatro x la Identidad* adquieren un carácter festivo en el encuentro comunitario y artístico.

Además de la vinculación con este festival, o con las características del ya tratado ciclo Nuestro Teatro (2014-2015), Teatro Abierto tuvo como principal objetivo la reivindicación y cuidado de la dramaturgia argentina. En este sentido, observamos cómo otras experiencias posteriores comparten protagonistas con los nombres de Teatro Abierto y objetivos comunes en la citada reivindicación. Ese es el caso de la Fundación SOMI, la cual enfatiza de nuevo los vínculos entre el teatro independiente histórico, Teatro Abierto y el teatro contemporáneo. Homenajando en su nombre al fallecido dramaturgo Carlos Somigliana, dedica en su edificio tanto una sala a la memoria de este autor como otra que lleva el nombre de Teatro Abierto. Como nos cuenta Roberto Cossa en una entrevista (2017), la Fundación SOMI tiene a cargo el Teatro del Pueblo, el cual ha reposicionado actualmente como estandarte de calidad dentro de la escena alternativa porteña. La fundación, creada en 1990, busca estimular la dramaturgia nacional a través de acciones como la puesta en escena, talleres, seminarios o concursos del autor teatral argentino. Es una fundación sin fines de lucro. Entre los fundadores, todos fueron participantes de Teatro Abierto: Carlos Pais, Marta Degracia, Bernardo Carey, Roberto Perinelli, Roberto Cossa y Eduardo Rovner.

De 1987 es la creación del grupo Teatro de la Campana, germen de la agrupación que posteriormente generaría la Fundación SOMI. Reactualizando la ideología del teatro independiente, recuperaron física -y simbólicamente- el Teatro del Pueblo y su nombre proviene de la campana que tradicionalmente tocaba Barletta para dar comienzo a las representaciones. Recuperaban elementos de este movimiento histórico (asociacionismo, proyecto de dramaturgia nacional...), pero invadidos por el profesionalismo que defendían en su ideario. Irene Villagra (2015, 34) recupera una carta de mayo de 1989 por parte de Marina Pianca a la comunidad teatral latinoamericana, con el fin de lograr fondos para evitar la pérdida de este espacio. La mayoría de los participantes de Teatro de la Campana, como alega la carta, participaron en Teatro Abierto. Ante la crisis económica vivida, Pianca reflexiona sobre cómo «estamos empezando a sospechar que,

para la cultura, los banqueros son tan peligrosos como los militares. Necesitamos ayuda» (en Villagra 2015, 35). Los firmantes de la misma compusieron el núcleo organizador de Teatro Abierto, como José Bove, Rubens Correa, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Raúl Serrano y Víctor Watnik.

En última instancia, en relación con la huella generada por Teatro Abierto, el movimiento consiguió promover nuevos medios de producción que se alejaban de los postulados tradicionales de la mercadotecnia comercial y que, entendiendo la profesionalización artística, alcanzaban espacios de creación novedosos: la creación colectiva, colaborativa, la autogestión, el reclamo institucional unido a su independencia, el énfasis en la calidad por encima del rédito... Por ello, Trastoy señala que «la resignificación del encuentro entre arte y política, realizada por los distintos ciclos de Teatro Abierto, dieron origen al surgimiento de grupos actorales de autogestión, independientes e itinerantes, formados institucionalmente, que recibieron el cuestionado (y cuestionable) nombre de Teatro Joven» (Trastoy 1991, 93). La continuidad de los artistas de Teatro Abierto en otras experiencias, la formación de voces jóvenes que acogían su legado y la marca generada en el teatro posdictatorial convierten a este movimiento en un lugar revisitado y rememorado desde la creación y la gestión cultural. A partir de Teatro Abierto, donde antes primaban las “islas” creadoras, ahora se compone un interesante archipiélago: florecen muchos montajes de gente que participó en el grupo, comienzan a establecer circuitos teatrales, intercambios, a visualizarse unos a otros... juntan la tierra para construir el nuevo edificio del sistema teatral en democracia.

Como se ha podido percibir a lo largo de este capítulo, distan mucho las nociones, el conocimiento y las investigaciones sobre Teatro Abierto 1981 del resto de ediciones. El trabajo de recopilación de archivos realizado por Villagra (2013, 2015, 2016) nos permite hallar nuevas fuentes para el desarrollo y la caracterización de 1982 a 1986; a pesar de ello, percibimos cómo paulatinamente Teatro Abierto se desgrana y se pierde. Sus fronteras se vuelven imprecisas en las diferentes acciones y, con su avance, su amplitud entre las voces que lo componen y la incorporación de jóvenes figuras es tan exacerbada como rica al percibir la permanencia de muchas de ellas en el teatro argentino contemporáneo. Las estrategias de Teatro Abierto parecen, en las últimas ediciones, coletazos imprecisos que anuncian el fin de los ciclos, pero a la vez revierten florecientes cuando pensamos en sus vínculos y permanencia con el teatro contemporáneo. Ora Teatro Abierto nos deja pistas nítidas sobre su continuidad, ora se nos pierde ante la



imposibilidad de seguimiento de todas sus maniobras. Teatro Abierto se disipa a la vez que crece, se diluye conforme el campo teatral lo absorbe y acoge sus estrategias y poéticas. El movimiento se borra de nuestra vista, pero ahonda como raíces del magno árbol de la historia del teatro argentino.

Como constatación de la anterior percepción, sea el turno de ahondar en cómo Teatro Abierto configuró una situación de interlocutor entre el pasado y el futuro de las poéticas dramáticas argentinas. Indaguemos entonces, en el próximo capítulo, en la consideración de los diferentes ciclos de Teatro Abierto como espacio dramático bisagra entre la tradición y el teatro argentino contemporáneo.

## CAPÍTULO V

# EL TEATRO ARGENTINO A LA LUZ DE LAS POÉTICAS DE TEATRO ABIERTO

No puede haber teatro sin riesgo.  
No puede haber arte sin riesgo,  
sin búsqueda, sin experimentación.  
Riesgo en lo artístico y riesgo en lo conceptual.  
El artista es un cuestionador de la realidad,  
un buscador de roña, como decía Hemingway.

Roberto Cossa, *Escribo para estrenar*.

El ruido de las batallas personales, sean triunfos  
o fugas por detrás de los decorados,  
empalidece y lentamente se va, para dejar paso al  
ruido de los actores, haciendo los personajes,  
que si es cierto lo que espero, quedará.  
Es el único que quedará.

Ricardo Halac, *Teatro completo*.

Al acercarnos al estudio de Teatro Abierto, sobresalían ante nuestra investigación varias evidencias y una inquietud. La primera certidumbre residía en que Teatro Abierto supuso un acontecimiento histórico, político y teatral determinante y sin precedentes en la historia de Argentina, tal y como ha sido reconocido por los artistas escénicos y el campo de la investigación. La segunda certeza era que en el seno de Teatro Abierto habían convivido algunas de las voces más sobresalientes e influyentes de la historia del teatro argentino moderno y contemporáneo. No obstante, parecía haberse reducido el estudio de Teatro Abierto -de forma generalizada- al análisis del acontecimiento político o del fenómeno político-teatral en detrimento de un estudio puramente teatral (de las poéticas dramáticas o espectaculares, de la producción escénica o de las preocupaciones del sector, entre otros). Ante esto, se despertaba la inquietud. Teatro Abierto es un evento arraigado en la memoria histórica del campo intelectual argentino, relatado por diferentes artistas y estudiado en diversos trabajos, pero a su vez sigue mostrando espacios baldíos, evidenciando interrogantes no solventados y mostrando perspectivas de trabajo que no han sido completamente resueltas. Como irónicamente reconoce Roberto Perinelli: «Yo las cosas que he leído sobre Teatro Abierto, siempre me dejan insatisfecho, no sé por qué» (en Villagra 2006, 152).

No se trata de un descuido en el campo de la investigación, que en varios casos se ha dedicado con rigor y precisión al evento, sino quizás la clave esté en diferentes hechos: el carácter emotivo o el mito que generó Teatro Abierto (que precisa de la distancia crítica); la amplitud del fenómeno al que nos enfrentamos (si pensamos Teatro Abierto más allá de 1981, donde consideramos que reside la complejidad y riqueza de su esencia) y de las vías de trabajo que despierta (poéticas dramáticas, puestas en escena, prensa, acontecimiento cultural, relaciones históricas, implicaciones políticas...); y su ubicación dentro de un período de la historia reciente. Los estudios de Teatro Abierto avanzan junto al análisis que la perspectiva crítica permite realizar del contexto histórico, por ejemplo; comprender la impronta generada por Teatro Abierto, ubicado a principios de los años ochenta, requiere del transcurso de un tiempo que enfatice dichos aportes desde un juicio crítico; el mismo, además, se desprende de la cercanía emotiva y permite entonces repensar y comprender la importancia de Teatro Abierto, acogiendo los destacados aportes que sobre el movimiento y sus representaciones estéticas se han realizado y alcanzando nuevas metas. Como evidencian las recientes investigaciones de Lorena Verzero (2014; 2015), Ramiro Manduca (2016; 2017; 2017a), Verónica Perera (2015; 2016; 2016a) y, especialmente, de Irene Villagra (2013; 2015; 2016) en la edición del archivo personal de Osvaldo Dragún, así como otras fuentes primarias y archivos de participantes en la organización, se trata de continuar construyendo el edificio para dibujar con mayor nitidez qué fue y qué significó Teatro Abierto, en su momento histórico y en su aporte a la historia del teatro argentino.

Ya en 2002 invitaba lúcidamente Jean Graham-Jones a esta reflexión, a la que acompañaría con los aportes realizados en su estudio sobre los ciclos (Graham-Jones 2000):

No obstante, es con cierta ironía que se mencionan aquí los realmente importantes hallazgos de Teatro Abierto porque éstos mismos han servido para limitar nuestro entendimiento del papel de Teatro Abierto –y me refiero a las cuatro ediciones llevadas a cabo entre 1981 y 1985- dentro del panorama producido durante e inmediatamente después de la dictadura militar. (...) ¿Qué fue Teatro Abierto? ¿Cuál es su rol (o cuáles sus roles) dentro del contexto más amplio del teatro porteño-argentino, incluso el actual? (Graham-Jones 2002, 290)

En este sentido, además de la reconstrucción y revisión que pudimos realizar en el capítulo anterior sobre el desarrollo de los diferentes eventos de Teatro Abierto, hemos querido focalizar nuestro estudio en las poéticas dramáticas de los diferentes ciclos. Nos dedicamos en exclusividad al ámbito de la literatura dramática (en detrimento de las

poéticas de dirección o de actuación o, incluso, de las experiencias no convencionales dentro de estos ciclos) ya que goza de un lugar privilegiado en el movimiento de Teatro Abierto. En primer lugar, porque el desarrollo de este movimiento comparte la preeminencia del trabajo escénico desde lo textual que imperaba en la época<sup>1</sup>. Además, Teatro Abierto emerge desde los escritores, ya que el principal ataque desde la dictadura se generaba ante la prohibición de escenificar la dramaturgia nacional. Los autores gozaron de un espacio privilegiado en Teatro Abierto, en el sentido de su trabajo arduo por el movimiento y porque se privilegió la creación a partir de sus propuestas. En última instancia, el trabajo desde lo literario nace de una necesidad metódica: no fuimos espectadores de los eventos de Teatro Abierto, no existen grabaciones completas de los montajes y no hay cuadernos de dirección sobre las escenificaciones. Todo el material con el que contamos sí que supone, sin embargo, un importante aporte para conocer los significados que adquirieron los textos en los montajes.

Focalizando en las poéticas dramáticas, emergía con ímpetu una hipótesis al acercarnos a Teatro Abierto. Observábamos cómo los textos nos permitían trazar nítidas líneas entre la tradición y la contemporaneidad teatral en Argentina. A través de las principales poéticas dramáticas de Teatro Abierto, realizando una selección de las voces más determinantes, podíamos construir una línea precisa desde las poéticas que continuaban con las estéticas tradicionales, las que reinventaban y revisitaban dichas poéticas, y aquellas que adelantaban preceptos que caminan hacia el teatro argentino contemporáneo. Teatro Abierto se conforma, entonces, en el ámbito de las poéticas dramáticas, como un espacio privilegiado que acoge la tradición y la conduce hacia la innovación. Recuperando la figura del brifonte, como Jano, este movimiento consigue, en el ámbito estético, mirar a la vez al pasado y al futuro, construyéndose como un espacio epigonal para ciertas tendencias y de innovación hacia nuevas miras poéticas. Ahondar en las poéticas dramáticas de Teatro Abierto nos permite dibujar una cartografía que sintetiza y nos hace comprender buena parte de la historia del teatro argentino de forma privilegiada. Además, consideramos que es a través de este movimiento donde se construyen las estéticas que revisitan las poéticas finiseculares en el tiempo

---

<sup>1</sup> Evitamos el uso de un teatro textocéntrico, ya que no consideramos del todo acertada dicha acepción. Se trata de un teatro que emerge desde el texto, pero que encuentra diferentes derroteros en la composición escénica, en las decisiones del director y las interpretaciones actorales. No se realiza una reconstrucción arqueológica -como hallamos en ocasiones sobre los clásicos del canon de cada país- que represente con rigurosa fidelidad lo que el dramaturgo escribe en su texto, sino que se construye el texto espectacular a partir de dicha composición. El uso del "textocentrismo" prolifera con el nacimiento en el teatro contemporáneo de la dramaturgia del actor, del teatro de creación colectiva desde la improvisación y toda escritura tras un proceso creativo previo.

contemporáneo, convirtiendo a Teatro Abierto en un canal por el que fluyen las estéticas tradicionales hacia el mar de la contemporaneidad.

Osvaldo Pellettieri señala durante la década de ochenta la continuidad de una serie de textos que responden a «una ideología estética cercana a Teatro Abierto» y cómo en el final de este período se empieza a percibir la «epigonización en esta textualidad dominante» (Pellettieri 1992b, 7). Ciertamente, en la década del ochenta confluyen los últimos períodos de los autores canonizados, en una poética de sentido remanente, junto a las nuevas vías expresivas de estos dramaturgos o la aparición de creadores iniciados. Teatro Abierto nos lega, en este sentido, un espacio privilegiado para conocer el viraje productivo de ciertos dramaturgos -como evidenciaremos-, así como en sentido macropoético observar los cambios de las principales estéticas. No obstante, si bien para algunas poéticas (como Gorostiza o Dragún) Teatro Abierto supone un espacio epigonal, resulta indiscutible que para otros dramaturgos, como aquí trataremos, supone el inicio de su -nueva o iniciada- expresión poética. Confluye el cénit de un período y la apertura a nuevos caminos estéticos. Todo ello ocurre en la explosión de este movimiento tan insólito y predilecto. Por ello, muchos creadores cerraron con Teatro Abierto las obras cumbres de un período y finalizaron en los ochenta con textos epigonales de esta tendencia, abriéndose en las siguientes décadas a novedades artísticas. También por este motivo fueron acogidas, ya en el seno de estos ciclos, temáticas, estéticas y expresiones que vaticinaban la contemporaneidad teatral en Argentina. Como reflexiona Ricardo Halac:

Teatro Abierto (...) sirvió de encuentro para intercambiar estéticas, y creo que con el tiempo se verá cada vez más la importancia del fenómeno y las consecuencias en los jóvenes dramaturgos y realizadores escénicos. Es llamativo que Teatro Abierto haya sido una idea de un grupo de autores y no de directores o actores o escenógrafos; esto revitaliza el rol del autor como generador de ideas y soluciones creativas, en un momento en que es prácticamente suplantado por el director en casi todo el mundo. (Halac 1992, 217)

Para nuestro propósito, nos vimos en la necesidad de ceñirnos a un número limitado de escritores y seleccionamos en nuestro corpus a diez de las voces más representativas tanto de Teatro Abierto como del teatro argentino, preocupándonos por dibujar un mapa completo histórico-teatral: desde aquellas iniciadas en los años cincuenta hasta las que continúan preeminentes en la actualidad. Además, pretendíamos que con su elección pudiéramos sintetizar las principales poéticas de Teatro Abierto y trabajar todos los puntos entre tradición y modernidad que estos ciclos acogen. Postulamos, por tanto, que se conjuga una especial creación dentro de este festival, *abierto* bifrontemente a la

tradición y la modernidad, desde diferentes estéticas. Buscamos, en última instancia, no maniatarnos por la producción anterior de cada uno de los escritores, sino valernos de ella para observar los cambios producidos en el seno de estos ciclos, especialmente determinante por su coyuntura en un período de tanto afecto para la dramaturgia como el paso de la dictadura a la democracia. De esta forma, establecemos en cada apartado una catalogación estética basada en su aporte poético en Teatro Abierto para, entonces, establecer líneas comparativas desde diferentes perspectivas.

Gradualmente, el capítulo nos conducirá desde la preeminente mirada a la tradición teatral hasta la conjugación con la contemporaneidad. Así, el primer apartado “Tradición, parodia y utopía” nos trasladará a los aportes de Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún; el segundo, “Los ecos del terror y el realismo traumático”, a las voces de Ricardo Halac y Roberto Cossa; a través de “Teatro de la opresión y estéticas de la locura”, ahondaremos en Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky; en “Nuevos caminos del teatro político: memoria y justicia”, nos situaremos ante Carlos Somigliana y Aída Bortnik; y, en última instancia, “Política y subjetividad, de la utopía al escepticismo” nos permitirá cerrar nuestra visión a través de la obra de Ricardo Monti y Mauricio Kartun.

En última instancia, a la vez que nos aprovechamos de estas voces para profundizar en Teatro Abierto y descubrir sus relaciones poéticas bidireccionales entre tradición y vanguardia, queremos nutrir el estudio de estas figuras destacadas de la dramaturgia argentina a través de lo que Teatro Abierto supone para sus poéticas y trayectorias. Los cambios que se producen en este festival sirven para comprender mejor la evolución estética de primeras figuras de la dramaturgia argentina del siglo XX. Por ello, relacionaremos nuestros análisis con la producción de estos dramaturgos desde sus comienzos (planteada en el capítulo tercero y cuarto de nuestro estudio) y, sin ahondar en ello, tendremos presente los derroteros de su producción posterior a Teatro Abierto.

### **5.1.- Tradición, parodia y utopía**

En este primer apartado nos detendremos en las poéticas tradicionales, acogiendo dos vértices distintos que conforman fuertes pilares del teatro argentino del siglo XX. En primer lugar, la canónica estética realista de compromiso social que emana de Carlos Gorostiza; este dramaturgo se convierte en estandarte de la tradición en sí mismo, pero también en su acogida de poéticas tradicionales que revierte en sus obras y que representa

en Teatro Abierto. En segunda instancia, Osvaldo Dragún rompe con la visión realista en favor de una poética que juega con la tradición brechtiana; en su búsqueda de nuevas expresiones, construye un teatro popular que enfatiza la tradición argentina y que arraiga en el compromiso social como valor determinante. En sus poéticas divergentes, ambos construyen sus textos desde la lucha por la utopía socialista, defensores del papel que el teatro juega para la ciudadanía. Junto al entretenimiento buscan la emoción crítica, el despertar del individuo ante su opresión -personal o histórica-. Si bien esta visión se mantiene, en Teatro Abierto percibimos cómo los autores varían su percepción crítica y el drama social se revierte desde la ironía, el humor y lo paródico, a través de disímiles vías. Sus propuestas provocan la risa en el espectador a la vez que alientan su retentiva conjunta. Retoman, para ello, las fórmulas tradicionales que los anteceden y las reconstruyen como legado escénico.

### 5.1.1.- Carlos Gorostiza, entre la ilusión y la exasperación

Sebastián.- (...) En fin... la vida que pasa.  
 Tuco.- (*De repente metafórico*) Cómo pasa, eh.  
 Sebastián.- ¿Quién?  
 Tuco.- La vida.  
 Sebastián.- Ah, sí. (*También pensativo.*) Pasa, sí.  
 (Gorostiza 2007, 163)

Situábamos en el capítulo tercero la llegada de la modernidad teatral a Argentina de la mano de Carlos Gorostiza, cuando en 1949 el Teatro de la Máscara estrenara *El puente*. La influencia gestada por este estreno impactó soberanamente en la creación escénica posterior. El realismo de carácter más ingenuo (en su sentido primario e iniciático) de Gorostiza entroncaba con el realismo finisecular de Florencio Sánchez, según Osvaldo Pellettieri (1997, 57-58). No obstante, el tratamiento costumbrista de Sánchez y sus preocupaciones temáticas -enlazadas con su contexto- varían en manos de Gorostiza a partir de una nueva coyuntura histórica. Las formulaciones realistas, como archipoética histórica, despiertan en determinados períodos a la vez que conviven o quedan desbancados por visiones no miméticas. El teatro de Carlos Gorostiza es realista por la propia concepción de la función del arte en la sociedad. Su realismo entronca con su surgimiento en el contexto del teatro independiente histórico -cuyas características delimitábamos en el capítulo tercero-. El realismo gorostiziano emerge ante la necesidad de que el teatro colabore con la sociedad, cumpla una función crítica y construya un espacio mimético para la retentiva conjunta. Es realista porque en su concepción social y

filoizquierdista encuentra en esta expresión estética el medio idóneo para sus planteos. Con el uso del realismo, consigue poner un espejo ante la ciudadanía y retratarla, acercarla al teatro y movilizarla para su pensamiento crítico. No precisa evadirse de la realidad para hallar su expresión juiciosa del país, porque confía en la utopía: cree en el cambio, en la lucha social, en la mejora de clases, en la solidaridad y en la bondad humana. Por ello, en *El puente* plantea cómo la desgracia une a diferentes clases sociales ante un mismo lamento; o en *El pan de la locura* propone un dilema ético ante los personajes con el fin de mostrar el cambio desde el propio individuo.

No resulta casual que seis meses antes del estreno de *El puente* (mayo de 1949), Antonio Buero Vallejo hubiera presentado en España (octubre de 1949) *Historia de una escalera*, cuyos contactos resultan fecundos: estética realista, espacio comunitario, confluencia de clases, problemáticas sociales como eje motor de la acción... Las vinculaciones no parecen emanar de una difusión de la poética del español con el argentino, sino que responden a un momento histórico compartido y a una forma de entender el teatro como aliado para la sociedad. La posguerra y la dictadura franquista para Buero y el alzamiento peronista para Gorostiza generaban contextos donde el arte escénico buscaba responder al pueblo. Sin pretender realizar un estudio exhaustivo de unos vínculos y causas que desbordaría nuestro análisis, buscamos sólo circundar las particularidades en el contexto de gestación del primer teatro de Carlos Gorostiza. Se trataba de un teatro de corte realista en su construcción: acción desarrollada en un único espacio y un breve período temporal; personajes de construcción realista y visión dramática en el devenir de los acontecimientos; proposición de una tesis, de carácter socialista, sobre la acción planteada; correlato de la trama y los diferentes caracteres con el espectador asistente a la obra; o final agridulce -entre la esperanza y la tristeza- en las propuestas que conformaba la emoción y movilización de los espectadores. En las obras de Gorostiza predominaba un mensaje final, extrapolable a la acción planteada y variable según la lectura de cada espectador.

Mayoritariamente, esta poética se mantendrá en toda la producción del dramaturgo; aunque se establezcan importantes rupturas en su evolución dramática, este escritor se definirá desde su compromiso artístico y esta vinculación con su sociedad coetánea le hará mantener una visión del arte como medio para la reflexión crítica y no como entretenimiento. Este fin último que determina la poética de Gorostiza, y que observaremos en las piezas de Teatro Abierto, no evita que la textualidad de este



dramaturgo alcance diversas expresiones y busque reinventarse en la evolución del propio pensamiento del autor. No obstante, será el estandarte que ensamble toda su trayectoria y uno de sus legados más arraigados, llevando a su textualidad el ideario del teatro independiente.

A partir de los años setenta comienza a vislumbrarse un cambio en su poética, como percibíamos en el capítulo tercero, ejemplificado con *Los hermanos querido*. Si bien se mantenían mayoritariamente las características antedichas, el realismo comienza a hallar nuevos derroteros estéticos en su encuentro con los procedimientos teatralistas, con los recursos que rompen con el mimetismo escénico para hallar en nuevas expresiones el medio idóneo para la transmisión del mensaje. En el llamado período de «intercambio de procedimientos» (Pellettieri 2001), lo que percibimos es que cada poética construye desde la provocación de sus propios límites y la búsqueda de nuevas fronteras. En el caso de Gorostiza, destacan los elementos más teatralistas que intensifican el pacto tácito ficcional entre el espectador y la representación: planos superpuestos (tempoespacialmente), juegos metateatrales o metaficcionales, acciones reiterativas y rutinarias, personajes extravagantes o grotescos, acercamiento a textualidades históricas -como el sainete- y al humor -a través de la parodia, la ironía o el dibujo cómico de los caracteres-. Así, el dramatismo o la expresión mimética de *El puente* y *El pan de la locura* distará de la parodia grotesca de *El acompañamiento* o el humor de la comedia blanca de *El bombero o hay que apagar el fuego*, presentados para Teatro Abierto 1981 y 1982 respectivamente.

En ambas piezas, parece que el humor y la esperanza de la obra gorostiziana se articulan desde su dolor por el contexto sociopolítico y por el individuo y la sociedad. Por ello, aunque se incrementa el sentido amargo de la existencia humana, prevalece la utopía socialista y esperanzada que, a pesar del dolor, cree en la solidaridad y la colectividad. Empero, ya no se trata de una visión ingenua, como en el primer período, sino que el texto se aleja de una reflexión unívoca e intensifica la concepción grotesca del individuo. Alejándose de la descripción realista-psicológica de los primeros textos, los diálogos se tornan cómicos y la construcción de caracteres se establece con un hondo sentido irónico. La empatía generada por los personajes nos sitúa, en lo personal, ante nuestro propio patetismo como sociedad, pero logra hermanarnos en sus anhelos liberadores, en la utopía por la vida, en la esperanza por lo fraterno y solidario, en la creencia de la sociedad como salvadora del individuo.

En Teatro Abierto, observamos cómo la poética de Gorostiza se empapa de la recuperación extendida del grotesco criollo, acogiendo la visión tragicómica y popular de los personajes, pero también incorporando otros géneros del teatro nacional, elementos de la cultura popular y de los mitos argentinos. De esta forma, se acrecienta su carácter crítico en visiones metafóricas sobre la identidad y la nación. Analizaremos estas características en el período que nos concierne a través de sus dos aportaciones para Teatro Abierto: *El acompañamiento* (1981) y *El bombero o Hay que apagar el fuego* (1982).

### ***El acompañamiento (Teatro Abierto 1981)***

Para 1981 Carlos Somigliana presentó la historia de Tuco y Sebastián, de éxito notorio tanto en los escenarios de Teatro Abierto como en sus reiteradas escenificaciones posteriores. En la obra, Tuco está encerrado en un cuarto aislado de la casa. La acción comienza a ritmo de tango, con este personaje, interpretado por el afamado Carlos Carella, ensayando “Viejo Smoking”, de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores, ante un público imaginado: «Tuco.- Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba... y una papusa garaba... en tu solapa lloró... Solapa que por su brillo... parece que encandilaba... y que donde iba, sentaba... mi fama de gigoló» (Gorostiza en AA.VV. 2007, 149).

A la habitación llega Sebastián, interpretado por el también notorio Ulises Dumont, un viejo amigo de Tuco, a quien ha enviado la familia, preocupada por el protagonista. A través del diálogo, única base de acción de este texto breve, descubrimos el terror de la familia ante la decisión rebelde de Tuco: ha abandonado su trabajo en la fábrica ante la decisión de convertirse en un afamado cantor de tangos. A pesar de las insistencias de sus seres queridos, preocupados por el devenir económico en el que se encuentran si el sustento familiar deja de trabajar, Tuco ha tomado una decisión irrevocable. Obcecado con su liberación, ha roto las cadenas sociales que lo atan a la infelicidad de un trabajo anodino y ansía, por vez primera en su vida, cumplir con su sueño.

Como Tuco, también Sebastián forma parte de la clase media-baja argentina y regenta un boliche (bar) en el barrio. Este personaje, amigo de Tuco, sin reconocer el mandato de la familia, llega a la habitación con el firme propósito de hacer razonar a su

amigo para que regrese a su trabajo y alejar de él la idea de toda insumisión social. Diferentes acciones y referencias de Sebastián revierten en el espectador la consciencia de la secreta demanda familiar. Así, en acotaciones leemos sus respuestas, «*exagerado*» o «*se hace el sorprendido*» (Gorostiza 2007, 150; 151), ante la narración de los propósitos de Tuco e inventa los motivos que lo han llevado a la casa en un día laboral, donde debería tener abierto su negocio.

Con el transcurso del diálogo descubrimos que El Mingo, otro individuo del barrio, convenció a Tuco de que su voz brillaba como nunca antes y le incita a que cumpla su ilusión juvenil. La acción nos sitúa una semana después de esta declaración, durante la cual Tuco ha permanecido esperando de manera obsesiva el acompañamiento musical para su actuación. Sin salir del cuarto, sin querer comer, este personaje solo ensaya y se prepara técnicamente para cumplir su sueño. Mientras tiene lugar la acción, el receptor va descubriendo el engaño a partir de dobles sentidos que provocan la comicidad:

Sebastián.- ¿El Mingo?

Tuco.- Claro. Y yo me cuido. Tiene un amigo en la televisión.

Sebastián.- Ah. Y fue él que...

Tuco.- Claro. Me lleva.

Sebastián.- (*Para sí, con rabia*) ¡Hijo de puta!

Tuco.- ¿Cómo?

Sebastián.- (*Cambiando la intención, sonriendo admirativamente, convirtiendo el insulto en una alabanza*) Digo... ¡Qué hijo de puta!

(Gorostiza en AA.VV. 2007, 152)

Sebastián, ante la ceguera de Tuco, explota ante el amigo y le reconoce la treta de El Mingo para reírse de él. Desmorona todas sus ilusiones recordándole que es demasiado tarde para cambiar el rumbo de su vida:

Sebastián.- (...) ¡Digo que el Mingo es un hijo de puta que te estuvo cargando... y que vos sos un boludo que se dejó cargar! ¡No te va a mandar acompañamiento ni un carajo, Tuco! ¡Y vos no vas a cantar en ninguna parte! ¡Ese tiempo ya pasó!, ¡entendés!, ¡ya pasó! ¡Y vos también ya...!

(Gorostiza en AA. VV. 2007, 153)

Sebastián evoca la costumbre, la rutina y el deber como motivos para sacar a su amigo de la locura y convencerlo de que regrese al trabajo. No obstante, Tuco va desmontando sus argumentos recordando la anodinia diaria, la vida insulsa, la tristeza de lo cotidiano y evocando los años juveniles, de milongas de sábado, donde aún estaban todos los sueños por delante. Ahora, cercanos a la jubilación, se encuentran en una encrucijada existencial, ante los propósitos vitales no realizados, lo que mueve a Tuco a afanarse con ahínco a su única esperanza de felicidad y logro personal. Su aparente locura,

su sordera ante los reclamos familiares y los consejos de los amigos, además de enfatizar la comicidad del personaje invitan a pensar en su consciencia sobre la situación engañosa. Por ello, entristecido, acabará reconociendo su derrota vital y su necesidad de luchar por última vez: «Tuco.- (...) Si hubiera sido un poquito más orgulloso, un poco más... no sé cómo decirte... si me hubiera dado el lugar... eso: si me hubiera dado el lugar que me correspondía... mi vida habría sido otra. Sí. Mi vida habría sido otra. (*Se siente triste. Sebastián se conmueve*)» (Gorostiza en AA. VV. 2007, 160).

Tuco conmueve a Sebastián con sus alabanzas: valora su carácter emprendedor para regentar un bar o rememora su filosofía de libertad juvenil, algo que el amigo desmiente con la rabia de su propio dolor. Paulatinamente, Sebastián también comprende que todo está perdido y que la vida transcurrió entre obligaciones y deberes, alejado de los deseos personales:

Sebastián.- (...) En fin... la vida que pasa.

Tuco.- (*De repente metafórico*) Cómo pasa, eh.

Sebastián.- ¿Quién?

Tuco.- La vida.

Sebastián.- Ah, sí. (*También pensativo.*) pasa, sí. (*Quedan los dos pensativos en silencio*).  
(Gorostiza en AA. VV. 2007, 163)

Por ello, de manera entusiasta, Sebastián se deja convencer por la determinación de Tuco y se convierte en su acompañamiento, en la guitarra que seguirá su voz como cantor de tangos, a pesar de que no sepa tocar. Esta aparente visión esperanzada que ofrece Gorostiza al finalizar la obra queda marcada por el sentimiento amargo que genera lo paródico de los personajes y su construcción patética. Ni Tuco es capaz de cantar ni Sebastián sabe siquiera tocar la guitarra. Se agarran con fiereza a un ensayo que supone la última oportunidad a su felicidad. Así, tras la comicidad que provoca el tango final interpretado por ambos, el receptor conjuga la amargura de saber que son dos tristes individuos desolados y que su última posibilidad de felicidad está marcada por el fracaso. No tienen escapatoria, pero están luchando por vez primera con alegría ante la vida. Ambos sentimientos enfrentados para el público componen la imagen utópica y a la vez trágica de Gorostiza. El único mensaje positivo que se revierte de su historia, la utopía aún realizable, es que más allá de las vicisitudes no se pierda la esperanza. Si para Tuco y Sebastián pareciera ser demasiado tarde, su grito enfrentado a la sociedad es revelador, con la fuerza libertaria que engrandece el espíritu. A pesar de todo, parece escucharse como eco final en la obra la necesidad de seguir intentándolo.

Los dos personajes componen todo el cuadro actancial de la obra. Tuco supone el sujeto principal y el objeto que promueve la acción será su deseo de convertirse en cantor de tangos. Además, él mismo es el destinatario que se beneficia de la decisión. Es, quizás, el primer acto que Tuco realiza solo para su provecho personal, desatado de toda imposición social. Sebastián se construye, en primer lugar, como oponente del sujeto, representante de los impedimentos, de todos los agentes contrarios a los deseos del protagonista, el freno de sus inquietudes. Posteriormente, se convierte en ayudante y colabora para cumplir el sueño de Sebastián. En ambos caracteres y en la acción de esta obra percibe Miguel Ángel Giella la alienación de la sociedad ante los mandatos impuestos (Giella 1991).

Aunque hallamos solo estos dos personajes, encontramos otras figuras cuya ausencia en la escena se contrapone a su destacada presencia en la acción. Por un lado, la familia, construida desde la negatividad, como el máximo oponente para el protagonista. El núcleo del hogar es mentado de forma continuada en la pieza y metaforiza la presión social contra el protagonista, las voces del deber frente a las inquietudes personales. Son la contraposición directa a la elección individual, de ahí que se les denomine como «extraños», conformándose como agentes externos que aprisionan el libre pensamiento. A su vez, destaca la figura de El Mingo, representado desde la anteposición del artículo demostrativo en su nombre como un personaje popular del barrio. El Mingo es el destinador de la obra, el agente liberador de Tuco al promover su dedicación como cantante. No obstante, se trata de un destinador particular ya que no busca la colaboración con el protagonista sino su escarnio. En su engaño para causar la burla sobre Tuco -como menciona Sebastián en diversas ocasiones- se convierte en el agente más negativo de la trama: incentiva el deseo para mostrar con mayor crueldad la imposibilidad de su realización. Su acción falaz intensifica el patetismo de Tuco y revierte en dramática la escena cómica y el sentido liberador de la obra.

Espacialmente, nos encontramos con un lugar único de carácter realista, «*Un pequeño cuarto aislado del resto de la casa. La única puerta está cerrada con llave*» (Gorostiza en AA. VV. 2007, 149), donde se destaca el desarreglo de elementos frente al habitual orden doméstico. Metafóricamente, el espacio construye significados más complejos desde su carácter de cerrazón y claustrofóbico. A pesar de que la obra clama por la liberación personal y la rebeldía de los actos, la asfixia que provoca el encierro entre las cuatro paredes vuelve a plantear con ironía la visión grotesca de los personajes,

cuyo último grito salvador es a su vez muestra de una trágica realidad de la que no podrán huir. El espacio cerrado los sitúa al margen de la sociedad, los libera de la alienación y los saca de su frustración personal; empero, esta liberación solo se desarrolla dentro del cuarto. Salir supone el enfrentamiento verdadero con la vida, pero los personajes no son capaces de dirigirse más allá de su pequeña rebeldía personal. Por más que clame Sebastián al amigo por salir a la calle y volver al orden normal, solo dentro de la habitación se logra la utopía. Por ello, el espacio de esperanza del cuarto es también símbolo de la sociedad que acorralla sus deseos. De esta forma, el espectador sabe que no es más que una ilusión percedera, que finalizará con los acordes de esa guitarra que Sebastián no sabe tocar y ese smoking tan estrecho para Tuco.

También temporalmente, al igual que en el desarrollo de la acción, percibimos el estilo realista imperante en la poética de Gorostiza. No obstante, la misma evoluciona en la acogida de fórmulas tradicionales. Especialmente, para la imagen de Tuco, Gorostiza escapa de la construcción psicológica realista y recupera el dibujo de los caracteres tradicionales, retornando a las fórmulas sainetescas y, especialmente, a los planteamientos del grotresco criollo. Por ello, todos los detalles configuran a un héroe patético e irrisorio, henchido de valentía y a la vez asido por la sociedad. Definido por Luis Ordaz como «un anti-héroe desdichado» (Ordaz 1997, 114), su decisión obsesiva y ofuscada incrementa su planteamiento fuera de los cánones realistas desde la exageración humorística de sus deseos. De la misma forma, en la evolución psicológica de Sebastián durante la pieza observaremos el paso del trazo realista a su deformación patética cuando alcance el clímax de la pieza y agarre la guitarra para interpretar un tango sin conocimiento musical.

La elección del humor y la construcción grotesca de los personajes desmide la fórmula tradicional del Realismo Reflexivo. Gorostiza acoge en su poética un nuevo medio que, escapando del drama realista, plantea un sentido más trágico para la pieza. El mismo se construye con el avance de la obra y se plantea desde el tópico del pasado evocado, del anhelo de un tiempo mejor, aclamando -como el sintagma latino *ubi sunt*- aquel tiempo de la dicha. Esta evocación de lo pretérito es la que entronca con la elección del tango y de los mitos populares. Por ello se entona “Viejo smoking”, mientras las referencias nos conducen a la visión paródica. Así lo observamos cuando leemos en la acotación: «(Se pone el smoking, que le queda estrechísimo, se estira el peinado y sonrío como Gardel)» (Gorostiza en AA. VV. 2007, 160), en su propia definición como «el

Jubilado Cantor» (Gorostiza en AA. VV. 2007, 158) o en la imitación que realizan los dos amigos, al finalizar la obra, de los conciertos rememorados de Gardel:

Tuco.- Dale. Tocá. (*Pone cara con sonrisa de Gardel y prepara su ademán. Sebastián, feliz, responde con otra sonrisa.*)

Sebastián.- (*“Tocando”*). Triiin, triiin, triiin...

Tuco.- (*Canta*) “Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba...” (*Y sigue cantando mientras Sebastián lo acompaña entusiasmado*)

(Gorostiza en AA. VV. 2007, 168)

Los mitos nacionales mezclan historia y cultura popular, pero desde la visión deformada de una contemporaneidad que ha manipulado y descuidado sus raíces en la imposición de una única visión patriótica por la dictadura. Como en *El viejo criado*, Gardel aparece como la imagen evocada del tiempo esplendoroso, pero a la vez como la figura vejada en la utilización deformada desde el tiempo presente: «Tuco.- (...) Guitarras como las de Gardel. Pero como el Gardel de antes. No el de las películas. El de antes. El Morocho. El verdadero Morocho. ¿Te acordás? (...) (*Sonríe y pone cara de Gardel*)» (Gorostiza 2007, 159). Este afamado cantor de tangos se construye como mito nacional al entremezclarse con otros personajes históricos que enlazan con la liberación de la opresión latinoamericana, uniéndose con el sentido de la pieza sobre la rebeldía de los personajes. Por ello, de forma cómica, Tuco reconoce que su nombre artístico será Carlos Bolívar: «Tuco.- (...) Me puse Carlos por el Morocho y Bolívar por San Martín. (...) Quiero decir que primero pensé en ponerme San Martín. Carlos San Martín. No me digas que no era un fenómeno. Pero después pensé que podía armarse algún lío y me puse Bolívar, que es extranjero» (Gorostiza en AA. VV. 2007, 158).

También observamos en *El acompañamiento* la elección de Gorostiza por el juego metaficcional, en el ensayo, dentro de la representación, del concierto que se realizará en televisión, «*para un público supuesto*» (Gorostiza 2007, 149). Sin realizar un diálogo directo con los espectadores de la sala, el sentido metateatral los convierte, al finalizar la pieza, en el público real que visualizará el concierto catártico de Tuco y Sebastián y sus aplausos entroncarán con los vítores ensoñados por los protagonistas, como muestra del éxito de sus actos. El juego y lo metaficcional resultan elementos recurrentes en la poética de Gorostiza, como también observamos en *¿A qué jugamos?* (1968), donde la trama gira en torno a un juego donde cada personaje construye una historia sobre qué ocurriría si llegara el fin del mundo; en *Matar el tiempo* (1982), donde las parejas deciden representar sus confesiones de forma testimonial para “matar el tiempo”, las cuales descubren su

anodina existencia; o en *Papi* (1983), donde circularmente la obra nos presenta, al inicio y final, a una actriz ensayando su papel<sup>2</sup>.

*El acompañamiento* presenta un final abierto a la valoración de los espectadores, deja en su juicio crítico y su interrogación personal la evaluación del argumento, pero tiñe la mirada esperanzada con la ironía revertida en la visión paródica de los protagonistas. A pesar de ello, propone como tesis principal la liberación, la rebeldía, la lucha por aquello que provoca y conmueve a cada individuo. La historia de Tuco y Sebastián se extrapola metafóricamente con la ruptura necesaria para todo individuo de aquello que lo maniató e impide su realización personal: la sociedad, el estado, la moral, el deber o las normas impuestas.

La dirección de Alfredo Zemma construyó la acción desde elementos mínimos, tal y como requería la creación para Teatro Abierto. Se mantuvo el sentido realista de la puesta en escena, pero se enfatizó el carácter simbólico en la configuración espacial. Observamos en las fotografías de Julie Weisz una cama y otros elementos de mobiliario que evocan al ambiente destartado de la habitación de Tuco. Mientras Sebastián viste con ropa de calle, el carácter paródico de Tuco se incrementa en su bata abierta y su camiseta interior, que enfatiza la imagen enternecedora de este casi jubilado luchando por convertirse en cantante afamado. *El acompañamiento* supuso uno de los mayores éxitos para Teatro Abierto en 1981 y su productividad en la escena argentina hasta la actualidad ha sido cuantiosa a través de diferentes montajes profesionales o amateurs. Además de ser Carlos Gorostiza un autor afamado, el éxito de la propuesta también estuvo determinado por las interpretaciones de Carella y Dumont, subrayadas figuras actorales de la escena nacional, representando además dos personajes idóneos para sus características interpretativas.



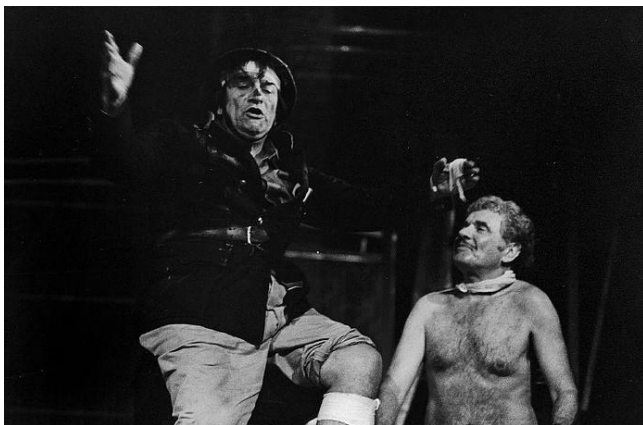
*El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. Imagen de Julie Weisz (2011).

<sup>2</sup> Para ahondar en esta cuestión de la poética de Gorostiza, entre lo lúdico y lo metaficcional, resulta interesante la entrevista realizada por Sharon Magnarelli (1988) al autor. Además, remitimos al artículo de Montes-Huidobro (1986), "Juego de cámaras de Carlos Gorostiza". Por su parte, sobre las obras de los ochenta en las que se enmarcan las propuestas para Teatro Abierto, recordamos el capítulo de Osvaldo Pellettieri (1994, 53-62), "Novela y teatro de Carlos Gorostiza en la década del 80".



### *Hay que apagar el fuego (Teatro Abierto 1982)*

Para Teatro Abierto en 1982, Carlos Gorostiza incrementó los rasgos estéticos de su propuesta en el primer evento con *Hay que apagar el fuego*<sup>3</sup>. En la misma, aunque siga imperando el realismo en la construcción tempoespacial, se incrementa el acercamiento a fórmulas de la tradición teatral argentina y el dibujo de los personajes implosiona en la



*Hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza. Imagen de Julie Weisz (2011).

exageración de las características y en el patetismo, especialmente del protagonista. Gorostiza se acerca a la comedia de situación desde el enredo que genera el triángulo amoroso entre Pascual, Libertad y Cayetano. La acción gira sobre el engaño de los dos primeros a Cayetano, esposo de Libertad y amigo de Pascual, representado desde su bondad y descuido exacerbado.

Esta propuesta de Gorostiza recupera elementos sainetescos (en el dibujo de los personajes, la creación de situaciones cómicas, el humor popular del chiste y el chascarrillo) y, especialmente, entronca con el género de la comedia blanca, aunque su recuperación en el contexto dictatorial, como analizaremos, revierta en una visión más amarga sobre la sociedad en su lectura irónica de esta tradición teatral. Sobre la comedia blanca, seguimos los planteamientos de Jorge Dubatti (2010e, 65-67) aplicado al afamado estreno de *Así es la vida* (1934) de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo M. Malfatti. La comedia blanca ratifica los valores de la clase media y su modo de vida (amor, paternidad,

<sup>3</sup> En los programas de mano de Teatro Abierto 1982 y en diferentes referencias a la obra encontramos por título *El bombero o hay que apagar el fuego*. No obstante, las ediciones posteriores sólo consignan por título *Hay que apagar el fuego*. La obra fue editada en 1983 en Ediciones Paralelo 32, a la cual no hemos tenido acceso. Posteriormente, ha sido recogida en otras ediciones de las obras completas del autor, como en la realizada por Ediciones de la Flor, donde *Hay que apagar el fuego* queda recogida en el primer volumen (2012). La edición de *Teatro Abierto 1982* realizada por Argentores (2016b) también recoge esta obra, advierte que el manuscrito original presentaba serios problemas de conservación, por lo que pueden existir divergencias entre la obra editada y el texto original que escribiera Gorostiza para Teatro Abierto. No obstante, hemos realizado un estudio comparativo entre la pieza recogida en el tomo de Ediciones de la Flor y el mencionado de Argentores y no hallamos divergencias subrayables. Por tanto, comprendemos que si existieron variaciones entre el texto y la propuesta escenificada en Teatro Abierto fueron correcciones menores del dramaturgo o aspectos de la puesta en escena. Ante el fallecimiento de Carlos Gorostiza en 2016, puede que su participación en las correcciones para la edición de Argentores no se pudieran llevar a cabo; no obstante, al contar con los volúmenes anteriores de Ediciones de la Flor, revisados por el autor, comprendemos que nos hallamos ante un texto publicado con el beneplácito del dramaturgo. Esta problemática, entre las posibles divergencias entre la propuesta presentada a Teatro Abierto y la edición de los textos, nos acompañará durante el desarrollo de este capítulo en relación con otros autores y enriquecerá nuestro análisis.

nación, fe religiosa, jerarquía social, justicia y valor personal). Se desarrolla en el entorno familiar, tanto espacialmente como en su sujeto principal, la familia con el padre a la cabeza. Como reconoce Dubatti, «La justicia poética de la comedia blanca ratifica la pragmática y la subjetividad social, contribuye a darle unidad y la justifica» (Dubatti 2010e, 66). La comedia blanca, a pesar de su carácter asainetado, supera esta fórmula. En primer lugar, por su extensión más amplia -algo que no hallamos en la propuesta de Gorostiza para Teatro Abierto 1981-, por su «resolución positiva y esperanzada» (Dubatti 2010e, 66) y su conjugación del melodrama y la comedia, de la amargura de la vida con el final esperanzado. Además, aspecto que conecta especialmente con la propuesta de Gorostiza, la comedia blanca centra su intriga «en un personaje positivo (hipóstasis del Bien), el padre de la familia idealizado en los límites del realismo como un “buen hombre”, que promueve en el público una identificación compasiva. El espectador de clase media ve en él la idealización de sí mismo» (Dubatti 2010e, 67). En definitiva, la comedia blanca es un «teatro del *status quo*» (Dubatti 2010e,67), aspecto que se vincula con la resolución final de la obra de Gorostiza.

No obstante, percibimos algunas variantes significativas, tal y como analizaremos a continuación. Ya no aparece la representación de la clase media, sino que la base del conflicto emana de la problemática económica del matrimonio, de su situación de extrema humildad, en la fractura del posicionamiento social que deberían ostentar y, por ende, su vinculación a la clase baja. Libertad llega a brazos de Pascual y engaña a su marido tanto por el desinterés viril que le provoca su esposo como, principalmente, por la necesidad económica del matrimonio, la cual Pascual solventa con pequeñas ayudas. El desarrollo del conflicto revierte la imagen de Cayetano para Libertad y esta encuentra en sus valores bondadosos y en la confianza que le profesa la recuperación del entorno familiar. No obstante, el planteamiento de los personajes excede la visión realista por la deformación patética y la consecución paródica de sus actos. De esta forma, el restablecimiento del *status quo* no está exento de una ironía dramática que torna grotesco el logro del personaje.

La acción comienza con la conversación entre Libertad y Pascual tras mantener relaciones sexuales. Desde el inicio, se advierte el tono cómico con el que se construye la propuesta y la provocación de acciones irrisorias. Por ello, aparece Pascual en calzoncillos, tropezándose con las chanclas del marido que le están pequeñas, y

expresando vulgarmente sus quejas: «Pascual.- ¡La puta que la parió!» (Gorostiza en AA.VV. 2016a, 339).

Recordamos cómo en el contexto dictatorial las referencias sexuales suponían una provocación contra la moral impuesta por el régimen y que muchos de los espectáculos censurados, pertenecientes al circuito comercial, fueron prohibidos por las imágenes o referencias obscenas de sus comedias. En la coyuntura de 1982, y enfatizado por el espacio protector que conjuga Teatro Abierto, Gorostiza comienza su obra desde la provocación. Aunque las menciones a lo sexual y erótico no sean explícitas y aparezcan mentadas en los diálogos, la poca ropa de los personajes -solo en calzoncillos Pascual y la enagua que cubre a Libertad- suponen un desafío en su escenificación. Además, recordando el afamado comienzo de *Ubú rey* de Alfred Jarry, con el conocido «Merdre!» de padre Ubú, también el tono vulgar de Pascual en su primera exclamación intensifica el carácter provocador de la obra.

El diálogo nos permite descubrir tanto la relación extramarital de Libertad y Pascual como los conflictos internos de cada personaje, enlazados con el bajo posicionamiento socioeconómico del matrimonio, el cual enfrenta la consideración de ambos hombres, Pascual y Cayetano. Mientras Pascual ha conseguido un estatus social elevado regentando su propia carnicería, Cayetano trabaja en una fábrica en precarias circunstancias. Sin embargo, el carácter del marido reverdece por su elevada solidaridad y la felicidad que le provoca su entrega altruista a la sociedad -y a sí mismo en el cumplimiento de sus sueños- como bombero voluntario. Esta labor también muestra la situación de crisis económica en la que se halla el país, donde las obligaciones estatales deben ser ocupadas por la solidaridad ciudadana.

Tras un diálogo cómico de carácter erótico, que relaciona el trabajo de Cayetano con la fogosidad de Pascual, el segundo encuentro sexual de los amantes se verá truncado por la entrada cómica a escena de Cayetano, vestido con todos los atributos de bombero, sucio y malherido, pero quien felizmente «suspira satisfecho» (Gorostiza en AA.VV. 2016a, 342). Gorostiza plantea giros efectistas para conseguir la comicidad de la situación. De ahí que Libertad mande a Pascual a por un vaso de agua a la cocina para que, a sus llamadas provocadoras desde la habitación, responda Cayetano, recién arribado a la casa, generando el humor de la secuencia.

La comicidad continuará, durante toda la obra, ante la estupidez de Cayetano, incapaz de percibir el engaño de los amantes e, incluso, justificando los motivos por los

que se halla Pascual sin ropa en la casa. Esto provoca la risa cómplice del espectador, que ha visualizado la relación de los amantes, y genera una empatía corrompida por parte del público: su vinculación a Cayetano y sus bondades se enfrenta al patetismo que observan en su ignorancia. La única pretensión de Cayetano será narrar al resto de personajes su hazaña como bombero y los motivos por los que está herido, mientras la tensión de Pascual y Libertad aumenta ante la incapacidad de reconocimiento del engaño por parte del marido. Además, el humor de la obra se incrementa en los dobles sentidos del diálogo y la insistencia del bombero por vender números de una rifa benéfica a Pascual.

El relato de Cayetano enfatiza las bondades humanas y la esperanza para la sociedad. Por ejemplo, cuenta cómo todo el pueblo ayudó al empuje del camión de bomberos -cuyo motor estaba roto- o alaba constantemente la solidaridad frente al egoísmo. El carácter paródico del personaje aumenta en la exageración de sus cualidades y su confianza ciega en la colaboración ciudadana. Así, cuando anuncia entusiasmado que lo ascienden a cabo por las heridas recibidas durante el último incendio -con lo que aumentarán sus responsabilidades como bombero voluntario-, Libertad explota airada: la bondad de su marido se enfrenta con las necesidades de la pareja y sus problemas económicos. En la fábrica, descuentan a Cayetano cada ocasión en la que acude a apagar un incendio: «Libertad.- (*Fuerte, interrumpiendo, desesperada*) ¡No aguanto más! ¡No- aguan-to-más! ¿Entendés? Ya estoy cansada de esta vida miserable. Ahora hasta tengo que trabajar por tu culpa. ¿Y vos sabés lo que eso significa? ¿Eh? ¿Te creés que es fácil conseguir plata honradamente como están las cosas ahora?» (Gorostiza en AA.VV. 2016a, 350).

La mujer devela su drama y permite leer entrelíneas que su relación extramarital con Pascual responde más a un beneficio económico que a un deseo pasional. Así, la obra, entre el tono cómico, ahonda en el drama socioeconómico de la familia y en la situación de la mujer en el contexto argentino, donde su única posibilidad laboral se desarrolla entre lo oculto, acallado o inmoral. El conflicto que plantea Gorostiza, por lo tanto, profundiza también en el espacio que ocupa el hombre y la mujer en la sociedad heteropatriarcal. Parte del carácter paródico de Cayetano se sustenta en su benevolencia, sensibilidad, dadivosidad y falta de virilidad, la cual le recrimina Libertad. Ante la ruptura del marido de su papel tradicional como sustento de la familia, la esposa debe superar su mera ocupación doméstica y su dedicación al cuidado del hogar para compensar las falencias del marido. Ella acoge, en sus reclamos y preocupaciones, un papel masculino (en el

sentido tradicional y machista basado en la caracterización desde la acción, actuación y determinación), frente a las características femeninas de Cayetano (siguiendo la visión arquetípica: sensibilidad, quietud, falta de iniciativa):

Cayetano.- ¿Pero qué quieres? ¿Qué puedo hacer si ellos no...?

Libertad.- (*Interrumpe otra vez*) ¡Incendia la fábrica y después apaga el fuego, si quieres! ¡Vas con tu autobomba y lo apagas! ¡Pero primero hacé algo, no sé, pero hacé algo! (Gorostiza en AA.VV. 2016a, 351)

En este sentido se observan también los juegos sexuales entre la manguera del bombero que apaga el fuego con el miembro viril de Pascual que “apaga” el deseo sexual de Libertad. Además, cuando la mujer intenta buscar en las heridas del incendio la visión viril de Cayetano -ensalzándolo por su heroísmo-, el patetismo aumenta al reconocer el protagonista que sólo se cayó de la escalera. Por tanto, Gorostiza basa la construcción paródica de su protagonista, Cayetano, en las relaciones machistas tradicionales, pero en su salvación final revierte esta visión y sitúa también la atención en un cambio de paradigma social: «Cayetano.- Pero, querida... ¿cómo podés pensar así? Eso es egoísmo. ¿Te parece que yo puedo permanecer indiferente ante la desgracia del prójimo? ¿No soy un ser humano acaso?» (Gorostiza en AA. VV. 2016a, 345).

Humor y melodrama se fusionan en el desenlace de la pieza, alejándose del realismo en el planteamiento de los personajes desde la estética tradicional sainetera, en la exageración del talante de Cayetano. De esta forma, Libertad explota reconociendo al esposo su drama: Pascual es su amante para conseguir de él un beneficio económico. No obstante, el marido descrea las palabras de la mujer y lo desmiente alegando que intenta llamar su atención. Libertad acaba sumida en un llanto amargo que supone una catarsis personal. Se revelan ante sí las bondades de su marido frente a la crueldad de la sociedad y reconoce en privado a Pascual que nunca volverán a acostarse juntos. A su vez, el lamento de Libertad descubre a esta mujer atrapada en su relación matrimonial, aceptando sumisa la realidad que le ha tocado vivir. La pieza finaliza con Libertad sollozando a los pies del esposo, en actitud expurgadora de sus infidelidades, mientras él consuela, benevolente, sus lamentos y clama por la esperanza utópica en una humanidad solidaria, en la colectividad, la colaboración y la ayuda ciudadana:

Cayetano.- (...) Ahí está. Y quédese tranquila. Eh... que yo le prometo que la voy a cuidar (...). Yo nunca la voy a dejar sola. Puede estar segura. Cuanto más peligro hay... yo más pienso en usted. (*Ella solloza fuerte*) Pero uno no vive solo en este mundo. Y hoy por mí... y mañana por usted. Con tanta gente que hay por ahí... no se puede pensar sólo en uno mismo. Y algo hay que arriesgar. Si no... ¿quién apagará el fuego? ¿Alguien tiene

que apagar el fuego, no es verdad? Alguien lo tiene que apagar. (Gorostiza en AA. VV. 2016a, 357)

Esta intervención, con la que cierra la propuesta, presenta dos vías de lectura. En primer lugar, Gorostiza recompone el *statu quo* del entorno familiar, lo que enlaza con la base de la comedia blanca. La respuesta serena de Cayetano ante el develamiento desesperado de Libertad sobre su infidelidad -enfaticando su confianza en la mujer- reconstruye su posicionamiento masculino en la pareja, de ahí que ella finalice la obra abrazando sus pecados «*Abrazando sus piernas*» (Gorostiza en AA. VV. 2006a, 356), en una postura de sumisión. La misma será rota por Cayetano, quien sienta a la esposa sobre sus rodillas, en actitud paternalista. La liberación de la -significativamente nominada- Libertad, que intentaba tomar las riendas de su vida en su relación con Pascual y su independencia económica, se rompe ante la actitud del marido, benévolo, firme ante la debilidad de la mujer. Por ello, se consuma la obra con Cayetano, seguro, protegiendo y cuidando a su mujer, marcada por la debilidad de sus actos. El discurso de Gorostiza mantiene, en este sentido, la visión prototípica de las relaciones maritales dentro de la estructura heteropatriarcal. En último lugar, resulta sorprendente que durante toda la pieza Cayetano se haya dirigido a su mujer en segunda persona del singular (tú) y, desde el momento en que ella le pide su perdón, varíe su formulación a la forma distanciada y respetuosa (usted) -sin marcar el voseo habitual argentino-, mientras que ella mantiene la forma anterior:

Cayetano.- ¿Pero qué te pasa?

Libertad.- Perdoname, por favor, perdóname.

Cayetano.- Pero qué es eso. De qué **la tengo** yo que perdonar. **Mire** las cosas que ocurren hoy.

Libertad.- (*Abrazando sus piernas*) Perdoname. (*Llora inconsoladamente*<sup>4</sup>).

Cayetano.- (*Levantándola*) Bueno, bueno, **tranquílcese**. **Venga, venga, venga** conmigo. (*Él se sienta en el banquito y le pone a ella sobre sus rodillas*). Ahí **está**. Y **quédese** tranquila. Eh... que yo **le** prometo que **la** voy a cuidar. (...)

(Gorostiza en AA. VV. 2016a, 356, énfasis mío)

No obstante, existe una segunda lectura de carácter socialista, la cual no está exenta de una visión grotesca en la configuración de Cayetano. Las virtudes de este personaje desmiden la lógica social del individualismo, de ahí que Pascual se burle de él desde el comienzo de la obra. Empero, será el marido quien finalmente conmocione a la esposa y logre recuperar su cariño mientras que el amigo quedará desbancado de su relación amorosa. Por ello, el discurso final de Cayetano se asemeja a una beatificación

<sup>4</sup> Así se halla en el original, no “desconsoladamente”.

del personaje, lo que motivaría su cambio al uso de usted y la posición significativa de la mujer en su regazo. Las bondades de Cayetano superan los presupuestos colaborativos y establecen un mensaje humanitario y social que resulta dramático en la lectura contraria en la sociedad argentina. Frente al “sálvese quien pueda” (o “el que me toca es un chanco”, recuperando el título de Drago para Teatro Abierto 1981), Gorostiza promueve, a través de Cayetano, la solidaridad por encima de toda individualidad, más allá del bien y beneficio propio. Corresponde al espíritu colaborativo y abierto que también promulgaba el propio Teatro Abierto. Se trata de una utopía socialista -no exenta de una lectura desde la tradición judeocristiana- y que aboga por los valores básicos de convivencia como salvación ciudadana. Esta propuesta ya se torna liberadora en el contexto de Teatro Abierto, rompe con las dinámicas de relación impuestas por el Proceso y la crisis socioeconómica e invita a lo colectivo como salvación ciudadana. También existe una “hibris” o desmesura de Cayetano que, en su excesiva bondad -vista al principio como memez-, socava los esquemas tradicionales e instaura otro modo de actuar personal y socialmente.

Existe una última lectura que se establece desde el guiño del autor al espectador y que revierte irónica toda la pieza. Los valores de Cayetano sobresalen como las normas de convivencia que deberían imperar en la sociedad, pero este personaje ha despertado nuestra comicidad, se construye desde el patetismo y se aleja de una figura heroica. Es un héroe vulgar, ascendido a cabo, pero como bombero voluntario y porque se cayó de una escalera. Se siente dichoso, pero su mujer se ha visto guiada al engaño con su amigo para lograr algo de rédito para la supervivencia de la economía familiar. Es un buen hombre, pero todos leemos en él a un ser mediocre. En esa lectura, la que consideramos de mayor valía, reside el propio drama del receptor, consciente de que los valores de Cayetano deberían imperar en la sociedad, pero estamos muy lejos de situarlos como nuestra bandera.

Los problemas económicos de la pareja y de la ciudadanía enlazan con el contexto histórico de composición de la obra. No obstante, ni en *El acompañamiento* ni en este texto de Gorostiza para 1982 observamos una expresión directa o velada sobre los años dictatoriales. La lectura de la obra acoge matices distintivos si enlazamos con el tiempo del Proceso, como hemos evidenciado, pero sus planteamientos superan dicha contextualización en favor de su generalización.

En cuanto a la construcción tempoespacial, destaca el mantenimiento de la fórmula realista tradicional. La acción se desarrolla, de forma lineal, en un pequeño lapso de tiempo (del final del encuentro carnal entre los amantes a la marcha de Pascual con el testimonio de Libertad). El escenario se compone como trasunto de toda la casa y enfatiza la comprensión de los problemas económicos de la pareja: «*Un cuartito de estar y comedor muy humilde. (...) Todo es pobre. Hay una mesita, sillas y un banquito*» (Gorostiza en AA. VV. 2016a, 339).

En relación con los personajes, cada construcción difiere en el planteamiento de Gorostiza. Libertad se representa desde una visión realista y, por ello, testimonia un conflicto psicológico complejo: como su propio nombre indica simbólicamente, la libertad de escoger entre el bien desmesurado, que no la sostiene, o un mal traidor, que no le compensa moralmente. Pascual, sin embargo, se construye dentro de parámetros más simples, recordando a las figuras sainetesca. Cumple el rol del trabajador que ha triunfado económicamente y su único fin es el placer personal. Por ello, no le importa continuar su relación con Libertad a pesar de saber los motivos ocultos que le llevaron a sus brazos. Pascual prostituye la libertad. En su crítica irrisoria a Cayetano, observamos que es representante de una sociedad deshumanizada e insolidaria y solo se preocupa por su bienestar. En última instancia, Cayetano, como figura protagónica, se conforma desde una visión grotesca, esbozado a partir de escasos rasgos y, en la exageración de sus acciones y sus valores positivos, emana la comicidad que genera en el espectador y el carácter amargo de la obra. Lo sainetesco y paródico se equilibra tal vez con el respeto que al final le profesa Libertad: sale a la superficie de manera grotesca, pero desde una profundidad individual. Como reconoce el propio Gorostiza en declaraciones a Sharon Magnarelli: «Una nueva etapa mía -*El acompañamiento, Hay que apagar el fuego y Papi-toman al hombre en su profundidad de una manera menos comunitaria, sino individual, y sale a la superficie de manera grotesca*» (Magnarelli 1988, 107).

Esta configuración como personajes populares, tipificados y grotescos se muestra en que los conflictos que mueven a la acción de los personajes masculinos en *Hay que apagar el fuego* son muy limitados, pero su sentido se conforma pleno en profundidad y complejidad en su desarrollo social. El único objetivo de Pascual es satisfacer su deseo sexual, lo que le aparta de su anodina vida como carnicero (en esta rutina y su deseo frustrado por Libertad reside su único obstáculo vital). Para Cayetano, el único objeto de la pieza es narrar su heroico relato apagando el último fuego, mostrar su hazaña y



defender que su labor es necesaria -aunque altruista- y que su valor en la sociedad es, por ello, destacado. La complejidad de *Libertad*, como señalábamos, es mayor y se desenmascara ante el espectador en varias ocasiones como muestra de sus diferentes conflictos: su papel de amante pasional; su lugar como esposa; su amor por Cayetano; su preocupación por su clase social y problemas económicos; su enternecimiento; y, finalmente, la aceptación de su destino vital junto a su marido.

Como en *El acompañamiento*, repite junto a Gorostiza para Teatro Abierto 1982 Carlos Carella, quien interpreta al protagonista, Cayetano. Le acompañan otros dos actores subrayados de la escena nacional, aumentando el valor de la obra en su estreno: Leonor Manso (*Libertad*) y Marcelo Krass (*Pascual*) completan el elenco, bajo la dirección de Héctor Tealdi, notorio teatrero rosarino.

Los dos textos presentados por Carlos Gorostiza para Teatro Abierto componen una imagen destacada de su poética dramática en los años ochenta, a partir de la evolución de esta tras treinta años de trayectoria escénica. Gorostiza es una figura faro en el teatro argentino, tanto por la fuerza inicial de su literatura dramática como por su transcurso y variantes. El posicionamiento destacado de este dramaturgo en el canon de la literatura dramática argentina contemporánea lo sitúa como estandarte y genera una profunda huella con sus trabajos. Sus aportaciones a Teatro Abierto asientan el legado tradicional, transmiten la impronta del realismo -desde su vertiente primigenia- y de la tradición escénica argentina. Otros dramaturgos posteriores -y en el seno de Teatro Abierto- continuarán procedimientos que emanan de la dramática de Gorostiza y, sobre todo, este autor impondrá una visión utópica, propia del discurso moderno gestado desde mediados del siglo XX, una ideología socialista y esperanzada, cuyo mensaje enfatiza en la fuerza de la unión humana. En valoraciones de Osvaldo Pellettieri, «Carlos Gorostiza se presenta dentro de la literatura dramática argentina contemporánea como un autor absolutamente proteico, que supo modernizarse al ritmo del cambio del sistema teatral con desusado dinamismo» (Pellettieri 1994, 53).

Como ya tratábamos en el capítulo anterior, muchas de las obras escritas para Teatro Abierto impiden su catalogación dentro de la categoría de teatro político. Las propuestas de Gorostiza que acabamos de analizar se enmarcan en este hecho. No se trata de un teatro político en el sentido militante, sino que revierte más la búsqueda por el entretenimiento del que emana la visión crítica del espectador. El sentido de la pieza es político en su conciencia social, en el significado profundo más allá del mero pasatiempo.

Superando el texto, el carácter político de estas dos obras reside en el acontecimiento teatral, en su representación en el contexto de Teatro Abierto. Su puesta en escena en el tiempo dictatorial constituye un acto irreverente. De ahí el carácter universal del que gozan ambas propuestas, su lectura en contextos divergentes donde funciona su carácter metafórico a partir de la extrapolación particular de sentidos. Resulta significativo que el propio Gorostiza percibiera, a posteriori, el carácter político que la reivindicación de Tuco y Sebastián suponía:

No lo supe hasta tiempo después de escribir y estrenar *El acompañamiento*. EL inconsciente trabaja así, de espaldas o a los costados de nuestro entendimiento consciente. Pero Tuco sufría lo que sufríamos nosotros: quería cantar y no lo dejaban. Por eso recurrió a refugiarse en la locura. (...) Y como muchos espectadores con necesidad de cantar que en países e idiomas remotos continúan refugiándose en la locura de Tuco y de Sebastián. Porque resulta que la opresión que anula, que impide vivir, no es sólo producto de una época y un lugar. Por eso Tuco y Sebastián siguen andando por ahí, de país en país, de continente en continente, regalando su locura a todos aquellos que quieren cantar. Que son muchos. (Gorostiza 2009, 46-47)

Además, en declaraciones a Sharon Magnarelli en 1984<sup>5</sup>, el autor reflexiona sobre las claves que hemos observado en sus textos anteriores:

Yo diría que quiero tomar una actitud crítica frente a la gente que desprecia al prójimo. Entiendo que forma parte de este fenómeno, de la huida de la realidad, también la falta de organización personal, el fracaso. Esto forma parte de una realidad nacional. Yo por primera vez en este momento me reto en forma total con una responsabilidad política. (Magnarelli 1988, 106)

En Carlos Gorostiza observamos una continuidad de su poética realista que va evolucionando con el transcurso de su producción. La misma acoge, paulatinamente, procedimientos que superan lo mimético y se establecen propuestas espaciales y temporales de cargado sentido simbólico. Como observamos en Teatro Abierto, sus obras componen una poética realista que conjuga tanto la ilusión como la exasperación y el fracaso de sus personajes provocado por el contexto social -y enfatizado por el tiempo dictatorial-. Su acercamiento a las textualidades tradicionales nutre su esfera realista desde la construcción paródica y la recurrencia a aspectos populares y mitos nacionales. El carácter metafórico y la profundidad de sus personajes, unido a su sentido grotesco, se conforma como una clave de su dramaturgia. En ellos se sustenta la visión crítica del autor y la metáfora que emana del texto. Un teatro que cree en la palabra -frente a la experimentación contemporánea- y que construye, con ella, el sentido utópico y social en el que basa el autor su comprensión de este arte.

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada por Sharon Magnarelli el 28 de agosto de 1984 a Carlos Gorostiza.

### 5.1.2.- Osvaldo Dragún, leyendo la Historia argentina

La poética dramática de Osvaldo Dragún es, desde nuestro punto de vista, una de las más ricas del panorama teatral argentino si nos fijamos en la variedad estilística de sus propuestas dramáticas. Mientras otros autores evolucionan y experimenta cercanos a una poética determinada, Dragún ofrece un panorama formal divergente en cada trabajo, el cual se aúna por la comprensión del teatro desde el compromiso social que se dirime de todas sus obras.

La poética de Dragún se adhiere con fidelidad a los postulados del teatro independiente histórico, de donde emergen sus primeros trabajos junto al grupo Fray Mocho. En este sentido, aunque sus obras no presentan un trabajo militante en la elaboración dramática de las mismas y el carácter universal que enriquece su escritura, en ellas percibimos un sentido crítico constante hacia la sociedad, interpelada en todos sus textos. En un primer momento, observábamos en su producción una continuidad del trabajo dramático de Bertolt Brecht y la poética del teatro épico, aportándole un matiz distintivo desde la cosmovisión draguniana. Si *Heroica de Buenos Aires*, tal y como tratamos en el capítulo segundo, resultaba un texto construido desde la influencia y el marco brechtiano, en otras obras se percibe este legado desde diversos mecanismos adaptados a su poética. Así, en *Los de la mesa 10* o *Historias para ser contadas* Dragún hace uso del distanciamiento que enfatiza el juicio crítico del espectador, una de las claves más extendidas de la poética de Brecht. Este hecho le hace desvincularse de los postulados realistas tradicionales o del realismo norteamericano adoptado por el Realismo Reflexivo para adentrarse en espacios donde prima el teatralismo, el juego ficcional con el propio medio expresivo<sup>6</sup>. De ahí que los personajes rompan la cuarta pared, narren de forma testimonial acontecimientos de la trama y adelanten hechos o mencionen el pasado de sus historias. Aparecen diferentes mecanismos narrativos en la construcción dramática que enfatizan el pacto ficcional de la representación y la reflexión e interpelación directa a la audiencia. En este sentido lo expresa Amalia Gladhart al afirmar: «The foregrounding of narrative contributes both formally and thematically to his exploration of contemporary society and of the ways in which individuals seek to find a place for themselves in a largely dehumanized and insensitive world» (1993, 94).

---

<sup>6</sup> Para un estudio detallado de estas técnicas en *Historia de mi esquina, Los de la mesa diez e Historias para ser contadas*, remitimos a Miguel Ángel Giella (1989, 99-108).

Los caracteres de Dragún no quedan dibujados en un sentido psicológico realista, sino que componen tipos populares, deformados, absurdos o extravagantes. La visión del dramaturgo sobre ellos está cargada de ironía, se acerca a lo humorístico o paródico, alcanzando la compasión del receptor. A ello se une que tanto en los personajes como en el desarrollo de la acción observamos el acercamiento de Dragún a formulaciones dramáticas populares. Algunos estudios sobre la poética de Dragún han percibido cómo la tendencia brechtiana entronca con un sentido vanguardista histórico, acercándose al Teatro del Absurdo o a la visión grotesca de la realidad, deformándola para su escenificación (Holzapfel, 1980; Crew Leonard, 1983). Desde nuestra percepción, y como observaremos en las obras para Teatro Abierto, esa presencia de procedimientos vanguardistas en la obra de Dragún entronca con su sentido popular, con el acercamiento tanto a fórmulas de la tradición escénica argentina como al discurso que retorna al circo criollo, a la expresión festiva, a lo carnavalesco y a la escenificación popular.

El sentido didáctico que pretendía el teatro independiente se revierte en los trabajos de Dragún y, lejos de alcanzar la distancia fría del espectador, construye un espacio de emoción en la empatía consagrada entre el público y los personajes. Los mismos enternecen en sus desdichas y conmueven al espectador en la correlación entre estas desgracias y las suyas propias. Ese didactismo establece vínculos maniqueos en la valoración de los personajes, entre los elementos positivos de las víctimas y la negatividad de los victimarios o de la opresión social y estatal. Por ello, en muchas de las obras los caracteres se construyen a modo de “tipos” que representan una función para el desarrollo de la trama y la movilización crítica del espectador. No obstante, si bien esto se aduce en algunas de sus piezas de fórmulas más populares (*Los de la mesa diez* o las *Historias para ser contadas*), en otros casos existe una construcción psicológica más compleja y profunda, como en el caso de María en *Heroica de Buenos Aires*.

Oswaldo Pellettieri percibe cómo Dragún acoge los procedimientos brechtianos, pero los varía «su funcionalidad, los puso al servicio de lo que podríamos denominar como “melodrama social” o “neomelodrama”» (Pellettieri 1997, 73). Alejándose del efecto distanciador, para Pellettieri el teatro de Dragún logra emocionar a un público modelo, aquel militante de izquierdas que acudía al teatro «preparado para recibir el mensaje, lleno de compasión, y más, de autocompasión» (Pellettieri 1997, 73). Si bien compartimos esta visión del investigador argentino, también percibimos cómo el teatro de Bertolt Brecht escapaba muchas veces de sus propios postulados; la propuesta crítica

de su teatro distaba en muchas ocasiones de la emoción generada en el espectador. Así ocurre, por ejemplo, en *Madre coraje*. Además, también Brecht se dirigía en su tiempo, como Dragún, a un público modelo, filoizquierdista y comprometido.

Otra variante de la poética de Dragún, con la que inicia su producción dramática, es aquella que se decanta por el teatro histórico para construir un correlato crítico con la realidad contemporánea. El sentido de estos proyectos goza de los mismos intereses que las otras piezas, promoviendo el despertar crítico de la sociedad. No obstante, los mecanismos difieren notablemente en la inexistencia de las características antedichas. Estos textos de Dragún se decantan por un drama histórico de estructura tradicional; no obstante, su lectura desde la contemporaneidad y, especialmente, la remodelación del hecho histórico, la libre interpretación que Dragún realiza para reconstruir la historia oficial, propone una mirada disímil al drama histórico -corriente que se incentivará en el tiempo posdictatorial-. Como ya estudiábamos en el capítulo tercero, se configura un sentido existencialista en la lectura de la historia que aporta el interés sobre la revisión de Dragún. Así ocurre en *La peste viene de Melos* (1956), donde se retrotrae a la mitología griega, mientras que *Tupac Amaru* (1957) se acerca al mundo indígena y a la historia latinoamericana.

Como señalábamos en los capítulos segundo y tercero, en la producción de Dragún observamos un freno a su producción desde 1972. Su regreso a los escenarios porteños tiene lugar en el seno de Teatro Abierto en 1981 con *Mi obelisco y yo*. A partir de ese momento, la presencia de Dragún se hace más acuciada, estrenando en 1982 *Al perdedor* y *Al vencedor* (Teatro Abierto 1982), así como en 1983 *Al violador* y *Hoy se comen al flaco* (Teatro Abierto 1983). Estos dos últimos textos habían sido escritos con anterioridad en los años setenta, por lo que, tanto en ellos como en las obras antedichas para Teatro Abierto, el dramaturgo mantiene su poética primigenia y reitera en el seno de los ciclos fórmulas de la tradición teatral y de la estética que él había desarrollado desde los cincuenta, tal y como analizaremos. Teatro Abierto supondrá el final de un período para la producción de Dragún, el cual acogerá paulatinamente -sin perder su carácter distintivo- fórmulas del Realismo Reflexivo como estética dominante. Así lo ha estudiado Laura Mogliani (2001a, 316) en referencia a la producción de Dragún en los ochenta con propuestas como *Como Pancho por San Telmo* (1986), *¡Arriba, Corazón!* (1987) y *Volver a La Habana* (1990).

Trabajaremos la poética de Osvaldo Dragún, tanto sus características como el abrazo a las fórmulas tradicionales como legado estético, a través de su aporte a Teatro Abierto: *Mi obelisco y yo* (1981), *Al vencedor* (1982) y *Hoy se comen al flaco* (1983). Lo más interesante de las obras de Dragún para este festival es que presenta variantes de su propia poética, de la influencia brechtiana a las expresiones populares o el teatro histórico, aunque representado de forma evolucionada con los escritos que iniciara en los años cincuenta.

### ***Mi obelisco y yo* (Teatro Abierto 1981)**

La propuesta de Osvaldo Dragún para 1981, *Mi obelisco y yo*, reúne muchas de las características anteriormente esgrimidas sobre la poética del dramaturgo, según detallaremos. A través de un tono cómico y absurdista, reflexiona sobre la historia de Argentina, la identidad nacional y la sociedad durante el Proceso, metaforizado a través de la figura de Él y el obelisco, escultura característica de la capital argentina que se convierte en simbólica representación del país.

La propuesta se desarrolla en un espacio vacío, alejado de la representación mimética realista, donde solo prevalece un obelisco que crecerá con el avance de la representación, tal y como se trasmite en el documental *País cerrado, Teatro Abierto* de Arturo Balassa. El inicio de la obra recupera la representación popular, consiguiendo hacer partícipe al espectador del entramado escénico, a la vez que provoca el distanciamiento afectivo en la intensificación del descubrimiento del pacto ficcional. De esta forma, comienza la escena con la aparición del Actor I, que pide «¡Luz!» mientras mira a la zona técnica y coloca, ante los espectadores, el pequeño obelisco: «Actor I.- ¡Un Obelisco! ¡Nada por aquí! ¡Nada por allá! ¡Nada más que un Obelisco!» (Dragún en AA. VV. 2007, 63). En su diálogo con Él, mentado solo con dicho artículo, descubriremos que este protagonista es un joven inmigrante de Paraná que cambia el medio rural por la vida urbana y queda embelesado ante la visión del obelisco. Desde el comienzo, percibimos el tono cómico de la pieza, donde se juega con los dobles sentidos, la parodia y los chistes populares:

Él.- Eso... ¿es el Obelisco?

Actor I.- ¿Me está cargando, señor, o quiere que le conteste con un chiste cordobés?

Él.- No, señor... Es que... acabo de llegar de Paraná...

Actor I.- ¿Para qué?

Él.- ¿No, Paraná... ¡Entre Ríos! Yo nací en Paraná y... y tengo una cita al pie del Obelisco.

(Dragún en AA. VV. 2007, 63)

La focalización de toda la obra estará situada en este personaje, Él, a quien el Actor I encomienda vigilar el obelisco. Este monumento, como símbolo de la nación, verá pasar ante sí a diferentes caracteres, figuras nacionales y simbólicas, construyendo una alegoría sobre la historia de Argentina. Junto a Él, esperando ante el obelisco, el espectador entrará en un mundo ilógico que compendia planos y tiempos, en una representación vanguardista que permite reflexionar metafóricamente sobre el país y la opresión.

El primero en entrar será Colón, representado por su acento español -«*como "gallego"*» (Dragún en AA. VV. 2007, 64)-. La muestra dialectal de los personajes resulta un elemento proveniente de las fórmulas populares (sainete, grotesco criollo), la cual evidencia la realidad migratoria de Argentina, enfatiza su multiculturalidad y variedad social, así como provoca escénicamente lo humorístico. Alrededor del haz de luz del obelisco, única iluminación en toda la escena, comienzan a revolotear unas figuras simbólicas, unas «manos» que representan a la sociedad y que jugarán un papel determinante en su recurrente aparición durante la obra. El discurso de Colón es enigmático y metafórico. Arremete sobre diversas cuestiones, desde la necesidad migrante de hallar una vida mejor hasta, irónicamente, el olvido como medio para la asimilación de una nueva identidad y la destrucción del pasado personal:

Colón.- ¡Aquí todo DEBE<sup>7</sup> ser distinto! ¡Es mi última esperanza!

El.- ¿Su última esperanza?

Colón.- ¡Mi última esperanza! ¿Y usted? (...)

El.- (*Sonríe cohibido*) Y... no sé... yo... ¡acabo de llegar!

Colón.- ¡Buen comienzo! ¡Olvidarlo todo! ¡La memoria es inútil!

(Dragún en AA. VV. 2007, 64)

Los diálogos transcurren a través de referencias difusas e ilógicas, generando desde un humor absurdo una imagen de desconcierto que angustia en su sentido enigmático. De ahí que Colón represente tanto la visión de la inmigración como del exilio, cuando reconoce a Él que huye la memoria y de las palabras, que extrapolamos al horror y su testimonio. Su falta de mirada al pasado lo enceguece en su acción, por lo que tropezará con el obelisco que crece a cada instante ante los espectadores. El Actor I retornará a la escena, en cada cambio de secuencia, consolidando el compromiso de Él

---

<sup>7</sup> El énfasis en mayúsculas se representa así en el original.

con su cometido. La vigilancia del obelisco metaforiza, entonces, la vinculación con el deber, la norma social y la fidelidad nacional, aspecto de especial crudeza enlazando con el contexto dictatorial.

Posteriormente, observamos la imagen simbólica de Colón unido al Indio por la cadera, entrando al haz de luz de la escena y mostrando la figura del segundo animalizada. Como trataremos en *Al vencedor*, Dragún construye la historia de Argentina desde su dolor, desde el enfrentamiento de sus desemejantes, desde todos los pilares sociales y desde su propia realidad mestiza. De esta forma, la víctima y el victimario, el colonizador y el maltratado, comparten una misma figura, de manera simbiótica, y ambos se precisan para la supervivencia.

Se intercalarán diferentes monólogos y secuencias evocativas de Él, la cuales permiten construir su imagen psicológica, su vida pasada y sus anhelos de mejora personal, pero también sus remordimientos más profundos por la pérdida identitaria y el abandono de su tierra y seres queridos. Mostrará sus miedos como inmigrante rural hacia la ciudad y su alegría por el ascenso social que cree alcanzar en su puesto al cuidado del obelisco. Se entrecortarán los recuerdos de su pasado con su amigo Pelado en Paraná junto al relato de las cartas que le escribe y más tarde tendrá lugar una superposición de planos entre el Pelado clamando la atención del protagonista y Colón y el Indio-perro mordiénolo hasta acabar con su vida, en una visión de suma violencia y tono poético. Así, el Pelado, que tanto ha soñado con viajar en barco a Corrientes y comenzar una vida ensoñada, descubre junto al Indio la muerte:

Pelado.- (*Grita*) ¡Me muerde, Josesito! (*El Indio-pero lo muerde, pero muy suavemente. Es casi como un beso ligero. El Pelado lo mira, sorprendido por el descubrimiento.*) ¿Era con vos el viaje? (*Lo acaricia. Sonríe*) ¡Nunca me imaginé que ahora la muerte viniera disfrazada de Rin-Tin-Tin!

(Dragún en AA. VV. 2007, 68)

Mientras que Pelado llama a Él por su nombre, Josesito, su llegada a la ciudad lo alinea y convierte en uno más, sin identidad, un trabajador atrapado en la vida urbana, engullido por su ritmo frenético y sumido en el olvido. Alguien, como él mismo se interroga, que no será capaz de construir y reivindicar su presencia en la ciudad, de decir «aquí estoy yo» (Dragún en AA. VV. 2007, 69). La reflexión sobre la asimilación y pérdida identitaria se incrementará con la secuencia posterior, protagonizada por el Actor II y la Actriz I, cuya nominalización también evoca a su falta de identidad. Se trata de dos inmigrantes italianos representados irónicamente: «visten como inmigrantes» y «hablan



como “tanos”». Esto reconstruirá, de nuevo, la tradición popular del sainete y el grotesco criollo, con expresiones humorísticas lingüísticas como el cocoliche. Entre su diálogo cómico (enfados, discurso italoespañol, confusiones) descubrimos el horror del viaje migratorio de comienzos del siglo XX: el infierno del barco, la falta de luz en los sótanos, el viaje paupérrimo, la desesperación por el trabajo, el sueño por la tierra prometida que no trae más que dolor, la oscuridad personal -simbólicamente representada en la bandera olvidada durante el viaje-... Como en el caso de Colón, adentrarse en la ciudad para los inmigrantes, metaforizado en el cruce de la avenida más allá del Obelisco, supondrá el olvido, la falta de visión de la realidad y la pérdida personal del pasado. Escénicamente, salen de la luz cenital sobre el obelisco para adentrarse en la oscuridad del escenario no iluminado.

La siguiente secuencia evoca a la represión. La entrada veloz del Actor y la Actriz con paraguas, asustados, y el «ulular de una sirena» (Dragún en AA. VV. 2007, 73) nos sitúa ante un estado de excepción. Dragún juega con la mezcla temporal, en los elementos asincrónicos que unen la contemporaneidad con lo pretérito, señalando en acotaciones las prendas de reminiscencia al siglo XIX o el bastón de autoridad que recuerda al ejército español de 1800 para el Actor IV, representación del autoritarismo. La secuencia conjuga la independencia con el contexto represivo del Proceso. Así, la «tonada “gallega” falsa» (Dragún en AA. VV. 2007, 73) del Actor IV se entremezcla con las referencias a la dictadura cuando el Actor I invita a los actores del paraguas a que no dejen de caminar alrededor del obelisco para que nada les ocurra, recordando a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en su discurrir por la plaza para no ser encarceladas por reunión ilegal. Posteriormente, la Actriz del paraguas pedirá ayuda para calentar una mamadera para su bebé y Él no dudará en ayudarla afirmando, hasta en tres ocasiones: «¡Es una Madre!», tipografiado en mayúsculas en el texto.

El diálogo continúa en su carácter absurdo, pero enfatiza las acciones que evocan el terror y la violencia del momento, conmoviendo al protagonista y haciéndolo dudar sobre su acción ante el obelisco. La Actriz del paraguas le entrega como regalo una barba que, al colocársela, evidencia el paso del tiempo sobre el personaje. Aquel joven recién llegado de Paraná es ahora un anciano que sigue atrapado en su rutinario cuidado del obelisco, sin poder escapar de él. Encorvado, llegada su vejez, tiene lugar la secuencia final y esperanzadora, cuando otro Joven arribe a la ciudad, también inmigrante desde Paraná. Como un desdoblamiento del yo, este Joven aporta al primer personaje, al

protagonista, una nueva oportunidad de enfrentamiento contra el poder. Cuando este segundo hombre acepta cuidar el Obelisco, se cumple el ciclo de la vida para Él y llega la Muerte, representada como una bella mujer, a cumplir con la cita que toda la vida el protagonista llevaba esperando. Se mantuvo firme, al pie del obelisco, ansiando una cita que, alegóricamente, no era más que el propio transcurrir de su vida, sumido en las obligaciones, hasta su expiración.

Cuando el Joven queda a cargo del Obelisco, retornan las manos, la sociedad se agita fulgurante ante el nuevo cuidador, recordándole sus obligaciones, aquello que lo maniató a una vida repetitiva en un sentido trágico. Con la llegada de La Joven, el Joven y ella se rebelan y desquitan ante toda imposición, marchándose y dejando solo al Obelisco. Simbólicamente, perderá su poder y su tamaño, retornando al primer pequeño cuerpo originario. Con la liberación del Joven, se desprende la fuerza atrayente de este monumento. La pieza finaliza, tal y como se inició, enmarcada en el espacio circense, con el Actor I recogiendo el obelisco y enseñándolo al espectador.

La obra se construye a modo de un retablo que gira en torno al obelisco, el principal protagonista de la historia. Como símbolo de Argentina, a sus pies se compendian diferentes secuencias históricas que, en conjunto, producen una metáfora sobre la violencia, la opresión y la identidad nacional. De ahí que sean recurrentes las referencias migratorias, desde los colonizadores a los viajes desde Europa en el siglo XX, del tránsito del medio rural a la ciudad hasta la persecución y opresión contra los individuos. En todos los casos, se conjuga la dicotomía entre débiles y victimarios, entre aquellos que sufren por el mandato de unas fuerzas irreconocibles, que vuelan sobre el individuo como las manos revoloteando cerca del obelisco. La utopía final de la propuesta alcanza la liberación desde la decisión personal, plantea la esperanza en la juventud por desquitarse de las cadenas opresoras y asir una vida de felicidad en el enfrentamiento contra la normativa social o la represión.



*Mi obelisco y yo.* Fotografía de Julie Weisz (2011).

Espacialmente, el juego escénico presentado bajo la dirección de Enrique Laportilla y las acotaciones de Dragún resulta sencillo, de carácter minimalista, pero sumamente simbólico y efectista. De ahí que el obelisco crezca conforme se apropie de la libertad humana, alimentado por la sumisión; a ello se une la dicotomía generada por la iluminación entre el foco sobre el obelisco a la oscuridad del afuera, lo desconocido y pavoroso. Salir del obelisco es marcharse fuera de lo confortable y seguro, es lanzarse a la negrura que aterra, pero es a la vez la única manera de hallar nuevos caminos vitales y para la nación.

Tanto en la acción como en el planteamiento tempoespacial la obra se aleja del realismo promoviendo un compendio de tiempos y contextos, una fusión de la historia de Argentina donde se confunden épocas y personajes a la vez que conviven en la construcción identitaria del país: la colonización y la batalla del desierto, las guerras de independencia y las primeras migraciones, la pérdida de lo rural frente al auge cosmopolita, la represión del Proceso junto a todas las etapas dolorosas sobre las que se asienta la nación... Así, la construcción coral a través de secuencias breves y a modo de retablo, permiten a Dragún ahondar en temáticas como la inmigración y exilio, la memoria y olvido, los culpables, víctimas y cómplices -de ahí que Él haga oídos sordos al comienzo a los lamentos ajenos alegando su ocupación laboral- y la opresión y libertad.

Osvaldo Dragún busca despertar el juicio crítico, de ahí que elija para su propuesta un estilo distanciado, paródico e irónico, que rememora las fórmulas populares, desde la estructura circense con la que se abre y cierra la obra, a la presentación de personajes tipificados. La pieza carece de acción y sentido dramático aristotélico, conformándose como una galería de secuencias que construyen la imagen de Argentina y que adaptan el teatro épico brechtiano a la escena nacional.

Si estableciéramos un análisis actancial de los personajes, situándonos ante Él como sujeto de la acción, recuperaríamos la trama mínima que une las secuencias. Él quiere conseguir triunfar en Buenos Aires, su objeto y deseo, hacia lo cual halla una serie de obstáculos, a partir de todos los personajes que se convierte en oponentes al retrasar su apuesta vital. La cita que reiteradamente reconoce esperar durante la obra se descubre trágicamente como la muerte que impedirá al hombre su cometido. Ante esta mínima acción, se desarrollan las secuencias, a modo de *sketches*, que reflexionan sobre la historia de Argentina. A su vez, el Actor I, denominado en los *dramatis personae* como «El que cuida el obelisco» (interpretado por Manuel Callau) se configura, a modo de demiurgo,

como la figura que mantiene el orden social. De forma opresora, vincula a otros personajes al cuidado del obelisco y aleja del foco de atención todo elemento perturbador, toda imagen de víctimas por el orden establecido. El resto de personajes, mayoritariamente no nominalizados, cumplen estereotipos dentro de la obra, personajes tipo definidos por un deseo y una caracterización básica: el colonizador español que ansía una vida de riquezas; el joven lugareño que desea llegar a la ciudad; los inmigrantes italianos que esperan mejorar su situación económica y laboral; los argentinos que huyen de la opresión... Por ello, los caracteres no se presentan más que a trazos que componen sus características básicas y enfatizando sus rasgos humorísticos.

La obra se convierte en un conglomerado plurisignificativo que solo en su conjunto permite establecer la lectura directa sobre la identidad argentina y su incidencia en el individuo. El cuidado o la liberación del obelisco plantean la dialéctica interna entre la rebelión y la sumisión. Así reflexiona Osvaldo Dragún, en declaraciones recogidas en *País cerrado, Teatro Abierto*, sobre la imagen impactante y simbólica que el obelisco representa para el ciudadano de provincia, el logro de los sueños hacia el futuro. Como narra de su primera llegada a Buenos Aires:

Lo que vi fue una multitud y el obelisco. Como la puerta de entrada a una ciudad muy extraña, en una ciudad sin pasado, pero llena de fantasmas. (...) el obelisco mío solamente, este obelisco objetivo. Era como la estructuración de un sistema que va creciendo a medida que va consiguiendo encadenar a gente, como la sangre que necesita ese sistema para alimentarse. Que las dos capacidades, el vivir atado a un sistema o liberarse tranquilamente de un sistema, están en uno. De ahí también esa división de que el personaje en dos, el que se ata al sistema, es una gran parte de mí y el que se libera del sistema la parte mía que colabora a que se haga Teatro Abierto. (Balassa y Wegbraut, 1991, 35)

*Mi obelisco y yo* goza de un fuerte carácter político, marcado por el didactismo propio de Dragún que se acerca a lo popular para sus pretensiones. En este sentido, el propio título presenta un interesante juego metafórico. Sitúa al individuo (*yo*, en segundo término) bajo el obelisco, imagen del poder, el miedo y el autoritarismo. Además, el determinante posesivo (*mi*) ahonda en la relación de cada individuo con las imposiciones sociales y los agentes represores. El poder, como el obelisco, crece mientras se le alimenta de la sumisión y disminuye ante la decisión rebelde de quienes no ceden a sus mandatos. De esta forma, el obelisco como símbolo de poder metaforiza la represión, de especial relevancia en el contexto dictatorial. Junto a esta lectura, la forma fálica de esta imperante escultura promueve una visión patriarcal. Como plantea Isabelle Clerc, unido a la imagen

del poder y la representación de Argentina, el obelisco simboliza el machismo y la virilidad (Clerc 2001, 107).

En última instancia, en *Mi obelisco y yo* ensalza Dragún el sentido representacional siguiendo el tópico literario *theatrum mundi*, generando la participación del espectador dentro de la pieza. Este texto de Dragún presenta una lectura más contextual que la mayoría de las propuestas de Teatro Abierto, ya que su discurso decide interpelar directamente al ser argentino y a su devenir histórico para la construcción del futuro. Los significados metafóricos y el sentido simbólico no gozan de una lectura unívoca, sino que se establece una complejidad dialéctica que promueve la interrogación y la duda por encima de cualquier respuesta. Dragún no está construyendo un modelo de nación desde su texto, sino esbozando claves que permitan repensar Argentina y promuevan nuevos rumbos de continuidad para el país.

### *Al vencedor (Teatro Abierto 1982)*<sup>8</sup>

Como mencionábamos con anterioridad, otras de las bases dramáticas de Osvaldo Dragún se sustentaba en su tratamiento del drama histórico con el fin de establecer vínculos con la historia argentina o latinoamericana, interpelando al espectador sobre su propia situación social. *Al vencedor* recupera esta tendencia de la poética de Dragún, pero nos sitúa ante una nueva perspectiva dramática cuyo enlace con el teatro contemporáneo y la visión posmoderna será más destacado. Lejos de realizar una recuperación fehaciente de la historia, Dragún se apropia del hecho histórico para desautomatizarlo y deconstruirlo, generando así nuevos interrogantes sobre la sociedad argentina contemporánea y la identidad nacional. Como en el caso anterior, Dragún revierte su interés en indagar en el conocimiento del país desde sus orígenes, buscando hallar de esta forma la respuesta que precisa la sociedad oprimida contemporánea.

*Al vencedor* se sitúa históricamente en la recién finalizada campaña del desierto (1833-1834), revisitando la figura de Juan Manuel de Rosas. Como exgobernador desde 1832, y bajo el gobierno de Juan Ramón Balcarce en Buenos Aires, Rosas dirigió una campaña que masacraría a los indígenas de la pampa y norte de la Patagonia y alcanzaría

---

<sup>8</sup> *Al vencedor* es una obra poco conocida de la producción dramática de Osvaldo Dragún, ya que no fue editada en su momento ni recogida en otros compendios de obras del autor. Teníamos serias dificultades para acceder a la misma, pero nuestro interés fue salvado por la edición de Argentores de *Teatro Abierto 1982* (2016b). La producción de Dragún precisa de una labor editorial que reúna sus obras completas y promueva, así, la lectura y el trabajo teatral y académico con la producción de este dramaturgo.

el control del sur argentino. El General Florentino Ramírez de Velazco será el correlato de este personaje histórico, así como su mujer Encarnación evocará a Encarnación Ezcurra, la mujer de Rosas, y su hija Dolores se relacionará con Manuelita Rosas, la hija del matrimonio. Junto a ellos, la obra presenta otra serie de personajes convirtiendo la breve propuesta histórica en coral: El Indio, el Doctor Federico Hurtado, el General Francisco del Valle -correlato del general Juan Lavalle<sup>9</sup>- y un coro de cuatro indios. Recordemos que, históricamente, Rosas había denegado su reelección como gobernador ante la falta de aclamación popular. A su regreso triunfal de la campaña del desierto, tras derrotar al general Juan Lavalle, se convirtió en gobernador de la provincia de Buenos Aires y caudillo de la Confederación Argentina entre 1835 y 1852. Se trata de una revisión ficcional tanto de los personajes como del desarrollo de los acontecimientos, la cual lejos de buscar la veracidad historiográfica, se apropia de la historia para una reflexión interesada desde el tiempo contemporáneo<sup>10</sup>.

La escena, de corte realista-histórico, nos sitúa en la casa de Ramírez de Velazco, en la gran sala decorada con muebles al estilo decimonónico y, en la parte trasera, una gran escalera. Como señala en las acotaciones iniciales Dragún, todos los elementos de la casa parecen haber sido amontonados y alejados del centro de la escena, donde se sitúa el elemento discordante y sobre el que girará la reflexión principal del dramaturgo: una tienda india. La acción se desarrolla tras el regreso de Ramírez de Velazco de la campaña



*Al vencedor.* Imagen de Julie Weisz (2011).

del desierto a la capital. Su llegada presenta un hecho impropio sobre el que Dragún construye la reflexión existencial sobre la identidad argentina y revierte la lectura tradicional de la historia del país para la apropiación personal y la reinterpretación de su significado. Ramírez de Velazco ha

<sup>9</sup> Dialogando con la propuesta de Dragún, recordamos el texto de Carlos Somigliana *Lavalle, historia de una estatua* (Somigliana 1988).

<sup>10</sup> En el ámbito narrativo, recordamos el florecimiento de la «nueva novela histórica», algunas de cuyas características -con las desemejanzas de ambos géneros- resultan compartidas. Iniciado con la producción narrativa del cubano Alejo Carpentier, las características de este subgénero fueron trazadas por Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993): filosofía y conceptualización de la historia; temática del traidor y el héroe; distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; ficcionalización de personajes históricos; entre otros.

regresado atado a un indio, a un indígena que le acompaña indisolublemente desde ese momento<sup>11</sup> -atadura tan real como metafórica, como observaremos- y a la vez no es capaz de desprenderse de la masacre y el trauma que ha generado, de ahí que haya ubicado la tienda india donde se hospeda.

Junto a este indio, completan la acción otros cuatro indígenas que, a modo de coro, generan una presencia onírica en la obra -presentada por los personajes, no evidenciada- y un juego teatral interesante, ya que se ocuparán de diferentes acciones durante la trama a modo de personajes secundarios. Este coro genera un efecto teatral, que incrementa la ruptura con el drama histórico. Como señala Laura Mogliani sobre la producción de Dragún de estos años, muchos «textos propiciaban una actuación deíctica, distanciada, en la que se mostraba la artificialidad de los personajes» (Mogliani 2001a, 316), como observamos en el uso de este personaje coral. Se trata de figuras inexistentes para los protagonistas, pero que cumplen un rol determinante para la acción y se introducen en la vida hogareña como metáfora de su vinculación inquebrantable con la historia y la sociedad argentina. De esta forma, la presencia del coro indiano y la figura del indio atado al protagonista conduce en diversas ocasiones al enjuiciamiento sobre la esclavitud, pero también a develar la hipocresía de los dirigentes que claman por la crueldad de la misma mientras envían a sus tropas a una matanza racial sin precedentes.

La complejidad de la obra de Dragún reside en que no sólo está haciendo una libre revisión histórica sobre la campaña del desierto, sino que a su vez está recuperando elementos del mito grecolatino de la *Orestíada* para la reconstrucción histórica: como Agamenón, Ramírez de Velazco regresa de la batalla y descubre las relaciones extramaritales de su mujer, Encarnación -trasunto de Clitemnestra-, con Federico Hurtado, médico y político de la ciudad -quien no acude a la guerra como no lo haría Egisto-. A su vez, la relación de Dolores, la hija, hacia su padre presentará una pasión exacerbada que recupera al mito de Electra. En este sentido, la presencia del coro de indios también entronca con el desarrollo tradicional del coro en las tragedias griegas, quienes configuran la representación de la sociedad, de las miradas del pueblo más allá de los muros del hogar para vigilar las acciones improcedentes.

Al regreso de la batalla, los dirigentes quieren convertir a Ramírez de Velazco en el nuevo gobernador, con el fin de utilizar su heroica hazaña, su talante y valoración

---

<sup>11</sup> También Colón aparecía, en *Mi obelisco y yo*, unido al Indio. Conquistador y conquistado ligados eternamente desde la acción violenta.

ciudadana para la construcción de un país unido y poderoso. Empero, el regreso del protagonista no es el esperado: no sólo está físicamente atado al indio que siempre lo acompaña, sino que en su discurso reverencia las costumbres indígenas (de ahí que indique a Hurtado los beneficios de los brujos del desierto) y valora a la sociedad india ante la crudeza del tiempo vivido en el desierto. Dragún pareciera recomponer en su figura a los personajes del drama histórico shakesperiano, perceptibles desde guiños en su discurso («No lo vi en el desfile, cuando llegamos, Hurtado» [Dragún en AA. VV. 2016a, 227], recordando a *Julio César*) hasta en la composición de sus oscuros pensamientos, remordimientos y traumas. Cuando Hurtado lo interroga por el indio, arguye el general Ramírez de Velazco:

Hurtado.- (...) Hay una extraña comunicación entre el desierto y las patas del caballo que se le transmite a uno como la sangre... Como asomarse a un abismo, habitado por monstruos y fantasmas que lo invaden todo... ¡Y usted toca a degüello! Recuerda su apellido... su familia... ¡y toca a degüello! ¡Y degüella! (*Señala al indio*) ¡Pero allí está! (*Toma la cuerda que los une*) Como si fuera yo mismo... Entonces, ¿qué hacer? ¿Cómo comprender? ¿Comprender qué?, para mí hubo una sola línea. La recta. Adelante. Matar o morir. Y de pronto... (*Sacude la cuerda*) ¿Comprender qué?

(Dragún en AA. VV. 2016a, 229)

El General se presenta como un hombre cargado de remordimientos, de culpa y de terror. Lejos del relato oficial de Rosas, Dragún humaniza al personaje para confrontarlo. Su humanización y sensibilidad desmorona los cimientos de la propia nación argentina sustentada en la barbarie. La supremacía de los vencedores desmiente la identidad nacional, mestiza, indígena, plural y compleja:

General.- El país... ¿Cuál país, hermano? ¿El tuyo? ¿El mío? ¿El de él? ¿Cuál? (*Saca su sable. Lo extiende hacia adelante.*) Allá hay uno... (*Lleva el sable hacia atrás*) Allá hay otro... (*Lo eleva hacia el cielo*) Allá hay otro país (*clava el sable en el suelo*) pero si lo enterrás en el desierto... como hice yo aquella noche... hasta tocar esa lava ardiente que corre por las entrañas... entonces... ¿Cuál es el país que te corresponde? ¿Cuál? (*El indio le coloca las manos sobre la cabeza. El general se relaja.*) Gracias, hermano.

(Dragún en AA.VV. 2016a, 230)

El simbólico hilo que une a Rosas con el indígena, la mano que posa poéticamente sobre su hombro para su sosiego, promueve una nueva lectura histórica que evidencia las raíces mestizas y enfatiza el encuentro con la identidad diversa frente a la nación unitaria impuesta. Esta lectura confiere un carácter especial ante el autoritarismo de las Juntas Militares y su normativa unificadora del ser argentino.

Junto a esto, se establece una visión cruenta en el rol de la mujer en la sociedad. Encarnación Ezcurra fue una figura determinante para la historia de Argentina en su



acción política, a la vez vilipendiada a la sombra de Rosas<sup>12</sup>. En su correlato, la Encarnación de Dragún -a su vez trasunto de la Clitemnestra clásica-, se reconoce, alegóricamente, como una yegua que Velazco monta cuando le conviene:

General.- Siempre tuve que violarte. Desde que nos casamos. (...)

Encarnación.- No tuviste. Vos lo elegiste. Siempre me trataste como una yegua, no como a una mujer.

(Dragún en AA. VV. 2016a, 234)

Encarnación.- ¡Yo no soy una yegua, marcada por tu hierro ni por tus huevos! ¡Yo soy...!  
(*Se corta bruscamente*)

(Dragún en AA.VV. 2016a, 235)

El placer y el amor hallado por la esposa junto a Hurtado es abruptamente roto por el regreso del marido -conocedor de los actos- y el enfrentamiento continuo con Dolores, obnubilada por el carácter heroico del padre. En diferentes ocasiones, las referencias del General hacia su esposa serán menospreciadoras, recordando su ocupación social en un estrato menor. La liberación de Encarnación será reveladora, aportando un discurso femenino transgresor para la poética de Dragún, enlazado con esta tendencia en el seno de Teatro Abierto en 1982 y de otras producciones que, desde esta época, abogarán por la expresión de la mujer y su emancipación<sup>13</sup>. En la obra, los indios inician un ritual violento contra el General para exorcizarlo y liberarlo de su traumática visión del desierto. A este se unirá también Encarnación, motivada por los indios, expurgando sus años de humillación y trauma vividos en el seno familiar. Se aunarán, así, los discursos marginales (femenino, indígena) frente a la imposición del pensamiento hegemónico tradicional:

Encarnación.- No quiero que te duela... que se te meta dentro, sin dolor, como a mí, todos estos años...Que se te haga sangre sin sangrar... Sangre encerrada, como la mía, Florentino... sangre encarcelada... Acá tenés mis palabras... las que hiciste callar... Acá tenés mis caricias... de las manos que quemaste cuando se extendieron para tocarte... ¡Acá me tenés, Florentino! ¡Mirame bien! (*Se baja la parte superior del vestido y muestra sus senos*) ¡Nunca me viste desnuda! ¡Menos que una yegua! ¡Menos que una yegua fui para vos!

(Dragún en AA. VV. 2016a, 238)

El transcurso de la acción servirá para desvelar los conflictos ocultos y los traumas e intereses de cada personaje, así como para instaurar a Ramírez de Velazco en el poder.

<sup>12</sup> Ya mencionábamos en el capítulo anterior que Cristina Escofet ha realizado una vindicación de esta mujer, desde su complejidad humana, su relación con Rosas y su función en la historia de Argentina, en *Yo, Encarnación Ezcurra*. En la temporada de 2017 se pudo ver este monólogo en el Teatro del Pueblo, interpretado por Lorena Vega, bajo la dirección de Andrés Bazzalo.

<sup>13</sup> Recordamos cómo analizábamos en Teatro Abierto 1982 la proliferación del discurso femenino, tanto en la ampliación de escritoras componiendo para el ciclo como en la indagación sobre personajes femeninos en diferentes textos. Junto a ello, recordamos la paradigmática protagonista de Griselda Gambaro, Dolores en *La malasangre*. Esta obra, estrenada también en 1982, meses antes de Teatro Abierto, se ubicaba igualmente en la época rosista.

En sus conversaciones con Del Valle, Dragún reconstruye la historia y plantea cómo la enfermedad terminal de este lo lleva a mitificar las acciones del General durante la Campaña del desierto para encumbrarlo y conseguir una figura fuerte para la dirección del país. El indio continúa siendo el problema para dicha elección en su presencia, metafóricamente atado a Velazco. Este hecho sirve a Dragún para articular la construcción de un país sin memoria, que ha ocultado sus atrocidades; una nación que no afronta el pasado y que no revisa su barbarie para la construcción de una nueva convivencia. Además, una Argentina que desvirtúa sus raíces en la acogida alberdiana de la repoblación migrante europea:

Del Valle.- (...) ¡Vamos a construir un país sin pasado! ¡Sin gualicho! ¡Sin brujería! ¡Los barcos están esperando nuestra orden de largada, Florentino!

General.- ¿Qué barcos?

Del Valle.- Allá, en Europa. ¡Llenos de gente! Vamos a llenar el país de gente. ¡De museos! ¡De bibliotecas! ¡Van a querer venir orquestas de todo el mundo, Florentino! ¡Y muy pronto vamos a ser igual que ellos!

(Dragún 2007, 237)

Por ello, la obra finalizará con el sacrificio del indio a manos de Velazco, devorándolo simbólicamente para poder liberarse y dirigir a la nación. No obstante, engulléndolo también se aferra a sí, se convierte en entrañas de la identidad y plantea una metáfora sobre la construcción bífida de la nación: entre lo indígena y lo europeo. Esta reflexión, en el seno de Teatro Abierto en 1982, se sitúa en un espacio sumamente contemporáneo, adelantando temáticas que gozarán de amplia importancia en el devenir teatral posterior. A su vez, realiza una reflexión honda para el público argentino coetáneo, ya que la revisión de la historia nacional hace tambalear los propios cimientos de la opresión durante el Proceso. Dragún siembra la duda, revisita la historia y se plantea nuevos interrogantes sobre la memoria y la verdad oficial, con el fin de revertir un juicio crítico que ataña a un renovado imaginario del ser nacional. Esta acción provocada desde lo artístico ya se conforma como un hecho contestatario sobre los escenarios de Teatro Abierto. En un tiempo donde la verdad es impuesta, la duda se convierte en un acto rebelde.

Como corresponde al drama histórico, los personajes presentan una construcción compleja y profunda, en algunos casos jugando y desvirtuando el discurso histórico sobre estas figuras. Encarnación quiere el éxito político del marido a la vez que lo desprecia y teme; Hurtado desea el beneficio del país, pero rehúye a Velazco por la relación con su esposa; Del Valle cede el poder a Ramírez de Velazco por el beneficio del país y no

merma sus deseos por la matanza contra las minorías étnicas; Dolores ama a su padre tanto como odia a su madre, a quien envidia por su propia pasión oculta e incestuosa; en última instancia, Velazco es el personaje más complejo. Alegóricamente, Dragún construye con él la imagen de Argentina: una nación construida desde el autoritarismo, la violencia y el dolor; un país amarrado a su propia identidad traumática y truncada; una tierra que vuelve la espalda a sus orígenes, pero que precisa de ellos para comprender su identidad. En un momento de quiebra y ruptura como el generado por la violencia del Proceso, el teatro revisita la historia de Argentina buscando respuestas al origen del horror con el fin de promover mecanismos de cambio hacia el futuro de la nación. Esta tendencia se conformará como un subgénero fructífero desde los años ochenta hasta el teatro contemporáneo. No nos referimos en exclusividad a las propuestas que indagan sobre la historia reciente de Argentina (que revive los años del Proceso en un sentido expurgatorio y de reclamo penal), sino en el desarrollo de textos que regresan al pasado remoto del país, donde cobrará un especial interés el siglo XIX como período configurador del ser nacional.

Sin pretender ofrecer un estudio exhaustivo de la cuestión, podemos mencionar algunos ejemplos. Ciertos autores de nuestro corpus se dedicaron al drama histórico o trabajaron episodios de la historia de Argentina en sus propuestas, como Griselda Gambaro en la ya tratada *La malasangre* (1982), Mauricio Kartun con *El niño argentino* (2006) o Ricardo Halac con *Mil años, un día* (1993) y *La lista* (2017), revisitando los orígenes judíos del país. En el tiempo contemporáneo, podemos rescatar textos que retornan al pasado decimonónico como *Sobremonte* (2001) de Ignacio Apolo, *Dimanche* (2008) de María Laura Fernández, *El panteón de la patria* de Jorge Huerta (2009), *Esa extraña forma de pasión* y *Amantísima* (2010) de Susana Torres Molina, *Cartas de amor perdidas a Mariquita Sánchez Thompson* (2015) de Adriana Tursi o *Yo, Encarnación Ezcurra* (2017) de Cristina Escofet<sup>14</sup>.

*Al vencedor* de Dragún, propuesta genuina en el seno de Teatro Abierto como drama histórico, muestra cómo los ciclos se configuraron como espacios de reflexión política, pero también artística, indagando en temáticas y géneros cuyo desarrollo posterior ha sido nutrido en la escena nacional. Además, esta revisión histórica de Dragún, en su comparativa con sus otras obras para Teatro Abierto -*Mi obelisco y yo* (1981) y *Hoy*

---

<sup>14</sup> Para más información sobre la recuperación histórica decimonónica desde estos textos dramáticos contemporáneos, remitimos a Natanson (2017).

*se comen al flaco* (1983), evidencia la riqueza dramática de este escritor en su multiplicidad y diversidad estética, trabajando desde diferentes estilos que conforman una poética compleja unida por el inquebrantable interés del autor con el propósito de reflexionar sobre su sociedad contemporánea desde un carácter comprometido.

### ***Hoy se comen al flaco* (Teatro Abierto 1983)**

Tal y como tratábamos en el capítulo anterior, para Teatro Abierto 1983, a las puertas de la democracia en el país, se promulgó en el seno del ciclo el trabajo colectivo y la unidad temática sobre los siete años de represión vividos. No obstante, el grupo en el que participaba Osvaldo Dragún no concretó un trabajo conjunto, como en otros casos, sino que crearon diferentes propuestas unidas bajo esa temática general y amplia.

Para esta ocasión, Dragún no escribió un nuevo texto, sino que recuperó *Hoy se comen al flaco*, un trabajo realizado en 1977, dentro del período más cruento de la dictadura, y que no había sido estrenado en Buenos Aires. La obra resulta sumamente interesante, ya que hunde su sentido, temático y formal, en las raíces del teatro argentino, recuperando la tradición teatral de *Juan Moreira*, tanto en su textualidad como en su escenificación popular en el ámbito circense. Ambos aspectos fueron tratados al comienzo del capítulo tercero, de cuyo relato nos nutrimos para las comparaciones que llevaremos a cabo. A través del trabajo que Dragún realiza con el discurso popular, originario del teatro argentino, se realizaba con ironía, parodia y humor una reflexión de suma crudeza sobre la sociedad latinoamericana, insolidaria y desesperada, asolada por la corrupción política, la opresión y una situación socioeconómica asfixiante.

Como el propio dramaturgo narra en una entrevista con Ana Molinet (1992), en 1975 la UNESCO convocó en Caracas a cuatro autores latinoamericanos: el mexicano Emilio Carballido, el colombiano Enrique Buenaventura, el venezolano César Rengifo y a Dragún, con el fin de que plantearan una reflexión teatral sobre América Latina. Cada uno realizaría el encargo según su estética y raíces culturales y Dragún encontró en el circo criollo su tradición teatral e identitaria. Le interesaba, como él mismo reconoce, porque fue en este seno donde nació un teatro vernáculo que se adentró en el siglo XX.

Cuando Dragún toma como referente el *Juan Moreira* está percibiendo como legado tanto el texto como el hecho teatral donde el mismo se desarrolló. Acoge en su propuesta la historia de Moreira, pero también el modo de contar del circo criollo, entre

lo textual y la pantomima; las técnicas actorales; la forma de entender el hecho teatral; la fusión de lo trágico y lo cómico; la improvisación; el espacio; así como la interrelación que proponían con el espectador (partícipe activo de la obra), entre otros. Con esta fórmula, recurrente en la poética de Dragún, el escritor poetizaba el discurso popular y recuperaba para los escenarios la tradición argentina. La obra se desarrolla en un acto único, aunque de mayor extensión que el habitual formato breve para las primeras ediciones de Teatro Abierto. Recordamos que esta premisa no había sido definitiva en 1983 y, aunque muchos textos mantengan su breve duración, en otras ocasiones hallamos propuestas de mayor desarrollo.

*Hoy se comen al flaco* se ubica en «*La pista de un circo criollo, levantado en un pequeño pueblo del interior del país*» (Dragún en AA.VV. 2016b, 115) cuyo montaje enlaza con la representación popular y amanuense. Así, a la vista del público, se montará el espacio circense: «*Los actores traen, de ambos costados, dos sectores de gradas y una plataforma, arman la grada y colocan en el medio la plataforma, que descienden al fondo hasta la pista*» (Dragún en AA.VV. 2016b, 115). Los personajes los conforman dos payasos, el Flaco -cantor y narrador de la trama-, un coro que se confunde entre el público y que se utiliza para producir efectos sonoros, Juan Moreira, una actriz, el lobo y una serie de actores sin especificar en el texto que representarán los diferentes papeles que en la obra aparezcan. Esta técnica se observaba en las propuestas anteriores de Dragún vinculadas a la intencionalidad distanciadora en sentido brechtiano.

Como narra Dragún en la citada entrevista con Molinet, la propuesta se basa en una anécdota de César Rengifo, quien le contó cómo, empobrecidos en una gira circense por Venezuela que no daba beneficios, el director publicitó que al finalizar una de las representaciones los actores se comerían al flaco, al actor más pequeño y débil, que era el propio Rengifo. El público repletó esa noche la sala. Dragún se embriaga con lo grotesco de la historia, que le sirve para sustentar su propuesta y reflexionar amargamente sobre Latinoamérica, mostrando el cainismo, la pobreza, el hambre y la desesperación, que revierte en los males que acaecen sobre esta tierra. Se instaura, entonces, la metáfora del canibalismo como representación de las dolencias que han permitido las numerosas atrocidades sobre el sur del continente, extendido de Argentina a toda Latinoamérica<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Resulta necesario resaltar, para la ubicación de esta pieza en la producción del autor, que Dragún es quizás el dramaturgo argentino con mayor expansión y preocupación latinoamericana, lo que se observa tanto en sus contactos con la Cuba comunista como en sus diferentes proyectos con artistas latinoamericanos, como en el caso de composición de esta obra. Sobre ello, resulta interesante la entrevista realizada por Román de la Campa a Dragún unos meses antes de la composición de *Hoy se comen al flaco*, proyecto que queda mentado en dicha conversación (De la Campa, 1977).

Dragún representa en la obra diferentes actos bárbaros en el seno de su sociedad y la historia del continente: la venta de las tierras a ingleses y la pérdida de la producción agrícola, el abandono de los campos, la extracción de petróleo por los norteamericanos, las luchas fratricidas, las diferentes conquistas culturales de los países, las imposiciones religiosas, los regímenes dictatoriales que convierte al ser humano en lobos –así se llama uno de los personajes– contra sus semejantes y, en definitiva, la violencia y la opresión desde diferentes incidencias contra el individuo.

La propuesta de Dragún nos retrotrae a las preocupaciones que, a casi un siglo de distancia, llevaron al uruguayo José Enrique Rodó a escribir su célebre ensayo *Ariel* (1900). Retorna la imagen de Calibán devorando a Ariel en la crítica de Dragún, donde el dramaturgo argentino recupera una reflexión sobre la identidad latinoamericana que antepone al materialismo representado por Calibán para Rodó -en este caso, el imperialismo extranjero y estadounidense, el capitalismo desaforado- en defensa de la espiritualidad, representada por Ariel. Para Dragún, esa espiritualidad remitiría a la identidad latinoamericana y a la recuperación de los valores humanos de la convivencia frente a la opresión, del hermanamiento frente a la crueldad, de Latinoamérica frente a la imposición y venta -moral, material e identitaria- extranjera<sup>16</sup>. Por tanto, las bases del arielismo eran el cristianismo y el helenismo, frente a la norma utilitarista de los Estados Unidos. Para Dragún el arielismo sería la recuperación de “Nuestra América”, recuperando el sentido del cubano José Martí. Frente a la “falsa erudición”, la “naturaleza” en su sentido histórico y humano: la naturaleza del ser americano.

En esta búsqueda del espíritu latinoamericano, de la esencia y su identidad, descansa desde nuestra visión uno de los motivos por el que Dragún acoge en su texto no sólo las referencias al *Moreira* sino la recuperación del espacio popular del circo criollo. El dramaturgo se acerca a esta realidad con el fin de retornar a la expresión primigenia, a la esencia escénica argentina, buscando en las raíces las bases de la sociedad desde su representación artística para conjugar, a través de ella, las deliberaciones sobre los derroteros posteriores.

---

<sup>16</sup> Para mayor profundización, remitimos al ensayo *Ariel* (Rodó 1991). También recordamos, al respecto, el afamado cuento del cubano Virgilio Piñera “La carne” (1944), cuya consonancia con el texto draguniano resulta amplia. Como señala sobre este relato Vicente Cervera Salinas (1999): «muestra el caso de la salvación por la locura colectiva como parábola paródica y demencial de una sociedad automutiladora: ante la creciente falta de carne “con gran sencillez” y “sin afectación” los ciudadanos decidieron rebanar la carne de sus compatriotas y asegurar así su subsistencia en el “glorioso espectáculo” de su paulatina depauperización» (Cervera Salinas 1999, 50).

La obra comienza con el Flaco, el cantor de la historia -acogiendo la estructura tradicional-, entrando a escena grotescamente enjaulado para contar la historia de *Juan Moreira*. En su discurso, versificado siguiendo la tradición gauchesca, se establece un sentido popular, en la interpelación directa al texto y la narración distanciada de los acontecimientos. Además, la complicidad que el Flaco establece con ellos permite crear guiños sobre la represión política:

Flaco.- Yo soy el Flaco, señores,  
por el cartel anunciado. (...)  
Me han pedido que les cante  
con mi instrumento entonado  
las Mil y Una Noches rantes  
en MI subdesarrollados.  
¡Y si uso simbología  
y una que otra alegoría  
no es por causa de afonía  
sino de la policía!  
¡Yo quiero sobrevivir!  
¡Yo nací sobreviviente!  
¡No me vengan a pedir  
que me quemé en lo caliente!

(Dragún en AA. VV. 2016b, 115-116)

Se desarrollan, entonces, en un sentido metateatral, dos planos. En primer lugar, la trama que muestra a los actores del circo criollo ante una nueva representación de *Juan Moreira* y la promesa de comerse al Flaco -como todos ansían- al finalizar la representación. Los payasos negarán en reiteradas ocasiones -en tono burlesco y entre números de clown- este final macabro que finalmente se verá cumplido:

Payaso 2º.- Pero, Flaco, me extraña. Me extraña, Flaco. ¡Eh! ¿No viste que no venía nadie al circo? ¡Y mirá hoy! En cuanto anunciamos que al final de la función se iban a comer al Flaco, se llenó de gente. Hacelo por nosotros, Flaquito...  
Flaco.- No, si eso está bien, pero... ¿En serio le van a buscar la vuelta para que me raje?  
Payaso 2º.- (Solemne) Me extraña, Flaco. ¡Eh! Me extraña. ¿Somos amigos o no?  
Flaco.- Sí... somos. (...)  
Payaso 2º.- ¿Estamos todos muertos de hambre, o no?  
Flaco.- Sí, estamos. (...)  
Payaso 2º.- ¿Y entonces? Vos sos parte nuestra, Flaco. Comerte a vos sería como comernos a nosotros mismos. ¿O no?

(Dragún en AA. VV. 2016b, 117)

El segundo plano presenta la propia representación de *Juan Moreira* en el seno de esta compañía criolla, como anuncia el Flaco al inicio de la pieza. Tras el desarrollo de esta, tendrá lugar el acto caníbal, fusionando a lo largo de la representación ambas tramas. Escuchamos al cantor afirmar:

El Flaco.- La historia que estoy cantando

desde mi tranquila jaula  
 es la del gaucho más maula  
 que por la pampa ha rondado.  
 Respetable espectador  
 ya se acerca cabalgando  
 en su caballo tobiano  
 Juan Moreira, ¡primer actor  
 del Gran Circo Latinoamericano!

(Dragún en AA. VV. 2016b, 116)

Con este último guiño, nos resulta sumamente destacado que Dragún fusione el imaginario colectivo tanto de *Moreira* como de la representación primigenia por parte de José Podestá, el primer actor que lo llevó a escena, como señalamos en el capítulo tercero. Este dramaturgo ahonda en la base de la representación de este mito (él lo reconoce literalmente como personaje mitológico), que es la pantomima: la representación a través de gestos y movimientos sin emplear palabra<sup>17</sup>. Tras su cómica aparición en escena, el personaje de Moreira se convierte en una estatua que no podrá moverse en toda la representación. Es frente a él, como esencia del pueblo argentino, donde sucederán las atrocidades antedichas -luchas, injusticias y violencia-, sin que este tenga la capacidad de acción que lo caracterizaba como gaucho y cuchillero. Es una figura inmóvil, representante de una Latinoamérica inmóvil. Así, como percibe Méndez-Faith, Dragún está construyendo una «dialéctica acercamiento/ distanciamiento de la cultura popular», al mostrar cómo al gaucho «la cultura oficial lo ha fosilizado, al punto de ‘desactivarlo’ como símbolo de libertad» (Méndez-Faith 1989, 104). Por ello, la aparición de Moreira en escena lo sitúa en la construcción paródica, un personaje desarticulado e irrisorio. Así, cuando el cantor clame por la aparición del gaucho, un payaso gritará burdamente: «¡Está cagando!» (Dragún en AA. VV. 2016b, 117), mientras el otro asegura:

Payaso 2.- (...) ¡Pero la gente que aquí vino  
 lo quiere ver en divino  
 Galán Latinoamericano!  
 ¡No andemos mostrando el ano  
 de nuestro macho pampeano!

(Dragún 2016b, 117)

El texto de Dragún juega con un lector modelo conocedor de la historia de Moreira, lo que permite la parodia, como en el encuentro con la mujer y los hijos, el perro que le acompaña o los peligros que le suceden. En relación con la familia del gaucho, la

<sup>17</sup> Recordamos que la pantomima (también denominada mimodrama) fue la base de representación del primer *Juan Moreira*, acompañado de leves referencias textuales. Paulatinamente, con el avance de las representaciones y el éxito acogido, el texto se amplió a través de diferentes versiones, variando con el propio desarrollo de las giras por el país. Esta esencia formal de un tipo de teatralidad primigenia también promueve -en su evolución textual- un tipo de representación farsesca, exagerada, alejada de todo realismo interpretativo, el cual no se sustentaría ante los personajes tipo que pueblan estas primeras representaciones. Serán cuestiones acogidas en la propuesta de Dragún.



anunciada marcha de su mujer con sus hijos a la ciudad sólo proporcionará su desintegración y humillación, tópico común en el teatro de Dragún. Esta inmigración del campo a la ciudad -tópico literario y realidad histórica de la desintegración del mundo gauchesco- era una temática ya tratada por Dragún en *Mi obelisco y yo*, donde se producía la misma desarticulación de la identidad individual y la memoria familiar. En ambas, Dragún pareciera establecer un canto a las bondades del mundo rural, a la pureza de acciones y sentimientos del campo frente a la crueldad de la ciudad que alinea al individuo. Para Méndez-Faith, existe en *Hoy se comen al flaco* -extrapolable a la obra presentada por el dramaturgo para 1981- «una crítica a la idea sarmentina según la cual campo y barbarie se asocian; la ciudad es ahora el espacio de la barbarie (...) Lo rural puro ha sido eliminado» (Méndez-Faith 1989, 99).

La figura de Moreira se construye como una representación del país, desde una visión paternal y mítica, a modo de un Dios que todo lo ve y que nada puede hacer para salvar a los suyos. Ante los ojos de Moreira, Dragún está reconstruyendo y acumulando diferentes momentos históricos sobre la historia de Latinoamérica en una visión de este espacio como lugar corrompido y maltratado de forma constante, mientras esta parte del continente, como Moriera, quedaba paralizada ante el horror, sin capacidad de acción. Así, menciona las diferentes conquistas extranjeras, las ocupaciones territoriales o las apropiaciones económicas:

Payaso 2º.- La ciudad me pone metafísico. Algunos dicen primero fueron los españoles. Otros, los italianos. Otros, los judíos. Otros, los alemanes. Otros, los turcos. Los rusos dicen que los rusos. Pero hablan en ruso. Y eso no es un idioma sino una enfermedad en la garganta. No podemos tomarlo en cuenta. Pero fuese quien fuese, trajeron la muerte consigo. Apenas llegaron, ya comenzaban a morir. Un crisol. Algo que muere, se quema, y renace en otra cosa. ¡Eso somos! ¡Otra cosa! ¡Una raza nueva y pura! (...) ¡Llévese toda la materia mortal que pudre nuestro modo de vivir como vivos! ¡Llévese el petróleo, que es negro como el espíritu del mal! ¡Llévese el acero, el cobre, el estaño, que son duros, como dura es la materia mortal! Lléveselos. (*Extiende su mano como limosnero al Payaso 1º*). ¡y no se olvide de mí en sus plegarias. ¿Okey, míster?

(Dragún en AA. VV. 2016b, 138)

La propuesta acaba, como era propio en el circo criollo, con un apoteósico fin de fiesta que oculta una honda tragedia: los actores se convierten en ingleses y norteamericanos que celebran la inauguración oficial del Tercer Mundo. Por ello, arguye uno de los payasos, convertido en colonizador: «¡Compañeros! (...) elegimos este día pleno de sol de la patria para celebrar la inauguración oficial del tercer mundo (...)! ¡Nosotros... los hijos de Juan Moreira... (*Señala la estatua*)... seremos los bendecidos por el futuro (...)!» (Dragún en AA. VV. 2016b, 148)

Tras esta escena, sucede una visión dantesca. Los personajes que cumplen el rol de espectadores, hambrientos y embriagados por su desdicha, se lanzan contra la jaula del Flaco y lo acaban devorando. Pero el Flaco era poco flaco para tanta miseria y desesperación, y se inicia el espectáculo atroz en el que todos se comen entre sí ante la estatua horrorizada de Juan Moreira. A pesar del aparente espacio insalvable de tragedia, a través de una estética grotesca y la imagen desesperada evocada, el dramaturgo busca la reacción por parte del público, su solidaridad y llamada a la lucha colectiva, alejada de los individualismos. Tras el ambiente festivo e irrisorio, sitúa al espectador ante la visión atroz caníbal, buscando su acción ante el reconocimiento de su propia sociedad devoradora.

Al finalizar la obra, tendrá lugar la única intervención de Juan Moreira quien, enloquecido y desamparado por las visiones, clama por el heroísmo, pero mostrando una gran dependencia cultural. La última esperanza salvadora también se pierde y la imagen de Juan Moreira se confunde, grotesca y paródicamente, con la de los superhéroes de cómic. Como reconoce Dragún: «porque ya todo era una mezcla infernal, como es mi país» (Molinet 1992, 9). Así, afirma Moreira al finalizar la obra:

Moreira.- ¡Yo soy el Pueblo! ¡Y quiero que mis enemigos escuchen mi mensaje! (*Comienza a patinar*) ¡Cuidado, señores! ¡Cuidado! ¿O es que se dan cuenta que de las sangrantes nubes del lejano oeste viene empuñando el facón el Zorro Vengador? ¡Cuidado con el Llanero Solitario! ¡Yo, Moreira, se los advierto: llegarán en un navío pirata, desde la lejana isla de Tortuga, John Wayne, Gary Cooper, y el Capitán Blood, empuñando la bandera de la libertad! Y entonces, cuando avance la Brigada Ligera, el Sol de Mayo alumbrará nuestro Futuro Heroico! ¡He dicho! (*Pausa. Mira a todos. Siente frío. Se sobrecoge.*) Tengo hambre... Tengo hambre... Tengo hambre...

(Dragún en AA. VV. 2016b, 153)

Además de en el aspecto temático, observábamos cómo Dragún se preocupa por el retorno al circo criollo a través de la escenificación y del propio estilo elegido, que evoca a la expresión popular. Alternará la prosa con la décima criolla propia del circo y la payada, en las intervenciones del Flaco, y la lírica del tango en las expresiones de la mujer de Moreira. Esta elección estilística, recuperando el verso tradicional, se fusiona con el sentido paródico de la pieza al reutilizar la versificación en un lenguaje burdo, humorístico y en ocasiones soez. El verso será el mecanismo utilizado por Dragún para caracterizar a los personajes populares, enlazándolos con la tradición gauchesca de la que nace el teatro argentino, mientras que, para los Payasos, en su discurso representante de la influencia extranjera, elegirá la expresión en prosa.

Resulta interesante la elección de Osvaldo Dragún de retomar *Hoy se comen al flaco* para 1983 ya que, como tratábamos en el capítulo anterior, Teatro Abierto se preocupará en sus últimas ediciones por el acercamiento al discurso y fórmulas populares, que acogieran a su vez realidades y a un espectador no habitual en el teatro. Como valora Méndez-Faith, Dragún logra con esta obra aportar una «dimensión estética a la cultura popular» (1989, 104). A su vez, el panorama planteado, lejos de una recuperación naif y festiva del circo criollo, presenta una temática de suma crudeza e impacto en el desarrollo de todas las acciones en el entorno circense. Siguiendo una estética que entronca con la influencia brechtiana (distanciamiento, parodia, burla, actores que interpretan a varios personajes, ruptura del pacto ficcional...), la correlación establecida entre el receptor de la obra y los actores participantes -algunos de ellos público que acabará comiéndose al flaco- resulta exacerbada y logra un acto de suma conmoción para el espectador. Cerrando con las palabras de Méndez Faith, lo circense acoge la «doble dimensión de identificación con la cultura popular y distanciamiento crítico de ella, cuando muestra la triste situación de miseria compartida por público y actores de circo» (Méndez-Faith 1989, 104).

En la puesta en escena, junto a los caracteres principales aparecerá un coro formado por una serie de actores que representarán a diferentes personajes durante la trama de *Moreira* o formaban parte de la propia creación escénica, a modo de elementos escenográficos o acompañamiento coral. De esta forma, se aumenta el sentido popular, festivo, colaborativo e improvisado de la escenificación circense. Bajo la dirección de Jorge Hacker, la nómina de personajes quedaba compuesta por El Flaco (Jean Pierre Reguerraz), Payaso 1º (Norberto Galzerano), Payaso 2º (Emilio Bardi), El Flaco (Roberto Municoy), Juan Moreira (Natalio Hoxman), Mujer de Moreira (Mónica Galán), Lobo (Enrique Otranto), Padre Pedro (Oscar Boccia) y otros diecinueve actores en forma de coro<sup>18</sup>. En la imagen de Julie Weisz, observamos una coreografía



*Hoy se comen al flaco* de Osvaldo Dragún. Imagen de Julie Weisz (2011).

<sup>18</sup> Eva Adonailo, Patricia Tetelbaum, Susana Berón, Julio Suárez, Diana Roffé, Cristina Escofet, Fernando Parlante, Edgardo Millán, Roberto Municoy, Mariela Ponce, Liliana Moreno, Patricia Zangaro, Rodrigo Monti, Ángeles González, Zunilda González, Claudio Garófolo, Daniel Aguilar, Marcelo Bertucho y Florencia Ojeda.

realizada por diferentes personajes que nos permite percibir el ambiente festivo que construía la pieza.

Esta comprometida obra de Dragún, escrita en los inicios del Proceso de Reorganización Nacional y estrenada en el seno de Teatro Abierto 1983, resultaba una lectura atroz de la realidad que pronto acecharía a la sociedad argentina y latinoamericana, asoladas por la represión dictatorial. A la vez, en el ideario político y esperanzado de Dragún, muestra la ilusión por el despertar crítico de una ciudadanía que, hambrienta, debía comenzar la revolución y basarse en criterios de solidaridad y no optar por comerse al débil, a la víctima, al Flaco. Argentina se compone como la imagen de ese Flaco que, finalmente, se devorará a sí misma si no se alcanza un cambio social, un encuentro solidario, colectivo y compartido. Un lugar de ruptura con la agresión social, como se buscó lograr en Teatro Abierto.

Como hemos percibido, Dragún ofrece para Teatro Abierto en sus tres ediciones un panorama completo y complejo de su poética dramática, mostrando tres variantes predominantes de sus intereses estéticos y evidenciando la riqueza de su dramaturgia. La obra de Dragún entronca con la tradición brechtiana y continúa hallando en el distanciamiento la clave de sus intereses dramáticos, aunque sus postulados se alejen desde una visión particular latinoamericana. Para este escritor, el teatro se conforma como una herramienta para el cambio político y social, y este convencimiento acompañará la mayor parte de la trayectoria del dramaturgo. El interés de su poética reside, además, en su compleja ubicación entre el realismo y lo vanguardista debido a su acercamiento a los recursos teatralistas y, especialmente, a su combinación con los géneros y concepciones populares. De esta forma, sus obras nos muestran el acercamiento a la otredad, lo onírico, la configuración coral de la escena, la concepción dramática popular que entronca con el circo criollo o la revisión contemporánea -desvirtuada y deconstruida- de la historia de Argentina. Estas tres propuestas disímiles -de la parodia y el absurdo al drama histórico o el circo criollo- se unifican, no obstante, ante la búsqueda de Dragún en pos de la identidad del país (desde las migraciones en *Mi obelisco y yo*, la violencia histórica en *Al vencedor* o la reflexión desde los orígenes dramáticos en Argentina en *Hoy se comen al flaco*) y escenifican la comprensión completa del teatro para Osvaldo Dragún. Incluso cuando todo parece destruido, y los cuchillos dispuestos a comerse al Flaco, su teatro concibe una esperanza, la confianza en que la utopía y la liberación social será posible, de que prevalecerá el hombre frente a la opresión.

## 5.2.- Los ecos del terror y el realismo traumático

La tendencia imperante en el panorama dramático argentino desde los años sesenta hasta más allá de Teatro Abierto es la que emana del llamado Realismo Reflexivo, según estudiamos en el capítulo tercero de nuestra tesis. Iniciado con *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac y asentado con *Nuestro fin de semana* (1964) de Roberto Cossa, esta poética se inscribió en el panorama nacional de forma determinante. La representación de la clase media argentina y su frustración vital, la incidencia social frente al individuo, las imposiciones de la norma establecida y las relaciones familiares o de pareja evidenciaban una gran crisis en la juventud que expresaban los diferentes dramaturgos a través de un estilo realista que se decantaba por el drama frente al humor y que hallaba en la dramaturgia norteamericana realista un reflejo a sus intereses. El espacio realista (única estancia, preferencia por el hogar familiar, descripción realista de los elementos para la puesta en escena...) conectaba con una temporalidad similar, donde la duración de la acción correspondía a un corto lustro de tiempo o bien presentaba un sentido lógico en su desarrollo. Predominaba el encuentro entre personajes para la consecución de la trama y destacaba la inacción de los individuos, lo que gestaba al finalizar la pieza un clima de frustración vital que relacionaba personajes y público, de similares características (clase media porteña, llegada a la adultez, ideario social comprometido devastado por la presión social...). Como arguye Pellettieri (2001, entre otros), principal voz caracterizadora del concepto de Realismo Reflexivo, predominaba el mantenimiento de una tesis realista que esbozaba un mensaje para los espectadores, quienes veían comprometida su propia inacción y se les instaba a la movilización crítica.

No obstante, a partir de los años setenta esta formulación había hallado su propio agotamiento expresivo y los autores se adentraban en nuevas posibilidades estéticas. Por lo tanto, pronto esta textualidad destacada hallaba nuevas fases en la búsqueda de diferentes expresiones que respondieran a las inquietudes sociales y poéticas de los autores. Como señalábamos de forma paradigmática, largo fue el silencio de Roberto Cossa hasta la concreción de *La nona* (1977), propuesta que difiere radicalmente de su teatro anterior. El propio dramaturgo nos reconocía en una entrevista personal (2017) su necesidad de hallar nuevos cauces expresivos ante una sociedad en continuo cambio.

No resulta baladí que el agotamiento estético del Realismo Reflexivo venga de la mano de una realidad histórica compleja -casi extravagante en sus múltiples vaivenes-, trágica en sus cruentos acontecimientos y difícilmente aprehensible para los dramaturgos.

La dantesca realidad vivida por los autores precisaba nuevos medios expresivos que no encontraba en el drama realista reflexivo sus cauces de desarrollo. Por ello, comienza a proliferar la recuperación de fórmulas tradicionales (el regreso al sainete, al grotesco criollo), la exageración de la realidad en las acciones y planteamiento de las situaciones, la hipérbole en la construcción de los personajes y su desarrollo en la obra, el acogimiento de procedimientos teatralistas en el desarrollo dramático y escénico (aplicado al planteamiento escénico o al transcurso tempoespacial: superposición, transposición, planos conjugados...) y, de forma destacada, la elección del humor, la parodia y la ironía, por un lado, y de los cauces poéticos por otro, a través de la metáfora, el símbolo y la alegoría o del lirismo de ciertas secuencias. Esta evolución es planteada por Pellettieri (2001, entre otros) en el «intercambio de procedimientos», al que nos dedicamos en el capítulo tercero. En este sentido, tanto la línea más vanguardista -que estudiaremos posteriormente de la mano de sus principales representantes, Gambaro y Pavlovsky- como el Realismo Reflexivo comenzaban a dialogar y a empaparse de fórmulas y estéticas a uno y otro lado.

Dedicándonos al estudio de la poética dramática de Ricardo Halac y Roberto Cossa en sus aportaciones a Teatro Abierto, observamos que los puntos anteriormente explicitados se observan en sus variadas acepciones y nos conducen a la conjugación de sus características en lo que denominamos «realismo traumático». Este concepto nos conduce a focalizar en el contexto histórico para comprender los cambios producidos en las poéticas de ambos dramaturgos -variaciones que comienzan en los años del Proceso y conforman un muestrario en el seno de Teatro Abierto-. Las variantes que trasmudan de las expresiones realistas de los sesenta a su desarrollo en la década del ochenta proceden de una inquietud histórica que se revierte escénicamente en una elección temática y que afecta determinantemente a la conjugación de las poéticas dramáticas.

Si en los años sesenta Argentina ya vivía diferentes vaivenes sociopolíticos de suma complejidad -remitimos a la evolución histórica planteada en el capítulo tercero-, los acontecimientos desarrollados desde los setenta dejan estupefacta a la sociedad y la escena no logra conjugar las respuestas pertinentes ante la tragedia humana que están viviendo. Enfatizo el sentido gramatical del gerundio, ya que no se trata de las respuestas dramáticas que se ofrecerán en democracia tras los años de opresión, sino en el análisis de la realidad coetánea a ellos mismos. De esta forma, la recepción esperanzada por parte de la izquierda argentina -a la que pertenecen nuestros dos representantes de este

subapartado, Halac y Cossa- de la llegada de Perón en 1973, pronto se encuentra truncada, gestando un golpe determinante, ideológico y personal. Tras ello, la opresión de los años de María Estela Martínez de Perón y la tragedia -y diferentes tragedias- del Proceso de Reorganización Nacional desde 1976 asestan el golpe definitivo. Observamos en la dramaturgia de Cossa y Halac una escritura desde el trauma generado por el fracaso del ideario político y la asimilación del horror que están viviendo. De esta forma, los mecanismos dramáticos revierten en nuevas expresiones, cambiantes en su escritura en tránsito, que buscan comprender e interpelar a una sociedad trágicamente inaprehensible. Por ello, el trauma se gesta como base que determina tanto la elección temática de sus propuestas como, principalmente, la formulación estética de las mismas. Para ello, necesitan desprenderse de los márgenes del drama realista y representar desde fórmulas teatralistas su realidad. La elección de figuras literarias (metáfora, alegoría, símbolos), procedimientos estilísticos que enfatizan el humor (grotesco, parodia, ironía, sátira) o la representación deformada de la realidad sobre la escena (hipérbole, lirismo, simultaneidad tempoespacial) muestran diferentes medios para expresar los traumas vividos por la sociedad argentina en su presente y que la dramaturgia buscaba plasmar. Se aleja toda posibilidad de aportar cauces, de gestar una moraleja o de promover la concienciación desde la escena más allá de develar las preocupaciones de los dramaturgos por una realidad que, mayoritariamente, no comprenden.

Los primeros esbozos sobre la desaparición forzada y el robo de bebés, la realidad opresiva y el exilio en *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, lejos de dar respuestas bosquejan las primeras revelaciones del propio autor y sus desvelos; la pérdida identitaria para Cossa en *Gris de ausencia* muestra las preocupaciones contemporáneas del dramaturgo a una realidad cuya huella el tiempo deberá analizar; la parodia exagerada de *El tío loco* de Cossa avisa sobre una sociedad rota y desalmada por la precariedad económica y *Ruido de rotas cadenas* de Halac elige la parodia para presentar los primeros indicios de un cambio social en ciernes. El realismo traumático continúa eligiendo procedimientos realistas, pero se desborda en nuevas expresiones ante la propia realidad argentina y sus numerosas heridas. La realidad es tan grotesca y devoradora como la implacable Nona de Roberto Cossa y solo los procedimientos que exceden al realismo pueden conjugar el trauma para alcanzar nuevos estadios en la escenificación. Comienzan a plasmarse los ecos del terror, pero no desde el carácter memorial que se desarrolla en

democracia, sino desde la creación contemporánea a los hechos; para ello, las vías expresivas deben permitir respirar más allá del realismo para afrontar lo inaguantable.

### 5.2.1.- Ricardo Halac, realismo y polifonía social

Tito.- ¡Me parece que se nos va la mano con la libertad! (...)  
Cacho.- No estamos maduros para la democracia.  
Ricardo Halac, *El dúo Sosa-Echagüe*.

La producción dramática de Ricardo Halac es una de las más nutrida de la escena argentina desde los años sesenta hasta la actualidad, desde el estreno de *Soledad para cuatro* en 1961 hasta que en el pasado 2017 Argentores lo galardonara como mejor autor por *La lista* y este 2017 (actualmente en cartel) se representó en Noavestruz Espacio de Cultura *Fin de diciembre*, con dirección de Lizardo Laphitz, que había sido escrita en 1965. Aunque su producción mantiene una línea creadora personal y continuada, sorprende la indagación estética y temática que revive el interés hacia sus producciones en cada nueva etapa.

El Realismo Reflexivo se asienta en Argentina a través de su textualidad, compartida junto a Roberto Cossa y otros dramaturgos, como evidenciábamos en el capítulo tercero. En los años sesenta, Halac presenta los textos que con mayor fidelidad siguen esta tendencia, como *Soledad para cuatro* (1961), *Fin de diciembre* (1965) y *Estela de madrugada* (1965)<sup>19</sup>. Queremos recordar algunas de las características de la producción de Halac anterior a Teatro Abierto con el fin de contraponer algunas de ellas a las variaciones desarrolladas. En los primeros textos, observamos al sujeto -a través de los diferentes personajes- maniatado en la búsqueda de su propia identidad y del logro personal frente a las imposiciones sociales que obstaculizan su deseo a la vez que le instan a cumplir objetivos que le niegan. Se enfatiza el diálogo de los personajes frente a una acción mínima, ya que se devela principalmente la inacción de estos: su frustración, su apatía, su cerrazón personal a vías de escape. Todo ello se desarrolla en una escena que espaciotemporalmente conduce por los códigos realistas que relaciona la visión del espectador con la vivencia de los personajes, pero también en el desarrollo de la trama. Nos abren una ventana para permitir visualizar un momento vital de especial trascendencia para los protagonistas y poder empatizar con ellos, especialmente para el

<sup>19</sup> Además del espacio dedicado al autor en el capítulo tercero y las características esbozadas sobre el Realismo Reflexivo, remitimos sobre la producción de Halac a los estudios de Osvaldo Pellettieri (1987a, 2005b), que seguiremos en nuestro posterior compendio.



denominado «personaje referencial» (Pellettieri 2005b, 15), quien sufre la crisis existencial ante el espectador y alcanza su compasión y correspondencia. Temporalmente, aunque predomina la concepción realista, se utilizan diferentes fórmulas que rompen en cierta medida con esta opción: retrospectivas, prospecciones o elipsis de momentos de la acción (para evidenciar el transcurso del tiempo en el lapso de la pieza). Todo se rige por la causalidad interna de la obra y el sentido lineal y lógico de los acontecimientos vitales para los personajes, los anteriores a la obra, los que suceden en escena y el vaticinio futuro. Toda la extraescena que rodea a la obra presenta un carácter realista y predomina un teatro de situación frente a la intriga de otras piezas dramáticas. En los diálogos hallamos el enfrentamiento entre personajes antagónicos cuyos discursos aparecen irremediablemente enfrentados; así como la predominancia del silencio: lo velado, lo callado, aquello que no se consigue verbalizar por la parálisis y represión personal... En el primer teatro de Halac no hay espacio para la tragedia ni la comedia, para el héroe ni el personaje cómico. Son seres anodinos, fracasados, perdidos en la condición humana que alcanza el drama.

Paulatinamente, desde *Estela de madrugada* (1965) y en *Tentempié I* y *Tentempié II* (1968), comienza a percibirse una evolución en la poética de Ricardo Halac (Pellettieri 2005b, 21-29). Destacan los intentos de enfrentamiento de Estela, la protagonista de *Estela de madrugada*, contra su atadura social o de Mona en *Tentempié I*. El carácter activo de estos personajes femeninos y la conciencia de su fracaso suponen una destacada novedad: se reivindican a sí mismas una identidad fuera de la normativa que la sociedad les ha impuesto y fracasan por ello, pero habiéndose rebelado. También destaca el despojamiento de las imposiciones realistas en el cuarto texto de Halac, *Tentempié II*, articulado a través de las retrospectivas de Ángel, el protagonista, sobre su vida pasada, propiciado por el encuentro con una prostituta en una noche de hotel. El Camarero se convertirá en un recurso teatralista e imaginativo que varíe la disposición de los elementos para esta reflexión amarga de Ángel sobre la decadencia de su vida personal y sus idearios políticos.

Como tratábamos en el capítulo tercero, Ricardo Halac articula un viraje dramático con el estreno de *Segundo tiempo* (1976). Como también adelantábamos, observamos un relativo silencio en la trayectoria de la mayoría de los escritores desde finales de los sesenta hasta los años del Proceso, tanto en la asimilación de los cambios sociopolíticos como en la búsqueda de nuevas expresiones estéticas que libere de las

imposiciones del Realismo Reflexivo. Las nuevas poéticas se acercan a otros códigos dramáticos para nutrirse de ellos, aunque marcadas por una base realista: las fórmulas tradicionales como el sainete, el grotesco criollo o los elementos populares de la comedia; el absurdo o el expresionismo; el énfasis en la ilusión teatral frente al realismo... Es el paso que Osvaldo Pellettieri determina «del ilusionismo al teatralismo» (2005b, 29) y que ubica en las propuestas desde *Segundo tiempo* (1976) a *Ruido de rotas cadenas* (Teatro Abierto 1983), entre las cuales hallaríamos *El destete* (1978), *Un trabajo fabuloso* (1980) o *Lejana tierra prometida* (Teatro Abierto 1981). Aquellas que no pertenecían a Teatro Abierto fueron analizadas en el capítulo tercero. Compartiendo características y un modelo poético con las obras escritas para Teatro Abierto, observamos una divergencia en las propuestas de este festival que nos permiten enfatizar una subcategoría en el ya denominado «realismo traumático». Comparten con las otras obras (*Segundo tiempo*, *El destete* y *Un trabajo fabuloso*) la variación de los procedimientos puramente realistas a un énfasis teatralista y el encuentro con nuevas estéticas. No obstante, además de ello, será en Teatro Abierto cuando Halac decida utilizar este código poético para adentrarse en la realidad traumática generada por el pavor del Proceso, tanto el descubrimiento del horror como las heridas sociales, hecho que enfatizará algunas características formales de sus propuestas. Frente al análisis más general -no por ello menos incisivo- de la realidad contemporánea en las piezas anteriores escritas durante el período dictatorial (juventud atrapada, problemas socioeconómicos extremos, xenofobia, relaciones de pareja...), los escritos para Teatro Abierto enfatizan en el tratamiento de los horrores autoritarios y opresivos y en la reconstrucción de una nueva nación. Para ello, se acoge a diferentes estéticas que combina con su poética personal cercana al realismo. Así lo observaremos en el análisis de esta evolución y novedades en la producción de Halac a través de sus tres propuestas para Teatro Abierto: *Lejana tierra prometida* (1981), *Ruido de rotas cadenas* (1983) y *El dúo Sosa-Echagüe* (1984).

### ***Lejana tierra prometida* (Teatro Abierto 1981)**

Las migraciones son un motivo recurrente desde los orígenes del teatro argentino, respondiendo a una realidad fehaciente y de continuo debate e impacto en la historia del país. La recuperación de la tradición escénica argentina sobre los escenarios de Teatro Abierto se gestó tanto por un interés estético como por una realidad social. El Proceso había revertido los antiguos conflictos que el teatro mostró en el sainete, el grotesco

criollo o en ciertos autores del sesenta, como Germán Rozenmacher. El exilio o las migraciones derivadas del gobierno autoritario despertaban diferentes problemáticas existenciales y sociales: identidad, asimilación, desarraigo, rechazo, adaptación, añoranza, incomunicación e incompreensión... En los escenarios de Teatro Abierto se trabaja desde diferentes visiones, de los prismas de la utopía y el fracaso migratorio en los anhelos del viaje a la tierra evocada y próspera. Desde la reflexión de Argentina como país migrante en *Mi obelisco* y *yo* de Dragún (Teatro Abierto 1981); la imagen satírica y distópica de la América idealizada por el viejo continente en *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana (Teatro Abierto 1981) y, especialmente, retornaremos a esta cuestión en la reversión del grotesco discepoliano desde la mirada contemporánea en *Gris de ausencia* de Roberto Cossa (Teatro Abierto 1981). Estas obras podrían unirse bajo el sintagma con el que poéticamente Ricardo Halac<sup>20</sup> titula su obra, *Lejana tierra prometida*, recuperando el mito bíblico de la Tierra Prometida con el que se denomina a la Tierra de Israel, la región que para los hebreos le fue prometida por Yahvé a Abraham y sus descendientes. Enfatizado con el adjetivo «lejana», desde su nominalización Halac ahonda en lo evocado, nostálgico, impreciso e imposible, en la utopía de aquello que ansiamos y que se representa perdido en nuestro horizonte de esperanzas.

La conformación de la nación argentina está determinada por los continuos flujos migratorios y la sociedad generada entre su contacto y fusión desde el siglo XIX y bajo los postulados del «gobernar es poblar» de Juan Bautista Alberdi o en el gobierno de Domingo Faustino Sarmiento (también planteado en *Al vencedor* de Dragún) a las migraciones y exilios desde Europa en el siglo XX, motivados por las Guerras Mundiales, la Guerra Civil Española, la pobreza vivida en el viejo continente... Desde sus orígenes, el teatro argentino escenificó la realidad migrante del país. En sus primeras apariciones, se trataba de personajes inmigrantes representados como figuras prototípicas, relacionados con lo humorístico y fusionado con el costumbrismo. El sainete criollo continuará con esta tendencia cómica durante las primeras décadas del siglo XX y

---

<sup>20</sup> Diversos autores han tratado de forma directa su descendencia judía en sus propuestas dramáticas, como Samuel Eichelbaum (1894-1967) o Germán Rozenmacher (1936-1971), compañero de generación de Halac. Aunque nuestro autor no se había detenido de manera directa en esta cuestión, comienza a vaticinarse el acercamiento a sus orígenes y al conocimiento de la cultura judía, su maltrato histórico y su asentamiento en Argentina. En este sentido, resulta revelador el título seleccionado para Teatro Abierto, *Lejana tierra prometida*, que adelanta el interés que luego revertirá en propuestas como *Mil años, un día* (primeramente titulado *La cábala y la cruz*) o *La lista*. En una entrevista personal, Halac (2017) nos relata el impacto que le provocó a los diez años, en 1945, cuando su padre leyó en el periódico las atrocidades de la Alemania nazi contra los judíos durante el Holocausto y le avisó de que debía estar preparado para el ataque y para el continuo viaje de la comunidad judía, siempre perseguida. Esta frase quedó grabada en la memoria infantil del escritor. Sobre el horizonte judío en la producción de Halac, resulta interesante la lectura de la entrevista realizada por Nora Glickman al dramaturgo (Glickman 1990).

evolucionará, en la década de los treinta y cuarenta, en la estética conocida como grotesco criollo, con dramaturgos como Armando Discépolo, como analizamos en el capítulo tercero. En ella, la comicidad se fusiona con una reflexión trágica sobre la vida del inmigrante y su inadaptación al nuevo país que lo margina, lo excluye, lo explota laboralmente o lo aglutina en “conventillos”, sin posibilidad de asimilación a la sociedad argentina. A esta cuestión retornaremos en la recuperación realizada por Roberto Cossa con *Gris de ausencia*.

Desde mediados de los setenta y enfatizado durante el Proceso de Reorganización Nacional, estudiábamos en los capítulos segundo y tercero cómo numerosos artistas escénicos debieron exiliarse para huir de la represión; aquellos que no se marcharon, iniciaron en el país otro complejo camino marcado por la censura, la opresión, el insilio o las “listas negras”. Como señala Beatriz Sarlo, el golpe de estado atomizó el campo cultural e intelectual argentino, tanto en la fractura entre «un adentro y un afuera», los exiliados y los que permanecieron en el país, como «la segregación de los intelectuales y artistas (...) de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal» (Sarlo 1988, 100-101). La obra de Halac para 1981 ya nos presenta desde el sintagma *Lejana tierra prometida* el motivo del viaje migratorio y exiliar. Asimismo, como señala Miguel Ángel Giella, el autor recurre tanto al sintagma bíblico «tierra prometida» como a la canción «Lejana tierra mía» de Le Pera-Gardel, tango que evoca la realidad migrante y la nostalgia del país abandonado (Giella 1991, 175).

Bajo la dirección de Omar Grasso, la propuesta de Halac rompe con la ubicación tempoespacial realista y elige la imbricación de planos divergentes que se fusionarán al finalizar la pieza. Ambos se desarrollan en un mismo espacio (un campo), pero en dos tiempos distintos. El primero, el plano real que se despliega contemporáneamente a la obra, durante el Proceso de Reorganización Nacional (a tenor de las referencias de los personajes, como posteriormente veremos).

El segundo se presenta como un plano onírico: el del dolor tendido en el tiempo. Se trata de una ubicación temporal incierta y abstracta, representada por tres mujeres, tres Viejas



*Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac.  
Fotografía de Julie Weisz (2011).

sostenidas en el limbo de su llanto, en la espera por sus hijos desaparecidos en diferentes batallas y que nunca retornaron. Los personajes del plano real no pueden ver a los del plano onírico, no se relacionan con las Viejas. A medida que permanecen en el espacio, aumenta su desasosiego y se incrementa su preocupación por el hijo que está por venir, se fusionarán ambos planos y se provocará el final de la obra.

En el primer plano, el “real” y de tono realista, conocemos la historia de Ana (Virginia Lago), Osvaldo (Víctor Laplace) y Gerardo (Norberto Díaz), quienes construyen una suerte de triángulo amoroso sustentado en la antigua relación de Ana con Osvaldo y la actual con Gerardo, así como en la admiración que este, más joven, siente por el maestro, Osvaldo. Su crisis se incrementa ya que desconocen cuál de los dos es el padre del hijo que espera Ana. La escuela popular donde todos trabajaban recibió numerosas amenazas y destrozos, lo que los conduce a plantearse huir en busca de una nueva tierra, de un lugar utópico donde poder vivir felices en libertad. No obstante, se enfrentan a un grave dilema sobre el que se sustenta la acción: solo disponen de dinero para dos pasajes de avión. La velada en el campo se construye como la despedida de los tres personajes y ante la necesidad de tomar una decisión. Además, este espacio los sitúa a mitad de su viaje, ya emprendido el distanciamiento con la ciudad tras haber vendido sus pertenencias y donde se guían sin rumbo preciso. En su descanso en el campo, idealizan el futuro en la ansiada Tierra Prometida que los aleje de la opresión vivida en dictadura: «Osvaldo.- Yo estoy seguro de que estando allá, pronto nos vamos a ubicar, y vamos a conseguir trabajo, y nos vamos a sacar de encima este desgano que nos mata. Vamos a ser distintos. Vitales. Capaces. Ricos» (Halac en AA.VV. 2007, 187-188). Más adelante, mientras los tres continúan recreando la imagen mental de ese paraíso lejano que se encuentra «en el límite entre Suiza, Francia e Italia» (Halac en AA.VV. 2007, 190), afirma Osvaldo: «Osvaldo.- ¡Es el mejor lugar para que nazca un chico y empezar una vida de verdad! ¡Una vida de verdad! Una vida de verdad...» (Halac en AA.VV. 2007, 191).

El dilema planteado por Halac se incrementa en la compleja identidad migrante de Argentina, aspecto que se relaciona con la mirada que sobre el tema realice Cossa con *Gris de ausencia*. Osvaldo reconoce que ellos también formaron parte de un continuo viaje migratorio y que sus progenitores -o antepasados- idealizaron como ellos un nuevo y próspero país para vivir del que ahora ellos ansían escapar, Argentina: «Osvaldo.-

(*Caminando.*) Mis padres no nacieron acá... Mis abuelos tampoco. Yo soy una semilla que cayó acá de casualidad» (Halac en AA.VV. 2007, 192).

De forma metafórica, el texto de Halac y el de Cossa, como posteriormente analizaremos, tratan de forma directa el exilio político y la migración generada por el estado represor, aspecto rebelde y sorpresivo en el contexto censor en el que se inscriben las piezas. Este hecho se incrementa si nos acercamos al siguiente plano de la propuesta, el “onírico”, compuesto por la memoria y los fantasmas del pasado, atrapados por la injusticia, el dolor y la impunidad en el presente. Con este plano, Halac adelanta líneas temáticas y tópicos que se trabajarán de forma recurrente en el teatro de la posdictadura, develando traumas sociales para el reconocimiento en la comunidad gestada por Teatro Abierto. En este plano aparecen las tres Viejas (Felisa Yeni, Norma Ibarra y Rita Cortese), construcción alegórica, ya que se trata de tres mujeres que *«han envejecido de mala vida y dolor»* (Halac 2007, 183), en palabras del autor, pero que no superan los cincuenta años una y los treinta las otras dos. Ellas se vieron despojadas de sus hijos, muertos en una antigua batalla, cuyo regreso esperan impertérrita y perennemente: *«No tienen absolutamente ningún apuro, nada que hacer. Para ellas, el tiempo no existe»* (Halac en AA.VV. 2007, 183). Como estamos percibiendo, en el contexto dictatorial Halac está presentando una pionera alusión y recreación escénica sobre las Madres de Plaza de Mayo y el horror de la desaparición forzada y los bebés robados. Su consanguineidad y el amor filial se representan superadores de toda realidad, se conciben suspendidos en el tiempo, impávidos ante el paso devastador del mismo. Están atrapadas en su propia espera desde su valentía, en su fortaleza para no olvidar los horrores y reclamar la justicia sobre los cadáveres de sus hijos:

*Silencio. La canción de cuna de la Vieja III sube. Las otras la miran con reprobación.*

Vieja I.- ¡Decile a la italiana que no lo acune más!

Vieja II.- ¿Qué le digo, que está muerto?

Vieja I.- ¿Muerto? No. Decile que se fue... y que pronto va a volver.

(Halac en AA.VV. 2007, 192)

Esta alusión a las Madres de Plaza de Mayo en la pieza de Halac, una de las primeras voces que desde Argentina trabajaron este tema, nos conduce, además, a otra lectura, la cual enlaza de nuevo, trágicamente, con el mito de la Tierra Prometida. Como acota Halac en relación con una de ellas, *«algo en su vestimenta recuerda que es extranjera»* (Halac en AA.VV. 2007, 183). No sólo por ello, sino también por su lenguaje italo-español o el nombre extranjero de sus hijos perdidos entendemos que ellas también

fueron inmigrantes en este país, su Tierra Prometida, que se lo arrebató todo. La imagen entonces se torna desesperanzadora: el círculo migrante no cesa, la búsqueda hacia el lugar ansiado resulta perenne y está teñida de dolor constante. Como señala Silvina Díaz, ellas «han padecido otros destierros y advierten acerca de la inutilidad de la esperanza en una tierra prometida» (Díaz 2009). Asimismo, señala Miguel Ángel Giella que otras referencias nos conducen a la intensificación del mito bíblico de la Tierra Prometida: «la existencia sentida de un problema, la manzana bíblica, el mito de Abel, el de la mujer de Lot, tierra donde mana leche y miel, etc.» (Giella 1991, 174). Así, exclama una de las Viejas: «¡La tierra promesa! ¡Oh, oh! Lette e miele... lette e miele per tutti... ¡Oh! ¡Lette e miele!» (Halac en AA.VV. 2007, 203).

Retornando al plano real, este mantiene el peso de la intriga y el desarrollo de la trama en la obra, por lo que las respuestas y la lectura del segundo están determinados por este. Frente al esbozo en la construcción de las tres Viejas, Ana, Osvaldo y Gerardo muestra una construcción psicológica precisa y compleja desde una visión realista. Su relación amorosa triangular también revierte la imagen tradicional impuesta por el Proceso y propone una visión desvirtuada de la moral y norma de este tiempo. Los tres están enlazados afectivamente y se precisan, se aman desde diferentes perspectivas y, aunque solo uno sea el padre del hijo que espera Ana, los tres se configuran como núcleo familiar. Así, Halac se deleita en el desarrollo de su relación enredada a través de diferentes acciones cargadas de lirismo. Por ejemplo, cuando Ana y Gerardo comienzan a hacer el amor tras la comida, mientras que Osvaldo reflexiona sobre la Tierra Prometida y el dilema del viaje, Ana muestra la necesidad del triángulo que los tres construyen: «Osvaldo.- (...) ¡Ana! Gerardo... Ana, ¿me escuchás! ¡Gerardo! Váyanse a la mierda. *(Se va a levantar para irse cuando Ana extiende una mano y le agarra la suya. Osvaldo mira extrañado sin saber qué hacer. Gerardo termina. La vieja que está cerca empieza a gritar)*» (Halac en AA.VV. 2007, 188).

El hecho se incentiva en el recuerdo feliz de la velada junto al mar donde planearon la fundación de la escuela popular y socialista, una utopía rota por el autoritarismo: «Osvaldo.- ¡Fracasó! ¡Nuestro proyecto fracasó! Igual que el anterior, y el anterior, y que el anterior...» (Halac 2007, 190). La obra construye otros elementos simbólicos que erigen el carácter de los personajes. Por ejemplo, el montaje del avión de juguete que Gerardo ruega a Osvaldo que realice -enfaticando así el carácter infantil del primero y la figura paternalista del segundo-, como metáfora del vuelo, del viaje, de la

posibilidad de escapar. Por otro lado, el amor profesado por ambos hombres (especialmente en la admiración de Gerardo por Osvaldo) se observa cuando juntos rememoran un poema de Walt Whitman y claman, entre otros versos, «Nosotros somos dos muchachos unidos que vamos siempre juntos» (Halac en AA.VV. 2007, 196). Ante este momento íntimo entre los dos personajes masculinos, Ana enloquece desesperada. Los dos planos se fusionan cuando ella, exasperada, amenaza con acabar con su embarazo y matar al bebé. Penetra entonces la figura fantasmagórica de las Viejas en el plano real para impedir este acto:

Ana.- ¡Lo quiero matar! ¡Matar, matar!  
 Vieja I.- ¡No!  
 Viejas I-II.- (*Rodeándola*) ¡No! ¡No! (...)  
 Ana.- (*Protegiéndose con una mano.*) ¿Quiénes son ustedes?  
 Las Viejas.- ¡Un hijo es un hijo! ¡Un hijo tiene que nacer! ¡Hay que hacer justicia!  
 ¡Alguna vez tiene que haber justicia!

(Halac 2007, 197)

En el diálogo entre los personajes de ambos planos, se descubre que el campo, espacio donde se desarrolla la acción, está presidido por el tórumulo de una batalla. Significativamente, como reconoce Halac en una entrevista (Glickman 1990), la alegoría nos sitúa a estas mujeres reclamando por los hijos que fallecieron en la batalla de Pavón, clave en la formación del país. La misma, librada el 17 de septiembre de 1861 en el sur de la provincia de Santa Fe, fue uno de los combates clave de las guerras civiles para decidir el rumbo de la nación en el siglo XIX. Su relación con el contexto histórico argentino propone, como resulta recurrente en otros dramaturgos de Teatro Abierto, indagar en las propias raíces nacionales para aprehender la violencia en la que se asienta la identidad del país, releer la historia oficial y heroica de Argentina y construir la identidad nacional desde nuevos parámetros. Las mujeres presentan diferentes referencias históricas para la ubicación de dicha batalla:

Vieja II.- Assunta... pare... ¡Si los estamos esperando!  
 Vieja III.- Me dico que iba a pelearse contro Mitre...  
 Vieja II.- ¡No! ¡A favor...! (*Mira a la Vieja I, ddudando.*)  
 Vieja I.- A favor de Mitre peleaba el tuyo, Rosa... (*Se pasa la mano por la frente.*) Me parece... El de Assunta... ¿quién sabe?  
 Vieja III.- Contro Mitre, me dico. ¿Contro qué...? (*Queda con la mente en blanco, vuelve a acunar con las manos vacías.*) ¡Ma si e piccolo! Non va a salire piu, sin la mamma. ¿No? ¿No, caro? ¡Si no, te facho chas, chas! (*Ríe*) ¡Chas, chas!

(Halac en AA.VV. 2007, 193)

Se establece la ruptura entre la ciudadanía y el gobierno, en las decisiones y batallas que promueve el primero y su efecto en la sociedad argentina, en los pobres



individuos que fallecen por la patria sin tan siquiera conocer los motivos de lucha. De esta forma, establece Halac una lectura que desvirtúa el sentido de la guerra -vaticinadora del dolor que acontecerá con la Guerra de Malvinas en 1982- y promueve nuevos caminos para el país alejados del enfrentamiento. Metafóricamente, asegura Osvaldo ante el descubrimiento sangriento del campo donde se encuentran: «Esos muertos. Todos esos muertos. Hay cientos, miles, diseminados por todas partes. Ahora los frutos que crecen son estos. Negros cactus, que la tierra tapa poco a poco» (Halac en AA.VV. 2007, 199).

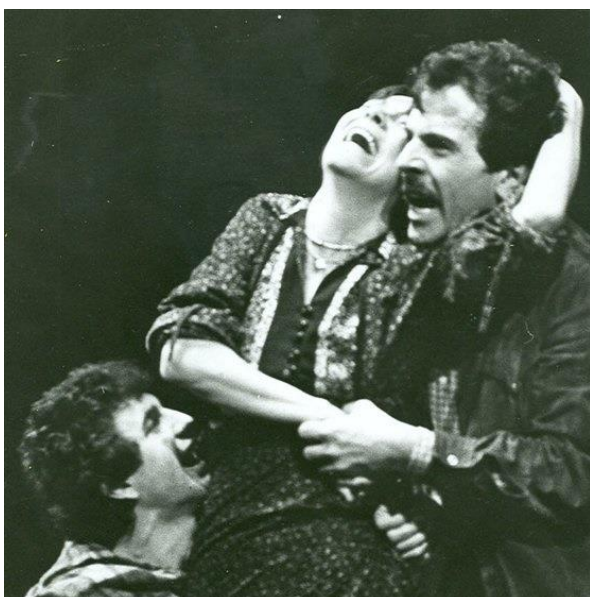
Las Viejas suscitan un replanteamiento sobre la realidad del sujeto migrante, la asimilación y la identidad, pues, para ellas: «Vieja.- Tu tierra es tu tumba». (Halac en AA.VV. 2007, 202). De esta forma, las tres mujeres rompen con el desenlace previsto para los personajes y abogan por la unión y el amor frente a la marcha en busca de una tierra incierta. Ellas hacen comprender a los personajes que se necesitan unidos para defender al país junto a toda la sociedad. Se establece la Tierra Prometida desde la utopía de la nación que se ansía construir. Por ello acaba Osvaldo repitiendo el sintagma «Leche y miel» (Halac en AA.VV. 2007, 205), pensando en cómo la utopía del viaje y del país evocado puede conllevar también una férrea e insalvable nostalgia, como cantarían Gardel, por esa «lejana tierra mía» que quedo atrás y a quienes dejaron allí. El final abierto de la obra de Halac enfatiza el sentido crítico: sobre la imagen utópica del viaje; sobre la crudeza del tiempo exiliar; sobre la necesidad de reconstruir la nación; y, finalmente, sobre la unidad y el amor como mecanismos para la salvación.

La elección temática de Ricardo Halac para Teatro Abierto resulta reveladora e insurrecta en el contexto censor. Se trata de las primeras revelaciones y constataciones escénicas del horror dictatorial. Son, como plantea Elizabeth Jelin (2012) y estudiaremos en profundidad sobre Carlos Somigliana y Aída Bortnik, muestras escénicas de los considerados «emprendedores de la memoria». Esta realidad es la que enfatiza la elección estética de Halac y determina la construcción de piezas insertas en lo que denominamos realismo traumático: la pérdida del realismo en el efecto teatralista; la fusión tempoespacial, en la conjugación de los dos planos; la construcción real de unos personajes frente al planteamiento grotesco de las Viejas (en su dolor exacerbado, pero también la ternura y simpatía que generan sus acciones maternas hacia los personajes); el deleite en las secuencias de evocación del futuro provechoso y la rememoración del pasado feliz frente al presente trágico... El propio Ricardo Halac reconoce en una entrevista con Nora Glickman: «fue la primera obra sobre las madres de la Plaza de mayo.

Se escribió y se representó durante el proceso militar. Entonces había que experimentar sin desmayos con nuevas formas que permitieran atisbar nuevas realidades» (Glickman 1990, 60). Él mismo apunta a esas nuevas formas que le permitieran afrontar las realidades traumáticas y el horror gestado por el gobierno autoritario.

Frente a las fórmulas originarias del Realismo Reflexivo, en *Lejana tierra prometida* aseveramos la ruptura de ciertos códigos. En primer lugar, prevalece la construcción polifónica de la pieza y se aleja de la visión de un protagonista conformado como personaje referencial. Empero, Osvaldo, en una visión más tradicional que sustenta la pieza, acoge un cierto rol protagónico en su posicionamiento como hombre adulto y maestro iniciador de Ana y Gerardo. Aunque parece alejarse de la inacción frustrante y desalentadora de los primeros años, estos personajes también están sumidos en el fracaso y la desesperanza, la cual ha sido provocada por sus continuos intentos activos frente al freno dictatorial. Han luchado, se han ilusionado, han intentado vencer y, finalmente, han visto sus ideales aprisionados. El deseo de viajar a la Tierra Prometida es su nueva tentativa por accionar y sobrevivir ante la represión; no obstante, el paso del tiempo evidencia los signos de la apatía existencial, gradualmente más acrecentada en Ana y en Osvaldo, los personajes de mayor edad y quienes han sufrido varias desilusiones.

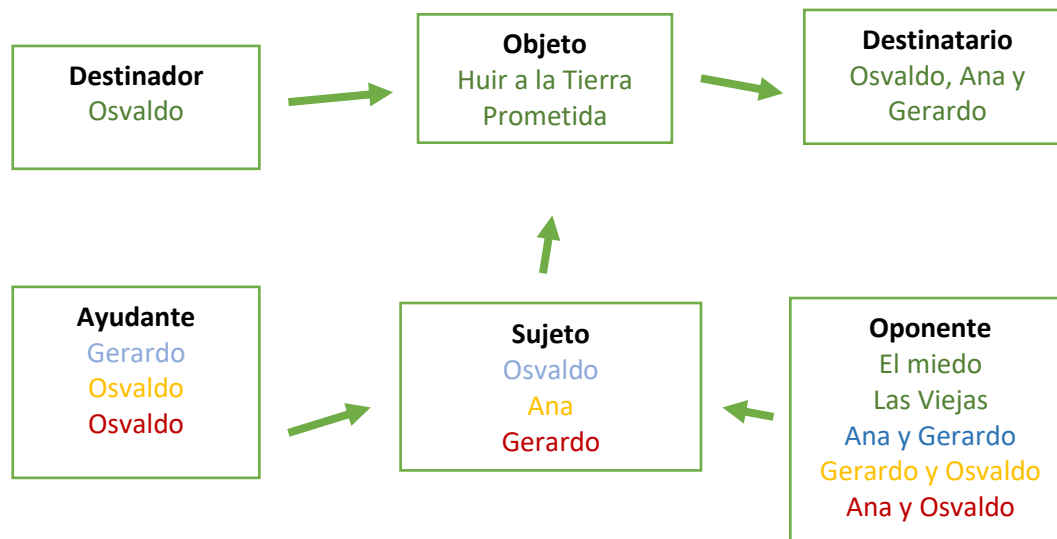
La obra se articula en el espacio de ilusión y anhelo compartido por los tres sujetos actantes. Desde diferentes perspectivas, ellos ansían como objeto escapar del contexto asfixiante en el que vive -correlato de la Argentina dictatorial- y continuar luchando por una vida mejor. Se configuran como ayudantes y destinatarios de unos y otros,



*Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac.  
Fotografía de Julie Weisz (2011).

incrementado por la presencia del bebé. El mismo supone una figura determinante para los protagonistas: despierta su responsabilidad, incrementa su desesperación por el lugar donde viven y aumenta los sentimientos personales entre ellos. A su vez, la complejidad del juego presentado por Halac se sustenta en que sus obstáculos se hallan también en sí mismos: junto al miedo por el viaje y por la posible ilusión destruida, se incrementa la tragedia de la separación y del bebé en

el vientre de Ana. Las Viejas se conforman ensoñaciones metafóricas que representan sus propias inquietudes e invitan a los personajes a continuar unidos a pesar de la adversidad. Se establece, así, un cuadro actancial compartido e imbricado, como la relación que los tres ostentan<sup>21</sup>:



En este caso, los tres sujetos se encuentran perdidos, como el resto de personajes de Halac, atrapados en su búsqueda identitaria frente a las imposiciones sociales. Sin embargo, en esta ocasión hay una notable divergencia. Los tres personajes han luchado contra las imposiciones sociales, se han enfrentado ante la normativa, han perseguido su ideario personal. En este sentido, resulta significativo que la acción se ubique fuera del hogar de la clase alta argentina: en medio de un campo desconocido, donde han llegado perdidos y sin rumbo, pero intentado iniciar un camino que los salve de la situación en la que se encuentran. Su fracaso no emana de la inacción sino de la opresión y la tragedia pareciera aún más desesperanzadora. No obstante, cuando acaba la obra no nos hallamos ante seres destruidos y derruidos ante la fuerza social, sino ante tres personas que comienzan un nuevo camino para seguir sobreviviendo. Las fotografías del montaje realizadas por Julie Weisz



*Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac. Imagen de Julie Weisz (2011).

<sup>21</sup> En el siguiente cuadro actancial, correspondiente a la anterior explicación, el color verde corresponde a los elementos compartidos por los tres personajes. El color azul representa a Osvaldo, el amarillo a Ana y el rojo a Gerardo.

ejemplifican visualmente la puesta en escena de Grasso, la tragedia vivida y el amor profesado entre los tres como vínculo indisoluble.

La acción en *Halac* sigue sustentándose en el diálogo, a través del cual conocemos la relación íntima y compleja entre los tres protagonistas. Sin embargo, frente a la apatía que emanaba de los primeros textos del dramaturgo, las tres Viejas confieren una intriga a la obra, se ubican en el espacio de lo desconocido y aumentan el interés de la trama con su presencia onírica. Si el plano real se rige por una linealidad temporal y un sentido lógico del desarrollo de los acontecimientos, la construcción del plano imaginado y la fusión de ambos evidencia otros derroteros que exceden el realismo para afrontar dramáticamente lo traumático e inefable. *Halac* precisa de los elementos puramente teatrales, alejados del realismo, como la elección de planos simultáneos y los personajes oníricos de las tres Viejas, quienes sostienen el sentido trágico de la propuesta y evocan a las construcciones clásicas del coro griego.

Resulta también destacado, en la poética de *Halac* para el contexto de Teatro Abierto, que el desprendimiento del realismo le conduzca a conjugar un tratamiento disímil del tiempo escénico. En la mayoría de sus propuestas, el drama realista imponía un tempo mermado que, carente de acción, sustentaba en el clímax y desenmascaramiento de los personajes en los diálogos su juego rítmico. *Lejana tierra prometida*, sin embargo, presenta una fórmula desemejante. En el primer plano, observamos una mayor presencia de las evocaciones líricas, en el dibujo impresionista de la Tierra Prometida en el imaginario de los personajes; además, la misma se une a la reconstrucción del pasado desde el bosquejo de aquellos recuerdos que enfatizan la alegría vivida; en última instancia, se plantean diferentes imágenes que exceden el realismo en su carácter poético, como la escena en que Ana y Gerardo hacen el amor junto a Osvaldo o el recitado del poema de Walt Withman por parte de los dos personajes. Estos tres personajes se sitúan, entonces, en un tempo lento que promueve su propia indecisión. Frente a ello, el plano de las Viejas se representa desde un sentido más grotesco, en el dibujo exagerado de las mujeres -sin profundidad psicológica- y aportan, en su continuo mirar, opinar, sus diálogos simpáticos, su ir y venir por la escena entre los personajes, un dinamismo anteriormente imprevisto para *Halac*.

En última instancia, resulta destacado que la propuesta nos permita observar, dentro de los límites censores de 1981, a personajes que representan un compromiso político y ético que atenta contra el autoritarismo. Así se construye en la ideología de

Oswaldo, Ana y Gerardo, tanto en su situación personal como en la escuela popular que regentaron de ideología socialista, y en la presencia de las Viejas como correlato de las Madres de Plaza de Mayo y su reclamo judicial, contra el olvido de los fallecidos. La figura femenina en la obra de Halac ha encontrado un espacio destacado desde *Estela de madrugada*. Frente a la primacía de personajes masculinos, hallamos en diferentes ocasiones la representación de la mujer rompiendo con los estereotipos de género impuestos por la sociedad y enfrentándose a ellos. De esta forma ocurre con Marisa de *Segundo tiempo* o, en este caso, con Ana en el plano real, cuyas decisiones personales muestran una mujer en enfrentamiento con la norma impuesta. También resulta significativo que Halac dé voz a las tres Viejas, a las mujeres que claman y se enfrentan a la opresión, a tres voces femeninas de clase social baja -determinado por su sentido migratorio y sus andrajos-, cuya lucha se reivindica sobre los escenarios de Teatro Abierto.

En las obras completas de Ricardo Halac encontramos la edición de *Lejana tierra prometida*. Se trata de una revisión posterior, donde Halac añadió algunos elementos que ampliaban la obra e incrementaban el discurso político de los protagonistas. Así, en una de las escenas más significativas, recordaban cómo habían entrado al Centro (en mayúsculas en este nuevo texto) y habían destruido el mobiliario y todo lo allí hallado, en un referencia clarificada -aunque no directa- a las fuerzas militares. Es posible que se tratara de la propuesta original que se viera recortada por el miedo autocensor para Teatro Abierto. En nuestro caso, nos ha parecido oportuno seguir la edición de Corregidor sobre Teatro Abierto 1981 (AA.VV. 2007) ya que su correlato es más fiel con el montaje que se llevó a cabo en el seno del ciclo. Cuando consultamos a Halac sobre este hecho en una entrevista personal (2017) nos reconoció que no recordaba con exactitud los cambios que pudieran producirse, pero que realiza un profundo trabajo literario con todas sus piezas y es habitual que, con el paso del tiempo, sufran variaciones, modificaciones o ciertos aportes. En este caso nos parece especialmente significativo, ya que la ampliación clarifica el sentido metafórico de la represión dictatorial vivida por los protagonistas, mostrando cómo la dictadura coartaba la expresión libre de los escritores<sup>22</sup>.

*Lejana tierra prometida* es una de las obras más destacadas de 1981 por su calidad estética, lo que muestra que, más allá del sentido político del festival, hubo un destacado trabajo artístico que percibimos desde el ámbito de la literatura dramática. La pieza

---

<sup>22</sup> Para una comparativa sobre la mentada escena en las dos ediciones, remitimos al anexo quinto.

evidencia de nuevo que, lejos de un sentido militante en las piezas, existe un trabajo dramático de alta valoración que guarda, en este caso de forma elevada, un sentido crítico y político determinante en la representación de la opresión dictatorial o en la escenificación metafórica de las Madres de Plaza de Mayo.

### ***Ruido de rotas cadenas* (Teatro Abierto 1983)**

Un tono divergente es el que presenta Ricardo Halac para Teatro Abierto 1983 con *Ruido de rotas cadenas*. Recordamos que este ciclo se planteó reflexionar sobre los siete años de autoritarismo en Argentina y estableció grupos de trabajo para tal fin. Aunque no se logró siempre la escritura colaborativa, en el caso del grupo que formaba Halac se generó una interesante reflexión sobre los festejos, que permitía reflexionar sobre el país a las puertas del inicio del proceso democrático. Así compuso Roberto Perinelli *Nada más triste que un payaso muerto* y Eduardo Rovner *Concierto de aniversario*.

Para esta propuesta, Halac se aleja del tono trágico y el sentido profundo que había construido en *Lejana tierra prometida* para situarnos en el espacio de lo paródico y el humor. De esta forma, conjuga el dramaturgo una interesante reflexión sobre la irrupción que genera la democracia frente a las instituciones y a la norma tradicional que el Proceso había impuesto. Las clases sociales más bajas alcanzan ahora un nuevo estadio en las posibilidades igualitarias que la transición conjuga y esta reversión no está exenta del terror de aquellos que ansían el mantenimiento de la tradición. El sentido irrisorio de esta comedia de situación y su carácter disparatado no está exento de una mirada sarcástica por parte del dramaturgo, una risa irreverente y combativa; aquella que parece avisar de que el camino transicional está iniciado y ya no hay vuelta atrás. De ahí que el título enuncie el *Ruido de rotas cadenas*, de la antigua opresión ya desarticulada y que se perderá en el olvido. Aunque no hallemos ninguna referencia explícita a los años dictatoriales, se establece un continuo binomio entre la tradición y los aires renovadores. Se propone un carácter festivo y Halac elige el humor -fórmula menos común en su poética- para adecuarse al sentido vivido con la llegada de la democracia.

La obra se desarrolla temporal y espacialmente en una estética realista, en la sala de un juzgado de paz ante la acción de un cómico casamiento. En él, como imagen tradicional y en su dependencia de las instituciones gubernamentales, observamos una

bandera de Argentina. La construcción de los personajes y de la acción desarrollada desbordará el realismo desde lo cómico y disparatado. La mayoría de ellos se presentan interesadamente deformados, de forma paródica, ampliando aquellos elementos que los tipifican y provocan la risa del espectador. La propuesta se construye desde la acumulación paródica de situaciones insólitas que se desarrollan en torno a los desposorios de Daniela y Rubén, jugando con ese acopio humorístico ante la mirada del espectador. Frente a la tradicional representación de los personajes del Realismo Reflexivo, frustrados, inactivos, desamparados ante la presión social, los tipos populares que ahora inundan la propuesta de Halac están provistos de desparpajo, acción y decisión desde su propia vida mísera. Por más que vivan en una situación paupérrima, celebrarán esa boda como metáfora de su decidido accionar vital, relacionado con la nueva realidad sociopolítica.

La acción comienza con el diálogo de Oliva, el juez de paz, junto a Carolina, su secretaria, lamentando la casi nula afluencia de casamientos, metáfora de la vida moderna que rompe con las tradiciones. Su construcción nos presenta a personajes de una clase social alta y de actitud conservadora. Por ello, la próxima boda de Carolina sabe que la apartará de su trabajo para el cuidado doméstico o se preocupan por la inseguridad de la zona donde se celebrará el casamiento de la secretaria, ante la entrada de quien perturbe su idilio.

Se produce entonces la aparición de Rubén, quien ha llegado para desposarse con Nilda, pero con un día de retraso. Ante este cómico error, el novio alega que tuvieron un problema familiar y ruega por el mantenimiento de la boda. Entonces, comenzarán a aparecer otros personajes que buscan convencer al juez de que case a la pareja, como Eduardo -compañero sentimental de Leonor, madre de la novia-, Amadeo -el padre de Rubén-, Daniela -amiga de Nilda- y Federico -el abuelo demente de Nilda-. Aunque el juez Oliva accede a esta petición, la novia tarda en aparecer en escena y se resguarda junto a Leonor, la madre, en el baño, percibiéndose la ocultación de un elemento discordante. El mismo se evidencia con la llegada de Nilda, pues no solo la muchacha ha acudido al juzgado vestida de novia -situación irrisoria en la época, ya que el juzgado sólo cumplía los trámites para el casamiento posterior en la iglesia-, sino que además, de forma efectista, entra de espaldas a escena y cuando Rubén levante su velo descubriremos un embarazo pronunciado, de nueve meses.

Mientras se desarrollan las esperas y vicisitudes para que tenga lugar el casamiento, se irá descubriendo la situación social, como representantes de la clase baja, de cada uno de los personajes a modo de comedia, a través de confusiones, medias palabras y juegos dialógicos. Rubén reconoce al juez que se quedó sin trabajo -y que no surgen posibilidades de alcanzar otro-; cuentan que son todos de Mataderos, un barrio popular; ansían la cartilla de casamiento para lograr una estabilidad social y, con ella, un trabajo estable; se descubre que la amiga Daniela es prostituta; se conoce el desalojo de Amadeo, el padre, que vive en la calle; se manifiesta que Leonor, la madre, es la encargada de una olla popular en la parroquia del pueblo -que será el convite de la boda- y que, además, cohabita sin estar casada con Eduardo, en una unión ilegal para la época que desconcierta a Oliva; en última instancia, se devela que Nilda es una afamada curandera en el barrio. A su vez, tendrán lugar actos burdos como la defecación del abuelo o los manoseos a Daniela por parte de este personaje. La profesión de Daniela, fuera de la moral propia del Proceso, y las especificaciones de la misma en la escena de forma explícita (sus guiños al juez, las críticas de Eduardo, la excitación del abuelo) muestran la liberación que la escena alcanzó con el inicio del proceso democrático.

El Juez queda atormentado por toda esta información, especialmente ante el descubrimiento de las artes médicas y mágicas de Nilda. Cae desmayado ante toda la información que desarticula su pensamiento tradicional. Irónicamente, será Nilda quien logre reanimar a Oliva y encandilarlo con su diagnóstico. Ante las continuas súplicas de la pareja por ser casados -y la negación del juez por el carácter díscolo de la familia- se conjuga el enfrentamiento final entre las dos realidades, entre quienes desechan a estos individuos de la clase baja por sus vida fuera de la norma y la costumbre y su reivindicación social, en igualdad de condiciones frente a cualquier ley:

Rubén.- Vamos, déjese de joder... ¡Cásenos, don!

Carolina.- *(Tomándole la mano al juez)* Cómo pueden venir así... con esa ropa... Ese viejo... *(Los señala con desprecio)* Ella embarazada... Vos sin trabajo... ¡Ustedes no son de verdad! ¡Ustedes... no son argentinos!

Nilda.- ¡Somos argentinos!

Rubén.- Sí, somos.

Eduardo.- Somos argentinos.

Leonor.- Claro que somos.

Carolina.- ¡Policía!

Daniela.- ¡Argentinos! ¡Somos argentinos!

Carolina.- ¡Policía! ¡Policía!

*Quiere sacar al juez, salvarlo del acoso. En ese momento Amadeo empieza a decir desordenadamente el Himno. Los otros se suman; gritan, no cantan, de emoción. Nilda empieza a sentir contracciones.*

Amadeo.- “Oíd, mortales, el grito sagrado”



La familia.- “¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!  
Oíd el ruido de rotas cadenas...”

(Halac en AA.VV. 2016b, 205)

La explosión paródica, pero emotiva, de los personajes y la escena disparatada conjuga, no obstante, un acto contestatario sumamente revelador. Frente a las imposiciones y el autoritarismo que representa el juzgado de paz con Oliva y Carolina, la sociedad, desde sus clases más bajas, reclama ahora el espacio que le corresponde. Ellos son las bases del nuevo proyecto de nación. Su vida humilde es más honrada que la opresión ejercida contra el pueblo. Ya no hay más posibilidad para el acallamiento, la recuperación social de los estratos públicos ha comenzado sin retorno. Como dicta el himno de Argentina que canta la familia y da título a la obra, dedicado a la liberación de la colonización española, las cadenas se han roto definitivamente.

Este mensaje de marcado sentido político se construye en el espacio disparatado y paródico de la pieza. Por ello, observamos en la fotografía de Julie Weisz los cánticos de los personajes mientras sujetan a Nilda en el aire, con las piernas abiertas, en plenas contracciones. Igualmente, cuando el juez



*Ruido de rotas cadenas* de Ricardo Halac. Fotografía de Julie Weisz (2011).

accede a casarlos, los gritos de Nilda serán más acuciados y se sitúa ante Oliva con las piernas en posición de parturienta mientras entonan el sí quiero. La marcha festiva de esta familia, feliz por los desposorios, es la imagen de que el cambio no ha hecho más que comenzar. Así, Carolina avisa a Oliva de que otra familia ha acudido para firmar su boda; también de clase humilde, mientras aguardan al juez están vendiendo pequeños utensilios para sacar algo de dinero:

Oliva.- (*La rompe y va sacando cosas de adentro*) Un lápiz, dos lapiceras, una agenda, un librito de cuentos para chicos, una estampita... Y, como si esto fuera poco, un peine. (*La mira, desconcertado*). ¿Los novios le dieron esto?  
Carolina.- Mientras esperan que los atendamos... venden las bolsitas a los que pasan por la calle... ¡a precio de oferta! Esa, que tiene en la mano, se las compré yo.  
Oliva.- No, yo me voy. ¡Cerremos rápido!

*De repente aparece la nueva novia. Es muy humilde. Lleva un bebé en brazos y arrastra un carrito con todas sus pertenencias.*

Novia.- ¿Acá casan?

*Las luces bajan lentamente.*

(Halac en AA. VV. 2016b, 208)

En la configuración de los personajes, Halac compagina la construcción realista con un desbordamiento paródico. Los caracteres se establecen en dos bloques antagónicos que, finalmente, se verán fusionados en el desarrollo del casamiento. En primer lugar, el bloque que representa la mirada tradicional, conservadora y normativa, conformado por el juez Oliva y Carolina. Ambos desarrollarán una revelación personal que les permita observar otras realidades sociales posible y plantearse su propia situación social y laboral en un país sumido en una enorme crisis económica. Empero, su clase social y educación continúa dificultando su aceptación de otras realidades, de ahí que Oliva clame por cerrar el juzgado ante la imagen humorística de la segunda novia entrando a escena. Oliva se conforma como el sujeto principal de este bloque, cuyo objetivo desde el inicio de la obra es el mantenimiento de la norma y la costumbre. Por ello, comienza clamando por la falta de desposorios que se desarrollan en el juzgado e intentará frenar los deseos de boda de la familia por su posición fuera de la norma. El oponente principal del juez será la propia sociedad cambiante en el proceso transicional, en este caso representado por la falta de personas para un casamiento tradicional, la familia en su deseo de celebración y la propia Carolina que se enterece con el amor que se profesa la pareja.

En el segundo bloque, encontramos a toda la familia con sus diferentes conflictos personales. Como un sujeto colectivo, el objeto que todos persiguen es desarrollar la boda, la cual metaforiza un logro personal según la historia de cada uno y su inserción y reconocimiento en la sociedad. Por ello, se conjugan como ayudantes de Nilda y Rubén con el fin de convertirse también en beneficiarios de su dicha, en la reivindicación por sus propios derechos individuales. Se opone ante sus deseos los propios imprevistos de su situación humilde (la falta de domicilio, la olla popular, el embarazo acuciado de Nilda...) y la sociedad conservadora y crítica contra todo aquello que escapa de la norma y la moral.

Además de la temática general en la que se enmarca *Ruido de rotas cadenas*, en el enfrentamiento de clases y la liberación popular frente a las imposiciones, se desarrollan otra serie de cuestiones secundarias que sirven para dibujar el contexto social y económico tan complejo que dejaba tras de sí el Proceso. Así, hallamos referencias a la

hiperinflación: «Carolina.- (...) como subieron los precios, la vamos a hacer en un petit hotel de Flores» (Halac en AA.VV. 2016b 166); a la diferencia radical entre clases sociales, que preocupa la seguridad de las clases altas: «Carolina.- (...) va a haber una persona de seguridad para que todos coman y bailen tranquilos»; o la falta de trabajo: «Oliva.- (...) ¿Tiene posibilidades de conseguir otro trabajo pronto? / Rubén.- No» (Halac en AA.VV. 2016b, 173);

A pesar del tono paródico de la pieza, Halac no duda en retomar problemáticas sociales o ahondar en cuestiones de suma crudeza como el robo de bebés durante el Proceso, sobre el que ya había reflexionado en *Lejana tierra prometida* a través de la representación de las tres Viejas. La clase más baja es aquella que demuestra un sentido ético, solidario y comprometido, frente a la hipocresía, corrupción y amoralidad de las clases elevadas. Por ello, cuentan que en la olla popular el papel de Eduardo, pareja de Leonor, es vigilar aquellos ricos que se acercan a la zona para comprar niños y convertirlos en sus hijos:

Nilda.- Yo me fijo qué tienen los que hacen la cola... ¡Pobrecitos! ¡Sufren toda clase de enfermedades! Mientras tanto Eduardo raja a los curiosos. Y a todos los que vienen en sus autos con choferes, a mirar desde la vereda de enfrente.

Carolina.- ¿Por qué? ¿Es un espectáculo que vale la pena mirar? (...)

Nilda.- Son parejas que no tienen hijos. Vienen a comprar.

Amadeo.- Los miran en la cola... y comentan: “Mirá ese bebito, qué naricita tiene... ¡se parece a vos!”. O: “Fijate ese que está cuarto, agarrado a la mamá. ¡Ya parece un hombrecito!”.

(Halac en AA.VV. 2016b, 191)

En última instancia, resulta destacado en la poética de Halac el sentido crítico sobre la situación de la mujer en la sociedad y el papel que aporta al discurso femenino. Así se observaba en *Lejana tierra prometida*, tanto en la fuerza del personaje de Ana, alejada de una visión tradicional y sumisa, sino representada -también en sus debilidades- con fortaleza, lucha y decisión (la cual aumenta en la segunda versión de la obra recogida en el *Teatro completo* de Halac, 2005, como ya tratábamos). También en la visión de la espera implacable y la pujanza de las Viejas, reconociendo el papel destacado de las Madres de Plaza de Mayo. En esta ocasión, la posición tradicional de la mujer queda ostentada en el bloque tradicional de la clase media-alta, en los diálogos entre Oliva y Carolina. Ante su pronto casamiento, la mujer reconoce que abandonará el trabajo a petición de su marido para quedar al cuidado de la casa. No obstante, el enfrentamiento contra el juez al finalizar la obra para que despose a Nilda y a Rubén, como el mismo Oliva le recrimina, supone una sorprendente actitud contestataria. De la misma forma, la

representación de las tres mujeres del bloque de personajes de las clases populares dista en algunos aspectos de la visión machista tradicional que impone la sumisión de la mujer. De esta forma, los personajes de mayor fortaleza y que mantienen a la familia son Leonor, encargada de la olla popular; Nilda, en su trabajo como curandera, y Daniela, quien a pesar de dedicarse a la prostitución -sobre lo que se enfrenta a la visión réproba de Eduardo y el resto de hombres de la familia- defiende con orgullo su libertad económica y su necesidad de trabajar para sobrevivir. Las tres se presentan como personajes con carácter, íntegros y beligerantes. En su sentido paródico, Halac presenta elementos de empoderamiento para ellas, aunque no exento de sentido irónico y paródico. Se trata de los primeros estratos de la proliferación del discurso femenino que se desarrollará en la escena argentina hasta la actualidad.

Halac nos reconocía, en nuestra entrevista personal (Halac 2017) que *Ruido de rotas cadenas* es una de las obras que destacaría especialmente de su producción. Ciertamente, el texto presenta una cuidada construcción dentro de la estructura de la comedia y oculta un mensaje profundo y sumamente lúcido sobre los cambios sociales producidos con la llegada de la democracia y la necesidad de seguir trabajando por la liberación, no sólo del autoritarismo, sino también de la sociedad en su diferencia de clases. Dentro de la poética de Halac, hallamos una preferencia por el drama frente a la comedia, pero eso no impide que en esta última fórmula desarrolle propuestas de ingenio y logro escénico como la concebida para Teatro Abierto 1982. El humor, la parodia y el sentido irónico de la pieza permiten encauzar la estética realista para la representación de la sociedad de su tiempo, para desprenderse del trauma del horror dictatorial y hacer prevalecer la mirada esperanzada ante los logros alcanzados. El alejamiento del realismo tradicional en la deformación de la escena permite al autor adentrarse en la complejidad temática que este texto, a pesar de su humor, guarda, adentrándose en realidades sociales cruentas y desoladoras para recordar, ante los espectadores, que aún prevalece la injusticia, pero que el camino ha comenzado a andarse.

### ***El dúo Sosa-Echagüe (Teatro Abierto 1984)***

En 1984, como tratábamos en el capítulo anterior, Teatro Abierto buscó reflexionar sobre la libertad. Infructuosa propuesta para un ciclo truncado: la libertad conlleva diversos conflictos para un país por tantos años oprimido. Como ya mencionábamos en el capítulo anterior, la dramaturgia argentina se había visto limitada

durante el tiempo del Proceso -y aún arrastrado con la opresión de décadas anteriores- por la censura. Repentinamente, toda la estructura dramática sustentada en la necesaria metáfora como medio de expresión encontraba en la libertad un océano de posibilidades donde desarrollarse sin censura; empero, esta liberación precisaba de un proceso de adaptación para no ahogarse en la nueva apertura.

Las declaraciones de Ricardo Halac a José Monleón en la revista *Primer Acto* (1985) conforman el discurso intelectual que sustenta la propuesta del autor con *El dúo Sosa-Echagüe*: «Tenemos la fantasía de que ha terminado un período de nuestra historia que comenzó en el año treinta», a la vez que evidencia «la inseguridad en la democracia. Yo creo que España está segura de que la dictadura no volverá más. Nosotros no lo podemos asegurar. Entonces, aparecen todavía todas esas fantasías que nos han dibujado durante estos años» (en Monleón 1985, 46), una democracia que nacía henchida de «miedo, el miedo a volver atrás, el miedo a vivir en la mentira, la ilusión, la falsedad... La sociedad se hace preguntas que no entendemos; por ejemplo, cómo se pudo torturar a tanta gente mientras la mayoría, en apariencia, vivíamos tranquilos. O cómo se pudo robar tanto y aún teníamos crédito» (en Monleón 1985, 47).

El mayor problema que vivió Teatro Abierto en 1984 (aspecto que evidenciaremos con la propuesta de Ricardo Halac y, posteriormente, con el estudio de *La democracia en el tocador* de Carlos Somigliana) es el escepticismo y el trauma. Frente a la reacción esperada con la llegada de la democracia -lo festivo, la libertad, la plenitud del logro- prevalece en los textos una actitud que desconfía en el proceso transicional y en la estabilidad del nuevo gobierno. Tras lustros de represión -la del Proceso, la de los cincuenta años de continua inestabilidad política en el país- el sentido crítico impide alzar vítores de alegría. La libertad es un nuevo plato que se debe aprender a degustar. Además, frente a la aparente exaltación social, el teatro siente la herida: los desaparecidos, los torturados, los exiliados, los asesinados, la fractura económica... El trauma se descubre sobre Argentina y se precisa de un largo proceso de transformación social, recuperación de las estructuras democráticas, cambios en la política económica del país y reconstrucción desde la justicia y el encausamiento. Por todo ello, Teatro Abierto no pudo hablar de la libertad: aún se perfilaba como un sueño inalcanzado y se vislumbraba con respeto -duda y temor-. Por último, el proceso creativo precisa del tiempo para su variación y evolución poética. Tras años de escritura bajo procedimientos anticensoriales, dedicados a la crítica política oculta, preocupándose por el efecto dictatorial sobre el

individuo... la exigencia abrupta de una nueva mirada dramática cargada de esperanza y emoción resulta infructuosa. Este es uno de los motivos por el que Teatro Abierto alcanza, para muchos de los dramaturgos, el final de un período de su poética personal y la apertura hacia nuevos cauces, hacia disímiles intereses temáticos y formales. Con la dictadura, y en el seno de Teatro Abierto, se conjuga a la vez el fin de una etapa y el comienzo de un nuevo período para la historia de Argentina y para su historia teatral.

*El dúo Sosa-Echagüe*<sup>23</sup> nos sitúa ante una pareja artística: el letrista de tango Tito Sosa y el instrumentista Cacho Echagüe<sup>24</sup>. De nuevo, el tango se elige como la expresión popular que representa a la argentinidad, de especial productividad en el seno de Teatro Abierto. Esta elección juega, doblemente, con la visión tradicional de los artistas de tango y la idolatría que provocan, en el paradigma de Gardel, y el medio de expresión nacional. Por ello, será a través de la expresión artística de Tito y Cacho como descubriremos los efectos de la censura y los cambios políticos. El tango varía según los abruptos procesos políticos en el país y en sus letras se siente el efecto de los diferentes discursos políticos. Como la sociedad, el tango se somete a la evolución histórica. Si Tuco y Sebastián, en *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza (Teatro Abierto 1981), hallaban en su dedicación al tango la expresión rebelde contra la imposición social y la liberación personal, ahora Tito y Cacho encuentran en esta música el sufrimiento constante por las imposiciones inquisidoras del Estado.

Aunque el desarrollo de la acción pareciera situarnos en la representación tradicional del Realismo Reflexivo, como delimitábamos con anterioridad el contexto histórico deforma la estética realista ante una expresión que precisa hallar nuevas vías

<sup>23</sup> Ante la falta de publicación de los textos escritos para Teatro Abierto 1984, tomamos en nuestro corpus la obra de Ricardo Halac *El dúo Sosa-Echagüe* y, posteriormente, el texto de Carlos Somigliana *La democracia en el tocador*, ante el descubrimiento de haber sido escritos para este ciclo. En el resto -la mayoría- de casos, desconocemos las propuestas que los dramaturgos presentaron para esta ocasión. No obstante, estos dos ejemplos -entre los quince que aparentemente se escribieron- nos permiten observar cómo los dramaturgos se enfrentaban a la -no menos difícil- tarea de escribir en libertad, así como ahondar en algunas de las particularidades de este tratamiento. En el caso de Ricardo Halac, nos basaremos en el texto publicado en su volumen de *Teatro completo* (Halac 2005). Somos conscientes de que existen grandes divergencias entre esta publicación y el texto original, ya que el propio volumen señala que se trata de la versión estrenada en el Centro Cultural Puerreydón de Mar del Plata (temporada 1997/98) y, en el prólogo a la obra completa, Halac señala: «hay obras como *El dúo Sosa-Echagüe* que comenzaron con tres páginas (el límite que nos había puesto el talentoso y lamentablemente fallecido Omar Grasso, director artístico del proyecto “Teatro Abierto habla de la libertad”, que debió hacerse en 1984 y nunca se llevó a cabo), hasta lo que es ahora, una obra de no menos de una hora de duración, que está lentamente integrando los circuitos teatrales del país. Este “crecimiento”, o apertura de sus situaciones, para permitir la respiración de los personajes, fue paulatino, nació un poco a pedido y para mí ya llegó a su punto final» (Halac 2005, 46). A pesar de esta adaptación y aumento de la obra, el texto nos permite conocer el planteamiento de la propuesta y las preocupaciones de Halac en el contexto de 1984.

<sup>24</sup> En la nominalización de los personajes no podemos dejar de pensar en las similitudes cacofónicas de Tito Sosa con el compañero de generación de Halac, Roberto Cossa, comúnmente llamado Tito Cossa. Además, la cacofonía de Cacho Echagüe genera una nominalización paródica y también rememora a Chacho Dragún, la forma con la que habitualmente se dirigían a este autor. El nombre de los personajes resulta, al fin y al cabo, apelativos cariñosos y populares en correspondencia con su tratamiento en la obra.

para su desarrollo. En este caso, el encuentro personal entre los dos amigos se pervierte en el plano temporal y espacial, en una propuesta que recuerda a *El viejo criado* de Roberto Cossa. Ambas propuestas, en espacio único y alegórico, construyen la visión del país y sus cambios sociopolíticos desde la quietud de los personajes atrapados en su desdicha. No obstante, frente a la larga partida de truco de la propuesta de Cossa y el inmovilismo de sus caracteres, Halac incide en el análisis de la sociedad, en sus vinculaciones con la política; de nuevo, como fue recurrente en los escenarios de Teatro Abierto, víctimas, victimarios, cómplices y diversos interrogantes se unen para comprender la culpabilidad de la propia nación en su sufrimiento.

Aunque la acción comience situándose en «*Un cuchitril*» (Halac 2005, 535), pronto se perderán las referencias y se continuará a través de la abstracción espacial. Podríamos determinar que la acción se desarrolla en cualquier lugar de clase media-baja de Argentina. La evolución de la misma queda sustentada por el devenir temporal. Los diferentes cambios, propuestos a partir de oscuros y regresos a la iluminación, nos plantean el desarrollo argumental a partir de postales que componen diferentes momentos en los últimos cincuenta años de historia nacional. La obra comienza en 1930, ante la caída de Hipólito Yrigoyen por el golpe de Estado que iniciaría el período conocido como la Década Infame. A partir de un estilo humorístico y paródico, Cacho le explica a Tito que deben abandonar el lunfardo y la imaginería popular del tango porque la nueva censura lo exige. Así, deben abandonar el ambiente prostibulario, el quilombo, a las taqueras y cafishios<sup>25</sup> por la norma que exige la moral de la nueva sociedad. Estos cambios en la letra del tango se producirán con el avance de cada estadio, mostrando el efecto agresivo que la censura o el pensamiento imperante en la sociedad genera en la creación libre del artista. La segunda secuencia nos sitúa ante la revolución del 43 y la llegada de Perón al poder, con la adscripción de los protagonistas a las filas peronistas; la Revolución libertadora de 1955, el necesario exilio de los dos personajes a Santiago de Chile y Lima, y su regreso al país en pleno proceso dictatorial y la asfixia de la moral católica imperando en la nación; el débil tiempo democrático de 1958 a 1966 con la presidencia de Frondizi, Guido y Illia, enlazado con el hambre y la llegada de la

---

<sup>25</sup> Siguiendo el glosario que ofrece la edición del texto, quilombo es un prostíbulo, taquera la bailarina contratada en el mismo y el cafishio, un gigoló o vividor, también proxeneta. Paródicamente, de la primera propuesta tanguera «En la negra servidumbre del quilombo / la taquera miraba revirada / cuando el cafishio sacó un bufoso / y de un tiro... ¡l'amasijó!» (Halac 2005, 538), la (auto)censura de Cacho promueve la versión acorde al tiempo militar de Urriburu: «El inadaptado oprimió el gatillo, / y mientras la sangre de la doméstica corría, / el señor de la Quintana sonreía / y la señora de Anchorena tomaba el té» (Halac 2005, 541).

Revolución Argentina con el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía; el final de esta dictadura, el regreso de Perón en 1973, los violentos años de tránsito y el golpe de Estado que inició el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983); el regreso de la democracia en 1983, los juicios a las Juntas Militares, pero también la fuga de capital, la corrupción económica y las movilizaciones sociales en el tiempo contemporáneo del autor. La última secuencia supone una coda reflexiva de los dos personajes tras cincuenta años de sufrimiento y evidencia la visión escéptica de Ricardo Halac sobre el futuro del país, sintetizado en el último tango que emerge como compendio de la historia del país:

Tito.- La libertad no me dice nada.

Cacho.- ¿Cómo?

Tito.- La democracia tampoco. Y el progreso, menos que menos. ¡Es todo verso! (...)

Tito.- El pueblo vertebral... en el quilombo...

El cafishio revirado... la picana...

Mea culpa por los desaparecidos...

La señora de Anchorena toma el té  
y ahora con cualquiera guarda cama...

Horizonte... ¿dónde?

Cacho.- (*Perplejo*). ¿Es posible que nunca podamos terminar un tango como la gente?

Tito.- Un tango como la gente tiene que salir de la gente.

(Halac 2005, 566)

A través de Tito y Cacho y sus vivencias compendiadas como artistas por más de cincuenta años de historia nacional, Ricardo Halac reflexiona sobre la corrupción del poder, la falsedad de los gobernantes ante la sociedad y la libertad de expresión. Junto a ello, ahonda en la relación entre los artistas y la sociedad y las exigencias que la misma le impone como relator de la historia. No obstante, como ocurría a los dramaturgos de este ciclo, el arte precisa de un tiempo y una distancia crítica que no siempre va de la mano con los tumultuosos cambios sociopolíticos. Como ocurre en la secuencia ubicada en 1973, con el fin de la dictadura, Cacho incita a Tito a escribir en libertad y este asegura, desconsolado: «¡Tengo oxidado el mate!» (Halac 2005, 554). Cuando la sociedad reclama liberación, el artista vislumbra las heridas aún flagrantes en el país y actúa con cautela:

Tito.- “Nubes negras que pasan”...

Cacho.- ¡La puta que lo parió! ¿Podés decir lo que quieras y hablas de “nubes negras que pasan”?

Tito.- Justamente, yo te quería hablar de nuestro... eterno tema...

Cacho.- ¿No querías libertad? Bueno, ¡ahora, usala!

Tito.- (*Abre la boca, sólo le salen chirridos*) Txs, qxs...

Cacho.- ¡Tito, por favor, ponele aceite a las bisagras!

(Halac 2005, 554)

Igual Irene della Porta, la protagonista de *Desconcierto* de Diana Raznovich en Teatro Abierto 1981, quien había aceptado interpretar sin sonido su piano por la opresión



censura, descubre, cuando ansía volver a tocar su instrumento, que es demasiado tarde y que el acto censor ha amputado su creatividad y sus capacidades interpretativas.

Junto a esta reflexión, la elección de Halac por revisar los procesos políticos en Argentina ante la llegada de la democracia en el país conforma un espacio de alerta. A través de la obra, el dramaturgo presenta sutilmente el descrédito ante la alegría generalizada de la nueva democracia, promoviendo la inseguridad -en el sentido crítico del reclamo por la continuidad y asentamiento de la democracia- ante la reiterada flagelación del país por sistemas autoritarios. Así, irónicamente escucharemos a Tito afirmar «¡Me parece que se nos va la mano con la libertad!», mientras Cacho asegura «No estamos maduros para la democracia» (Halac 2005, 553).

Algunos elementos de la pieza nos permiten observar un mantenimiento de los recursos imperante en los años anteriores. Por ejemplo, aunque observamos en esta obra una apertura a la expresión libre de la historia de Argentina y la evidencia de las diferentes dictaduras, la violencia y agresiones contra el pueblo, el período del Proceso de Reorganización Nacional es el más metaforizado. A pesar de encontrar referencias directas a cuestiones relacionadas con estos años cruentos, no existe una nominalización explícita como sí hallamos en el caso de Urriburu, la Revolución Libertadora, la Revolución Argentina o Perón. En este sentido, esta propuesta se sitúa en un espacio memorial pionero (según profundizaremos en el apartado dedicado a la obra de Somigliana y Bortnik). Como una de las primeras voces que descubre el horror dictatorial, el trauma presente en la sociedad por estos años precisa de un tratamiento metafórico que permita la develación paulatina del horror. Entre las referencias, leemos:

Cacho.- ¿No escuchaste a los militares? ¡Acá, no hay dolor! ¡Nadie está sumido! ¡Y en cuanto al pueblo, no existe más!

(Halac 2005, 558)

Tito.- ¡Cierto, vos no estás prohibido!

Cacho.- ¡Vos algo habrás hecho para estar en la lista negra!

Tito.- (...) Mea culpa por los desaparecidos...

(Halac 2005, 566)

Además, en la obra se percibe una curva que nos lleva desde el inicial tono humorístico y paródico, en la disparatada representación de la censura en la letra del tango, al tono trágico que se alcanza en las secuencias finales y que se relacionan con el tiempo del Proceso. Esta evolución de la acción se percibe a través de los cambios de relación entre los dos personajes. Su configuración como caracteres populares y

prototípicos se va tornando más realista con el avance de la propuesta y su sentido trágico. De esta forma, los cómicos juegos iniciales con los cambios que el gobierno de facto de Uriburu genera en el tango nos van descubriendo, con cada nuevo estadio, la crítica feroz a Cacho como símbolo de la sociedad cómplice, sumisa, aprovechada, desprovista de idearios políticos, capaz de venderse al nuevo postor en el poder. Cacho obligará a Tito a variar sus estrofas en el tiempo de Uriburu, se afiliará al gremio y se convertirá en férreo peronista, defenderá su catolicismo en la Revolución Libertadora sin temer criticar a Perón, confiará en el golpe de Estado de Onganía ante la seguridad de que la nación no está preparada para la democracia, y se alegrará en 1973 de la llegada de la misma, así como volverá la espalda al dolor ajeno y asegurará aquel terrorífico «Algo habrá hecho» (Halac 2005, 558) que recorre la conciencia de un país cómplice ante el terror y, en última instancia, buscará acercarse al nuevo poder: el dinero que llega con la democracia a globalizar un país que se desnubre y sangra económicamente. Incluso percibimos un juego innovador en la poética de Halac que es la ruptura de la cuarta pared y el diálogo con el espectador, el cual observábamos en el capítulo anterior comúnmente desarrollado en el seno de Teatro Abierto. Esta referencia resulta perturbadora ya que sitúa al espectador -visión de la sociedad- con su mirada férrea y censora ante el artista. Como en otras ocasiones en los ciclos (especialmente en las propuestas de monólogo), se increpa al público en su actitud cómplice del poder, en una llamada determinante por su movilización. En el caso de esta propuesta, es Tito el que intenta salvar a Cacho de la posible mirada crítica:

Cacho.- ¡Me vas a hacer reventar el bobo<sup>26</sup>, vos!

Tito.- (*Al público.*) ¡No! ¡No dijo bobo, dijo corazón! Yo lo oí; es un hombre de bien, cree en la familia, no tiene entradas en la policía. (*Pausa. Se vuelve a él.*) Escribí algo nuevo, ¿te lo muestro?

(Halac 2005, 543)

Cacho y Tito aparecen dibujados, paródicamente, en sus diferencias físicas (la delgadez y altura de Tito frente a la gordura y estatura baja de Cacho). Las peleas entre ambos evidencian el enfrentamiento social, la lucha fratricida entre estos dos compañeros de tangos que conforman dos visiones del país que deben conjugarse para el nuevo tiempo democrático. A través de su evolución, el receptor percibe el cansancio, la exasperación, la crispación de toda una sociedad; sus cuerpos nos permiten vislumbrar más de cincuenta años de historia nacional. Así, en su sentido profundo, la obra es una búsqueda identitaria,

---

<sup>26</sup> Bobo se denomina en lunfardo al corazón.

de los personajes y del propio país sobre qué es la argentinidad y qué es el sentimiento patrio (repetido en las conversaciones en el texto) y cómo se ha corrompido continuamente esta visión a deseo de cada nuevo gobernante. Argentina se sitúa, ahora, ante un nuevo espacio que no necesita calificativos, sino el tiempo necesario para buscar, en democracia, y construir lo que los une como país.

La propuesta de Halac resulta sumamente atrayente y permite al dramaturgo reflexionar con suma crudeza y escepticismo, en esa libertad que tantos años le había sido negada, sobre la historia de Argentina. Como ya mencionábamos y continuaremos observando, se trata de una temática común que continuará desarrollándose, con gran interés, en el teatro argentino contemporáneo. Tras tantos años de imposición de discursos oficiales por parte del estado, el teatro busca crear espacios para la construcción de otras *historias oficiales*<sup>27</sup> posibles desde la subjetividad, desde el testimonio que purga y libera del trauma y la opresión a cada individuo y a la sociedad.

Como hemos percibido a través de estas tres propuestas para Teatro Abierto, la poética dramática de Ricardo Halac varía y expande los límites de la estética que él mismo gestó y de su concepción teatral. Como representante e iniciador del Realismo Reflexivo, Teatro Abierto se convierte en un espacio privilegiado para mostrar la variedad y organicidad de su producción, desligándose de los primeros postulados. En el teatro de Ricardo Halac prevalece un sentido realista, pero el mismo se ve superado ante una nueva realidad contextual que deforma el drama realista y mimético en busca de otras vías que permitan enfrentar la herida generada por la dictadura. Un realismo traumático que no sólo determina la temática elegida -muestra de los horrores dictatoriales, interesada en la liberación social, analítica del devenir histórico argentino-, sino que esta afecta a la forma y a la comprensión del teatro desde otras variantes: el lirismo, lo onírico, la fusión de planos tempoespaciales, el sentido paródico, secuencias ilógicas, lo cómico, festivo y desbordante... entre otros aspectos que hemos delimitado. Empero, prevalece como constante en la poética de Halac, como observamos en las tres obras, el trazo argumental, el desarrollo de la acción, la vinculación emocional del espectador y la introspección en el dibujo de los personajes en un sentido dramático. Incluso cuando su trazo aparece parodiado (como en *Ruido de rotas cadenas*) su construcción realista nos descubre testimonialmente el clímax de su desconcierto. En este sentido, Halac se conforma como

---

<sup>27</sup> Recordamos el afamado guion de Aída Bortnik *La historia oficial* (1985), ironizando sobre la verdad impuesta y el descubrimiento de los horrores generados por la dictadura.

un autor en constante preocupación por su sociedad, pues la vinculación de su pensamiento político con el arte lo concibe como herramienta que clama ante el ser humano, le invita a conmoverse y a participar del dilema existencial que propone la obra (el viaje de Ana, Osvaldo y Gerardo, el casamiento de Nilda y Rubén y su aceptación social, la adecuación del artista a la presión censora). Para Halac, desde el texto emerge la realidad escénica, pero la misma promueve la imagen, la acción, la plasmación de secuencias de honda atracción visual. La obra de Halac para Teatro Abierto muestra la posibilidad política del arte desde la calidad estética; siempre comprometido, pero tanto política como artísticamente, su producción se posiciona como una de las trayectorias más notorias del panorama argentino y su vinculación con la escena actual sigue siendo subrayada, tanto por los montajes sobre sus obras como por su labor como maestro de dramaturgia<sup>28</sup>.

### 5.2.2.- Roberto Cossa y la deformación grotesca

Lucía.- Tu lucar... tu lucar... ¿Quié lo ha deto?  
 ¿Dío a deto que tu lucar está a Madrí? ¿Dío a deto que mi lucar está a Roma?  
 ¿Qué el lucar de Martín está a Londra? ¿Eh? ¿Dío lo a deto?  
 ¿Qué e Dío? ¿Una ayencia de turismo?

(Roberto Cossa, *Gris de ausencia*)

Roberto Cossa es una figura esencial del teatro argentino desde su primer estreno en 1964, *Nuestro fin de semana*. Hasta el momento, prevalece su consideración como figura canónica del teatro argentino y, por ello, Osvaldo Pellettieri no duda en afirmar que este dramaturgo «es el artista individual más importante de la dramaturgia argentina en los últimos cincuenta años» (Pellettieri 2001, 304).

Aunque su textualidad se configure ahora como remanente dentro del panorama teatral argentino (Pellettieri 2000), lo cierto es que prevalece su representación hasta la actualidad en el circuito teatral argentino y la reinvención continua y personal del autor en su poética lo sitúa en un lugar privilegiado de este arte en el país<sup>29</sup>. Su legado es perceptible en la poética de otros muchos dramaturgos contemporáneos, desde la deformación de las fórmulas realistas hasta la asimilación de la tradición teatral argentina de las primeras décadas del siglo XX, a la que accederán muchos otros escritores desde su

<sup>28</sup> Al respecto, destaca su volumen *Escribir teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales* (Halac 2007).

<sup>29</sup> Sobre la producción de Roberto Cossa posterior a Teatro Abierto y su evolución dramática, remitimos al estudio de Osvaldo Pellettieri "Roberto Cossa y el teatro dominante (1985-1999) (Pellettieri 2000g, 27-35).

visión personal. En este sentido, algunos de los más destacados éxitos acontecidos durante el siglo XXI en Argentina recuperan la visión grotesca e hiperbolizada de la familia, en la asfixia socioeconómica que desvirtúa sus caracteres hasta la deformación. Desde postulados divergentes, se recupera una tradición teatral que entronca con la poética cossiana, desde *La omisión de la familia Coleman* (2005, Timbre 4) de Claudio Tolcachir a *Como si pasara un tren* (2015, El camarín de las musas) de Lorena Romanin, citando solo algunos ejemplos afamados que continúan en cartel en 2017.

Desde sus primeros textos, que emanaban de la más férrea representación del Realismo Reflexivo, como estudiamos en el capítulo tercero, Cossa promueve en cada nuevo estadio de su producción una renovación rica que conjuga la tradición argentina con los elementos de la modernidad. Cossa ha readaptado y reinventado los temas y motivos a la sociedad contemporánea a través de un conocimiento de las formas tradicionales como propias de la idiosincrasia teatral argentina y de toda la sociedad. Observamos en su evolución la permanencia de una preocupación constante por la sociedad argentina, enlazada con su pensamiento filoizquierdista, construyendo con sus textos fotografías de cada nueva etapa histórica en el país, cuyo retrato se configura de forma fehaciente en el imaginario popular. Por ello, afirmará el escritor argentino Osvaldo Soriano en el primer tomo a sus obras completas: «No soy hombre de teatro, pero me atrevería a decir que pocos autores contemporáneos han alcanzado tan perfecto grado de lucidez en la interpretación de la realidad social y el comportamiento de la clase media porteña como Roberto Cossa» (Soriano 1987, 7).

Como ya tratábamos, la primera producción de Cossa asienta con determinación los postulados del Realismo Reflexivo y sus propuestas construyen de forma dramática una imagen de la juventud del país, desalentada y atrapada en las imposiciones sociales y sin capacidad de reacción. Así se observa, junto a *Nuestro fin de semana* (1964), en *Los días de Julián Bisbal* (1965), *La ñata contra el libro* (1967) y *La pata de la sota* (1969). Señalábamos la existencia de un viraje en su producción cuando, junto a Talesnik, Somigliana y Rozenmacher acogiera el sentido popular y el humor para la reflexión política en *El avión negro* (1970). Como mencionábamos, frente a la elevada producción de Cossa en el primer período, un silencio de siete años dista para la llegada de una de sus obras predominantes, *La nona* (1977). Esta pieza resulta especialmente significativa en la trayectoria de Cossa y nuestro propio estudio ya que el autor halla nuevos procedimientos para desligarse del Realismo Reflexivo tradicional y fusionarlo con

nuevos medios expresivos. Destaca entonces en Cossa la elección del humor como vía para realizar un estudio más cruento de la sociedad argentina. El realismo se torna deformado e hiperbólico, parodia las acciones humanas y se acerca a las poéticas tradicionales para revestirlas de una nueva mirada estética y crítica. El entorno familiar se torna, entonces, metáfora de la situación del país al inicio de su último proceso dictatorial. Más allá de este hecho, Cossa metaforiza a toda una sociedad devoradora, desalmada o completamente perdida en su propia identidad y su necesidad personal de salvación. La anterior inacción de los personajes se convierte ahora en una trágica imposibilidad de revertir su destino ante la desaforada opresión sociopolítica y, para construir este dibujo, el autor precisa de la parodia, el humor, los tipos populares y la deformación grotesca. Así se observa en *No hay que llorar* (1979) o *El viejo criado* (1980). El espacio familiar comparte ahora presencia con construcciones oníricas, lugares y personajes suspendidos en el tiempo y en su propio drama. Se incentivan las evocaciones al pasado, ante la imposibilidad ansiada de un futuro mejor, y se desarrollan diferentes artificios formales que rompen con el sentido realista para lograr el mensaje de la propuesta. Así ocurrirá también en *Tute cabrero* (1981) o *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982). Con esta fase de su producción enlazan las propuestas presentadas para Teatro Abierto, *Gris de ausencia* (1981) y *El tío loco* (1982), así como la propuesta *El viento se los llevó*, que analizamos en el pasado capítulo dentro de las creaciones colectivas. En las dos, observamos un énfasis en la visión de una realidad traumática y traumatizada, lo que se vuelca en los personajes desde diferentes perspectivas. La acogida destacada de estas dos propuestas de la tradición teatral, pero revertida de nuevos mecanismos, evidencia la necesidad de Cossa por asir los horrores de la realidad, de la inmigración y el exilio a la deshumanización de los individuos.

El dramaturgo continuará buscando cauces expresivos disímiles para su producción en el tiempo democrático. No obstante, sus obras de mayor impacto en la escena argentina son las gestadas en este segundo período, configurando un punto culminante de su producción. Muchas de sus propuestas posteriores mantendrán, con notables diferencias, las bases poéticas asentadas en este período, como *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985), *El sur y después* (1987), *Lejos de aquí* (1993, junto a Mauricio Kartun) o *Viejos conocidos* (1994), entre otras.

Resulta determinante el título que Cossa da a sus memorias, *Escribo para estrenar* (2011) y la certeza de que ninguna obra suya quedó sin subirse a un escenario, como nos

contaba en una entrevista (Cossa 2017). La producción de este dramaturgo, enlazada con su tiempo, lo ha hecho prevalecer sobre los escenarios como una visión lúcida de la sociedad en su evolución durante más de cincuenta años. Descubramos, entonces, el aporte realizado para Teatro Abierto, con *Gris de ausencia* y *El tío loco*, textos fundamentales de su poética.

### ***Gris de ausencia* (Teatro Abierto 1981)**

Retornando a la temática de los procesos migratorios en el país, *Gris de ausencia* se sitúa como un texto paradigmático para la continuidad de este tópico en el siglo XX. Como recompone Silvina Díaz, Argentina se encuentra íntimamente ligada a los procesos migratorios en el país desde el siglo XIX y durante el XX, los cuales conformaron una sociedad multicultural y polifónica: «Siempre asociados con la marginalidad y la inadaptación, los fenómenos migratorios forman parte del imaginario colectivo, ya sea a partir de las oleadas de inmigrantes europeos que se establecieron en nuestro país desde fines del siglo XIX, como del exilio político o, más recientemente, de la emigración económica» (Díaz 2009).

Esta inmigración como realidad histórica determinante para la conformación de la nación argentina halla en el teatro un espacio primordial para su expresión. Desde sus orígenes, toda la realidad migrante y sus problemas de identidad y asimilación en la nación han sido plasmados por el teatro argentino: personajes expatriados, temáticas sociales que los incluyen, problemas de integración y desarraigo... convertían a la escena en un reflejo mimético de la realidad. Como estudiábamos en el capítulo tercero, comienzan a surgir una serie de recursos estéticos que instauran una representación prototípica del inmigrante, relacionada con lo humorístico, en la hipérbole de los rasgos achacados a su país de origen, juegos dialectales, problemas con el idioma...

Uno de los ejemplos paradigmáticos de la pronta escenificación de la temática migratoria ocurre en el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez por los Hermanos Podestá (1884) con la aparición del conocido cocoliche, lenguaje híbrido que surge de forma cómica y casi casual en el circo de los Podestá y que se convertirá en una marca del teatro rioplatense. Como señala Ilaria Magnani, «el cocoliche no era sólo el símbolo de una confusión lingüística, sino de una total inadecuación del inmigrante al contexto argentino» (Magnani 2004, 242).

Avanzando en el tiempo, los sainetes populares continuarán abarrotándose por la figura del inmigrante y de los problemas de identidad y lenguaje que a ellos acompañan. Un viraje en el humor generado por la incomunicación lingüística a la representación de la tragedia del inmigrante tendrá lugar en el grotesco criollo de la mano del afamado dramaturgo Armando Discépolo en los años 30. Como señala Soltero Sánchez, «una tragedia provocada por su falta de adaptación lingüística al medio en el que habita». (Soltero Sánchez 2004, 248).

Si nos fijamos en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, nuevas problemáticas asolan a la sociedad argentina y la inestabilidad sociopolítica y el transcurso de los años para la adaptación de los flujos migratorios conduce a que los autores de las dos principales tendencias, el Realismo Reflexivo y la Neovanguardia, se preocupen en sus obras por nuevas temáticas -aunque hallamos citados excepciones como Germán Rozenmacher-. Como señala Marina Sikora, para el Realismo Reflexivo «el proceso inmigratorio ya había conformado una clase media asimilada al país en la que el inmigrante formaba parte del pasado» (Sikora, 2009). Empero, como estamos observando en relación con los textos de Teatro Abierto, será una cuestión que retornará a los escenarios, motivado por una recuperación de la tradición y por las nuevas realidades migrantes y exiliares, desde Argentina, reformulando la visión hacia nuevos códigos y contextos. Así ocurre con la primera obra escrita por Roberto Cossa para Teatro Abierto 1981.

*Gris de ausencia* es quizás la pieza de Teatro Abierto que más pervive en la memoria teatral argentina. Su interés se mostró tanto en la aclamación de la recepción del momento en 1981 como en los continuados montajes hasta la actualidad y los numerosos estudios críticos desde la academia<sup>30</sup>. La propuesta emerge de un viaje realizado por el dramaturgo a Europa en los meses previos a la gestación del ciclo en 1981. En este periplo pretendía visitar a algunos amigos emigrados o exiliados a este continente y sirvió a Cossa para empaparse de una nueva realidad social y existencial: el conflicto identitario, el desarraigo, la asimilación, la añoranza de la tierra perdida y el olvido como medio de superación. Como relata el autor en nuestra entrevista personal, «Volví de Europa y me

---

<sup>30</sup> Una de las complejidades que presenta nuestro estudio, como mencionábamos en el capítulo segundo, es la descompensación que hallamos en el campo académico sobre los autores y las obras. Mientras que los textos de 1981 -especialmente títulos como *Gris de ausencia* o *Decir sí*- han gozado de numerosos estudios o menciones, otros no habían sido siquiera publicados ni tan solo reseñados. De esta forma, el estudio de la obra de Cossa para el primer ciclo goza de un aparato crítico destacado, tanto por el éxito de su recepción como la huella generada en el teatro argentino. Tomaremos aquellas investigaciones cuyo aporte sea más significativo o de interés para nuestro estudio.



lo dijeron. (...) Yo venía impresionado con los exiliados. Estaba el tipo que ya se había integrado, con el “vale” y otros que hablaban un porteño que ya no existía más, se afirmaban en la identidad como el personaje, que en este caso hizo Brandoni [Chilo]». (Cossa 2017). A su regreso a Argentina y ante el envite a escribir para Teatro Abierto, la propuesta brotó de la experiencia recién vivida y, para ello, dirigió su mirada a la tradición teatral argentina y, por ende, a la historia del país de la mano de Armando Discépolo y el grotesco criollo, desde una perspectiva novedosa y raudo ingenio. Como nos relata con ironía en la citada entrevista, Cossa reconoce su vinculación al trabajo discepoliano: «Si, es más. Yo dije: a ver qué puedo robar a Discépolo» (Cossa 2017). La expresión resulta sumamente acertada, ya que con *Gris de ausencia* Cossa logra revivir el espíritu del grotesco criollo desde la propia textualidad del maestro, de Armando Discépolo, recuperando su poética y revirtiendo su estilo.

Como rememora Roberto Perinelli sobre el inicio de la escritura de las propuestas para Teatro Abierto en 1981, el director Villanueva Cosse realizó «una definición de esa obra (...) que me pareció exacta. Dijo, es “Babilonia, al revés”» (Villagra 2006, 150), refiriéndose al afamado texto de Armando Discépolo *Babilonia*, como paradigma de otras tantas propuestas que ahondaban de forma tragicómica en el drama y la ilusión del inmigrante en su proceso de asimilación y desarraigo en Argentina. Enfatizando esta vinculación, Beatriz Trastoy definirá esta tendencia cossiana como «neogrotesco» (Trastoy 1987) y explicará que *Gris de ausencia* supera la mera apropiación de procedimientos del sainete o el grotesco como en otros textos anteriores: «no es sólo la interiorización del sainete sino su inversión. Cossa revierte el tradicional problema de los inmigrantes trasplantados a un medio extraño (...). El núcleo grotesco será, entonces, la búsqueda de la identidad perdida en este doble proceso de desarraigo» (Trastoy 1987). La estética enlaza con el encuentro, desde finales de los setenta, de la estética realista con fórmulas tradicionales y populares. Como estudia Giustachini, «Dicha apropiación puede considerarse en un gran metatexto acerca del sainete, de la comedia, del inmigrante y de los diversos valores que se manejan en estas textualidades». (Giustachini 1996, 97-98).

*Gris de ausencia* supone «el revés de la trama», en palabras de Trastoy (1999), una nueva visión de la inmigración desde el regreso de una familia argentina de descendencia italiana a su país originario buscando mejorar su situación socioeconómica. Se trata de personajes que arrastran, en sus conflictos identitarios, diferentes migraciones personales y familiares. El texto de Cossa complejiza y revierte la visión tradicional en el

juego -de suma profundidad- sobre el doble viaje migratorio y el doble conflicto identitario (que aún se tornará más confuso en el transcurso de la trama).



*Gris de ausencia* de Roberto Cossa. Fotografía de Julie Weisz (2011).

El núcleo familiar está formado por diferentes generaciones que representan diversos momentos y situaciones en el conflicto migratorio. El Abuelo (cuya interpretación entrañable quedaba a manos de Pepe Soriano), quien nunca se adaptó en Argentina, pero en el regreso a Italia se encuentra más perdido y solo añora las tardes en Buenos Aires; la siguiente generación, con Chilo (Luis

Brandoni) y el matrimonio de Dante y Lucía (Osvaldo de Marco y Adela Gleiger), y la tercera generación, Frida (Elvira Vicario), ahora emigrante en Madrid y Martín (no presente como personaje), quien habita en Londres. El elenco se presentaba bajo la dirección de Carlos Gandolfo.

La familia instaló un restaurante en el barrio Trastevere de Roma, *Trattoria La Argentina*. Es en el cuarto trasero de este restaurante y durante una jornada de trabajo donde se ubica temporal y espacialmente la propuesta, manteniendo un estilo realista. La acción comienza *in medias res*, ante el inminente regreso de Frida a Madrid, tras una visita a la familia, lo que aumenta la desesperación de Lucía que siente en la pérdida de los hijos -en su residencia en otros países- el resquebrajamiento de su propia identidad.

Desde el inicio de la obra, el sentido neogrotesco se evidencia en la comicidad del dibujo de los personajes y de los diálogos elaborados por Cossa, que conducen a la carcajada del espectador desde la recuperación deformada de la realidad y la tradición teatral. La obra revertirá el sentido trágico en la risa gestada por la propia crisis existencial de los protagonistas, como evidenciaremos. Uno de los pilares sobre los que construye Cossa su propuesta es en el complejo e inteligente juego verbal y dialógico que evidencia la completa incomprensión de esta familia, llevando a lo hiperbólico la tradicional marca dialectal de los personajes. Lucía y Dante hablarán italiano en su deseo de asimilación al país; Chilo, en marcado -en ocasiones cómico- acento argentino; el Abuelo, el dialecto propio de los italianos que emigraban a Argentina, mezclando palabras y expresiones;

Frida, con un perfecto acento español y Martín, a quien escucharemos telefónicamente, estará perdiendo su lengua materna por el inglés. Será en la secuencia en la que conozcamos a Martín a través de su madre y hermana donde revierta el paradigma de la incomunicación y explote el humor de la obra:

Lucía.- (*Al teléfono.*) ¡Matrinchito! Figlio mío. ¿Come vai? (*Pausa*) ¡Que come vai! (*Escucha con un gesto de impotencia.*) ¡Ma non ti capisco, figlio mío! ¿Come? ¿Come? ¿Mader? ¿Qui é mader? ¡Ah... mader! Sí, sono io. ¡Mader! (*Dirá todo lo que sigue, llorando y sin parar.*) Ho nostalgia di te. ¿Quando verrai a vedermi? ¿Fa molto freddo a Londra? (*Escucha.*) ¿Come? ¿Come? ¿Cosa é “andertan”? (*A Frida.*) Diche que “no andertan”.

Frida.- ¿Martín? Soy yo, Frida. ¡Frida! ¡Tu sister! ¿Cómo estás? ¡Que cómo estás! (*Pausa.*) ¡Que how are you, coño! Nosotros bien... ¡No-so-tros! (*Hace un gesto de impaciencia.*) Noialtri... Noialtri good. ¡Good, sí, good! (...)

Lucía.- (*Histérica.*) ¡Domándili si fa freddo a Londra!

Frida.- Dice que vayas a ver a Fredy a Londres. (*Escucha.*) Fredy... Fredy... Okey... Okey. (*Cuelga. Lucía la mira expectante.*) Dice que está bien.

Lucía.- ¿Que está bene qué?

Frida.- Me dijo okey. Okey quiere decir que está bien. Va a ir a verlo a Fredy.

(Cossa en AA.VV. 2007, 75)

El momento en que se desarrolla la acción, con la marcha de Frida, evidencia el completo desmoronamiento y la desarticulación de cada miembro de la familia. El extrañamiento que se profesan es una marca más de su propia dislocación identitaria. Son personajes apátridas, sin origen, atrapados en mundos que no los comprenden, guardando bajo sus nuevas máscaras migrantes los miedos, rechazos y dolores del pasado y traspasándolo a las nuevas generaciones, las cuales a su vez han perdido el vínculo familiar en el quebranto de una identidad y un origen. Por ello, la madre clamará obsesivamente por la falta de comunicación, alegoría -en su representación hiperbólica- de la incompreensión y distancia que los separa y solo rogará de forma continuada que regresen a Roma:

Lucía.- Dentro de sei mese, e no é sicuro. ¿Qué hace osté a Madrí? ¿Qué tene que hacer a Madrí que no pueda fachar a Roma?

Frida.- Mi lugar está en Madrid.

Lucía.- Tu lugar... tu lugar... ¿Quié lo ha deto? ¿Dío a deto que tu lugar está a Madrí? ¿Dío a deto que mi lugar está a Roma? ¿Qué el lugar de Martín está a Londra? ¿Eh? ¿Dío lo a deto? ¿Qué e Dío? ¿Una agencia de turismo?

(Cossa en AA.VV. 2007, 30)

La marcha de Frida tiene lugar en medio de la rutina laboral, cuando el restaurante abre y debe ser atendido. La presión de la sociedad, del quehacer diario o de los problemas socioeconómicos (representado en la salida del avión de Frida y el servicio de comidas en el restaurante) se incrementará con el avance de la pieza breve y los personajes

continuarán con su vida, marcados por la huella de su drama personal. En este sentido, como corresponde a la estética del realismo, hay una opresión ejercida desde el plano social e histórico que finalmente vence ante los personajes.

Por otro lado, destaca de *Gris de ausencia* la construcción hiperbólica realizada por Cossa. No se plantea una incapacidad idiomática real, en un sentido mimético; es decir, los personajes deberían tener la capacidad de comunicarse y debieran compartir un mismo idioma, aunque con variedades dialectales. Cossa construye, sin embargo, una incomunicación deformada, grotesca, parodiada, hiperbolizada, que va más allá del lenguaje, más profunda, y que sirve de metáfora sobre la incomprensión entre los individuos motivada por el contexto personal y social en el que viven. Esta incomprensión ahonda en la soledad, la falta de empatía y colaboración social, la búsqueda identitaria, los secretos, miedos y anhelos más profundos, la otredad y el desarraigo, entre otros.

Para lograr su deseo, Cossa retorna a la incomunicación mostrada en la tradición teatral argentina. En este caso, todos los personajes pertenecen a una familia porteña inmigrante que regresa al país desde donde emigraron sus abuelos, Italia. En la figura del Abuelo descansa la imagen escénica tradicional del anciano inmigrante que no aprendió nunca el nuevo idioma en Argentina y que se expresa como un “tano”, a retazos entre dos realidades lingüística. Pero uno de los puntos más significativos es que tampoco pueda retomar su idioma natal al regreso a Roma y queda atrapado en «el limbo del lenguaje», como analizaría Miguel Ángel Giella (Giella 1993), en un eterno “tano”/porteño, anclado para siempre en la incomunicación. Pues, como afirma Giella, «la emigración lo despojó de su propia lengua sin la compensación del dominio de la otra» (Giella 1993, 117-118).

El resto de los caracteres elegirá también diferentes dialectos en los que comunicarse, dependiendo del camino identitario que hayan emprendido. Como afirma Giella, «Cossa focaliza fundamentalmente el ámbito familiar y la desposesión del vínculo lingüístico entre allegados con todas las consecuencias que ello implica» (Giella 1993, 119). Esta idea resulta de sumo interés, pues se acerca estéticamente a un efecto teatralista por parte del dramaturgo. Esta elección resulta un recurso escénico de gran riqueza (para lograr el humor y la nostalgia que invade la obra), así como alcanza una fuerte simbología para definir a cada personaje y para ahondar en la enorme distancia e incomprensión que los separa desde su viaje migratorio y la búsqueda identitaria personal. No son, como en el grotesco, inmigrantes que aún no han aprendido el nuevo idioma (o que en su encierro en los *ghettos* y su trabajo diario no busca alcanzar esa meta lingüística), sino que son los

propios integrantes de la familia, que debieran compartir una lengua común, la materna, la consanguínea, los que muestran una incapacidad para su comunicación. Esa aparente incomunicación idiomática es una metáfora, en un sentido simbólico, del desmoronamiento familiar, pudiendo así profundizar Cossa en la soledad, tristeza y desarraigo que arropa a sus personajes.

Por ello, Chilo se expresa en dialecto porteño, al que se aferra para negar su propia situación de inmigrante en Italia. El mantenimiento de este idioma y la no adquisición del italiano, así como la exageración y confusión de los recuerdos de Buenos Aires, es una de las máscaras tras las que Chilo oculta sus propios miedos: la incompreensión tan honda que siente de la cultura que le rodea y el desprecio hacia los italianos, como ataque por su propia inadaptación y por la extrañeza de un hogar al que no retornará. Empero, como ya adelantábamos, esta incomunicación lingüística se supera al finalizar la trama, donde Chilo entra al restaurante a atender en italiano: «Comendatore... Cosa vuole?» (Cossa en AA.VV. 2007, 38). La distancia idiomática se pierde, pero la incomunicación superada no es suficiente para la lograr la comprensión y asimilación al país por parte de Chilo.

El drama más profundo de Chilo es la consciencia de que ya es un individuo entre dos mundos. Nada queda ya de su Buenos Aires evocado, del lugar ansiado que lo desvela a cada instante. Pertenece más a Italia que a Argentina y se convierte en un apátrida en ambos espacios. La configuración de Chilo recuerda a las fórmulas del sainete, en su representación prototípica del porteño, exaltando de las bondades de Buenos Aires, rememorando los bares donde frecuentaba con amigos, anhelando las calles que ya no volverá a pisar, destacando por su carácter engreído y charlatán<sup>31</sup>. Con el avance de la acción, se irá desenmascarando ante el espectador. Comienza criticando a los “tanos” y comprará diariamente el periódico *Clarín* como reafirmación personal, mientras rememora Buenos Aires como su *locus amoenus*, ensalzando sus cualidades frente a una Roma desalmada. No obstante, el final de la pieza se conforma como su desenmascaramiento, mostrando cómo su reivindicación emana de su propio desarraigo,

---

<sup>31</sup> La figura de Chilo será recuperada en otra obra de sumo parentesco con la anterior, *Lejos de aquí* (1993), escrita por Roberto Cossa y Mauricio Kartun. En la misma, se recupera un análisis sobre la inmigración argentina en España, perdiendo el sentido grotesco por la intensificación de la tragedia y mostrando a un Chilo (en el estreno en el Teatro Nacional Cervantes, también interpretado por Luis Brandoni) más fanteche y más perdido que nunca. Para una comparativa entre *Gris de ausencia* y *Lejos de aquí*, remitimos a Ortiz Padilla (2016), “Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa”. También trabajamos esta cuestión en nuestra comunicación inédita para el XXVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (2017), titulada “De incomunicación e incompreensión: de *Gris de ausencia* a *Dinamo*” (Saura-Clares, 2017c).

de la pérdida de la memoria de aquella ciudad que lo representa. Por eso, olvidará el nombre del arroyuelo de Buenos Aires, indicio del principio de desarticulación de su ser:

Abuelo.- E mirábamo el Tebere.

Chilo.- El Tíber, no. Eso es acá. El... (*se detiene.*) El... (*Se va asustando.*) ¿Cómo se llama? El... ¡Pero carajo!

Abuelo.- El Tebere...

Chilo.- (*Furioso.*) ¡No... eso es acá! E... el... (*Hace un gesto de impaciencia.*) ¡Pero!... Frente a la Vuelta de Rocha... del otro lado está Avellaneda... los barcos... Quinquela Martín... ¡Carajo! (*Contento.*) ¡El arroyuelo!

Abuelo.- Eco... El Riachuelo... e dopo el Castello de Santangelo..

Chilo.- El Riachuelo

(*El Abuelo se pone a tocar "Canzoneta". Lentamente. Chilo se va colocando el poncho que Lucía arrojó al suelo y va hacia el salón del restaurante.*)

(Cossa en AA.VV. 2007, 37-38)

Por su parte, el matrimonio de Dante y Lucía, también atrapados en el espacio y tiempo de la migración, hablarán en italiano, pero con las «pautas lingüísticas cocolichescas de tradición saineteril que les impiden comprender a sus hijos Frida y Martín» (Trastoy 1999, 14). De nuevo, en estos personajes destaca la inadaptación y la construcción de una identidad fuera de la norma. Aprendieron el idioma de sus padres, en esa nueva creación italo-porteña; con suma ironía construye Cossa a estos caracteres que nunca asimilaron ni el español ni el italiano, que viven suspendidos entre los dos espacios de su desarraigo, en la incomprensión e inadaptación a uno y otro lado del océano.

En este contexto, Cossa no teme continuar en una línea que se torna absurda (y desternillante) en los diálogos contruidos, metaforizando entonces la completa ruptura familiar con la figura de los dos hijos, un punto clave para la interpretación de esta honda incomprensión entre la que todos se relacionan. Por ello, analiza Marina Sikora que «la polifonía propia de los géneros populares que funcionan como intertexto se manifiesta (...) en la producción de un idiolecto diferente para cada integrante de la familia, lo que le da a cada uno categoría de extranjero» (Sikora 2009).

Los padres nunca terminaron de aprender el español en Argentina y Frida y Martín se encuentran en un limbo de lengua materna, reformulando la propuesta de Giella (1993). Si bien crecieron entre el dialecto argentino, la marcha a Madrid y Londres (sin determinar cuánto permanecieron en Italia) los separa definitivamente de sus padres. Es en el encuentro entre Lucía y sus hijos, Frida y Martín, donde nos encontramos una de las grandezas del texto. La incomunicación existente entre ellos supera lo mimético, la estética realista, y de nuevo ahonda con este juego lingüístico en una metáfora sobre su distancia personal y que entronca el grotesco criollo y la tradición. Primero, se articula en

el marcado acento de Frida a causa de su vida en España, aspecto que establece simbólicamente la distancia identitaria tan grande y la falta de comprensión y empatía entre madre e hija. Empero, posteriormente vendrá el culmen de este planteamiento cuando sea recibida la llamada de Martín de Londres, en la ya citada -y afamada- secuencia.

La asimilación de Martín a Londres hasta el punto de perder su lengua materna se plantea desde lo absurdo y grotesco y, de nuevo, tiene más de simbólico que de mimético. La pieza no articula, como habría sido propio, los problemas idiomáticos de Martín en Londres por hablar un mal inglés o con un acento determinado, sino que ahonda en la incomunicación y problemática lingüística cerrando la metáfora ya planteada en la distancia con el núcleo familiar. Martín busca asimilarse al nuevo entorno donde construye su identidad hasta el punto de perder la lengua, que es trasunto de su herencia, cultura y memoria familiar, parte de su entidad como individuo, alcanzando la incompreensión máxima con su familia. Como señala Óscar De Majo, «El conflicto se agrava en una situación donde ya nadie está seguro ni siquiera de su propia lengua» (De Majo 2003, 214). También, como analiza Luis Ordaz sobre los hijos de esta familia: «Se observa en ellos el desarraigo y la pérdida de identidad que no sólo se exterioriza con la adopción de una fonética castiza o de un idioma distinto, sino y es lo más grave, a través de nuevos sentimientos y de una mentalidad que van cubriendo lo que era original y propio» (Ordaz 1997, 132).

Interesante es, a su vez, el apunte de Silvina Díaz, en un análisis de esta obra siguiendo las teorías de Alberto Eiguer, analizando cómo en situaciones migrantes y exiliares, «el sujeto debe acomodarse a las nuevas circunstancias, debe adaptarse a las exigencias -reales o imaginadas- del medio y la cultura del país que lo recibe, para lo cual, como señala Eiguer (2002), tiende al mimetismo y a la hiperadaptabilidad, al tiempo que propende a la represión del deseo» (Díaz 2009). Son todas estas cuestiones con las que está trabajando Cossa en cada uno de sus personajes: desde la represión del deseo de Frida o Dante, que aceptan su presente en Italia y su mimetismo o la hiperadaptabilidad grotesca de Martín que separa definitivamente la relación con su familia. Como señala Beatriz Trastoy, «En este clima de aislamiento y soledad en el que el mate, compartido por todos, parece ser el único elemento unificador, no sólo la lengua los incomunica sino también la falta de un pasado común, ya que los recuerdos comienzan a desdibujarse por el tiempo y la distancia» (Trastoy 1999, 140).

La recuperación de la tradición teatral a través del neogrotesco revertirá también en la poética dramática de Cossa en la asimilación de la tradición argentina, en el planteamiento de mitos y la simbología lograda con la utilización del tango en sus obras. Como ya mencionábamos, el tango configura una presencia destacada en Teatro Abierto. Como tópico de la identidad nacional, se desarticula y desautomatiza en el análisis y la reconstrucción de Argentina tras el Proceso, como plantean los diferentes ciclos. Entre los autores de nuestro corpus, ya observábamos que el tango y la figura de Carlos Gardel permitían a Carlos Gorostiza construir *El acompañamiento*; a su vez, *La casita de los viejos* (para Teatro Abierto 1982) de Mauricio Kartun recuperará la letra del tango homónimo para reflexionar sobre el ciclo de la vida. En el caso de Roberto Cossa, el tango y la desmitificación de Gardel habían supuesto la base para construir *El viejo criado* (1980). En esta ocasión, la obra recibe el título de unos de los versos del tango “Canzoneta”, interpretado de forma continuada por el abuelo con su bandoneón. Su letra, como temática común en el tango, construye la añoranza del inmigrante por Argentina, significativamente atrapado en Italia<sup>32</sup>. Esta música se entremezcla con el discurso del abuelo, cuya demencia se ha visto incrementada por su propia desubicación personal en la deslocalización de sus sentimientos, entre Italia y Argentina. Por ello, de forma humorística confunde espacios y extrañezas y la comicidad desvela una honda amargura.

Abuelo.- Sempre íbamo a la piazza Venechia con dos Pascual, e cucábamos al tute baco lo árbol. (*A Frida.*) En la piazza Venechia. Cerca de casa.

Chilo.- Es el Parque Lezama, papá.

Abuelo.- ¡Eco! El Parque Lezama. E mirábamo el Coliseo.

Chilo.- ¿Qué Coliseo? La cancha de Boca.

Abuelo.- Eco. Está tuta rota la cancha de Boca. (*Toca.*) “Persico aquí en la Boca, donde yoro mi concoca... ¡Soñe Tarento... con chien regreso”

(Cossa en AA.VV. 2007, 34)

El discurso del Abuelo se construye como el alegato más cruento de Cossa en un sentido político<sup>33</sup>. Su desarraigo muestra la fiereza de los flujos migratorios, que afectan determinadamente a las clases más bajas, asoladas por la necesidad económica que fijan sus vaivenes. De ahí que, en su discurso confuso, el abuelo contraponga la imagen de

<sup>32</sup> En la letra del tango, algunos de cuyos fragmentos repite el abuelo, leemos: «La Boca... Callejón... Vuelta de Rocha... / Bodegón... Genaro y su acordeón... / Canzoneta, gris de ausencia, / cruel malón de penas viejas / escondidas en la sombras del figón. / Dolor de vida... ¡Oh mamma mia!... / Tengo blanca la cabeza, / y yo siempre en esta mesa / aferrado a la tristeza del alcohol. / Cuando escucho “Oh sole mio” / “Senza mamma e senza amore”, / siento un frío acá en el cuore, / que me llena de ansiedad... / Será el alma de mi mamma, / que dejé cuando era niño. / ¡Llora, llora, oh sole mio; / yo también quiero llorar! / La Boca... Callejón... Vueltra de Rocha... / Ya se van Genaro y su acordeón... / ¡De mi ropa, qué me importa / si me mancho con las copas / que derramo en mi frenético temblor! / Soñé a Tarento en mil regresos, / pero sigo aquí, en la Boca, / donde lloro mis congojas / con el alma triste, rota, sin perdón».

<sup>33</sup> Remitimos al Apartado Tal, página Tal, donde algunas de las fotografías nos permiten observar trazos de la interpretación del Abuelo.



Mussolini con la de Perón, rememorando la aclamación popular realizada a ambos por los trabajadores y la continua vida cruenta que han tenido que pelear para sobrevivir. La referencia a Perón, a través de los «descamisados», presenta un carácter contestario en el contexto dictatorial, donde todos los partidos políticos estaban prohibidos y ante un régimen que había desarticulado el gobierno de María Estela Martínez de Perón. La obra finaliza con ese llanto amargo del abuelo, asolado, como todos los personajes, por la amargura gris de su propia ausencia identitaria:



*Gris de ausencia* de Roberto Cossa.  
Fotografía de Julie Weisz (2011).

Abuelo.- Cucá osté, don Pacual. Spada e triunfo. Temenamo el partido e dopo no vamo a Piazza Venezia, ¿eh? Agarramo por Almirante Brown... cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute baco lo árbol. Cuando era cóvene, sempre iba al Parque Lezama. Con el mío babbo e la mía mamma... Mi hermano Anyelito... Tuto íbamo al Parque Lezama... E **il Duche** salía al balcón... la Piazza yena de quente. E **el queneral** hablaba e no diceva: "**Descamistato**... del trabaco a casa e de casa al trabajo". E **ella 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 Arjentina vamo a fare plata**... mucha plata... E dopo volvemo a Italia". (*Ríe*) Así diceva mi hermano Anyelito, que Dío 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*<sup>34</sup>.

(Cossa en AA.VV. 2007, 38)

Roberto Cossa ha mantenido en esta pieza elementos realistas en la construcción espacial, desarrollando la acción en la antecocina del restaurante. La ubicación de la *Trattoria* en el barrio del Trastevere guarda relación con el espacio donde la familia vivía en Buenos Aires, en el barrio de la Boca, también cercano a un río (el río de la Plata), lugar característico de asentamiento de los inmigrantes italianos. Si este es el espacio real de la obra, habrá continuos espacios evocados en relación con los diferentes lugares donde habitan los miembros de la familia: Buenos Aires y el barrio de la Boca, de donde se explicitan calles o lugares; Madrid o Londres. Las referencias espaciales son importantes por la simbología que guardan: Madrid y Londres son símbolos de la desintegración familiar y la falta de comunicación; la Boca, del lugar evocado y nostálgico, antiguo

<sup>34</sup> Subrayamos los elementos que se relacionan con los mentados momentos históricos y referencias políticas.

asentamiento donde la familia vivía en unión. Roma, mentada en sus edificios derruidos como el Coliseo, el lugar resquebrajado -pero aún latente- del encuentro familiar.

En cuanto a la temporalidad, la obra despliega un lapso temporal muy breve: el corto espacio de tiempo desde que se inicia la despedida de Frida hasta que, finalmente, se marcha, cercano a la hora de comer. Sin embargo, el juego con la temporalidad es mucho más amplio en las continuas rememoraciones y miradas al futuro, que aterra en la aseveración de la desintegración (la boda de Frida con Manolo, el ansiado regreso de los hijos) y de la aserción de la derrota: ante la pregunta constante del Abuelo sobre el regreso a Buenos Aires, la respuesta afirmativa se tornará amarga con el transcurso de la trama, consciente el espectador de que nunca se regresará a esta ciudad.

El color gris implica lo difuminado y oscuro, la familia que va perdiendo el color de la unión y la identidad. La ausencia es el sentimiento continuo de pena y añoranza: una ausencia de la familia, de la unión, de la comunicación, de Argentina y de la propia identidad.

Roberto Cossa realiza un trabajo que recupera y parodia las fórmulas tradicionales, acercándose a la textualidad de Armando Discépolo y al grotesco criollo para ahondar en un nuevo sentido trágico para el país. La relación con el contexto sociopolítico del Proceso resulta evidente, en vista de la diáspora generada por el autoritarismo implacable tanto de este momento histórico como de los anteriores. En este sentido, la obra cobra un fuerte significado político en su escenificación en 1981. El trabajo de Cossa resulta especialmente significativo por la incidencia que la obra causó en el seno de Teatro Abierto y por la proliferación posterior que tendrá -tanto en los siguientes ciclos como en el teatro argentino- de la mirada hacia la tradición para evidenciar, de nuevo, la profunda crisis en el país y la repetición cíclica de las tragedias humanas.

### ***El tío loco (Teatro Abierto 1982)***

Si para *Gris de ausencia* Roberto Cossa recupera y revierte el grotesco criollo, con *El tío loco*, para 1982, el autor mantiene su reinención de las fórmulas populares estableciendo un intertexto con el sainete tradicional, aunque desautomatizando su articulación desde la parodia de sus elementos y la exageración grotesca y deformada de sus personajes. La obra no supuso el impacto que había generado *Gris de ausencia*,

aunque el texto también sea destacado entre otras piezas del segundo ciclo de Teatro Abierto y su análisis permite una mejor comprensión de la poética cossiana.

En una entrevista personal, cuestionándole sobre la escritura de esta obra, Cossa (2017) sólo rememora que el amplio número de personajes que aparece estaba motivado por una necesidad de su contexto de creación, Teatro Abierto, con el fin de dar acogida a un número elevado de actores. Reconoce, a su vez, que se inspiró en un tío suyo que representaba al prototipo de porteño que también los sainetes habían representado; un hombre cuyo hábitat era el centro de la ciudad. La propuesta, por tanto, regresa a un teatro de tipo popular el cual, como alega el autor «es mi teatro. No todo, pero trato. Me gusta lo popular, yo no soy un intelectual. (...) Yo no he leído un solo libro de teoría autoral, casi ningún libro de teoría (*rié*) y tengo esa mirada popular» (Cossa 2017).

Bajo la dirección de Laura Yusem, la obra se estrenó en el Teatro Margarita Xirgu con un elenco entre el que se hallaban nombres destacados: Ulises Dumont (Tío Loco), Márgara Alonso (Pepa), María Visconti (Madre), Manuel Callau (Hijo), Rita Cortese (Nuera), José María Gutiérrez (Padre), Susana Yasan (Jacqueline), Tacholas (Viejo Uno), Norberto Pagani (Viejo Dos), Ruby Gattari (Clienta Uno), Marta Rodríguez (Clienta Dos) y Carlos Weber (Alemán).

La obra continúa el dibujo del núcleo familiar corrompido y marcado por la agresividad de sus relaciones, como muestra de la violencia del propio contexto social. Enlaza con la propuesta de *La nona* en la construcción de sus personajes, en su sentido deformado y recuperación de figuras populares que emanan del sainete, la relación devoradora entre los mismos y la asfixia económica, en una situación de extrema necesidad, motor de su comportamiento. Siguiendo a Graham-Jones, esta familia: «are the true inheritors of the Nona's destructive gluttony. Cossa's *El tío loco* portrays the Argentine lower middle class as a monster created from its having adopted the upper classe's capitalistic mentality» (2000, 118).

La descripción espacial, que mantiene el sentido realista, enfatiza la realidad económica angustiosa en la que viven los familiares:

*La acción transcurre en una gran habitación de una casona suburbana, muy antigua y deteriorada. El ámbito es usado como cocina, comedor y dormitorio de una parte de la familia. Todo el ambiente revela pobreza y sordidez. Una gran acumulación de muebles evidencia la promiscuidad en que viven los habitantes de la casa.*

(Cossa en AA.VV. 2016a, 159)

Se desarrolla en un único espacio que ostenta las veces de comedor, cocina y habitaciones de la familia, donde además se ha instaurado un quiosco para la venta de algunos productos, por lo que hay mercadería de forma desordenada en el suelo. Esta realidad quedó enfatizada en un sentido desfigurado e hiperbolizado en la puesta en escena de Laura Yusem, bajo la escenografía de Graciela Galán, habitual colaboradora de la directora. Podemos observarlo en una de las fotografías de Julie Weisz de 1982. Como Yusem nos relata en una entrevista personal (Yusem 2017), planteó el espacio escénico desde la acumulación desbordante de elementos, de forma cómica y grotesca. Muebles por todos lados y de forma desordenada e ilógica determinaban los movimientos de los personajes, que a veces debían deambular sobre ellos. La imagen de caos quedaba, sin duda, enfatizada y acogía un simbolismo destacado. A su vez, generaba la imagen de



*El tío loco* de Roberto Cossa. Fotografía de Julie Weisz (2011).

una «casa tomada»<sup>35</sup>, como metáfora de una situación socioeconómica que les había hecho perder paulatinamente todo poder adquisitivo y, con él, había acumulado a la familia en una única estancia al límite de su propia destrucción.

En este espacio viven los diferentes y numerosos miembros del clan: Madre, Pepa, su hermana, y el Padre, todos rondando los sesenta años; Hijo y Nuera, de unos treinta y cinco; y Jacqueline, la joven hija de ambos. En esta familia se van a repetir motivos recurrentes en esta etapa de la producción cossiana. Empero, en *El tío loco* Cossa ensaya una parodia de la situación precedente; de hecho, se trata de una inversión de los planteamientos temático-simbólicos de *La Nona*: si en esta la Nona era el personaje negativo, que acababa simbólicamente devorando a todos los miembros de la familia, ahora toda la familia estará corrompida, extasiada por una situación familiar y económica precaria y entre todos ahogarán, metafóricamente, al Tío Loco. La falta de nominación para la mayoría de ellos enfatiza el sentido prototípico del rol que cumplen. No son

<sup>35</sup> Estamos pensando en el cuento de Julio Cortázar “Casa tomada”, donde los protagonistas van viendo perder, de forma fantástica y enigmática, dependencias de su hogar común.

personajes dibujados con profundidad psicológica, sino que representan tipos populares y son trasuntos de una sociedad desalmada. Son, atterradoramente, una familia como otra cualquiera.

Desde el comienzo de la acción, es palpable una de las preocupaciones principales de la familia: la miseria y la necesidad de alcanzar una mejoría económica. Cossa introduce ante esto un elemento deformante, ya que los diferentes miembros de la familia no buscan una ocupación laboral asidua -o no consiguen alcanzarla-, sino que mantienen algunas ocupaciones de cierta inmoralidad, como el cuidado de los ancianos y bebés con crudeza o la idea de beneficiarse económicamente de la lozanía y belleza de Jacqueline. El autor ha querido mostrar en este texto una sociedad mucho más desintegrada y agresiva con los suyos. La lucha por la supervivencia se hace cada vez más esencial sin importar el medio para conseguirlo. Así lo observamos en los diferentes encuentros con las clientas que van a buscar a sus bebés o ancianos que están cuidando, donde nos hallaríamos con el tópico del “homo homini lupus” aplicado justamente al ámbito familiar:

Madre.- Lloro demasiado ese chico.

Pepa.- Tenía hambre.

Clienta Uno.- (*A bebé.*) Pobrecito... Tenía hambre mi pichulito. La mamá se atrasó...

Pepa.- Lo entretuve con un pedazo de pan.

Clienta Uno.- Gracias, Pepa.

*Viejo uno hace sonar la campanita. Nuera va hacia el kiosco y reaparece luego. Clienta uno saca un billete y se lo tiende a Pepa.*

Clienta Uno.- Quédese con el vuelto. Por el tiempo de más.

Pepa.- Gracias. (*Por el bebé.*) Está cada día más lindo.

Madre.- (*A Clienta Uno.*) Y es hasta las ocho, ¿me oyó? Si no cambiamos la tarifa (...)

Dígale a su vecina que venga a retirar al viejo o se lo tiro a la calle (*Clienta Uno echa una mirada de desprecio a la madre y sale.*) Es increíble... te lo dejan... ¡total!

Nuera.- Es para que le demos de comer. Piensan que si se hace la hora de la cena les vamos a dar de comer.

(Cossa en AA. VV. 2016b, 163)

Esta actitud corrupta de la sociedad y la familia se intensifica en la actitud de Hijo, quien impide a Jacqueline tener novio porque desea que sea vedet para que pueda mantenerles. Frente a otras obras de Cossa, en *El tío loco* se incrementan las acciones de evidente violencia:

Nuera.- ¡Usted se queda acá! (*A Hijo.*) ¿Sabés por qué quiere salir? Para refregarse con el hijo del ferretero. ¡Para eso!

Hijo.- (*Amenazante.*) ¿Para refregarse con quién? (*Va hacia su hija.*)

Jaqueline.- No, papá, no...

Hijo.- ¿Para refregarse con quién? (*La toma del cabello y ejerce presión.*) ¿Con quién se va a refregar?

Jaqueline.- No papá... No es cierto. Mario quiere ser mi novio y dice que nos vamos a...

Hijo.- ¿Novio? ¡Novio las pelotas! Usted va a ser vedet. ¿Me oyó? ¡Vedet! Y si el hijo del ferretero quiere verla va a tener que pagar entrada. ¿Me oyó? (*Ejerce más presión.*)

Jaqueline.- Sí, papá... sí... (Cossa en AA. VV. 2016b, 166)

Entre el desarrollo de esta desorbitada situación familiar, en su rutina desaforada, aparece la figura que supone el clímax de la pieza, el Tío Loco. Representación del tipo popular porteño mostrado en los sainetes criollos, el Tío Loco contrasta en su alegría y felicidad exacerbada, lo que lo constituye como individuo con su visión festiva de la vida. El Tío Loco ha escapado de la sociedad y vive libre frente a las imposiciones sociales. Su entrada en escena estará marcada por lo lúdico y festivo y comenzará a hacer juegos de palabras populares por los que la familia lo reconocerá, tras un largo período de distancia con él. Desde este momento, la alegría embaucará a todos los miembros. No obstante, paulatinamente se revertirá su alegría cuando los diferentes miembros del hogar se conviertan en víboras de esa felicidad hasta la extenuación del Tío Loco. Así, se introducirá el quiebre del personaje en su propia reflexión existencial. Comprenderá su vida fracasada, sin haber logrado algo productivo y cuyo único valor reside en su propia figura burlesca para la sociedad. Metafóricamente, el único atisbo de alegría y esperanza se irá desvaneciendo conforme a la familia -como trasunto de la sociedad- actúe sobre él. Así, el final trágico supondrá la muerte del Tío Loco, en brazos del Alemán que lo acompañaba en el último tramo de su jolgorio,

Tío Loco.- (*Resignado.*) ¡Pero qué Alemán boludo! Entiende todo para el carajo.

*El Alemán comienza a cantar. Es una canción nostálgica. Al mismo tiempo arrulla al Tío Loco.*

¡Qué linda canción, Alemán! Dale, seguí. (*El Alemán sigue cantando suavemente.*) Qué tarde te conocí, Alemán. Hay un lindo boliche en Callao y Lavalle... Nos hubiéramos mamado juntos, charlando y charlando. (*Para sí, reflexionando.*) ¿Por qué no aprendí alemán, yo? Tantas noches perdidas... sin un carajo que hacer... ¡Tantos años al pedo y no aprendí alemán!

*Con esta última comprobación de lo que fue su vida, el Tío Loco muere en brazos del Alemán. Este sigue cantando su canción. En un segundo plano, la familia sigue comiendo y tomando, salvo Jacqueline que llora en un rincón. Viejo Uno se ha quedado con la mirada perdida.*

(Cossa en AA.VV. 2017, 176)

Resulta interesante, para la visión paródica y desaforada, que se irá tiñendo tenebrosa, cómo el avance temporal se percibe en el aumento de la borrachera de los personajes. Como leemos al comienzo de la propuesta, «*Cuando se inicia la acción son poco más de las ocho de la noche*» (Cossa en AA.VV. 2017, 159). El ritmo frenético de esta melopea evidencia un uso más teatralista que real de la temporalidad.

Significativamente, Cossa vuelve a ahondar en la incompreensión exacerbada entre la familia, a través de la exageración, la parodia, la deformación y un cierto toque esperpéntico a la argentina. En primer lugar, ante la imposibilidad de diálogo entre los miembros de la familia, especialmente de aquellos que representan actitudes cruentas y

violentas contra Pepa -en su carácter bondadoso y atontado- y Jacqueline. Por otro lado, en la construcción amarga de que el único contacto humano con el que finalice sus días el Tío Loco sea precisamente alguien con quien no puede comunicarse, un alemán que no habla español. Así, se intensifica el sentido de incomprensión hacia la realidad vivida y los horrores del Proceso, ante una sociedad que escapa de toda lógica y construye a individuos desalmados contra sí mismos.

A través de *El tío loco*, Cossa profundiza en la huella traumática que el Proceso ha gestado en sus ciudadanos y, a través de ello, reflexiona sobre diferentes problemáticas sociales: la pobreza, la corrupción moral, el alcohol, el fraude vital, la búsqueda identitaria... El humor y el sentido paródico y festivo que emana de la propuesta se ve truncado con el transcurso de la acción y, de nuevo, el ambiente festivo y el sentido solidario se resquebrajan ante la realidad asfixiante.

Para la propuesta, Cossa establece dos bloques diferenciados en la construcción de sus personajes, anteponiendo unos a la crueldad de los otros y, a su vez, situándolos todos ante el impacto social. Por un lado, se hallan los personajes de la familia, representantes de una sociedad cruel y desalmada caracterizada por el individualismo y el egoísmo. Significativamente, todos aparecen innominados como muestra de la pérdida de su sentido humanitario y solidario: Madre, Padre, Hijo y Nuera. En el otro bloque, encontramos a Pepa, cuya paródica bondad la sitúa en un espacio intermedio de la acción y, especialmente, a Jacqueline y al Tío Loco. Junto a ellos, destacan otros personajes secundarios como las clientas, los ancianos o el Alemán.



*El tío loco* de Roberto Cossa. Fotografía de Julie Weisz (2011).

El primer bloque se caracteriza por su preocupación exclusiva en el beneficio personal. La situación económica inestable y la mejoría económica construye todo su horizonte de objetivos. Su actitud es agresiva con los que le rodean: contestarán con agresividad a Pepa, atacarán a Jacqueline buscando que los enriquezca e irán absorbiendo la vitalidad de Tío Loco hasta acabar con él.

Jacqueline se encuentra al margen de ellos. Pertenece a una nueva generación que aún no ha sido corrompida por la sociedad, por lo que se presenta inocente y con capacidad de amar, pero maniatada por la opresión familiar. Su amargura y desesperación se incrementará con el avance de la obra conforme la lucidez le permita comprender que está completamente atrapada en el seno de sus agresores.

Nuera.- Mové el culo, nena... El culo. (*Jacqueline se contonea.*)

Jacqueline.- Mario me tomó de la mano y me regaló una rosa... (*Hace movimientos sensuales.*) Me dijo que me amaba, Mario toca la guitarra.

Nuera.- Mostrale las tetas al Tío Loco.

Jacqueline.- (*Se baja el escote.*) Él me habla de las flores y me besa la mano. (...)

Jacqueline.- Tío Loco... Él me habla del futuro. Siempre me habla del futuro. ¿Qué es el futuro?

Tío Loco.- El futuro es... el futuro es...

*Hijo, con un pedazo de torta en la mano se acerca y toma a Tío Loco por un hombre y lo zamarrea.*

Hijo.- ¡Hacé boludeces, Tío Loco!

*Tío Loco, casi a pesar suyo, hace algunas payasadas.*

(Cossa 2016b, 172-173)

El Tío Loco, que da título a la pieza, se configura como la construcción más compleja e interesante de la obra. Su vida ha transcurrido al margen de las preocupaciones sociales, entre los numerosos boliches que alardea haber presentado y libre de toda obligación. Si comienza la obra con alegría, dinamismo y lleno de felicidad, poco a poco la familia irá mermando su vitalidad, asfixiándolo, hasta llevarlo a esa muerte en la que comprende, defraudado, que no ha aprovechado la vida.

La propuesta se convierte en una imagen desalmada de un país embrutecido por el horror. La recuperación de los personajes populares sirve a Cossa para construir una imagen conocida y cercana al espectador, distendida en su sentido paródico y humorístico, para desvelar ante el público las atrocidades de una sociedad putrefacta por la opresión contra ella ejercida, social, económica y política. El interés emana de su construcción no como víctimas, sino como opresores, enfatizando la culpabilidad extendida en todos los que con sus acciones participan en la construcción de una sociedad inhumana y sanguinaria, por decisión, miedo o sumisión. Observamos una visión poética alejada de los primeros dramas del Realismo Reflexivo, evidenciando los nuevos caminos que buscan los autores para afrontar la vileza de la realidad social, en un mensaje que sigue alentando a los receptores por una movilización ante la monstruosidad que genera la presión social y política.



Como en el caso de Ricardo Halac, Roberto Cossa supera su propia concepción estética y el Realismo Reflexivo con el que inicia su carrera se deforma ante su propia firma. Este dramaturgo alcanza el culmen de su producción cuando rompe las propias barreras realistas y busca más allá en su propia expresión artística. Su poética se descubre ahondando en la tradición para reinventarla, retornando al grotesco criollo y las fórmulas sainetescas y revisitando el humor popular desde la deformación. La realidad política pervierte su obra y genera un realismo traumático donde la comicidad se advierte como una vía de escape para la tragedia. De esta forma, como observamos en las dos obras presentadas para Teatro Abierto, el paso del humor al drama existencial, de la risa a la emoción empática con los personajes (con la pena de Lucía, con la desintegración identitaria de Chilo, con la asfixia de Jacqueline o el Tío Loco). Roberto Cossa asentó en el panorama argentino una fórmula recurrente, productiva y rica que no deja de redescubrirse sobre los escenarios. El acercamiento a la familia, base realista, se halla desde la desarticulación de sus miembros, la aberración de sus relaciones, el extremo de sus acciones, el punto hiperbólico que roza la parodia, lo ilógico, lo desbordante y que revierte en una íntima nostalgia y tragedia personal de cada individuo en la acción. Cossa no es el único dramaturgo que ha trabajado la familia como metáfora de una lectura nacional, sino que se trata de una temática recurrente; no obstante, la visión cossiana sí ha sido la más aclamada, productiva e influyente. Textos como *La nona* o *Gris de ausencia*, que aquí nos conciernen, forman parte de la historia de Argentina, su recurrencia es continua y su valor artístico no hace sino demostrarse en cada nueva época y cada nuevo montaje. Roberto Cossa asienta una poética que, en su preocupación constante por la sociedad y la posibilidad artística de vislumbrar nuestra propia corrupción conciudadana, pervierte los límites del realismo desde la reinención de la tradición y el trabajo desde la desarticulación (hiperbólica, paródica, grotesca, terrorífica) de la familia. En el propio seno de Teatro Abierto observábamos numerosas propuestas que proseguían la línea cossiana y la construcción de algunos de sus personajes (como el Abuelo en la interpretación de Pepe Soriano) pervive en el imaginario teatral argentino.

### **5.3.- Teatro de la opresión y estéticas de la locura**

Aunque en el seno de Teatro Abierto hubiera una predominancia de estéticas realistas, tal y como evidenciamos en el capítulo anterior no se constituyó como poética única dentro del ciclo. Una de las principales certezas es la acogida de las dos principales

voces dramáticas que se constituyen como estandartes de las líneas emergentes en Argentina a partir de los sesenta, la denominada como Neovanguardia de la mano de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. Su presencia en Teatro Abierto intensifica la visión del ciclo como crisol de poéticas, como espacio que acoge las estéticas imperantes desde la tradición argentina hasta los vaticinios de las líneas contemporáneas. Junto a otras voces que representaron una línea más vanguardista -en el sentido de contraposición al realismo- seleccionamos para nuestro corpus a las dos figuras pioneras y paradigmáticas de esta tendencia. Nuestra motivación se basa en que Teatro Abierto acoge las expresiones epigonales de una etapa poética para estos dramaturgos, culminando la estética más vanguardista que genera un fuerte legado como tradición teatral en el país, desde los sesenta hasta las voces contemporáneas. Gambaro y Pavlovsky suponen, además, dos autores canónicos en el tiempo democrático, cuyas estéticas varían hacia nuevos derroteros, pero sin perder una concepción teatral unificadora y variada en su organicidad.

Como estudiábamos en el capítulo tercero, la Neovanguardia aglutinaba toda experiencia dramática contraria al Realismo Reflexivo -incluso enfrentado en las polémicas despertadas en los años sesenta- que entroncaba con propuestas de la vanguardia europea (el Teatro del Absurdo, el Teatro de la Crueldad, el Expresionismo...) desde una visión propia y argentina. Recordamos que, siguiendo a Pellettieri (2001), en la Neovanguardia prima la falta de concreción costumbrista, eligiendo la metaforización y el sentido universal de la lectura crítica, o bien alejándose de una propuesta que pueda leer nítidamente la realidad argentina desde la desubicación espacial; no obstante, resulta evidente el sentido crítico que se establece también en la lectura con el contexto argentino. El argumento resulta nimio, evitando la estructura tradicional de desarrollo, nudo y desenlace y enfatizando una acción de denuncia en la relación entre víctima y victimario. Se promueve la ruptura de la lógica en los actos de los personajes y su configuración; los diálogos solo nos desvelan la más honda incomunicación y se enfatiza la irracionalidad que promueve el sentido crítico, a partir del encuentro con lo lúdico, absurdo y ritual. Los personajes, en muchas ocasiones, aparecen desdibujados psicológicamente y solo acogen un rol determinado para el desarrollo de la acción o se configuran en su sentido de víctimas o victimarios; el espacio vacío o con elementos mínimos aumenta el sentido simbólico de las obras, lo cual se relaciona con una temporalidad indeterminada; todo ello entronca con una ruptura entre el drama y la comedia, donde las acciones más trágicas

pueden configurarse desde lo humorístico y se desarrolla el humor macabro o la comicidad grotesca. Esto enfatiza la búsqueda por comprender el horror del ser humano, alertar de la opresión desmedida y ahondar en la angustia existencial del individuo.

Si la primera producción de Gambaro y Pavlovsky entronca de forma generalizada con las características anteriores, observaremos un desprendimiento de estas a partir de la producción de los años ochenta. Las obras de Gambaro para Teatro Abierto, *Decir sí* y *Las paredes*, fueron escritas respectivamente en 1974 y 1966. La primera se estrenará en el seno del primer ciclo (presentado por la autora) y, en el segundo caso, *Las paredes* formará parte de uno de los proyectos experimentales seleccionados para su escenificación en 1982. No obstante, Eduardo Pavlovsky sí escribirá *Tercero incluido* para la ocasión, configurando una pieza limítrofe en la evolución de sus postulados poéticos.

Posterior a la experiencia de Teatro Abierto, observamos una evolución en las poéticas dramáticas de Gambaro y Pavlovsky, las cuales se articularán en las últimas etapas de cada dramaturgo. En ellas se percibe una pérdida del sentido más vanguardista y absurdista por un acercamiento a las estéticas de corte más realista. No obstante, las propuestas se desarrollan dentro de una poética que no se corresponde fielmente a las inquietudes estéticas del realismo, debido a la deformación de los caracteres, la preferencia por la tipificación de sus acciones, el encuentro con el psicoanálisis, la prevalencia de la incomunicación, el carácter ritual de la violencia, las situaciones ilógicas y absurdas, la importancia de los elementos simbólicos... Así, decretamos que, a pesar de las divergencias en su evolución diacrónica, el teatro de Gambaro y Pavlovsky quedaría unido, en su sentido amplio, en lo que conjugamos bajo los rótulos de «teatro de la opresión» y «estéticas de la locura», respectivamente, aunque se planteen como fórmulas dialogantes entre sí.

Los autores más cercanos a la estética realista mostraban un destacado compromiso social, indagando en la búsqueda identitaria del individuo y de la comunidad y en las relaciones establecidas con sus conciudadanos; de esta forma, reflexionaban sobre la realidad en el país y proponían proyectos de nación divergentes que abogaran por la libertad humana. No obstante, cuando pensamos en «teatro de la opresión» buscamos aunar los mecanismos de un teatro preocupado por la represión del ser humano en un sentido universal, en su desvelo por las relaciones de poder desiguales que suprimen la libertad individual y los motivos de dicho sometimiento. La opresión se desarrolla tanto

en el accionar contra los personajes victimizados como en la propia construcción dramática de un espacio y en una acción que refleja esa represión en el receptor; el mismo se siente comprometido por un teatro que provoca la asfixia personal desde la visualización encarnizada y encarada del autoritarismo. De ahí que se enfatice tanto la inmovilidad exasperante (y exagerada) como la acción rebelde, ambas dilapidadas por el aparato represor. Se ahonda en los espacios y situaciones claustrofóbicas y se incrementa el carácter ilógico de las acciones y los diálogos -que nos compromete ante su incompreensión-. Se recupera de la tradición teatral argentina el sentido amargo y trágico del grotesco criollo. Se profundiza en la visión explícita del horror y la violencia, ritualizándola y planteándola desde elementos simbólicos o se hiperboliza grotescamente a los personajes victimarios. Por su parte, las víctimas evolucionan según el propio discurrir histórico, abarcando desde la imagen del individuo frente al aparato estatal hasta la liberación de la mujer, el clamor por las víctimas históricas de la última dictadura o de otras historias nacionales, enlazando esta opresión desde una visión memorial que reclama justicia.

Vinculado a la descripción anterior, se conjuga especialmente en el caso de Pavlovsky una «estética de la locura». Se observa en la configuración de propuestas inciertas e ilógicas desde su argumentario a su enfrentamiento directo con los postulados normativos de la sociedad neoliberal del siglo XX. Aparece el interés por desarrollar psicológicamente el gusto por la violencia, la construcción de personajes enfermos o del psicodrama como medio para desenmascarar las patologías y evidenciar la normalización de la locura desenfrenada. A su vez, esta demencia se aprecia en el mismo desarrollo ilógico de la trama, en la fragmentariedad del discurso y la acción, en la elección de acciones desaforadas o en la construcción de espacios donde prima lo irracional. Esta estética emanada desde lo demente se presenta, para mayor énfasis, desde la normalidad y rutina de las acciones que convierten a la atmósfera en incoherente y excéntrica. Busca, en última instancia, presentar un discurso ilógico, divergente a los grandes pensamientos, que promueve la multiplicidad de formas de comprender el mundo.

En última instancia, más allá de lo textual, la poética de estos dramaturgos busca alejarse de todo teatro mimético y, para ahondar en la opresión y la locura humana, se decanta por una dirección simbólica o expresionista que enfatiza esos mismos elementos desaforados e irracionales. Este interés se observa en una escenificación que supone un impacto para el espectador no solo desde lo racional, sino enfatizando en su acogida

emocional, desde los propios cuerpos receptores violentados por la recepción de la opresión y desde una atmósfera demente. De esta forma, se trata de un teatro que elige lo visceral, la exageración y el énfasis de la corporeidad más allá de lo textual. El cuerpo de los actores como provocación artística y reflejo nítido de la violencia y opresión ejercida. Incluso en el caso de Pavlovsky, muchas de sus propuestas se alejan de la dependencia del texto para basarse en la propia creación artística desde el trabajo actoral y en la sala de ensayos. Al respecto, resulta significativo que ambos dramaturgos hayan compartido la dirección de sus espectáculos por parte de Laura Yusem. Se trata de poéticas dramáticas con las que conjuga su concepción escénica, las cuales busca provocar significados sensoriales más allá del propio texto. Como nos contaba la directora en una entrevista personal (Yusem 2017), enlazando con las antedichas apreciaciones, cuando Eduardo Pavlovsky le entregaba un texto a Yusem para su dirección -montaje en el que él formaba parte del elenco - le pedía que le explicara la obra de cero, en el sentido que ella buscara y quisiera aportarle, consciente de que el texto se enriquecería en el trabajo dramático y en la visión de la directora. Así también lo detallábamos en el relato sobre la creación textual de *Potestad*. Los vínculos de estas poéticas dramáticas con el teatro desde los ochenta y en la década de los noventa resulta acuciada, conformándose Gambaro y Pavlovsky como dos figuras que han gestado una honda huella para una vía artística contemporánea y de sentido posmoderno, donde predomina la elusión de un teatro realista que promueve la corporeidad y la violencia escénica. Así, la figura de Eduardo Pavlovsky enlaza con los inicios teatrales -como actor y director- de Ricardo Bartís, estandarte de renovación teatral en la posdictadura; a su vez, junto a Bartís se forman otros muchos autores en cuyas propuestas podemos observar la línea que continúa estas poéticas dramáticas en su evolución contemporánea. De la misma forma, el llamado «teatro de la desintegración» (Pellettieri 2004a, 42), bajo la representación de teatristas tan destacados del tiempo actual como Rafael Spregelburd o Daniel Veronese, emana para Pellettieri de la estética abanderada por Gambaro y Pavlovsky, aunque desde la visión posmoderna se pierda el sentido crítico y esperanzador último de nuestros dramaturgos en favor de una mirada donde «el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador» (Pellettieri 2004a, 44).

Pasemos ahora al estudio particular de las producciones y participación en Teatro Abierto de Gambaro y Pavlovsky (*Decir sí y Las paredes, y Tercero incluido,*

respectivamente), con el fin de enmarcar estas propuestas en su evolución personal y observar el aporte que generan con su participación en el festival.

### 5.3.1.- Griselda Gambaro: opresión, juego y visión macabra

Hombre.- (...) No piense mal. Podría trabajar gratis.  
 ¡Yo! ¡Por favor! (*Casi llorando.*) ¡Yo le dije que no sabía!  
 ¡Usted me arrastró! No puedo negarme cuando  
 me piden las cosas... bondadosamente.

(Griselda Gambaro, *Decir sí*)

Griselda Gambaro es una de las voces intelectuales más influyentes en Argentina desde los años sesenta, tanto por su labor dramática como narrativa, destacando su figura en el ámbito teatral. En la escena, su carrera se ha desarrollado de manera activa desde el estreno de *El desatino* (1965) hasta el teatro contemporáneo, tanto en la escritura de nuevas propuestas como en los montajes continuados de su obra. A modo de ejemplo, la temporada 2017 recogía en la cartelera porteña *La señora Macbeth* (Andamio 90) y un montaje con dos de sus monólogos, *El viaje a Bahía Blanca* y *El nombre* (Patio de Actores), citando solo dos ejemplos.

Desde nuestra percepción, una de las mayores virtudes de Gambaro es el mantenimiento de un sello personal significativo conjugado con una evolución constante de su poética. La comparación entre *Los siameses* (1966) y *Querido Ibsen: soy Nora* (2014) parecería mostrarnos a dos escritoras divergentes, pero las propuestas se conjugan desde una visión propia gambariana que se percibe con nitidez al realizar una lectura lineal de su evolución. De ahí que postuláramos la poética de Gambaro bajo el sintagma del «teatro de la opresión», en un sentido aglutinador de su poética que acoja los postulados absurdistas de la Neovanguardia, incorpore su posterior evolución a lo que Osvaldo Pellettieri denominara Realismo Crítico (Pellettieri 2001) y, más allá, a la producción del siglo XXI, desde su deconstrucción revisionista -en un sentido posmoderno- de la historia, los mitos y textos canónicos universales a su indagación sobre la sociedad actual.

Recordamos cómo la primera producción de Gambaro abre el teatro argentino a la Neovanguardia escénica, según las características anteriormente delimitadas. A esta producción pertenecen textos como *El desatino* (1965), *Viejo matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *Solo un aspecto* (1974), *Decir sí*

(1974) o *Sucede lo que pasa* (1976). Aunque Osvaldo Pellettieri cifra el denominado «absurdo gambariano» (2001) entre 1965 y 1968, lo cierto es que los textos escritos hasta 1976, donde se incluye *Decir sí*, plantean un sistema poético anclado aún en la primera etapa productiva de la autora, siguiendo el sentido absurdista y de las vanguardias europeas desde la revisión gambariana. No obstante, percibimos a partir de *Sucede lo que pasa*, especialmente con el personaje de Teresa, un acercamiento paulatino hacia el teatro de carácter más realista que realizará en los ochenta y a su focalización en la figura femenina como protagonista oprimida y a la vez liberadora de sus actos.

Gambaro plantea una situación divergente a la del resto de dramaturgos de nuestro corpus en su participación para Teatro Abierto, puesto que las obras de su autoría que se enmarcan en 1981 y 1982 no concuerdan con la estética a la que la autora tenderá a partir de los años ochenta. Este hecho nos sitúa, necesariamente, en un estudio que enmarque estas dos obras en su contexto de escritura y, a su vez, podamos realizar una lectura sobre su ubicación en Teatro Abierto, especialmente interesante al pensar que *Las paredes* fue presentada como montaje para el ciclo de 1982; es decir, se había despertado el interés desde un grupo experimental, mayoritariamente de voces jóvenes, que hallaban en la textualidad anterior de Gambaro un medio para la interrogación sobre el presente. El sentido universal de la poética de esta dramaturga, su escasa vinculación histórica, contextual y geográfica, permite una visión más amplia que sin duda engrandece sus obras desde las divergentes lecturas de cada nueva escenificación.

Como ya observábamos en los dramaturgos de carácter realista, Gambaro también precisó de una reinención de su propia concepción poética y hallamos un significativo silencio en su producción, el cual enlaza, como analizábamos en el capítulo cuarto en el apartado dedicado a la autora, con el tiempo exiliar. A su regreso, aunque continúe manteniendo un sentido absurdista en *Real envido* (1980, estrenada en 1983), presentará un viraje productivo a partir de *La malasangre* (1981, estrenada en 1982), donde la autora comenzará un trabajo que, desde la visión neovanguardista que la acompaña, acoja un teatro de carácter más realista. En este sentido, se realiza un camino inverso al que planteábamos anteriormente de la mano de Ricardo Halac y Roberto Cossa: mientras unos abren el Realismo Reflexivo a una nueva concepción alejada de lo mimético y abrazando fórmulas tradicionales, Gambaro avanza desde la primera visión vanguardista hacia un sentido más realista en la construcción de los personajes y las acciones que le permite indagar, desde nuevos recovecos, sobre la opresión ejercida contra el individuo. De este

segundo período nos interesa, especialmente, el paso de la parodia y el sentido lúdico y desatinado absurdista en favor de la tragedia y el drama como géneros novedosos; junto a ello, destaca la dedicación al discurso femenino, la elección de mujeres protagonistas y su actitud beligerante, desde la cual se enfrentan al autoritarismo que sobre ellas ejercen, aunque mayoritariamente la presión sea mayor que sus impulsos<sup>36</sup>. En esta línea enlaza tanto las citadas *Real envido* y *La malasangre*, como *Del sol naciente* (1983), *Antígona furiosa* (1986), *Puesta en claro* (1986), *Morgan* (1989) o *Penas sin importancia* (1990), entre otras. El teatro de Gambaro caminará paulatinamente hacia una cristalización realista de sus planteamientos, pero guardará siempre un sello personal que entiende el teatro más allá de lo mimético y que elige la intensificación del sentido teatral lejos de una convención puramente realista; de esta forma, se conjugará de forma continuada lo grotesco de la existencia humana, la continuidad del sentido ilógico de las acciones y la revelación de los espacios de opresión individual que coartan la libertad. Así, cuando se dedique a la revisión de los clásicos (*Antígona furiosa*, 1986; *La señora Macbeth*, 2003; o *Querido Ibsen: soy Nora*, 2013) lo realizará desde un sentido crítico que sirva para deliberar sobre la fuerza femenina ante la violencia y la injusticia, como en el caso de *Antígona*; o sobre el papel histórico de la mujer, volcado desde la propia dramaturgia, que ha impedido su desarrollo personal, como en *Macbeth*, y su liberación no traumática, como con *Nora*.

Las variaciones en la producción gambariana no hacen sino evidenciar la riqueza de su formulación dramática y su constante preocupación por el discurso escénico que represente el fin de sus propuestas. Un teatro de la opresión que golpea en cada nuevo texto en su preocupación honda por las diferentes formas de encierro del ser humano fuera de sus deseos, en los aspectos sociales que confinan al individuo y en la forma de crear un teatro que exprese dramática y escénicamente esa opresión desde la propia estética, con la intensificación de los elementos que despierten al espectador de su zona de confort y lo enfrenten a situaciones de agravio y desagrado para la propia conciencia de su realidad.

Así se muestra en las propuestas que a continuación estudiaremos para Teatro Abierto, *Decir sí* y *Las paredes*; su pertenencia a una poética anterior permite comprender este ciclo como el cierre de una etapa para Gambaro y la apertura hacia nuevas perspectivas dentro de su poética. Por este motivo, destaca especialmente como culmen

---

<sup>36</sup> Sobre este viraje en la producción de Gambaro, remitimos a Graham-Jones (1997, 262-265) y Tarantuviez (2007).



de la Neovanguardia como una de las estéticas de mayor influencia y renovación del panorama teatral argentino desde los sesenta, junto al Realismo Reflexivo, y a la luz de la influencia que continuará ejerciendo. Además, la elección de *Las paredes* como un montaje no presentado por la autora nos permite vislumbrar el interés que sus propuestas vanguardistas despertaban en el contexto dictatorial -más allá de las producciones de la autora en ese tiempo- y el carácter canónico que ostentaba -y se intensificaría- en el panorama teatral argentino.

### ***Decir sí (Teatro Abierto 1981)***

La dictadura militar había llevado a Griselda Gambaro al exilio en España entre 1977 y 1980, como relatamos en los capítulos anteriores. Su regreso a Argentina se conjuga con el aperturismo vivido con el gobierno de Eduardo Viola y ante su necesidad de retornar al país y al teatro. Durante el tiempo exiliar Gambaro había abandonado la escritura escénica y fue a su regreso cuando logró recuperar el sentido teatral de su mensaje. Ante la invitación a participar en Teatro Abierto, la dramaturga escogió *Decir sí*, una propuesta breve y sin estrenar, escrita en 1974, la cual constituía un crudo alegato idóneo contra la opresión dictatorial. Si bien desconocemos los motivos que llevaron a Gambaro a recuperar un texto anterior frente a la escritura de una nueva propuesta, la certeza es que *Decir sí* se constituía un texto eficaz en los postulados del movimiento y en la lectura crítica de la realidad argentina contemporánea; además, desde este momento se convertía en una obra de sumo reconocimiento de la autora, alabada por los compañeros y los receptores durante el ciclo, representada de forma continua hasta la actualidad y destacada en numerosos estudios críticos.

El texto, además, conformaba un espacio idóneo para la culminación de la estética neovanguardista iniciada en los sesenta en su representación por parte de Jorge Petraglia y Roberto Villanueva, bajo la dirección del primero; los mismos, en el entorno del Instituto Di Tella, habían apostado en 1965 por el estreno de *El desatino* a pesar de las polémicas despertadas y ahora volvían a unirse desde la estética absurdista para encarar la violencia dictatorial. Para la autora, Teatro Abierto supuso su regreso al panorama teatral argentino, de la mano de compañeros con quien había caminado por los escenarios desde los años sesenta. Como ella misma recuerda en una entrevista: «Teatro Abierto nos sirve para pulirnos y volver a unirnos en un momento en el que en la Argentina nadie conectaba con nadie» (Navarro Benítez 2001, 4).

Opresión, sumisión, servilismo, la relación entre víctima y victimario, violencia exacerbada... son algunos de los elementos que se conjugan en *Decir sí*. Desde una estética neovanguardista que entronca con el Teatro del Absurdo, a través de diálogos ilógicos y disparatados se construye la relación macabra entre dos personajes, el Hombre y el Peluquero, en un espacio solo representado por los elementos básicos que remiten al entorno de una peluquería (en la puesta en escena, una silla y los utensilios para el corte y afeitado). Dichos aparejos conforman en la obra un sentido simbólico y una escenificación cargada de agresión y opresión hacia el espectador que siente en cada una de las hojas afiladas la amenaza contra la víctima y, finalmente, su asesinato. Como nos presenta la autora al inicio de la propuesta:

*Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitarse. Un paño blanco, grande, y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una sala. Un espejo móvil de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado.*

(Gambaro en AA. VV. 2007, 121)

El propio espacio elegido acoge un destacado carácter simbólico. La peluquería, lugar de la vida cotidiana y rutinaria, aparente entorno agradable, entronca con una connotación ligada a lo siniestro en la práctica interna de una actividad donde una persona manipula parte del cuerpo humano de la otra; además, las acciones allí realizadas se desarrollan dentro del campo semántico de “cortar” y alrededor de utensilios para lograrlo, los cuales despiertan también el sentido de lo peligroso. Además, reflexionando sobre la obra en su escenificación en el contexto de Teatro Abierto, todos estos elementos cobran un simbolismo añadido en su relación con los mecanismos de tortura. Isabelle Clerc analiza la existencia de dos tipos de mecanismos simbólicos: aquellos que remiten a la tortura (sillón giratorio, tijeras, utensilios de afeitado) y otros elementos «sinónimos de desorden, provocan el asco y la repulsión; el pelo en el suelo puede ser una reminiscencia de los campos de concentración nazis» (Clerc 2002, 442). Empero, se tratan de lecturas contextuales e históricas cuando consideramos que una de las características de los textos de Gambaro del sesenta y setenta son su carácter universal y la posibilidad de acoger diversas visiones según su representación sobre las relaciones de opresión.

Diana Taylor percibe una intensificación, en las obras de Gambaro de los setenta (*Decir sí*, *El despojamiento* e *Información para extranjeros*), de una atmósfera que define como «espeluznante» y que se configura desde su propia «ateatralidad»; es decir, son obras carentes de toda lógica dramática tradicional, desde la insuficiencia argumental a

la desubicación tempoespacial, el carácter ilógico de los diálogos y el nulo planteamiento de los personajes. No obstante, reside en este propio hecho su interés, en la implicación que provoca en el público como cuerpo violentado y reclamado para desentramar entre lo ilógico. Como arguye Taylor, «El público durante este período tiene un papel principal dentro del drama. El espectador, enfrentado a la crisis con todas sus rupturas y lagunas inexplicables que las mismas obras se niegan a conectar o llenar con significado, debe establecer sus propias conexiones» (Taylor 1989, 15). Este hecho genera un interés mayor en la obra de Gambaro en su escenificación en Teatro Abierto, correspondiendo al deseo ya analizado de lograr un espectador activo en la escenificación.

Sobre *Decir sí*, el argumento carece de un sentido tradicional en la evolución de la trama (presentación, nudo y desenlace) para mostrarnos una secuencia aislada con una acción nula, sustentada en el diálogo, el humor macabro y el juego que conduce a la exasperación y el final trágico. No hallaremos rasgos temporales que indiquen ni la historia previa de los personajes ni el desarrollo de la acción. A través de la conversación, caracterizada por la extensión de las intervenciones del Hombre, el personaje oprimido, y las respuestas cortas e implacables por parte del Peluquero, el victimario, este conseguirá conducirlo bajo su dominio a partir de peticiones secas y abruptas que someten al Hombre y, de forma ilógica, lo maniatan a *decir sí* a todos sus reclamos.

La obra, marcada por el humor absurdo, se sustenta en la intensificación de la atmósfera opresiva para el mantenimiento de la intriga y el interés del espectador. Como advierte Parola-Leconte: «Lo grotesco se produce en la identificación problemática y simultánea de dos elementos: lo cómico y lo aterrador. Provoca risa y malestar al mismo tiempo» (1997, 464). Así, en una situación ilógica, pero cómica en el discurso del Hombre, el Peluquero le increpará para que varíen sus roles y que sea el cliente el que afeite al profesional. Este aparente divertimento rompe con la situación habitual y nos sitúa ante un estado de excepción desde la configuración del personaje victimario. Posteriormente, la devolución de los roles originarios conducirá al desenlace donde el Peluquero clave uno de los cuchillos en la garganta del Hombre.

La configuración de esta víctima, desde el inicio de la obra, revierte el sentido de otros textos de Gambaro como *El desatino*, *Las paredes* o *Los siameses* donde los personajes opresores se caracterizaban por la verborrea y la expresión descontrolada del pensamiento que coartaba la decisión y libertad de los protagonistas victimizados. Como señala Graham-Jones, en los años sesenta y setenta los protagonistas gambarianos «son

víctimas pasivas y silenciosas de la ruptura, individuos que se niegan a ver el verdadero peligro, prefiriendo armar ficciones como si no pasara nada» (Graham-Jones 1997, 262).

No obstante, en esta ocasión hallamos una novedad en esta construcción, la cual encrudece la visión de la obra. El Hombre se caracteriza por el habla exacerbada, en un sentido caricaturesco, interrogando en diversas ocasiones al Peluquero y mostrando, finalmente, que es incapaz de negarse a ninguna de sus pretensiones hasta, incluso, conducirlo a su propia muerte. El Peluquero no precisará casi palabras para lograr su fin, expresado en un tono lúgubre, a partir de frases imperativas en tono de mandato o, incluso, por medio de silencios increpantes y agresivos:

Peluquero.- (*Un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente*) ¿Barba?

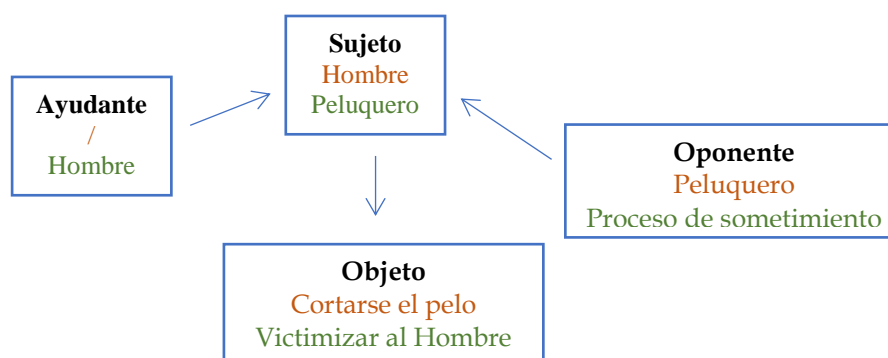
Hombre.- (*Rápido*) No, barba, no. (*Mirada inescrutable.*) Bueno... no sé. Yo... yo me afeito. Solo. (*Silencio del peluquero.*) Sé que no es cómodo, pero... Bueno, tal vez me haga la barba. Sí, sí, también barba (...)

(Gambaro en AA.VV. 2007, 122).

En este sentido, el cambio en el discurrir descontrolado del habla resulta significativo ya que incrementa la opresión del individuo victimizado desde su aparente libertad, desde la supuesta capacidad de decisión que se revela finalmente impedida. Incide, con mayor ahínco, en una increpación contra el receptor para que se aleje de la compasión por los sujetos maniatados y se compare con la aparente libertad del Hombre que, en el diálogo absurdista, se muestra tan mermada como en la de muchos contextos históricos, desde la censura ejercida por el simple terror que coarta y frena todo deseo.

Como corresponde al sentido neovanguardista y al interés de la dramaturga en la primera fase de su teatro, los personajes solo aparecen tipificados en su función antagónica y se configuran en un sentido absurdista y grotesco: seres irrisorios, exagerados, trágicos y oscuros en todo lo que de ellos desconocemos. Se aleja de toda descripción realista de profundidad psicológica. Son personajes sin pasado, presente o futuro, sin leitmotiv vital, sin construcción individual más allá de su encuentro en el espacio de la peluquería y su relación como víctima y victimario. La trama se sustenta en el aumento de la tensión conforme el Hombre va cediendo a los deseos del Peluquero y, en su configuración macabra -aumentada por sus utensilios cortantes-, el espectador se siente aterrorizado ante esa opresión. Ambos personajes, significativamente nominalizados de forma genérica, son los estandartes de la autora para escenificar y reflexionar sobre la violencia y la represión. Son entes utilizados para sustentar la metáfora absurdista contra toda forma de autoritarismo. Si configuráramos el cuadro

actancial de esta propuesta, la vía principal nos llevaría a considerar, en un sentido literal, al Hombre (sujeto) cuyo deseo es cortarse el pelo (objeto) y encuentra como obstáculo la opresión del Peluquero (oponente). Empero, resulta también muy interesante revertir la visión de la obra y observar este análisis desde la mirada del Peluquero. Si focalizamos en él, descubrimos que la configuración de los personajes cobra un sentido más adecuado a la formulación y poética de Gambaro: el Peluquero (sujeto) desea ejercer su autoridad contra el Hombre (contra cualquier individuo, este es su objeto) y encuentra como obstáculo una serie de trabas para someter a su víctima (oponente), pero halla, sorprendentemente, en la propia víctima un ayudante a sus actos en su paulatino sometimiento.



En última instancia, debemos advertir el sentido profundo de la propuesta, donde la acción de cortarse el pelo no es más que una metáfora del deseo de todo individuo a enfrentarse a aquello que lo coarta y asfixia, intentado liberarse, expresando sus propias decisiones y actuando con independencia. No obstante, el sentido grotesco y trágico de la obra se configurará cuando no solo no sea capaz de enfrentarse a su opresión, sino que su actitud, de forma paródica, no pueda más que *decir sí* a todo lo que el victimario desee. Por su parte, la sumisión del Hombre abre otra vía de análisis: la relación sadomasoquista entre individuos, pero también entre el hombre común y el “profesional” que ejerce un determinado rol en la sociedad. Hay un sadismo “social” que tiene como objeto a los individuos concretos que no sólo tienen un deseo sino una “necesidad” (la higiene, la pulcritud...). Teatro Abierto se encuentra favorecido en propuestas como las de Griselda Gambaro porque incidían claramente en el signo crítico social y en la alerta ante la sumisión del individuo cuando aflora un peligro de tal naturaleza: decir sí es aceptar pasivamente la muerte.

Al cumplir roles determinados -algo que ocurrirá también en ciertos personajes de propuestas de la dramaturgia en las décadas posteriores- la mayoría de estos caracteres acogen un sentido absurdisto y su evolución en el transcurso de la acción dramática será escasa o, incluso, nula. En el caso del Hombre, presentará un proceso ascendente de sometimiento y entrega ante el lúgubre Peluquero y, a la vez, una paulatina comprensión de su propio sentido trágico en ese espacio del que no podrá salir. Mínimas referencias a su historia personal construyen la imagen de un hombre incapaz de negarse por miedo al aislamiento<sup>37</sup>, temeroso de toda toma de responsabilidad, sumiso por una decisión propia de dejar las riendas al otro personaje. Así lo percibe Graham-Jones, quien asegura que «lo que pierde, voluntariamente, es su libertad y, en consecuencia, la vida» (1992, 184). No obstante, podríamos percibir que no la pierde, sino que la sacrifica voluntariamente. Es libre para dejar de ser libre, pero está maniatado por un elemento que lo coacciona, el Peluquero, porque “depende” en cierto modo de él. Es el miedo el que le lleva a entregarse en sacrificio. Por ello, al finalizar la obra, tras haber ejercido el Hombre las veces de peluquero, escuchamos su discurso amargo y desesperado, al que le ha conducido su falta de enfrentamiento:

Hombre.- (...) Fue... una experiencia interesante. ¿Cuánto le debo? No, usted me debería a mí, ¿no? Digo, normalmente. Tampoco es una situación anormal. Es... divertida. Eso: divertida (*Desorbitado.*) ¡Ja-ja-ja! (*Humilde.*) No, tan divertido no es. Le... ¿le gusta cómo... (*El Peluquero lo mira, inescrutable*)... le corté? Por ser... novato... (*El Peluquero se estira las mechas de la nunca*) Podríamos ser socios... ¡No, no! ¡No me quiero meter en sus negocios! ¡Yo sé que tiene muchos clientes, no se los quiero robar! ¡Son todos suyos! ¡Le pertenecen! ¡Todo pelito que anda por ahí es suyo! No piense mal. Podría trabajar gratis. ¡Yo! ¡Por favor! (*Casi llorando.*) ¡Yo le dije que no sabía! ¡Usted me arrastró! No puedo negarme cuando me piden las cosas... bondadosamente.

(Gambaro en AA.VV. 2007, 128)

Fijándonos en el Peluquero, su actitud impertérrita y sentido macabro se incrementará, aunque no evolucionará, ante el espectador con el transcurso de la trama. Si al inicio solo se nos muestra como un personaje extraño y oscuro, conforme avanza la escena su tono será cada vez más lúgubre, triste y demente, más desasosegante y siniestro. Así se observa al finalizar la acción:

*El Peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonrío (...)* *El peluquero hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño*

<sup>37</sup> Leemos en la obra:

Hombre.- (...) Una vez, de chico, todos cruzaban un charco, un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Qué lo crucen los imbéciles!

Peluquero.- (*Triste*) ¿Se cayó?

Hombre.- ¿Yo? No... Me tiraron, porque... (*se encoge los hombros*) les dio... bronca que yo no quisiera... arriesgarme.

(Gambaro en AA.VV. 2007, 125)

*blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado (...)*

(Gambaro en AA.VV. 2007, 128-129)

Como afirma Giella sobre este personaje, se establece un correlato entre el Peluquero y la imagen de un verdugo. Para ello, a lo largo de la acción «Todas las marcas textuales iniciales y premonitorias, tijeras, utensilios... han ido desarrollándose y explicitándose a través del curso dramático hacia la confusión de los dos polos aparentemente sin relación» (Giella 1991, 138).

Propio de la tendencia del absurdo, se incentiva el sentido ilógico y la falta de correspondencia entre discurso y acción, entre gesto y acto, provocando el desconcierto del receptor e incentivando su sentido alerta. En el caso del Hombre, lo observaremos en la falta de correlato entre sus intentos -débiles- de enfrentarse con su discurso al Peluquero y sus acciones constantes sobre todo lo que este le mande, ocupando su rol en la peluquería (barriendo, cortando el pelo, arreglando la barba...). Por ello, de forma paródica y cruel, se revierte el sentido popular de la expresión: «Hombre.- Usted manda. ¡El cliente siempre manda! Aunque el cliente... soy... (*mirada del Peluquero*) es usted» (Gambaro en AA.VV. 2007, 127). Si nos fijamos en el Peluquero, tras la realización del asesinato, las didascalias nos sorprenden con una sonrisa o suspiro bondadoso que aporta al personaje sosiego y calma, la cual se contrapone con la acción terrible que acaba de cometer, intensificando la crueldad percibida por el espectador, en la falta de correlato entre la serenidad del gesto y el horror del acto acometido. El Peluquero ha cumplido con su trabajo de verdugo en la sociedad cruel en que vive.



*Decir sí* de Griselda Gambaro. Imagen de Julie Weisz (2011).

La última acción de la pieza nos sitúa ante un espacio de mayor desconcierto y agresión por la visión sádica. El Peluquero, como leemos en la acotación, «*Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre*

*la revista, comienza a silbar dulcemente»* (Gambaro en AA.VV. 2007, 129). En esta acción observa Graham-Jones la violencia ritualizada como característica propia del teatro de Gambaro:

La peluca se convierte así en irónico recuerdo de la imposibilidad de que el Hombre pueda asumir alguna vez un poder semejante al del Peluquero. Tanto la peluca como el Hombre no son nada más que un accesorio y como tal, apuntan al juego ritual orquestado por el Peluquero. La sugerencia de que se ha consumado un ritual se intensifica mediante el aparente desahogo emocional catártico que goza el Peluquero al manipular el sacrificio del Hombre. Se trata de una relación entre amo y esclavo vinculados por la búsqueda sadomasoquista de la unidad. (Graham-Jones 1992, 184)

Además, también podemos percibir su modo de mostrar el “engaño”, su esencia de actuación: lleva una peluca para evidenciar que es un buen Peluquero y así fingir como tal sin levantar sospechas. De esta forma, al finalizar su acto se quita la indumentaria, pierde el disfraz, vuelve a incorporarse a la sociedad.

*Decir sí* no presenta ninguna referencia extraescénica o guiño contextual para el espectador. No obstante, implícitamente en Argentina existía en el inconsciente colectivo el recuerdo de los degüellos llevados a cabo en la época de Rosas. Nos recuerda, así, a afamadas composiciones como “El matadero” de Echeverría. Pero más allá de esta referencia cultural e histórica, se construye un sentido alegórico universal desde el trabajo absurdista que interpela a todo contexto de opresión. No obstante, ubicado en el seno de Teatro Abierto, la obra supone una lectura incisiva sobre la última dictadura militar y sobre el propio doblegamiento o enfrentamiento de cada uno de los ciudadanos. En la actitud del Peluquero -el constante afirmar hasta su propia destrucción- observamos también una crítica de Gambaro a la propia sociedad, increpando sobre la sumisión, complicidad, miedo y permisividad sobre la opresión. Desde el título, descubrimos en el texto de Gambaro una instancia, la misma que resuena contundente y recurrentemente en su obra, a un *decir no*, única forma del Hombre para su salvación dentro de la acción dramática y de la sociedad para liberarse de las cadenas de su sometimiento. Se trata, por tanto, de un canto macabro a la rebelión, una lucha contra todo lo que nos oprime y nos obliga a aceptar lo impuesto, a *decir sí* a todo, hasta aquello que supone nuestra propia desgracia. La obra compendia, en su breve duración, los elementos básicos de la producción gambariana de las primeras décadas, pero también se compone como un texto epigonal de su producción hacia el nuevo camino desde el que su teatro continuará increpando a la opresión.

*Decir sí* fue la obra con la que se abrió Teatro Abierto en 1981; la selección resulta sumamente significativa ya que en el sentido de la pieza y su construcción alegórica y



universal representaba la propia rebelión del movimiento contra el autoritarismo y su capacidad para, desde la escena, negarse e increpar ante la violencia y represión.

### ***Las paredes (Teatro Abierto 1982)***

*Las paredes* fue escrita en 1963, anterior a *El desatino*, la carta de presentación de Gambaro, pero se estrenó posteriormente, el 11 de abril de 1966 en el Teatro Agón. La obra se presentó como proyecto experimental dentro de Teatro Abierto 1982, bajo la dirección de Héctor Posseto y un reparto formado por Alberto Raúl Nores (Joven), Miguel Moyano (Ujifer) y Ernesto Knoll (Funcionario)<sup>38</sup>. En su estreno en 1963, la obra estuvo dirigida por José María Paolantonio<sup>39</sup>, quien también participaría en Teatro Abierto 1982 con la dirección de *De víctimas y victimarios* de Aaron Korz. La dirección de 1963 le supuso a Paolantonio la obtención del primer premio en el Concurso Nacional de Obras de Teatro de Santa Fe (1964). Reflexionando sobre *Las paredes*, el director explica que, frente a las obras de Cossa, Halac o Mauricio, Gambaro hace referencia al: «Acontecer de las últimas ideas que vinculan este país – a cualquier ciudadano de este país –, con una problemática general que es de este siglo, de este tiempo y en donde el sentimiento de dolor, de la comunicación, de la existencia y de la muerte se alcance con toda la jerarquía que requiere un arte adulto, contemporáneo, nuestro» (Paolantonio 1964). Junto a ello, percibe dos influencias determinantes para la autora en este texto iniciático: «dos nombres engarzados con bastante habilidad: Frank Kafka en la situación anterior (*El proceso*, *La metamorfosis*) y Harold Pinter en el tratamiento dramático (*El cuidador*)» (Paolantonio 1964).

En *Las paredes*, el argumento inicia una de las constantes de la obra gambariana que observaremos a lo largo de toda su producción, como pilar de su teatro de la opresión: las relaciones entre víctima y victimario, la represión y el sometimiento, el autoritarismo y la trágica resignación. El texto comienza *in medias res*, de una manera abrupta y contundente, con el alarido desgarrador de alguien que nunca conoceremos:

*De pronto, se escucha un grito de socorro que llega desde otras dependencias de la casa. El grito termina en un alarido ahogado.*

---

<sup>38</sup> Trabajamos con una edición de *Las paredes* de Gambaro ante la imposibilidad de conocer si este grupo realizó una versión o adaptación de la obra, de conocer su texto escénico. Al no tratarse de una obra escrita para el contexto de Teatro Abierto, nos interesa especialmente releer la obra desde este contexto de gestación y descubrir claves de la poética gambariana que formaron parte de este ciclo.

<sup>39</sup> La obra contó en su estreno por un reparto formado por Francisco Cocuzza (Joven), Natalio Oxman (Ujier) y Rafael Pollio (El Funcionario).

*El joven se levanta de un salto.*

Joven.- ¿Escuchó?

Ujier.- (*natural*): Sí, sí.

Joven.- ¿Qué ha sido?

Ujier.- Un grito (*Sonriendo*). Alguien a quien se le cayó la pared encima.

(Gambaro 1979, 9-10)

Será recurrente en el teatro de Gambaro la utilización de recursos no textuales que intensifican el sentido de lo expresado, consiguiendo enfrentar lo inefable con los actos. Así ocurrirá con el grito final de María en *El nombre* (intentando en vano que reconozcan con su nombre su identidad) o en los significativos silencios del Peluquero en *Decir sí* y la petición clamorosa de Dolores en *La malasangre*: «(*con una voz rota e irreconocible*) ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!» (Gambaro 1984, 110) y la significativa exclamación posterior del padre, recibiendo el peso de dicho acallamiento: «Qué silencio...» (Gambaro 1984, 110).

Sobre la cruel alegoría de las paredes achicándose sobre el Joven se organizará la obra, de una extensión amplia, ya que no pertenecen al grupo de obras breves escritas para Teatro Abierto. La trama se desarrolla en dos actos y cuatro cuadros, a través de la cual descubrimos que el Joven ha sido encarcelado sin motivo aparente. Esta víctima encontrará, en la figura del Ujier y el Funcionario, a sus dos personajes opresores. Los mismos ejercerán sobre él una exacerbada violencia desde la opresión psicológica hasta alcanzar la violencia física, encaminando al Joven a su trágico final.

La obra se sitúa en los inicios dramáticos de Gambaro en torno a la Neovanguardia y los postulados cercanos al Teatro del Absurdo. De esta forma, se fusionan lo funesto del Joven encerrado -sin explicación de los motivos de su encarcelamiento-, con la actitud bipolar del Ujier y el Funcionario, los cuales combinan la alegría y amabilidad con la crueldad máxima. Su acción se sustenta en el juego macabro con el Joven a través de los continuos equívocos, de las falsas esperanzas de su pronta salida de la prisión, a través de un humor negro y cruel que definirá el estilo gambariano posterior y que se asentará en el sentido ilógico de los discursos y acciones, las confusiones absurdas y los juegos dialógicos:

Joven.- Era de noche. Estaba rendido después del día en el campo. Los sentí... fuertes, poderosos, es tonto... armados.

Funcionario.- (*con alarma*): ¡Santo Dios!, ¿no me dirá que...?

Joven.- No, no. No me amenazaron con armas. Me preguntaron el nombre debajo del foco de la estación. Entonces les vi el bulto en el bolsillo, no sacaban la mano del bolsillo, tuve la impresión...

Funcionario.- (*muy fastidiado*): ¡Ah, señor, si vamos a vivir de impresiones! Yo también tengo la mano en el bolsillo (*Saca la mano abierta del bolsillo.*) ¿Y qué?

Joven.- Tiene usted razón. Ahora que lo pienso serenamente, quizás procedí mal. Me acobardó mi fatiga.

Funcionario.- (*indiferente*): O la noche. O los dos hombres. O las armas que tenían en el bolsillo. Todo puede ser.

(Gambaro 1979, 16)

Frente a los textos de los setenta que, como analizábamos con *Decir sí*, se desligan de todo desarrollo argumenta, el sentido Neovanguardista no impide a Gambaro presentar en *Las paredes* una cierta intriga basada en el devenir trágico del Joven, con el cual el espectador empatiza. Su desesperación aumentará con el avance de los cuadros a la vez que se acrecienta la agresividad de las intervenciones del Ujier hasta llegar a proferirle una paliza, en una escenificación explícita de lo violento de la que no huye el teatro gambariano. La propia agresividad recibida por el espectador no solo emana de las acciones violentas visibles, sino del propio desconcierto que comparte con el Joven, del sentido ilógico que plantea la acción: desconocemos los motivos del enfado del Ujier al igual que la causa del encierro. La falta de fundamento intensifica el impacto de la agresión. En el contexto del Proceso, el interés despertado por la pieza de Gambaro para su escenificación resulta evidente, especialmente hacia 1982, cuando comenzó la clarificación de las metáforas y el descubrimiento de los horrores causados por la dictadura. Como en *Las paredes*, la sociedad comenzaba a comprender el sentido aleatorio e injustificado de los encarcelamientos, torturas, asesinatos y desaparecidos.

En la propuesta de Gambaro, la locura llegará a tal extremo que finalmente el Joven comprenderá su sino trágico y la imposibilidad de escapar de la opresión en la que se encuentra. Así, el continuo sometimiento lo ha convertido en un animal dócil y aguardará sentado su propia muerte, sin levantarse de la silla; aunque la puerta de la celda esté abierta, esperará la llegada del Funcionario para avisarle de que puede marcharse, algo que el espectador sabe que nunca ocurrirá. El culmen de su locura se alcanzará cuando crea que las paredes le caen encima. Se trata de una metáfora sobre la destrucción y las posibilidades de aniquilamiento del ser humano, tanto de la crueldad ejercida en el sentido psicológico como físico para maniatar la voluntad individual:

Ujier.- (...) Así, sea usted bueno y espere. El domingo irá al campo, recuérdelo. Quédese tranquilo, no se mueva. Espere, espere, espere... (*Diciendo esto sale, suave, furtivamente, la misma expresión divertida y risueña. La puerta queda abierta. El joven mira hacia la puerta, luego, con obediente determinación, muy rígido, la muñeca entre los brazos, los ojos increíble y estúpidamente abiertos, espera*).

(Gambaro 1979, 16)

El argumento se sustenta, paradójicamente, en la inacción, pues en el texto no se desarrollan más hechos que la espera del personaje a la solución de su problema. Una esperanza recurrente en el Teatro del Absurdo, que nos retrotrae a los protagonistas de Samuel Beckett en *Esperando a Godot*, Vladimir (Didí) y Estragón (Gogo), aguardando un final que nunca acontecerá mientras otros personajes circulan y conversan con ellos, en un diálogo que no promoverá la acción ni será desencadenante del argumento, como ocurre con las conversaciones entre el Ujier y el Funcionario con el Joven.

Reflexionando sobre el cuadro actancial, observamos que el Joven se conforma como sujeto de la acción, pero caracterizado por la paulatina desarticulación de su capacidad de respuesta hasta la inacción completa. Su objeto de deseo es la libertad, escapar de la cárcel, retornar al trabajo y a su rutina diaria. El Ujier y el Funcionario representan, por tanto y obviamente, las fuerzas opresoras. La clave del sentido absurdo y grotesco de la obra se sitúa en que, en ocasiones, los dos oponentes se enmascaran y presentan como falsos ayudantes, engañando al Joven, prometiéndole solucionar pronto su situación, afirmándole que su salida de la cárcel será pronta o asegurándole, en esa imagen cómica propia del humor negro, que desean que su estancia sea lo más cómoda posible en prisión, siguiendo el discurso de un anfitrión o el empresario de un hotel. Esa situación de contrastes generará la absurdidad a través de los diálogos, sustentando la comicidad cruel en la contraposición entre el discurso, los actos y la situación en la que el joven se encuentra:

Funcionario.- ¡Querido señor! ¿Cómo está usted? Hace tiempo que tenía deseos de conocerlo. La ocasión la pintan calva: la aprovecho. ¡Muy, muy contento de verlo! (*Estrecha calurosamente la mano del joven. Se aparta, lo observa*) Es como me lo imaginaba. Joven, amable, rostro franco, una lealtad a toda prueba. ¿Me equivoco? (*No espera respuesta*) ¡No, no, sé que no! (...) La habitación, ¿es de su agrado? ¡Qué cuarto!, ¿eh? Con toda seguridad, no esperaba esta sorpresa.

Joven.- No.

Funcionario.- (*Con júbilo*) ¡Ah! ¡Por fin escucho su voz! Congratulaciones. (*Le estrecha las manos*) Bella voz, excelentemente modulada. A ver, a ver, ¡otra vez! ¿Le gusta la habitación?

Joven.- Sí.

Funcionario.- “No, sí” ¡Muy bien! (*Lo abraza*) ¡Muy bien, repito! Me preocupé especialmente, con cuidado digno de mejor causa, de que su alojamiento resultara confortable. Me rompí el alma.

(Gambaro 1976, 12-13)

En *Las paredes* ya se esboza el interés de Gambaro por la generalización de los caracteres desde su propia nomenclatura, con el fin de acoger roles simbólicos. El Ujier y el Funcionario metaforizan el poder gubernamental (cargos burocráticos) frente al Joven, representante de cualquier individuo atrapado por el autoritarismo, intensificado en su corta edad. El Ujier y el Funcionario se encuentran, a su vez, tipificados y no

presentarán un desarrollo a lo largo de la obra: alternarán la agresión con la amabilidad y su función se sustenta en la representación de la opresión y el desconcierto para el Joven. Desconocemos de ellos cualquier detalle que los tipifique psicológicamente o los acerque a una descripción realista. Su función en la trama se sustenta en su contraposición imperante y violenta contra el Joven. Por su parte, este personaje sí presentará una evolución a lo largo de la acción, trágicamente marcada por la inversión. Frente a la capacidad de todo héroe de enfrentarse a la situación que se interpone contra su deseo y lograr su fin -o, al menos, accionar contra ello-, el Joven verá paulatinamente perder su capacidad de decisión y su avance en la trama no supondrá más que un retroceso a su posibilidad de enfrentamiento. Su evolución se basa en su involución, la pérdida de su rebelión en favor del sometimiento. Esta es la mayor perversión que configura Gambaro en *Las paredes*.

Fijándonos en el aspecto temporal, las referencias también remiten a un carácter simbólico, en lo ajustado del desarrollo por el cual han logrado someter al Joven. El cuadro I tendrá lugar de noche. Por la narración del Joven, sabemos que al regresar del campo se encontró con dos personajes que no aparecen en la obra, cómicamente denominados por el Ujier como el Gordo y el Flaco, quienes lo llevarán a la cárcel. Hallaremos referencias temporales, como al marcharse el Funcionario y afirmar que son las 23:18. Tras la noche, el cuadro II se desarrolla al día siguiente, con la entrada del desayuno por parte del Ujier. La escena y el texto finalizarán con la espera del muchacho, acabando ese segundo día en la cárcel. En un apretado compendio de tiempo, Funcionario y Ujier han conseguido su propósito con el Joven, oprimirlo, enloquecerlo, adormecerlo y volverlo obediente, tanto como para estar sentado donde el Ujier diga sin escapar de la celda. Esta escena presenta un claro fondo kafkiano que nos recuerda a uno de los textos emblemáticos del escritor austríaco Franz Kafka, *El proceso*, o a su cuento “Ante la ley”, también incluido en *El proceso*.

En cuanto a la construcción espacial, primará la sobriedad de descripciones, pero con un marcado sentido simbólico. Todo tiene lugar en una escena fija, la estancia de la cárcel. Nos situamos dentro de la habitación, de una celda burdamente disfrazada de habitación lujosa de mediados del XIX, enfatizando así el humor negro desde el carácter irrisorio comparado con la situación en la que se halla el chico. La estancia irá desquitándose de elementos conforme avancen los cuadros hasta generar el espacio vacío y neutro, donde solo prevalezcan las paredes atentando contra el Joven:

Un dormitorio estilo 1850, muy cómodo, casi lujoso. Pesados cortinados en la pared de la izquierda, ocultan lo que parece ser una ventana; en el centro de la pared de foro, un gran cuadro, con un soberbio marco labrado representa, con el verismo de la época, a un joven lánguido mirando a través de una ventana. Una sola puerta conduce a las otras dependencias de la casa.

(Gambaro 1979, 16)

El espacio compondrá la metáfora más destacada de la obra, el cual significativamente la titula: *Las paredes*; esas paredes que progresivamente ceden y carcomen el espacio como representación de la destrucción y la demencia a la que está inevitablemente abocado el protagonista. Son la metáfora de la falta de libertad, del encierro y de la asfixia y componen la propia atmósfera que, en su correlato con el personaje, conforma uno de los espacios paradigmáticos en esta estética de la locura que cultivarán Gambaro o Pavlovsky en su producción.

Frente a *Decir sí*, donde la escena final se plagaba de elementos grotescos, con toda la sangre esparcida en el pañuelo del recién degollado cliente, el sistema en *Las paredes* es más complejo y desaprensivo. La acción se encuentra focalizada en el Joven y en el cuarto, por lo que desconocemos todo elemento extraescénico, como todas las intenciones y acciones del Funcionario y el Ujier fuera de la habitación. De esta forma, nos confunden y engañan como al protagonista, y sólo seremos capaces de leer entre líneas su desarrollo.

La elección de *Las paredes* para su montaje en 1982 y, posteriormente, su presentación en el seno de Teatro Abierto resulta evidente si realizamos una lectura contextual con el Proceso y su sistema autoritario. Su escritura en 1962 y su funcionamiento escénico veinte años después evidencian cómo el teatro de Gambaro goza de un sentido universalista que se revierte de nuevas máscaras con la lectura desde nuevos contextos.

En definitiva, Teatro Abierto acoge dos textos sumamente significativos para adentrarnos en la poética de Griselda Gambaro, a través de una propuesta de su producción de los sesenta y otros de los setenta. Su ubicación dentro del ciclo resulta paradigmática para la acogida de una expresión teatral alejada del realismo, mostrando vías dramáticas que conforman un espacio predominante en la dramaturgia argentina de los sesenta y cuyo legado continuará en los años democráticos. La poética de Gambaro comparte, a lo largo de su evolución y en sus cuantiosas variantes, algunas de las claves que hemos determinado en los análisis de *Decir sí* y *Las paredes*, desde la ruptura del realismo en favor de nuevas experiencias dramáticas al desarrollo de un teatro de la

opresión: temática, formal, visual y perceptivamente. En el tema, porque su obra se conjuga como una continua variante en las relaciones represivas entre víctima y victimario, roles que variarán con el transcurso de la historia, de su percepción del mundo y sus propios intereses. En la forma, porque elige mecanismos novedosos que se adentran en lo ilógico, humorístico, absurdo, el juego de contrarios, lo macabro, lo grotesco y descontrolado. Visualmente, porque enfatiza la construcción de espacios despojados de todo mimetismo para, desde lo simbólico, lograr intensificar su mensaje y provocar el sentido estético de locura de las acciones y situaciones. En última instancia, perceptivamente ya que logra conjugar una recepción compleja en sus espectadores, impidiéndoles una lectura crítica desde el intelecto para conjugar, junto a este, a todos sus sentidos, provocando su propia empatía asfixiante: imágenes grotescas, impactantes, atmósferas lúgubres y opresivas, acciones incomprensibles, escenificaciones violentas, conjugación de estilos que rompen el discurso tradicional... La presencia de Gambaro en Teatro Abierto, como una de las voces paradigmáticas de la escena argentina, resulta reveladora tanto por la pieza presentada por la autora como por el reconocimiento que confiere su elección como montaje para otros elencos. En ambas propuestas se recoge la constante mirada, preocupada y crítica, sobre la sociedad y la opresión de toda forma de autoritarismo contra los individuos. En cada uno de sus textos, Griselda Gambaro lucha a través del arte para provocar la incomodidad en el espectador, su rebeldía personal ante lo visualizado y su reacción efectiva -contrario a sus personajes- capaz de negarse y afirmar en completa libertad de juicio.

### 5.3.2.- Eduardo Pavlovsky, visceralidad, humor negro y locura

Anastasio.- ¡Estamos en guerra!  
 Carmela.- ¡Estás!  
 Anastasio.- ¡Estamos! ¡No son tiempos para  
 divertirse ni para gastos!  
 ¡Son tiempos excepcionales! (...)  
 Carmela.- ¡Pero yo quiero hacer el amor de vez en cuando!

(Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*)

Eduardo Pavlovsky no solo es una figura esencial en la literatura dramática argentina, sino que su impacto se genera desde su carácter de teatrista (autor, actor, director, creador...) y su figura como intelectual, posicionándolo como un estandarte del teatro argentino desde los años sesenta hasta el siglo XXI y una de las figuras de mayor proyección fuera de sus fronteras. A su producción nos dedicamos en el capítulo cuarto de nuestro estudio, al cual remitimos para una mayor profundización.

Como en el caso de Gambaro, los comienzos de Eduardo Pavlovsky entroncan con el estilo denominado como Neovanguardia, acogiendo el impacto que había generado la llegada del Teatro del Absurdo a Argentina, los deseos renovadores del Instituto di Tella y el propio interés del dramaturgo por indagar en expresiones escénicas alejadas de un sentido realista con el fin de aprehender la realidad circundante. Esta será la clave que acompañará a toda su producción y que Jorge Dubatti incluiría bajo la concepción de lo que denomina como «Teatro Jeroglífico»:

Llamamos así a una poética abstracta que, a partir del legado de las vanguardistas históricas, radicaliza el valor de lo nuevo, y propone un teatro jeroglífico que rompe con el principio mimético de contigüidad y con el realismo objetivo, discursivo y expositivo en el que se funda el drama moderno desde el siglo XVIII. El objetivo es desautomatizar la visión materialista, realista (...), ampliar los límites de lo real -de acuerdo con el fundamento artaudiano: religar con lo trascendente, lo arciaco, lo sagrado-, refundar la relación con el mundo desde el misterio y la infrasciencia (...) y cuestionando de raíz el sistema de valores socio-culturales de la burguesía. (Dubatti 2005, 36)

Las primeras obras de Pavlovsky estarán enmarcadas en un teatro vanguardista desde la visión personal que dista, a su vez, del trabajo de Gambaro (analizado en *Las paredes* o, en los años setenta, en *Decir sí*). Mientras que la dramaturga conjuga lo irracional desde un ambiente incómodo, generalmente pesadillesco y en diálogos absurdos que se tornan macabros, en las primeras piezas de Pavlovsky emana el carácter desatinado de las propuestas en sí mismas, sin alcanzar un mensaje tan nítido como en los textos gambarianos. Más cercano al absurdo de Ionesco, Pavlovsky elige la irracionalidad como medio y fin último para expresar las relaciones humanas. Así ocurre en sus primeros textos, aquellos escritos en la década del sesenta, como *La espera trágica* (1961), *Somos* (1961), *Un acto rápido* (1965) o *La cacería* (1967), entre otros, y que Jorge Dubatti incluye en el membrete «macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”» (Dubatti 2005, 35).

A partir de los años setenta y hasta los ochenta, Pavlovsky acogerá ciertos procedimientos realistas, pero siempre como acercamiento a la estética desde planteamientos *sui generis*. Se relacionará con la pérdida del juego y el absurdismo beckettiano o cercano a las propuestas de Pinter para hallar nuevos caminos, pero prevalecerá «la alta ambigüedad semántica, donde se trata de transmitir la emoción de la angustia, de la soledad, de la violencia, todos temas paradigmáticos en el teatro de Pavlovsky» (Toro 1997, 11). Se incrementan las referencias espaciotemporales que juegan con el realismo deformándolo, la cierta clarificación del sentido argumental - aunque siempre desbordante, enrarecido y sujeto a la interpretación del receptor- y un



dibujo más profundo de los personajes, no siempre por su sentido realista, sino por la exageración grotesca y cómica de sus actitudes o por la indagación hiperrealista en su conciencia. Será denominado por Dubatti como «la macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista» (Dubatti 2005, 35), entre los que encontramos *La muñeca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cámara lenta* (1980), *El señor Laforgue* (1983) y la obra que analizaremos presentada en Teatro Abierto, *Tercero incluido*. Su ubicación en un estadio intermedio en la evolución poética de Pavlovsky le confiere a este texto breve un valor añadido, ya que nos permite dibujar a través de la propuesta para el ciclo de 1981 las claves de su estética personal desde los comienzos hasta las innovaciones contemporáneas.

Las características de este segundo período continuarán en sus siguientes textos, aportando ciertas variantes con la llegada de la democracia. Como en el caso de otros dramaturgos, la democracia permite la clarificación del discurso del dramaturgo y la violencia impactante de su obra incide en la introspección psicológica, en el mantenimiento de un ideario político socialista y, a su vez, en la consciente representación de la multiplicidad de sentidos e interpretaciones del mundo, alejado de los antagonismos puros desde una estética posdramática. De ahí que juegue tradicionalmente con la visión desde el opresor, no tanto enfatizando su carácter cruel, sino sus sentimientos más humanos para relativizar la visión tradicional del autoritarismo e incentivar el juicio crítico receptor. Así se observa en textos como *Potestad* (1985), *Pablo* (1987) o *Paso de dos* (1990), grupo definido como «la macropoética de los textos de la “estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista» (Dubatti 2005, 35), caracterizado por lo que el propio dramaturgo defiende como un «teatro de estados», «un teatro “que es puro devenir: bloques de intensidad. Son pedazos de vida, fragmentos, como manchas, de esas que Bacon tiraba en la tela para que de ahí surgiera la forma”. Observamos una estética basada en la exasperación, denominada por el autor como “realismo exasperante”, el cual se funda en la realidad» (Muñoz 2004, 78). Paulatinamente, esto llevará a iniciar en sus obras un sentido, definido por Dubatti como «micropolítica de la resistencia» (Dubatti 2005, 35), donde se intensifica la construcción política desde la subjetividad, desde la concepción alternativa de pensamiento, en tensión con el sentido de los grandes discursos (Dubatti 2005, 36) y enfatizando el carácter posmoderno y posdramático. Entre los títulos,

destacan *El cardenal* (1991), *Rojos globos rojos* (1994), *Poroto* (1996), *La muerte de Marguerite Duras* (2001), *Volumnia* (2002), *Varaciones Meyerhold* (2004), entre otras.

Resulta interesante, a su vez, considerar el aporte de Carolina Muñoz (2004) y acogerlo a nuestra consideración de la poética de Pavlovsky. La misma define el teatro de este dramaturgo como un «Teatro del estupor», aplicable especialmente a partir de su segunda etapa -a través de su texto *Potestad*- y definido como:

una escena teatral que explora subjetivamente los límites de la perturbación síquica en un movimiento de exorcismo colectivo. Los terrores sociales e individuales han de ser conjugados desde una realidad política/cotidiana concreta y transmitidos en un lenguaje (conjunto de los dispositivos escénicos de representación) teatral de choque, que en tal cualidad forma parte de la ética social de la furia. (Muñoz 2004, 70)

La tan variada y amplia producción de Pavlovsky pareciera inaprehensible e inabarcable para una visión conjunta. No obstante, observamos unas claves constantes que reuníamos bajo la idea ya explicitada de «estéticas de la locura», enfatizando desde la escenificación y el discurso dramático la locura de la existencia humana, la incapacidad de comprensión de la sociedad contemporánea bajo el prisma de la globalización, la fragmentariedad e individualidad de todo pensamiento y, a su vez, la opresión más abstracta -menos evidenciada- de una violencia desde el estado profundo, de todo aquello que gobierna por encima de los países, de las sociedad e individuos.

Algunos de los mecanismos que se desarrollarán recurrentemente en los primeros estadios de la poética de Pavlovsky serán los que observaremos a través de *Tercero incluido*. Junto a los postulados de la Neovanguardia -o el teatro jeroglífico-, se desarrollará un teatro marcado por las acciones viscerales, por el sentido desafortado de los personajes y sus actos, por la locura imperante en los caracteres y su gusto por la violencia, así como lo grotesco, el humor negro y el sentido macabro que prolifera en el desarrollo argumental.

### ***Tercero incluido* (Teatro Abierto 1981)**

*Tercero incluido* no supone la pieza más destacada dentro de la producción de Eduardo Pavlovsky, debido a su carácter de creación circunstancial para Teatro Abierto en 1981. No obstante, la participación de este dramaturgo en el primer ciclo y la propuesta presentada supone una muestra de sumo interés para conocer la poética de Pavlovsky y como ejemplo de la versatilidad de estéticas y la acogida histórica que Teatro Abierto

realiza, desde las propuestas de la tradición teatral -como los autores de tendencia neovanguardista iniciados en los sesenta- a las voces emergentes.

Como ya relatamos, Pavlovsky debió exiliarse en 1978 y, entre otros lugares, se asentó temporalmente en Madrid donde compuso *Cámara lenta*, la obra que entregaría a su regreso al país a Laura Yusem para su escenificación, donde también participaría Ricardo Bartís como actor. Teatro Abierto supondrá el recuperado contacto de Pavlovsky con el medio teatral y su reconocimiento dentro del panorama teatral -cuya textualidad había representado un *rara avis* y aún no había gozado del éxito y valoración canónica posterior-.

*Tercero incluido* nos sitúa ante una aparente escena costumbrista que pronto demostrará una situación demente y descontrolada, cuyo sentido absurdo revierte en una profunda reflexión sobre el contexto argentino del Proceso. La acción se desarrolla en una estancia marital donde, en medio de la noche -a las tres de la mañana-, se encuentra el matrimonio de Anastasio y Carmela. Aparentemente, se ha roto la desubicación tempoespacial absurdista; no obstante, lejos de construir un espacio realista, desde la primera acotación percibimos elementos discordantes que configuran la atmósfera desatinada y paródica que remite, a su vez, a una situación de excepción: «*Cama camera rodeada por diez espirales encendidas, un gran mosquitero algo deteriorado*» (Pavlovsky en AA.V. 2007, 271). Como observamos en la fotografía de Julie Weisz, bajo la dirección de Julio Tahier se plasmó este panorama irrisorio y desconcertante desde la visualización inicial del receptor. El director, que había trabajado con Pavlovsky con anterioridad, plantearía una propuesta escénica acorde a los postulados vanguardistas del dramaturgo, con la interpretación de Guillermo Renzi (Anastasio) y Alicia Naya (Carmela).



***Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky.**  
Imagen de Julie Weisz (2011).

La propuesta se inicia con el diálogo aparentemente realista del matrimonio en medio de la noche. Pronto, comenzarán las señales desconcertantes que indican una relación inhabitual y un terror desconocido, ante la llegada inminente de una amenaza innombrada y abstracta, de ahí que los personajes discutan sobre si denominarla en femenino o masculino y en singular o plural o sobre su forma física de manera irrisoria:

Carmela.- Y.. podrían ser monstruos, insectos voladores, torturadores o boy-scout...

Anastasio.- Sí, sí, o super hombres o marcianos... ¡No! ¡No! Nada de eso, ¡es un enemigo en pie de guerra que nos quiere aniquilar!

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 272)

No obstante, esa inminencia peligrosa aparece de forma parodiada ante la colocación obsesiva de espirales para insectos y a través de un humor, al inicio de la pieza, propio de la comedia tradicional en las burlas entre pareja:

Anastasio.- A lo mejor hoy no vienen... ya son las tres.

(...)

Carmela.- No va a faltar, tiene buen estómago, se comió dos fuentes de raviolos el día que dejaste la heladera abierta.

Anastasio.- Tengo mis dudas, ¿no te las habrás mandado vos?

Carmela.- ¿Yo?, bien sabés que estoy a régimen para adelgazar.

Anastasio.- Por eso mismo, cuando estás a dieta la heladera tiembla...

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 271-272)

De esta forma, Pavlovsky revierte el sentido tradicional de la comedia blanca o de situación para trabajar desde un estética vanguardista e ilógica, desde el espacio de la locura que entronca, a través de la mirada demente de Anastasio, con el discurso militarista propio del contexto de creación de la pieza y adecuado a cualquier estado autoritario que impone su pensamiento hegemónico. Su lectura permite tanto entrever al Proceso en el terror causado a sus conciudadanos con la existencia de un mal endémico como al pensamiento neoliberal proveniente de Estados Unidos que perseguía enfermizamente toda ideología comunista estableciendo un antagonismo entre el discurso afín y el enemigo.

El personaje de Anastasio irá descubriéndose como un ser enloquecido, en continua actitud beligerante, atento al peligro que les acecha a partir de situaciones paródicas en su desarrollo en la habitación conyugal. Frente a ello, Carmela se presenta como su contrario, cansada del terror en el que viven, desmontando con sus diálogos el miedo estúpido de su pareja y reclamando el regreso a la cordura. Significativamente, de una manera paródica y a partir del juego de exageraciones que deforma toda construcción realista, Anastasio se presenta como la imagen bélica frente a Carmela, que reclama por

el amor y retorno a la cordura. Por ello intenta convencer a su marido, de manera cómica y obsesiva, que vuelvan a hablar de amor como los vecinos, que se diviertan como las parejas en el cine o el teatro y que puedan retomar las relaciones sexuales que durante más de dos meses no practican por la situación de peligro en la que Anastasio considera que se hallan. De ahí que la escuchemos en diferentes ocasiones:

Carmela.- Y si fuera un ejército de perversos sexuales...

Anastasio.- ¡Otra vez con el sexo!... ¿pero hasta cuándo? ¡Tienes una idea fija!

(Pavlovsky 2007, 272)

Anastasio.- ¡Estamos en guerra!

Carmela.- ¡Estás!

Anastasio.- ¡Estamos! ¡No son tiempos para divertirse ni para gastos! ¡Son tiempos excepcionales! (...)

Carmela.- ¡Pero yo quiero hacer el amor de vez en cuando!

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 273)

Como tratábamos en el capítulo anterior, Eva Golluscio (2005) analizaba cómo la presencia del sexo en Teatro Abierto resultaba reveladora como una expresión, más allá del sentido político de la pieza, de marcado carácter contestatario enfrentado a la censura y la norma conservadora de la dictadura. Eduardo Pavlovsky ya había evidenciado en su trayectoria anterior, especialmente en el contexto colindante al Proceso, la realización de un teatro de sentido político y de marcado compromiso social, atrevido y enfrentado a la norma censorial, como ocurrió con *El señor Galíndez* (1973) o *Telarañas* (1977), propuesta tras la que deberá exiliarse bajo la presión recibida por parte del régimen dictatorial. En esta ocasión, el interés que establece la obra de Pavlovsky es el correlato entre el sexo y el amor (representado por Carmela) como acto de subversión y liberación, frente a las imposiciones opresivas (bajo la mirada de Anastasio) provenientes del aparato político, tanto leído desde el autoritarismo del régimen dictatorial como de la presión ejercida por la economía neoliberal asfixiante. La aparente escena cómica presenta, entonces, un marcado sentido político desde la escena burlesca y llega a inferir un discurso polémico y rebelde sobre los escenarios de Teatro Abierto ante la nominalización, pronto acallada, del estandarte del comunismo hispanoamericano. Así, el discurso de Carmela entremezcla su deseo sexual desenfrenado por la cohibición con las figuras que para Pavlovsky representan el neoliberalismo recrudescido:

Carmela.- ¡Sí! ¡y me lo imagino a Brezhnev corriendo a las secretarias por la Plaza Roja!, a Reagan, recién convaleciente manoseando a las enfermeras, a la Sra. Thatcher tirándose lances con algún latin lover, a Indira desesperada por algún musulmán o a Fidel...

Anastasio.- ¿Qué dijiste?

Carmela.- Nada.

Anastasio.- ¡Cuidado con lo que decís! ¡Tenés que comprender que los grandes estadistas han optado: o se gobierna el país o se hace el amor, las dos cosas no se pueden hacer al mismo tiempo!

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 274)

A su vez, enlaza con la crítica a la economía impuesta por Martínez de la Hoz durante el Proceso, las cuales causaron un hondo desastre financiero en el país, como tratábamos en el capítulo anterior. Su mención en la obra conforma un sentido crítico explícito donde Pavlovsky rompe con la metáfora propia sobre los escenarios de Teatro Abierto y elige la alusión directa:

Carmela.- ¡Pero nosotros no estamos en guerra!

Anastasio.- ¡Cómo no estamos en guerra! ¿Qué clase de argentina sos? ¡Cómo pensás así llevar el país adelante! ¡Es el odio que le tenés a Martínez de Hoz lo que te envenena!

(Pavlovsky en AA.VV. 2007, 275)

Como además percibimos en esta última expresión, esta relación sexo-poder, libertad-autoritarismo queda enlazada por otra cuestión que atraviesa la escena y que enlaza con las referencias a lo nacional. Como ya planteaba Taylor (1997), muchas de las propuestas de Teatro Abierto inciden en los códigos nacionales, en la recuperación de mitos y las reflexiones sobre el país como una crítica o construcción paralela de una nueva realidad social, más allá de las imposiciones del Proceso. En esta ocasión, resulta evidente que Anastasio represente el discurso nacionalista militar, aquel que contrapone los beneficios del país al de sus ciudadanos y que incida en diversas ocasiones a Carmela en la necesidad de que ella recupere este nacionalismo y de que actúe ante el peligro como corresponde: «¡Pero sos argentina!» (Pavlovsky en AA.VV. 2007, 273). Estas referencias generan un matiz grotesco y macabro al relacionarse con el discurso político del Proceso, bajo el lema «Los argentinos somos derechos y humanos», o el menosprecio a todos los disidentes políticos o exiliados negando su carácter como argentinos.

Todo el argumento de la propuesta se sustenta en este diálogo de pareja que conlleva, alegóricamente construido desde la parodia y lo cómico, un discurso político. Con el avance de la breve propuesta, solo encontraremos una intensificación de la crispación de ambos personajes y del sentido paródico, la cual llevará a Carmela a vivir bajo las sábanas una experiencia orgásmica -cuya escenificación en Teatro Abierto también confería un fuerte sentido contestatario- mientras su marido cree que ha tenido lugar un ataque enemigo, en una construcción de equívocos entre la realidad y la mente enferma de Anastasio de suma comicidad para el espectador. Llegará a un momento de

clímax, entre el orgasmo de Carmela y la exaltación de Anastasio, que los cree unidos en la batalla: «Anastasio.- ¡Mi amor! ¡Ahora somos un ejército! ¡Juntos venceremos!» (Pavlovsky en AA.VV. 2007, 278).

Posteriormente, de manera abrupta Pavlovsky planteará un lapso temporal que vuelve a situar al matrimonio dormido en la cama y que desencadenará la locura final de Anastasio y la muestra explícita de la violencia irracional en escena, un acto impactante para el espectador que torna macabro y trágico el sentido paródico de la propuesta. Así, Anastasio creará ver en el paso del autobús por su calle un tanque de guerra y las súplicas de Carmela no impedirán la exposición exacerbada de su locura cuando, tras un grito exaltador a la patria, acribille a todo el autobús. El momento de terror, revierte, sin embargo, en un atisbo de esperanza. El acto trágico llega al punto álgido de la locura de Anastasio y el mismo, acobardado, se acurruca en la cama. Entonces, Carmela acoge una actitud de empoderamiento, se deshace de las armas y se dirige a él para vencerlo desde el amor y, metafóricamente, para mostrar la victoria final de la cordura y la bondad más allá de todas las imposiciones políticas que arrinconan a la sociedad: «*Llora. Un ruido muy intenso. Anastasio temblando de miedo sube a la cama y se arrincona en ella. Carmela cambia de actitud, se siente vencedora. Tira la escopeta, el casco, el libro, se saca el deshabillé y se va acercando a Anastasio que se entrega*» (Pavlovsky en AA.VV. 2007, 281).

La propuesta, como observamos, se acerca al sentido dramático desde lo lúdico, en el sentido del juego desaforado y absurdo que desarrolla el diálogo nocturno - subrayadamente rutinario- entre el matrimonio. La elección de Pavlovsky por exceder el realismo entronca con una visión de la sociedad desde su carácter demente, desde las patologías perceptibles en toda opresión, en todo autoritarismo que frene la libertad personal. La propuesta, aunque rompe con el desarrollo de un argumento tradicional, presenta un desenlace plurisignificativo que abre la perspectiva ante el espectador y le invita a reflexionar sobre sí mismo en los contextos de opresión y el posicionamiento elegido ante el poder, así como revierte una esperanza que brota en la imagen y el discurso de Carmela.

Los años de tormento vividos durante la última dictadura y la visión global de la sociedad capitalista arrasadora precisan, para Pavlovsky, de un tratamiento paródico, de la locura como único medio para expresar la propia incompreensión del desarrollo histórico de los acontecimientos. Nos hallamos ante una locución humorística que

recupera una concepción tradicional de la comedia, entre el planteamiento paródico de la situación y la construcción de equívocos y disputas irrisorias en los enfrentamientos de pareja, pero aumentando paulatinamente el discurso catastrofista de Anastasio y la desesperación de Carmela y alcanzando un sentido trágico que desmonta la construcción humorística en la que se asentaba el texto y le confiere su sentido vanguardista.

En la construcción de los personajes, observamos el dibujo paródico, que roza lo absurdo, en la intensificación de las obsesiones y preocupaciones de cada miembro de la pareja. Son dos entes antagónicos; el objeto de acción de Anastasio es lograr enfrentarse al enemigo, mientras que el de Carmela es recuperar a su marido ante la atmósfera quimérica de agresión y lograr una construcción social pacífica. Por tanto, ambos se contraponen y solo uno podrá vencer en sus deseos. La acción se desarrolla a través del diálogo que supone la lucha entre estos dos polos contrapuestos. No obstante, cuando Anastasio logra su fin descubre la desesperanza brotada de la agresión y Carmela se revertirá poderosa ante su clamor constante por la cordura y frente a la violencia.

Pavlovsky no busca presentar una imagen realista de los personajes; por el contrario, se trata de dibujos estáticos de sus pretensiones planteados desde un sentido paródico y grotesco, que se torna macabro en la figura de Anastasio. La evolución de este personaje solo mostrará en ascenso la locura que caracteriza a los caracteres de Pavlovsky a partir de los setenta, pero tratada desde un sentido cómico y no desde una profundización psicológica. No obstante, el carácter más atroz del dramaturgo es intercalar en el discurso de Anastasio -aparentemente demente- toda una serie de referencias que enlazan con la ideología del Proceso de Reorganización Nacional y, a su vez, con un lenguaje científico médico y un conocimiento certero de las estrategias bélicas. Su aparente locura entronca con una lógica extendida y un pensamiento crítico constatable; por lo tanto, nos invita a pensar en la correspondencia de Anastasio con los mandatarios. Por ejemplo, presentará referencias históricas reales a conflictos bélicos y figuras políticas; esbozará las teorías de Clausewitz sobre la guerra o utilizará humorísticamente términos como «neurastenia» o «psicastenia». En última instancia, como percibe Yolanda Ortiz Padilla, se conjuga toda una correspondencia aparentemente ingenua y sutil con los postulados del régimen, con algunos «preceptos de la ideología conservadora del Proceso, como, por ejemplo, el mantenimiento del modelo cultural tradicional argentino cuyo núcleo es la familia» (Ortiz Padilla 2010, 245). Por su parte, la construcción de Carmela como antagonista conduce al espectador desde la visión



paródica de su personaje hasta la asimilación reveladora de su mensaje antagónico, de un discurso de resistencia desde el deseo y la pasión que se contraponen metafóricamente al dolor gestado por el autoritarismo. Por ello elige Pavlovsky finalizar la propuesta con su imagen apartando las armas y dirigiéndose a la cama, construyendo un mensaje optimista que enlaza con el sentido contestatario del logro alcanzado por Teatro Abierto desde su escenificación. Como percibe Alfonso de Toro, Carmela representa una línea ideológica de Pavlovsky donde, ajeno a las utopías político-sociales, se representa un discurso disonante, pero resistente y personal, evitando lo que el propio dramaturgo define como «“la línea dura político-mensajista”» y promulgando un teatro «que lleva a la creación de “nuevos territorios existenciales, nuevas identidades, nuevas formas corporales estéticas”» (Toro 1997, 11).

El *tercero incluido*, como título de la obra, cobra así un doble significado. En primer lugar, se refiere a esa amenaza constante que el discurso político autoritario y el pensamiento capitalista logra situar como enemigo del bienestar social. Ese *tercero* son todos los elementos discordantes que, para Anastasio, afectan al *statu quo* de la sociedad; de la mano de Carmela, se construye como una posición para el propio control del individuo. Ante el terror de ese *tercero* que siempre nos acompaña, nos acobardamos y aceptamos toda imposición social. Ante la existencia de ese elemento *tercero* debemos liberarnos para perder el terror y recobrar el raciocinio para vencer desde el deseo personal. Es un tercero incluido en la pareja, en el dos. Un tercero que introduce el miedo y el desasosiego y que está presente sin que nos demos cuenta. En el caso de Teatro Abierto, es justamente ese poder estatal y sus delirios, su perversión que afecta al alma y a la mente de los personajes.

A través de esta breve propuesta, Pavlovsky construye un entramado dramático de sumo interés tanto en su relación contextual como para la comprensión de su propia poética sobre los escenarios de Teatro Abierto. La obra nos permite observar algunas de las claves de su producción dramática en este período, que enlazábamos de forma amplia bajo la idea de «estéticas de la locura». Percibimos el sentido neovanguardista o jeroglífico de un teatro que se aleja del realismo como estética, aunque entronque con ella, pero que precisa de otros espacios de experimentación constante para la búsqueda de su sentido; se postulan atmósferas donde prima lo ilógico e incierto en un alegato constante contra el autoritarismo y la sociedad neoliberal implacable. Se deleita en el desarrollo de personajes descontrolados, psicológicamente afectados por la presión

externa o la patología personal, desarrollando la violencia explícita y elementos grotescos o que violentan la norma establecida. Evidencia la normalización y la rutina de la locura desenfrenada para contraponerla a los propios dirigentes en quienes la sociedad confía, alentando sobre las máscaras de nuestra propia opresión. La aparente falta de argumento no impide la acción exacerbada, las imágenes macabras o impactantes y la visceralidad de las acciones desenfrenadas, como en los disparos finales en esta propuesta. Pavlovsky no construye un discurso unívoco, sino que ahonda en la resistencia personal de cada pensamiento crítico de sus personajes, como observamos en Carmela. En definitiva, un discurso donde lo demente se apodera de la escena tanto en el texto como en su dramaturgia y sitúa al espectador ante propuestas que movilizan su propio confort y lo despiertan en la necesidad de su lectura propia de la historia.

#### **5.4.- Nuevos caminos del teatro político: memoria y justicia**

En la configuración de nuestro corpus, consideramos oportuno dedicarnos a la producción de Carlos Somigliana y Aída Bortnik para Teatro Abierto. Ciertamente, ambas figuras ocupan un lugar destacado en el teatro argentino desde los años sesenta y setenta, pero su producción menos cuantiosa y su finalización en los años ochenta, así como la menor dedicación de la crítica a su obra, ha desfavorecido la visión de dos figuras que valoramos subrayables en el panorama argentino del siglo XX.

Nuestro interés en ambos dramaturgos reside, en primer lugar, en que sus poéticas representan variantes dentro de la tendencia amplia del realismo, planteando disparidades dentro de los postulados del Realismo Reflexivo y aportando una visión personal desde el trabajo dramático. Así, evidencian cómo las vías de trabajo dentro de la corriente realista fueron amplias y variadas, hasta tal punto que en ocasiones percibimos en la asignación de esta macropoética un sentido tan amplio que precisa el estudio particular de la expresión dramática de cada autor. En el caso de Somigliana, sorprende por su dedicación al drama histórico en su primera producción y por la acogida de otros recursos expresivos (sátira, parodia e ironía) para el planteamiento de sus propuestas, las cuales emanan de un marcado sentido social -de carácter socialista- que busca enfrentar al espectador con una crítica a cada contexto histórico. Si miramos a Bortnik, su poética más destacada emerge a partir de los ochenta, inicialmente en Teatro Abierto, alejándose de las primeras propuestas enlazadas con el teatro político y militante de los setenta. En

la autora observamos un acercamiento a un teatro de corte más naturalista y simbólico, que entronca con la influencia del dramaturgo ruso Anton Chéjov, y cuyas propuestas inciden en el estudio psicológico profundo de sus personajes, en el devenir del tiempo para presentar una radiografía profunda de la sociedad. Esto, en el contexto dictatorial en relación con Teatro Abierto, promueve un alejamiento del planteamiento tradicional antagonista entre víctimas y victimarios y muestra un crisol de experiencias individuales complejas en la relación de cada personaje con el autoritarismo.

Ambas voces se unen a través de este epígrafe, en relación con su participación en Teatro Abierto, por el esbozo de un teatro de marcado sentido político en la representación dramática de los horrores de la dictadura, su develamiento explícito sobre los escenarios y el inicio, especialmente a partir de sus expresiones en 1982 y 1983, de un teatro que clama por la justicia histórica y que entronca con la necesidad de la Verdad y la Memoria frente al olvido y la exculpación. Son, desde nuestra visión, representantes paradigmáticos de una línea que en Teatro Abierto iniciará el trabajo con un modelo teatral que continúa vigente hasta la actualidad, cuya temática entronca con el descubrimiento, la visión crítica y el testimonio sobre los años de opresión vividos entre 1976 y 1983 y el amplio espectro de víctimas directas e indirectas que la violencia estatal generó. Las expresiones de un teatro memorial y testimonial en la producción argentina actual resulta muy acuciadas desde los años ochenta, variando radicalmente su expresión formal, pero hermanadas bajo la temática de la recuperación de los horrores dictatoriales. Desde algunas propuestas de Patricia Zangaro o Lola Arias al montaje de *25.000 millones de argentinos* de Lisandro Fízk (Teatro Ópalo, 2017) o toda la dramaturgia vinculada a *Teatro x la Identidad*, entre otros tantos y numerosos ejemplos. Será lo que Jorge Dubatti defina como el «Teatro de los muertos» (Dubatti 2014a), definido como «una tendencia muy extendida en la escena argentina: el teatro crea dispositivos, de diversa morfología, que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros. (...) el teatro de Postdictadura opera como un constructivo memorialista», el cual logra «que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador, aunque no se esté hablando explícitamente de ello» (Dubatti 2014a, 138)<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> En referencia al teatro español, el término extendido para la referencia a este tipo de teatro sobre los horrores de la violencia, mayoritariamente focalizado a la recreación de la Guerra Civil española o de la II Guerra Mundial, se denomina como «teatro de la memoria» (Floeck, 2006). No obstante, en su especificidad sobre el contexto argentino, decidimos presentar el término de similar índole acuñado por Dubatti (2014).

Argentina precisó, tras los años de espanto, de la reconstrucción de los traumas del Proceso desde un pensamiento crítico que la democracia otorgaba, el cual reflexionaba sobre estos acontecimientos y su huella sociocultural en los discursos memorialísticos. La memoria, como señala Todorov (2013) en *Los abusos de la memoria*, es una facultad que define el pensamiento occidental desde el desarrollo de los acontecimientos cruentos que asolaron a Europa en el siglo XX y se extrapola a otros espacios como Latinoamérica. Sin duda, como evidencia este pensador, se trata de una cuestión de suma complejidad en su dialéctica entre la posesión estatal y el discurso individual, entre la utilización y la apropiación, entre la necesidad expurgatoria del trauma y el abuso corrupto de lo memorial. Así, asegurará Todorov: «Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar» (Todorov 2013, 20), a la vez que plantea cuestiones de suma complejidad que afectarán a la Argentina democrática: «Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, con qué fin?» (Todorov 2013, 36).

Como señala Beatriz Sarlo, tras el contexto dictatorial se produce en Argentina lo que denominaría como «giro subjetivo», un «reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad (...) Se ha restaurado la *razón del sujeto*» (Sarlo 2005, 22). A su vez, como constata Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*, se constata: «La creciente atención prestada, en la esfera pública y en el campo académico, a las memorias del pasado reciente (...) Se trata de expresiones producidas por actores y movimientos sociales diversos y por políticas estatales que responden a las demandas de estos actores sociales» (Jelin 2014, 226).

El teatro se conforma, en este sentido, como un espacio privilegiado gracias a su propia esencia como arte, al carácter «convivial» (Dubatti 2003), el cual genera una recepción distinta en temáticas como a las que aquí nos enfrentamos. El convivio se alcanza en cada escenificación, generándose un acto compartido en comunidad, el cual provoca una relación directa entre el emisor de la representación y el espectador que la recibe. Así, como destacábamos en la relación con el público en Teatro Abierto, se construye una vivencia colectiva más enfatizada por el sentido político que promueve el

carácter activo y fomenta, en el caso de temáticas como la que aquí nos concierne, la retentiva en comunidad sobre los estragos y traumas de la dictadura.

Las propuestas de Somigliana y Bortnik para Teatro Abierto, incidiendo especialmente en sus trabajos para 1982 y 1983, se sitúan aún en un estadio primigenio desde su propia escritura contextual; es decir, en su desarrollo durante y en los últimos años de la dictadura. Por tanto, se trata de las primeras voces que develan los horrores y, paulatinamente, comienzan a reflexionar sobre las heridas gestadas por esa realidad histórica. En el ámbito escénico, consideramos su ubicación en lo que Elizabeth Jelin denomina como «emprendedores de la memoria» (2012). Con este término, la investigadora hace referencia a los agentes que, en el proceso de gestación de una cuestión pública, el cual se alarga en el tiempo y requiere de energías y perseverancia, ocupan un papel de promoción y empuje al fin deseado (Jelin 2012, 79-80).

Teatro Abierto, a partir de su interés en 1983 por revisar los siete años de gobierno autoritario y en su carácter de movimiento teatral, pero de acogida social, se conforma como un agente más en los movimientos emprendedores por la memoria y la justicia. Si bien no todas las obras enlazan con este postulado, textos como los escogidos de Carlos Somigliana y Aída Bortnik nos permiten observar los trabajos precisos de escenificación, descubrimiento y reflexión sobre los años dictatoriales, desde estilos divergentes. A su vez, el estudio de las propuestas de estos dos autores nos permite palpar con nitidez los cambios producidos entre las primeras manifestaciones en el entorno represivo de 1981 a las expresiones desarrolladas en el seno del proceso democrático en 1983 y 1984.

De esta forma, nos dedicaremos en nuestro estudio a tres propuestas de Carlos Somigliana, el cual cuenta con una participación notoria como dramaturgo (y como organizador e ideólogo) en Teatro Abierto: *El nuevo mundo* (1981), *Oficial primero* (1982), *La democracia en el tocador* (1984, edición suspendida) y, posteriormente, dentro de las obras colectivas con su participación en *Inventario* (1983), la cual mencionamos en el capítulo anterior. Posteriormente, nos centraremos en las propuestas de Bortnik para Teatro Abierto: *Papá querido* (1981) y *De a uno* (1983).

### 5.4.1.- Carlos Somigliana, humor descarnado y revelación

Marqués.- (*Meneando la cabeza desconsolado.*) (...)  
 Qué fracaso... Qué triste fracaso...  
 Creo que debo regresar al Viejo Mundo...  
 Estos torpes aborígenes todavía no están  
 preparados para la democracia...

(Carlos Somigliana, *La democracia en el tocador*)

Como analizábamos en el capítulo cuarto en la presentación sobre Carlos Somigliana, sus inicios dramáticos entroncaban con un teatro de carácter histórico y político, como acuñaría Zayas de Lima (1995). Desde *Amarillo* (1965) a *Ricardo III sigue cabalgando*, Somigliana retoma la Historia o la tradición literaria como alegoría sobre la sociedad -la suya, cualquiera-, de la corrupción política y del poder autoritario.

Dentro de su etapa inicial, la que entronca con la vertiente histórica, ubica Somigliana sus propuestas como *Amarillo*, *Historia de una estatua* o *De la navegación* donde, en palabras de Zayas de Lima, «exhibe una auténtica conciencia histórica ahondando en la búsqueda del sentido profundo de los datos hallados, una amplia comprensión de las potenciales relaciones en los hechos descubiertos, y un profundo dominio de la teatralidad en la selección de los mismos» (1995, 53). Como analizaremos, las propuestas presentadas para Teatro Abierto en 1981 y 1983 mantienen un sentido histórico -en su ubicación tempoespacial y la elección de un personaje histórico, el Marqués de Sade-, pero Somigliana parodia su propia poética, revierte su estilo y halla en la Historia un recurso para parodiar la realidad argentina en el proceso dictatorial.

Como venimos delimitando a lo largo de este estudio, el teatro durante el Proceso de Reorganización Nacional debió acogerse a recursos estilísticos -literarios y escénicos- como la metáfora, la alegoría, el simbolismo y otros procedimientos que enfatizaban la lectura cómplice del espectador, como el humor provocado por la sátira, la parodia o la ironía. En el caso de Carlos Somigliana, percibimos cómo su producción para Teatro Abierto acoge un carácter compacto y permite, en su amplia labor para estos ciclos, observar algunos de los textos más destacados de su poética y como significativo aporte para la historia del teatro argentino.

El uso de fórmulas como la sátira o recursos estilísticos como la parodia o la ironía nos conduce a pensar en la necesidad de un público modelo, en el caso de Somigliana el espectador de *Teatro Abierto*, el cual se encuentra en consonancia con la representación escénica y es capaz de traducir la metáfora generada y la crítica oculta tras la burla. Más allá de su contexto, las propuestas dramáticas como las que Somigliana presenta para

estos ciclos, se reformulan y acogen nuevos referentes en relación con cada espacio autoritario. Como señala Pere Ballart, retomando las teorías de Norhrop Frye,

el satirista debe estar seguro de que el auditorio podrá despojar fácilmente la obra de ese ropaje grotesco y traducir el mensaje edificante propuesto. Así se explica el tino con que ha de proceder el autor de sátiras al elegir a sus víctimas, pues su ataque debe ser a la vez captable y susceptible de ser compartido (...) Lograr un consenso duradero con los lectores obliga a la sátira a refugiarse en las convenciones y a atacar desde las mismas aquellos usos, costumbres y actitudes que todos los públicos hallarán reprochables. (Ballart 1994, 419).

Somigliana elige para los escenarios de Teatro Abierto el humor descarnado con el fin de criticar, desde el tono burlesco, a la sociedad argentina durante los años del Proceso hasta su democratización. Por ello, esta fórmula se establece en tres estadios, correspondiendo a la evolución histórica: la crítica a la corrupción política opresiva en *El Nuevo Mundo* para 1981; la reflexión sobre los desaparecidos durante el Proceso en *Oficial primero* para 1982; y, por último, la valoración sobre la transición democrática, con *La democracia en el tocador*, la obra escrita para 1984, ciclo truncado antes de su desarrollo. En su estilo se desarrollan elementos satíricos, irónicos y paródicos, gracias a los cuales configura un humor agresivo, donde la carcajada se amarga en el descubrimiento de la realidad traumática mostrada en escena<sup>41</sup>.

### ***El Nuevo Mundo (Teatro Abierto 1981)***

Para 1981, Somigliana presenta *El Nuevo Mundo*, obra que tiene como protagonista al Marqués de Sade; más concretamente, un anciano Sade que será burlado a lo largo de la pieza breve por el resto de personajes<sup>42</sup>. Para la historia de la literatura y el imaginario colectivo, el Marqués de Sade conforma una figura de sumo interés desde su carácter de perversión, aquel que se atrevió a hablar de sexualidad y erotismo y construyó, en torno a ello, la doctrina filosófica del libertino que, como afirma Jorge Gaitán Durán: «es el filósofo del erotismo, el filósofo más arriesgado y extremoso, (...) la voz de lo que no puede ser nombrado» (Gaitán Durán 1973, 17).

La figura del marqués de Sade seduce a Carlos Somigliana en su consagración

<sup>41</sup> Parte de esta cuestión, que ahora presentamos de forma ampliada, se desarrolló en una investigación publicada con anterioridad, “Carlos Somigliana: sátira, ironía y parodia teatral contra la última dictadura militar” (Saura-Clares 2016a).

<sup>42</sup> En un artículo anterior (Saura-Clares 2014) analizamos esta propuesta, así como *La democracia en el tocador*, junto a la versión de *Macbeth* de Somigliana (1980) en relación con la utilización de la sexualidad, el erotismo y la perversión como elementos políticos en la producción del autor. Algunas de las ideas que aquí desarrollamos fueron ya planteadas en dicha publicación.

mítica a lo largo de la historia. El dramaturgo argentino recordará en esta obra el legado de Sade, basándose en ese poso cultural que considera reconocible por el espectador, lo que posibilita el uso del recurso satírico y paródico. La apropiación de la figura del marqués de Sade como mito genera tanto la comicidad como la crítica en la lectura profunda y reflexiva, como observaremos tanto en *El Nuevo Mundo* (1981) como en *La democracia en el tocador* (1984). Como percibe Zayas de Lima en la construcción dramática de Somigliana, «Uno de sus mayores aciertos radica en cómo sobreimprime elementos satíricos a un vodevil que respeta los códigos tradicionales: superficialidad (en su caso, aparente), ligereza, engaños, final feliz para todos» (Zayas de Lima 1995, 137); no obstante, este desenlace fortuito oculta, como analizaremos, un sentido crítico y un descubrimiento atroz sobre los años de la dictadura.

El marqués de Sade, por tanto, hará su aparición en la escena argentina en *El Nuevo Mundo*, a unos supuestos setenta y cinco años y en una «*imaginaria capital sudamericana hacia 1815*» (Somigliana en AA.VV. 2007, 325). La obra se desarrollará en un espacio único, la habitación de Roberta, lugar donde, como un retablo cómico, se sucederán los encuentros que posibiliten el desarrollo de la acción. Como apunta Miguel Ángel Giella, esta elección espacial encuentra su referente en «la dimensión sexual como campo de corrupción general. Destacamos la precisión, como necesidad escénica, de “la presencia exclusiva pero imprescindible de una enorme cama”, porque efectivamente la orgía la exigirá» (Giella 1991, 247).



*El nuevo mundo de Carlos Somigliana.*

Fotografía de Julie Weisz (2011).

La escena nos sitúa ante su llegada a América, donde busca iniciar la vida serena que, en Europa, perseguido como demente por sus teorías sexuales, le impiden tener. Así, dinero y sexo serán los elementos que giren en torno al Marqués de Sade y a una estética que parodia el vodevil, lo cual permitirá reflexionar sobre Argentina y su Historia, así como la realidad del Proceso de Reorganización Nacional.

A su llegada al Nuevo Mundo, el Marqués de Sade se dirigirá a casa de Roberta, una antigua amante. Las diferentes situaciones y personajes le impedirán satisfacer su deseo, mostrando la corrupción de un país cuyos vicios morales y cuya hipocresía es



expuesta en torno a la cama que corona la escena; más allá de juzgar a Sade por sus ideas y actos, los personajes sólo desearán su beneficio personal a través del dinero del Marqués, descubriéndonos su verdadera identidad reprochable. Marcada toda la acción por la sátira, la parodia del imaginario dieciochesco y el humor, el marqués de Sade será convertido en personaje literario, cumpliendo el rol del libertino que él presentó en sus relatos, para ser enfrentados, él y sus ideas, a la sociedad argentina del momento. Así, a través del sexo y las ideas filosóficas y sexuales de Sade, Somigliana desnuda a la ciudadanía en la intimidad del cuarto de Roberta, en una estructura acumulativa donde cada personaje ostenta mayor poder que el anterior. Estos se desprenderán de las vestimentas y ataduras de su posición social, descubriendo su corrupción moral y política, siempre dispuestos a complacer a un marqués que sea capaz de recompensarlos económica o sexualmente, participando exultantes en la orgía teatral del autor argentino.

El primer personaje al que se enfrenta Sade a su llegada a la casa de Roberta será la criada, la joven Lucinda, representante de la clase social más baja. Esta joven «*exageradamente pudorosa*» (Somigliana 2007, 326) será la primera en ceder ante la tentación del marqués. Tras Lucinda, conoceremos a Madame Roberta, la representación de la clase media burguesa, cuyo sustento y posición social quedan asegurados en su relación adúltera con el Ministro. Ella representa a quienes emigraron al Nuevo Mundo y supieron participar en las estrategias de poder y corrupción para enriquecerse. A través de una cómica y sensual anagnórisis, el erotismo y seducción de Sade conseguirá el reconocimiento del antiguo amante en ese anciano:

Marqués.- [...] (*Se aproxima y la contempla.*) Appétissante... (*Se aproxima más y la huele.*) Aromatique... (*Se aproxima más y la lame.*) Savoureuseuse...

Roberta.- (*Con un escalofrío.*) Esa voz... Esa lengua... [...]

Marqués.- (*Dándole una terrible bofetada que la tira al suelo.*) ¿Y ahora? ¿Todavía no me reconoces?

(Somigliana 1988, 38)

Sin embargo, esta Roberta del Nuevo Mundo no quiere poner en peligro su actual y afortunada situación de amante del Ministro por una noche de pasión con el marqués. Aunque ría y alabe sus historias, Roberta sólo caerá en sus brazos ante un poder más fuerte que la seducción y el sexo: el dinero. Tras el pago, el intento de recordar sus antiguas y complejas posturas sexuales quedará cómicamente interrumpido en dos ocasiones. En primer lugar, por el poder religioso, en la representación de Fray Nicasio, un fraile capuchino que con suma rapidez renegará de su hábito con el fin de aceptar el soborno del marqués a su silencio. En la segunda ocasión, el marqués deberá esquivar al

Comisario, representación del poder ejecutivo. Somigliana lo caracterizará en sus decisiones injustas, arbitrarias e ilegales, propias del autoritarismo en el que la sociedad argentina vivía. Más que por el dinero, el silencio del Comisario se logrará ante la amenaza de Roberta de utilizar su influencia sobre su amante, el Ministro, para su destitución.

El ambiente neoclásico en el texto del dramaturgo argentino no se halla solo en el vestuario o la escenografía, con «*toques deliberadamente anacrónicos*» (Somigliana en AA.VV. 2007, 325), o el estilo pomposo de la expresión de los personajes, sino también en los recursos escénicos utilizados. Así, Somigliana recordará la tradición cómica francesa mirando a Molière y extremando la afamada escena de la mesa que el dramaturgo francés planteó en su *Tartufo*. En este caso, los personajes que vayan apareciendo se ocultarán del siguiente bajo la cama, en una humorística fórmula acumulativa que genere la comicidad a los ojos del cómplice espectador y permita la referencia explícita a diferentes actos sexuales sin ser mostrados. De esta forma, los primeros jadeos corresponderán a Lucinda, que sucumbe presto a las propuestas sexuales del marqués, escondido allí por Roberta ante la aparición de Fray Nicasio. Sin embargo, la obra de Somigliana se tornará más disparatada cuando los ruidos expliciten el trío sexual que conforman Lucinda, el marqués y Fray Nicasio, ocultos allí del Comisario, el segundo personaje interruptor. La puesta en escena para Teatro Abierto estuvo a cargo de Raúl Serrano. Como observamos en el documental *País cerrado, Teatro Abierto*, en la escenificación de 1981 la cama se iba moviendo, intensificando los encuentros sexuales bajo ella desarrollados, lo que aumentaba el sentido vodevilesco y el humor de la obra, provocando las risas constantes del público. También encontramos una escenificación paródica del encuentro sexual sádico del protagonista con Roberta cuando ambos (interpretados por José María Gutiérrez y Marta Bianchi) juegan en la alcoba y ella se cuelga de la araña mientras él la desviste, quedando sentada sobre él con las piernas sobre los hombros, en una escenificación explícita de las acciones pervertidas del Marqués (Balassa y Wegbraut 1991, 62).

Esta acción queda interrumpida con la llegada del último escalafón de poder, el encuentro de Sade con el Ministro del Gobierno, quien goza de total autoridad y controla a la sociedad, por lo que su corrupción moral será la más extremada. Ante el terror del marqués por un posible encarcelamiento, tras la enumeración por parte del Ministro de esas «ideas terribles» sádicas que habían sido propagadas, se descubrirá, en una efectista

y cómica secuencia, que el propio Ministro se reconoce adepto a ellas, al igual que otros ministros del gobierno.

Sin embargo, Carlos Somigliana extrema el alma libertina y corrupta de este Nuevo Mundo, faltos de principios que no sean el dinero y las influencias, reprochando al marqués de Sade, en boca del Ministro, no haber cumplido el pecado de la hipocresía, el más poderoso de todos. Ante el cómico llanto del arrepentido marqués, este entenderá que América es su gran tierra de las oportunidades, siempre que tenga de su lado a la clase política. La obra finalizará en una disparatada hipérbole de esa corrupción social y moral, en una orgía al más propio estilo de Sade, a propuesta del Ministro:

Ministro.- Y bien, señor... Ahora que parece haber quedado aclarado todo entre nosotros... Me imagino que nos hará usted el honor de quedarse a vivir con nosotros, en América...

Marqués.- Si usted me lo permite, señor... (*Medrosamente.*) Y si usted me asegura que no volverán a encerrarme en un manicomio...

(...)

Ministro.- Y en América no hay manicomios, señor mío.

Marqués.- (*Eufórico.*) ¿No hay manicomios?... ¿Y locos?... ¿Tampoco hay locos?...

Ministro.- Bueno... Sí, algunos... Alguno que otro.

Marqués.- ¿Y qué hacen con ellos?

Marqués.- (*Encogiéndose de hombros.*) No sé... Desaparecen... (*Breve pausa.*) Pero usted no debe preocuparse... La locura es una enfermedad que sólo afecta a los opositores...

(Somigliana 2007, 340)

Como observamos, el sentido humorístico del vodevil queda enmarcado en un desenlace que ofrece un correlato atroz con las desapariciones durante el Proceso, la cual se intensificará, como observaremos, con *Oficial primero*. Esta relación con el contexto histórico se incrementa en *El Nuevo Mundo* por la puesta en escena de Raúl Serrano<sup>43</sup>. Como el director nos relata en una entrevista personal (Serrano 2017), buscó para la propuesta intensificar el carácter metafórico en una clarificación visual, de fuerte connotaciones emocionales. Así, el Ministro desnudaba a la sirvienta y la encapuchaba, reflejando las imágenes de tortura desarrolladas por el régimen. En ese momento, intensificando poéticamente la imagen trágica, la soprano Laura Liss interpretaba música clásica. El rescate del testimonio de esta puesta en escena resulta extremadamente revelador. Ante la imposibilidad de visionar las propuestas completas (más allá de las fotografías o algunas imágenes de *País cerrado, Teatro Abierto*) nos hace perder la

<sup>43</sup> El elenco estaba formado por Lucinda (Isabel Spagnuolo), El marqués (José María Gutiérrez), Madame Roberta (Marta Bianchi), Fray Nicasio (Oscar Núñez), El comisario (Mario Luciani) y el Ministro (Ricardo Díaz Mourelle). La asistente de dirección fue Liliana Carro, la vestuarista Mené Arnó y el músico Rolando Mañanes.

amplificación del significado político que las propuestas acogían en su escenificación. La visión escénica de Raúl Serrano, como muestra en su relato de la puesta en escena de *El proceso* (1977), versión de la novela Franz Kafka<sup>44</sup>, promovía en el tiempo dictatorial una puesta en escena donde el simbolismo cobraba un valor añadido y donde la multiplicidad de lenguajes (percepción sensible, visual o auditiva) rellenaban los espacios que el texto debía acallar, promoviendo una lectura cómplice y abierta a la recepción del espectador.

Además de este carácter político que acoge la pieza (en el guiño que Somigliana plantea con el diálogo final entre el Ministro y el Marqués, acrecentado por la puesta en escena de Serrano) y la propia crítica intrínseca, desde la construcción satírica, a la corrupción y perversión de las fuerzas de poder, un carácter contestatario dentro de la pieza es la referencia y presencia del sexo, el erotismo y las reminiscencias sádicas. Como venimos delimitando, siguiendo la lectura abierta por Golluscio (2005), el sexo se conforma como una provocación política, desde su mera concepción, sobre los escenarios de Teatro Abierto en el tiempo dictatorial. En este sentido, Somigliana desnuda a todos sus personajes, los muestra pasionales, activamente sexuales y pervertidos, aspecto intensificando por la consideración de algunos como representantes de la ética y la moral (del comisario al fraile). El aparente sentido pudoroso de la pieza, que evidencia el erotismo, pero no explicita lo sexual, se incrementa e implosiona en la puesta en escena de Serrano: las posturas sexuales exageradas y cómicas del Marqués y Roberta, el trío bajo la cama, el movimiento de esta -intensificando la evidencia y el sentido paródico ante el espectador- o el desnudo final que enlaza la perversión sexual con la tortura del régimen. El sexo se convierte no sólo en una representación rebelde contra la moral conservadora del Proceso en *El nuevo mundo*, sino que intensifica el sentido político de la pieza.

En cuanto al dibujo de los personajes, aparecen de forma satirizada y paródica, intensificando los rasgos que rememoran su carácter dieciochesco y corrompiendo su rol habitual en el imaginario literario; de esta forma, el Marqués como emblema del sadismo queda ahora desdibujado e irrisorio ante las acciones del resto de personajes, cuyo motor personal se basa en el dinero, el poder, el sexo, la corrupción y la hipocresía. La ética de estos queda desbancada ante el Marqués, conformando el dibujo de una sociedad viciada,

---

<sup>44</sup> En nuestra entrevista (Serrano 2017), el director nos relataba cómo buscó crear la atmósfera densa, increpante y temerosa del juicio a Josef K. y de la opresión estatal frente a la libertad del individuo. Así, la obra se iniciaba con la aparición de personajes por diferentes espacios del escenario y entre el público, fumando y soltando el denso humo por la escena, mientras cuchicheaban entre sí para evidenciar el contexto de excepción de la obra -el desconocimiento del protagonista sobre la causa de su detención- de fuerte y trágica correspondencia con el contexto argentino.

autoritaria y corrupta.

El ambiente prostibulario, cuestión en la que también ahondaremos en el análisis de la propuesta de Ricardo Monti, *La cortina de abalorios*, o los espacios donde se fusiona lo sexual con la corrupción política configuran, en el seno de Teatro Abierto y enlazado con la figura de la mujer autoritaria, la *madame*, una imagen recurrente que alegoriza la visión de un país corrompido, pervertido y humillado. Retomaremos esta idea, con la que enlaza *El nuevo mundo*, en nuestra dedicación posterior a la obra de Monti.

*El nuevo mundo* es un texto sumamente destacado en la producción de Somigliana y sobre los escenarios de Teatro Abierto en 1981. El sexo, las ideas sexuales de Sade y la corrupción moral que su figura representan para el pensamiento conservador, unido a una muy estudiada sátira y tratamiento humorístico, permiten a Carlos Somigliana enfrentarse a la dictadura y a la censura y, como explica Alberto Catena, dar cuenta de: «dos realidades difíciles de digerir en la Argentina de aquel entonces: la represión y las desapariciones» (Catena 1992, 574). A modo de vodevil descarnado, *El nuevo mundo* hunde su crítica en el cinismo y la podredumbre moral del poder político americano, activando la figura mítica de un personaje que traslada su radio de acción del viejo al nuevo mundo. Como valora Miguel Ángel Giella sobre el texto, «Marqués de Sade, síntesis de un modelo de conducta de una decrepita Europa, refleja también la senilidad viciada de ese pretendido *Nuevo Mundo-Nuevo orden*. Lo nuevo es viejo despotenciado. O lo nuevo repitiendo los vicios de lo viejo» (Giella 1991, 259). Somigliana genera una imagen desesperanzada del Nuevo Mundo a partir de una estética que le permite reflexionar sobre la propia realidad de su país. Como él mismo explica con lucidez en el documental *País cerrado, Teatro Abierto*:

Yo venía como todos los argentinos de un proceso muy doloroso, me sentía muy golpeado, y me lo traje a colación al pobre Sade para justificar esta especie de paroxismo del horror, de la represión de la crueldad, de lo que vulgarmente, por lo menos, se conoce como sadismo. En América el despotismo, el desprecio por los derechos de la gente, han sido permanentes, y constantes, desde que América existe. Yo hablo de Sudamérica cuando quiero hablar concretamente de la Argentina y hablo de una época pretérita cuando estoy hablando realmente del presente. Y el gran motor de esta transposición fue el miedo. Yo tenía mucho miedo; y al mismo tiempo tenía la necesidad de hablar de los desaparecidos, aunque fuera tangencialmente de la crueldad y el horror y el horror del turbio manejo de la cosa pública que se ha hecho en estos últimos siete años (en Balassa y Wegbraut 1991, 64).

La mirada del extranjero, de Sade, posibilita mostrar al espectador la verdadera cara de las instituciones corruptas, de la complicidad entre iglesia y Estado, de la

hipocresía y falta de preocupación por la sociedad; en definitiva, de los años de horror y la inestabilidad política que tanto tiempo llevaba arrastrando Argentina.

### ***Oficial primero (Teatro Abierto 1982)***

La obra presentada para *Teatro Abierto* 1982 se vuelve aún más agresiva y grotesca, buscando Somigliana desvelar, ante la sociedad, la cruenta realidad de los desaparecidos durante el régimen. La propuesta ironiza sobre los Tribunales de justicia y a los Oficiales primeros, cómplices del horror vivido desde 1976. Significativamente, el propio Carlos Somigliana ostentó este cargo y, posteriormente, fue uno de los abogados que oficiaron los primeros juicios contra las Juntas Militares, ya finalizado el tiempo dictatorial.

El interés de la pieza reside, además, en la prontitud de su escritura (1982) para el tratamiento temático de los horrores dictatoriales, para su valoración dentro de las escenificaciones como «emprendedores de la memoria» (Jelin 2012) y propuestas iniciáticas del «teatro de los muertos» (Dubatti 2014a), en la reconstrucción desde la escena del pasado de Argentina con el fin de enfrentarse a los traumas aún latentes en la sociedad. Somigliana destacaba y criticaba ferozmente con su obra la realidad de los desaparecidos, señalando como coautores de estos crímenes a los propios organismos jurídicos.

Como enlaza Pedro Espinosa, en la relación entre la vida del escritor, su vinculación a Teatro Abierto y la escritura de esta obra:

la acción práctica y cotidiana de nuestro dramaturgo y su historia de vida ilumina su obra. Junto a lo más valioso de su generación, y con los más jóvenes, orientó el movimiento de Teatro Abierto; asumió -debilitando su salud, física y espiritual- el deber que le imponía su larga trayectoria de funcionario judicial, y colaboró, con entrega y esperanza, en el juicio a las juntas militares de la dictadura; los históricos alegatos de la dictadura llevan su marca. (1988, 13)

La acción se desarrolla en un ambiente único, «*en un despacho sombrío y polvoriento, poblado de muebles vetustos que han conocido tiempos mejores*» (Somigliana 1988, 17). La obra, bajo la dirección de Beatriz Matar para Teatro Abierto, muestra la llegada de Cecilia Vera (Elvira Onetto) como empleada del Oficial Primero de un juzgado. La escena, conjugada entre la influencia del humor negro y absurdista, nos permite observar el diálogo entre esta joven en su primer día de trabajo. Cecilia se constituye como una metáfora de la sociedad argentina que, a partir de 1982, comenzaba

a descubrir los horrores del Proceso. Así, al inicio de la pieza, la joven abrirá uno de los armarios en busca de expedientes y «lanza un grito de terror y vuelve a cerrarlo, pero a través de la puerta entreabierta queda asomando una mano exangüe, como una flor marchita» (Somigliana 1988, 21). A través del diálogo con la figura del Oficial Primero, configurada en su carácter autoritario, será Cecilia la que comience a reclamar la respuesta que la sociedad necesita y, con ello, Somigliana descubra al espectador la atroz complicidad del sistema judicial. De esta forma, cuando llegue un informe rogando un *Habeas corpus*, contra detenciones ilegales, afirmará:

Oficial 1º.- Si el tipo está detenido ilegalmente, hay que ponerlo en libertad... De lo contrario, hay que rechazar el recurso. Esa es la teoría que necesita... ¡Qué Carta magna ni qué ocho cuartos...! (*Hojeando someramente el expediente.*) Pérez, José... 4 de septiembre... Tres de la mañana... Avenida del Trabajo al 3600... Tiraron la puerta abajo... Cuatro sujetos de civil... Un falcón verde... (*Con un suspiro de hastío.*) Bah, la misma historia de siempre... (*Sigue hojeando el expediente.*) Vamos a ver... Estos dicen que no lo tienen... Los otros no saben nada... Los demás allá, ni noticia... No hay nada que hacer... (*Entregándole el expediente.*) Hay que rechazarlo.

Empleada.- (*Hojeando el expediente, primero con displicencia y luego con creciente inquietud.*) Pero, señor... ¿Usted cree...? ¿Que con esos informes es suficiente...?

(Somigliana 1988, 25)

El hábeas corpus es un procedimiento jurídico que permite a cualquier persona arrestada acudir de forma directa a un juez para determinar la legalidad o ilegalidad de su arresto. Este hecho resulta especialmente significativo en el contexto dictatorial, puesto que todas las detenciones por motivos políticos carecían de cualquier causa legal contra los individuos arrestados, posteriormente encarcelados, torturados, asesinados o desaparecidos. Este recurso no suspendió su vigencia durante las Juntas Militares. De esta forma, se trató del medio por el que muchos familiares, especialmente en el caso de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, interpusieron una demanda contra la desaparición forzada e ilegal de sus hijos. No obstante, como Somigliana sabía por su propio conocimiento del sistema jurídico y el tiempo desveló, el régimen dictatorial no se sustentaba solo en el autoritarismo y el terror propiciado por los militares, sino también por la complicidad de otros aparatos de vinculación estatal (el poder judicial, el poder eclesiástico, parte de la propia ciudadanía). De esta forma, en la mayoría de los casos, como escenifica *Oficial primero*, este recurso de hábeas corpus no llegó a su fin, archivado, perdido o “desaparecido” como tantas vidas a manos del aparato dictatorial.

En la obra de Somigliana, el sentido absurdo propiciado por el contraste entre la configuración grotesca y burda del Oficial Primero (José María López) y el Ordenanza (Héctor Charrúa) y la construcción realista de Cecilia Vera y su preparación académica

se va diluyendo. La comicidad de los primeros diálogos y la temeridad de la empleada para mostrar su conversión se va transfigurando en la visión macabra y trágica del descubrimiento del horror. Como agente transformador, Somigliana es de las primeras voces que, desde la escena, arremete contra el sistema judicial e inicia un camino en favor de la Verdad, negándose a archivar un hábeas corpus recibido. De ahí que afirme Cecilia: «Discúlpeme, señor, pero... No puedo. Es... (*Tratando lealmente de explicarse.*) Es un problema de sensibilidad...» (Somigliana 1988, 28).

La crudeza de la propuesta de Somigliana se intensifica cuando el Oficial Primero reconozca que el sistema permitió el desarrollo de los crímenes lesa humanidad: «Oficial 1º.- (*Perdiendo definitivamente la paciencia, la toma del brazo y empieza a zamarrearla.*) ¿Quién se cree que ha firmado los ocho mil doscientos hábeas corpus que fueron rechazados este año...?» (Somigliana 1988, 29). En este momento la escena alcanza su clímax pesadillesco y asfixiante para la recepción del público en su configuración macabra. En el forcejeo por expulsar a la empleada de la sala, comienzan a aparecer los cadáveres ocultos en el juzgado, como metáfora de la complicidad judicial, constituyéndose una visión traumática para el espectador de Teatro Abierto: «*En el forcejeo, se abren las puertas del armario y caen un par de cadáveres; aparece el que está escondido detrás de la biblioteca; el sobretodo que aparentemente estaba colgado en el perchero gira y resulta ser otro cadáver; alguno más cae del techo*» (Somigliana 1988, 29).

Esta escenificación tétrica y traumática para el receptor se intensificaba en la puesta en escena de Beatriz Matar. Para ella, la directora eligió el choque directo ante la visualización explícita del horror, acogiendo un fuerte simbolismo al mostrar, como la pieza requiere, la escenificación corpórea de la represión. De esta



**Oficial primero de Carlos Somigliana.** Fotografía de Julie Weisz (2011).

forma, quince cuerpos representados por actores y actrices<sup>45</sup> caían y aparecían por entre

<sup>45</sup> Los actores fueron Susana Zoppi, Pedro Segni, Rodolfo Frangipani, Marcelo León, Norma Graziosi, María Olivera, Marisa Charnejovsky, Mirtha Kanderer, Ángeles González, Patricia Balado, Sofía Pérez, Ricardo Héctor Sussena, Rosario Rodríguez, Oscar Santos y Pirucha de Martín.



el escenario, como observamos también en la imagen seleccionada por Julie Weisz de esta obra. Si en la mayoría de propuestas para 1981 debió prevalecer el sentido simbólico de la puesta en escena (y metafórico del texto para la creación bajo la vigilancia del régimen), hacia 1982 esos recursos se perciben para la representación teatral en la paulatina claridad de los enjuiciamientos. Así, el texto de Somigliana, oculto tras el humor negro y el dibujo satírico y grotesco del Oficial Primero, evidencia sin tapujos una realidad aterradora del Proceso, inculcando la complicidad del sistema judicial y proponiendo, crítica y simbólicamente, que esos hábeas corpus archivados, esas causas olvidadas, esa mirada cómplice con el régimen los convierte en sujetos tan asesinos y culpables como lo fueron las Juntas Militares y también señala que cada individuo está marcado por los cuerpos a los que no ayudó. Como rememora José Pablo Feinmann sobre el montaje de *Oficial primero*:

Por fin se abre un placard y empiezan a aparecer cuerpos maniatados por una enorme tela blanca, dan vueltas sobre sí, tienen la cara helada, rígida, están, todos, muertos. La gente, en las butacas, en los palcos, lloraba, Madres de Plaza de Mayo arrojaban al escenario sus pañuelos. Un autor me comenta: “Pero esta obra es la coyuntura. La coyuntura. Por eso le gusta a la gente, por eso aplaude”. Esa coyuntura todavía permanece. Mientras los hijos desaparecidos no vuelvan. (Feinmann 2016, 13)

La poética de Somigliana mantiene su fidelidad a la poética realista, pero la deforma a partir de la recuperación de procedimientos de la tradición literaria que permite desdibujar los personajes e intensificar el sentido teatral en sus acciones exageradas, grotescas o paródicas, alejado de una construcción mimética. De esta forma, en *Oficial primero* Somigliana elige una construcción desemejante para cada uno de los personajes según su función con los hechos develados, en su relación con el horror. Para el *Oficial Primero* precisa Somigliana de la elección más grotesca, del dibujo satírico de su desempeño judicial y el planteamiento exagerado de su actitud y acciones -marcada por el autoritarismo- que transcurre entre lo paródico y macabro.

En el caso del Ordenanza, su funcionamiento en la propuesta dramática es secundario y actúa como ayudante del Oficial Primero. Encontramos a un personaje más desdibujado, pero con un fuerte significado. Él representa el servilismo y la complicidad de tantos otros individuos en la sociedad del Proceso que acallaron y colaboraron con los organismos públicos del estado de terror. De esta forma, la obra de Somigliana aumenta su crítica en la percepción de la culpabilidad generalizada de una sociedad que, en muchos casos, acalló ante la opresión.

Si establecemos el cuadro actancial desde el Oficial Primero, el personaje

autoritario y negativo que, significativamente, da título a la obra, encontraríamos que este, como sujeto, desea el mantenimiento del orden dictatorial (hecho que consigue a través de omisión a la ley); el Ordenanza funcionaría como un ayudante de sus actos y el destinatador, aquel que impone el mandato, el propio sistema impuesto por las Juntas Militares. La sociedad auspiciada por la dictadura sería el beneficiario directo (destinatario) del logro de esta acción. En oposición se encuentra la ética ciudadana, el compromiso social, el enfrentamiento rebelde y el juicio crítico que representa Cecilia Vera. La empleada se conforma como el personaje focalizado, aquel con el que el espectador se identifica para comprender la necesaria rebelión contra las imposiciones dictatoriales. De ahí que su dibujo varíe con el planteamiento de los dos anteriores y se construya desde una visión realista, caracterizada por su raciocinio, sus respuestas lógicas, su determinación. Cecilia es el único personaje que evoluciona a través de esta pieza breve, desde el temor y servilismo inicial ante el nuevo empleo a la rebelión final ante el Oficial Primero. Junto a ella iremos descubriendo paulatinamente las marcas del horror, de la mano que aparece entre un cajón -símbolo macabro de un desaparecido al que no se ayudó- hasta los cadáveres que desbordan la escena mientras a ella la expulsan.

Como observamos, Somigliana intensifica un procedimiento poético que ya había iniciado en *El nuevo mundo*, donde la esfera cómica, distendida y desenfadada del primer texto se tornaba oscura y aterradora en la referencia final del Ministro a los desaparecidos durante el régimen. Esta reflexión, nimia en comparación a *Oficial primero*, presenta el mismo sistema en su segundo texto para Teatro Abierto, pero de forma intensificada. Ahora, aumentará la deformación de la primera parte y el sentido cómico quedará ahora planteado desde la tensión de la escena, la atmósfera pesadillesca, el clima asfixiante ante el sentido descolocado de los acontecimientos, el tono ilógico de los diálogos del Oficial y el humor negro con que se perfila la pieza. De igual forma, el descubrimiento del horror de la dictadura será ahora más evidente, más macabro, más trágico y conformará un estado más catártico para el espectador.

Como los participantes en Teatro Abierto -creadores y público-, Argentina comenzaba a escuchar los gritos desesperados de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; las voces de intelectuales y artistas, dentro y fuera de las fronteras del país, clamaban por el descubrimiento de la opresión y el derrocamiento del régimen; con el desastre de la Guerra de Malvinas, como en *Oficial primero*, Argentina no podía soportar más dolor y el país se enfrentaba ante la aseveración de todos los cadáveres a quienes la dictadura

había robado su identidad. Comenzaba el proceso transicional, la compleja reconstrucción de un país y el cumplimiento de las peticiones de Justicia contra los crímenes acontecidos, que será uno de los bastiones a los que la recién instaurada democracia deba enfrentarse. Somigliana, en su profesión como abogado y su compromiso ético y social, será una de las principales voces que, más allá de la escena, clame por la justicia a través del documento *Nunca más*.

### ***La democracia en el tocador (Teatro Abierto 1984)***

Carlos Somigliana escribe *La democracia en el tocador* para *Teatro Abierto* 1984, el ciclo que, como indicamos en el capítulo anterior, debió suspenderse. Con la llegada de la democracia, el movimiento decidió convocar a sus autores para reflexionar sobre la libertad. Irónicamente, fue el tema que desbordó a Teatro Abierto. El país se adentraba en el proceso democrático y los creadores debían asimilar y componer desde una realidad completamente renovada. Tras tantos años sumidos en la censura y el estado inquisitorial, la libertad suponía ahora un choque demasiado exacerbado.

Sobre *La democracia en el tocador*, apunta Alberto Catena que se trata de «una obra escueta, casi un apunte, con menor valor teatral que la anterior» (1992, 575), aunque de gran interés si la valoramos en su visión conjunta en el seno de Teatro Abierto. Ciertamente, *La democracia en el tocador* se constituye más como un guiño, una coda a *El Nuevo Mundo* que genera, además, un doble sistema paródico; por un lado, con la figura del Marqués de Sade, su obra e ideas; por otro, con el personaje dramático construido por Somigliana para *El Nuevo Mundo*. Por lo tanto, la complejidad de este texto la configura la necesidad de un conocimiento de ambos horizontes, el histórico-literario y el contextual-escénico, para la óptima recepción del intertexto y la parodia. Somigliana, conocedor de ello, lo presenta al inicio del espectáculo como recurso, configurando una propuesta metateatral:

Marqués.- **Queridos degenerados...** (...) hace algunos años conseguí escapar del manicomio de Charenton (...) y **arribé a estas dulces y mórbidas tierras** del Nuevo Mundo... Florecía entonces una férrea y, según algunos, cruel dictadura... Pero debo admitir que, tras algunos sobresaltos, yo conseguí **ubicarme al amparo de un amable y benévolo gobernante**... (*Con un suspiro.*) En fin, no quisiera ponerme nostálgico, pero todo eso ya pasó... Ahora dicen que ha llegado la democracia, que los aborígenes han recuperado la libertad... ¡*La liberté*...! (*Entona algunos compases del “Ça ira”.*) Et bien... ¡Aquí me tienen! ¿Quién mejor que el marqués de Sade para ilustrar a estos inexpertos nativos sobre el ejercicio sublime de la libertad? (...) Ustedes, **mis adorados**

enfermos... **Mis incurables voyeurs...** **Mis curiosos** insaciables... **Mis eternos reprimidos.**

(Somigliana 1988, 67-68, énfasis mío)

Desde nuestra visión, la riqueza de esta pieza, además de conformar y cerrar la poética de Somigliana en este período y en el entorno de los ciclos, la genera el hecho de que construye la imagen de un público modelo e implícito en la pieza -según esta primera intervención del Marqués-, la cual corresponde al espectador de Teatro Abierto, al que interpela de forma continuada y directa (como hemos señalado en negrita en el párrafo anterior), rememorando la primera entrega escénica de las historias del Marqués en la nueva tierra. El autor se dirige a aquellos que en 1981 acompañaron al Marqués de Sade a su viaje al Nuevo Mundo, en pleno proceso dictatorial, y que ahora continúan junto a Teatro Abierto y se dirige asimismo a este protagonista para adentrarse de su mano en una reflexión crítica, sumamente irónica y de honda crudeza, sobre la llegada de la democracia. Ante ella, como observaremos, Somigliana se muestra incrédulo y temeroso, confiado en la necesidad de vigilar con mayor firmeza el desarrollo de este logro tan destacado conseguido y no olvidar las atrocidades de las Juntas Militares.

Resalta de la intervención anterior, frente a las piezas escritas hasta Teatro Abierto en 1983, la referencia explícita a la dictadura, la llegada de la democracia y la libertad y la recurrencia de regímenes autoritarios en el país, de ahí que denomine a los argentinos como «inexpertos nativos» (las referencias han sido subrayadas en el fragmento). Para el enfrentamiento directo con la nueva realidad transicional, Somigliana precisa de la ironía de Sade, de su fino sarcasmo para rememorar los «florecentes» años dictatoriales y enfrentarse al «ejercicio sublime de la libertad» el cual, como corroboró Teatro Abierto, resultaba de una complejidad mayor de la imaginada.

En esta obra, el Marqués de Sade aparece aún más cansado y envejecido; él, que tan bien se adaptó al corrupto sistema político planteado en *El Nuevo Mundo*, ahora necesita encontrar su espacio en la Argentina democrática. La pieza breve, de sólo tres personajes (el criado Aniceto, la jovencita Daniela y el Marqués) se desarrollará en un espacio realista, la habitación de Sade. La ironía del texto reside en la metáfora con el sexo sádico: la joven protagonista, Daniela, representación de la democracia, pronto se mostrará más diestra en la picardía sexual, los vicios y amoralidades que el propio Sade. Dicha ironía se incrementa, llegando a la sátira, cuando este personaje femenino se

muestre cada vez más insatisfecho sexualmente, ante un Marqués recatado y cansado, marcando la propuesta por el humor de los diálogos rápidos y soeces.

Además, la ironía de Somigliana realiza un guiño con la lectura y puesta en escena del texto, cuando, al besar seductoramente y desvestir a la joven, quien ayuda entusiasta a su desnudo, el autor afirma en acotación que lo hará «*hasta el límite máximo que permita la censura de turno*» (Somigliana 1988, 71). Somigliana desconfía aún de una democracia exaltada y excitada por el camino que comienza a recorrer, temeroso del asentamiento en las mismas de fórmulas hirientes que provienen del tiempo dictatorial. Por ello, Daniela se presenta exultante e, irónicamente, insatisfecha con el Marqués, por lo que deberá masturbarse, mientras grita «¡Quiero coger!». La imagen paródica se incrementa cuando Sade encargue a Aniceto cumplir el cometido sexual que él no ha logrado; el pobre criado, hambriento y desesperado, es incapaz de consumar el acto sexual con Daniela y sólo pide «un especial de salame y queso» (Somigliana 1988, 73). Esta referencia enlaza, como analizamos en el capítulo anterior, con la cruenta situación económica a la que se enfrentaba Argentina con la llegada de la democracia y la situación de desempleo y precariedad que vivirán los ciudadanos y se evidenciará durante el primer gobierno democrático de la mano de Raúl Alfonsín.

Junto con el monólogo final del Marqués, Somigliana realiza una metáfora a través del sexo sádico para satirizar a toda la sociedad y descubrir sus miedos ante una democracia débil, cuyos ciudadanos continúan oprimidos por los agentes de poder. Por ello, el Marqués de Sade se siente incapaz de enfrentarse a esta nueva etapa democrática:

Marqués.- (*Meneando la cabeza desconsolado.*) Ustedes confunden libertad con libertinaje... Igualdad con mediocridad... Fraternidad con promiscuidad... (*Se vuelve hacia el público, dándole la espalda, mientras siguen resonando el "Quiero comer" de Aniceto y el "Quiero coger" de Daniela.*) Qué fracaso... Qué triste fracaso... Creo que debo regresar al Viejo Mundo... Estos torpes aborígenes todavía no están preparados para la democracia...

(Somigliana 1988, 75)

El camino del proceso transicional aún se configura lento y pedregoso, debiendo solventar las enormes cicatrices y los males endémicos asentados en la sociedad. Somigliana parece postular la construcción, desde las bases, de un sistema social que asegure el juicio a los victimarios y la supervivencia de un país enfermo de autoritarismo, fomentando una economía que destruya la enorme brecha clasista y la sociedad precaria que había generado el Proceso. Como ya expresaba en 1980, en boca de Macduff, en su versión de *Macbeth*, Somigliana defiende desde esta propuesta en su sentido irónico un

ideario de carácter socialista, al renunciar al poder que le ofrece Malcolm, ya depuesto el tirano protagonista:

Malcolm.- (...) ¿No te interesa el poder?

MacDuff.- (Buscando las palabras.) ¿El poder...? Quizás algún día el poder sea como una verde llanura, repartido entre todas las matitas de pasto que lo pueblan, y yo seré una de ellas... Por ahora es un volcán magnífico y solitario... No, no quisiera ser ese volcán... Ni vivir a su sombra.

(Somigliana 1988, 171)

Somigliana teme que Argentina, tantos años maltratada, sea incapaz de comenzar su camino democrático; ve en ella a esa joven ansiosa y pasional, como Daniela, que con facilidad se entregaría a todas las exuberancias sádicas, metáfora de los excesos y desigualdades políticas y sociales que aún perduran en el país. Somigliana volverá a establecer un correlato entre la provocación que ostenta la figura del marqués de Sade, y que supone la representación de lo sexual en el teatro, con una finalidad política. Bajo la frivolidad y sensualidad del tocador dieciochesco, el autor desafía al espectador hablando de sexo, provocando el sentido humorístico, pero buscando realizar una lectura más profunda en la alegoría social y política.

En definitiva, las tres piezas permiten establecer una imagen completa sobre la poética de Somigliana en el segundo período de su producción. La misma acoge algunos elementos que ya había mostrado en su gusto por el teatro histórico y la revisión de los clásicos literarios en los años anteriores. La alegoría se conforma para Somigliana como el recurso idóneo para sus planteamientos, fusionado con otras características que postulan su visión personal de la escena. Así, Somigliana conjuga el sentido realista de su concepción teatral con la deformación que le permite el uso de la sátira, la parodia, la comicidad y el humor negro, la visión irónica y las imágenes grotescas desde su concepción simbólica, como en los cuerpos tendidos al finalizar *Oficial Primero*.

Resulta interesante, al respecto, la tensión que presenta entre lo cómico y lo trágico. Este autor se decanta por despertar el humor del espectador desde el establecimiento de situaciones disparatadas, la sátira y parodia de los personajes y los diálogos ilógicos para, finalmente, enfrentarnos con crudeza ante la visión macabra y trágica. Convierte al público, desde la comicidad, en cómplices de la visión final y provoca, en su construcción simbólica, pero explícita, una aguda crítica que conforma la visión catártica y la reflexión colectiva, especialmente intensificadas en el seno de Teatro Abierto. Esta exageración de la situación, acciones y visión de los personajes, así como la conexión entre los recursos que provocan el humor desde la visión crítica y se conjugan

con el sentido dramático compondrán una línea escénica productiva en el espacio del realismo.

En última instancia, observamos en la poética de Somigliana el mantenimiento constante de un teatro de sentido político, de marcado compromiso y firmeza en sus alegatos desde la visión socialista. No se trata de un teatro militante, aunque sí de un teatro estimulador en el mantenimiento de una tesis personal que invita a compartir con el espectador. Su tratamiento directo de algunos de los traumas que solaron a la sociedad argentina durante el Proceso y su análisis de la sociedad en el tránsito a la democracia lo convierten en una voz emprendedora dentro de un teatro testimonial y memorial, símbolo de la presencia en escena de los años ominosos. Somigliana es un paradigma del intelectual comprometido y arriesgado -pensando en su colaboración ideológica con Teatro Abierto y los juicios a las Juntas Militares-, un autor que, como otros compañeros de generación, no dudó en *abrir* la escena a la reflexión colectiva, al encuentro en comunidad para la superación de la crueldad del Proceso, confiando en que la burla satírica, la parodia, la ironía, el humor y lo grotesco, conseguirían incomodar al espectador y despertar, entre la risa, la conciencia crítica del auditorio.

#### 5.4.2.- Aída Bortnik, de víctimas, victimarios y cómplices

Héctor.- No se puede vivir sin testigos y sin memoria,  
hermanita, te juro que no se puede...

(Aída Bortnik, *De a uno*)

Aída Bortnik destaca por una poética genuina dentro del panorama teatral argentino. Su implicación con el teatro es tan destacada como arrebatadora, alejándose de este arte desde los años ochenta por su dedicación exclusiva al guion cinematográfico y televisivo, donde cosechó importantes hechos y subrayadas creaciones, sobresaliendo *La historia oficial* (1985). Como planteamos en el capítulo anterior, Bortnik había iniciado su carrera dramática en los años setenta, enlazando su producción con un teatro militante o con propuestas de compromiso político y estético en el contexto del teatro independiente (*Soldados y soldaditos*, *Dale nomás* o *Tres por Chéjov*).

Podemos asegurar que el contexto dictatorial y el tiempo exiliar al que debe dirigirse la dramaturga entre 1977 y 1980 marcan determinadamente su producción y su vida. A su regreso, su producción dramática plantea un viraje determinante. Su participación en Teatro Abierto 1981, con *Papá querido*, iniciará una vertiente poética

que la autora trabajará en *Domesticados* (1981), *De a uno* (1983) y, especialmente, *Primaveras* (1984), la obra cumbre de la dramaturgia, estrenada en 1984 en el Teatro Nacional Cervantes bajo la dirección de Beatriz Matar. Creemos que la clave de su viraje puede leerse en su guion para *Caballos salvajes* (1995):

Se puede vivir una larga vida sin aprender nada. Se puede durar sobre la tierra sin agregar ni cambiar una pincelada de paisaje. Se puede simplemente no estar muerto sin estar tampoco vivo. Basta con no amar, nunca, a nada, a nadie. Es la única receta infalible para no sufrir.

Yo aposté mi vida a todo lo contrario. Y hacía muchos años que definitivamente había dejado de importarme si lo perdido era más que lo ganado. (...)

Pero un día descubrí que todavía podía hacer algo para estar completamente vivo antes de estar definitivamente muerto. Entonces, me puse en movimiento<sup>46</sup>.

A partir de su regreso a la escena argentina con Teatro Abierto, Bortnik comenzará a indagar, más allá de la sociedad o los discursos políticos, en el ser humano, en el individuo y su impacto desde su propia insignificancia, en los conflictos internos existente en cada persona, en la relatividad de las acciones, en la complejidad de las decisiones vitales, en su gran diversidad. Más allá de establecer un antagonismo entre víctimas y victimarios, Bortnik analiza la existencia de ambos polos en cada ser humano para entender a la sociedad argentina a partir de la subjetividad humana. De esta forma, entroncando con una influencia del teatro chejoviano, Bortnik representará una tendencia que ahonda en la psicología y los actos de los personajes, que profundiza en ellos dejando testimonio de su error vital y, lejos de presentar recursos estilísticos para su presentación (grotesca, paródica, satírica...), los desnuda lenta e implacablemente ante el espectador, hasta despojarlo de todas sus máscaras. Esta poética, esbozada con divergencias en los primeros textos de los ochenta (*Papá querido*, *Domesticados* y *De a uno*) florecerá con brillantez en *Primaveras*. A través de sus personajes, permite Bortnik visibilizar la realidad contextual de su sociedad: la caída de la utopía de la Revolución cubana, los años dictatoriales, la sociedad democrática en sus hondos traumas... La escena de Bortnik se convierte así, desde la subjetividad y el carácter coral de cada personaje, en un relato que ahonda en la reconstrucción memorial para purgar a cada individuo y recomponer la sociedad astillada por el devenir histórico.

La culpabilidad, la complejidad del individuo, los complejos heredados, la tríada víctima-victimarios-cómplices, las apuestas vitales, la sociedad burguesa, el inmovilismo

---

<sup>46</sup> El texto ha sido transcrito a partir de la propia película, cuyo libro original es de Aída Bortnik. *Caballos Salvajes* (1995) es uno de los trabajos cinematográficos que la autora argentina realizó con el director, y coguionista de algunos de sus textos, Marcelo Piñeyro. La película ganó, ese mismo año, el Primer Premio del Jurado de la Juventud del Festival de San Sebastián (España) y fue seleccionada por el Jurado del Público, en el Festival de Toronto (Canadá).



y el complejo contexto sociopolítico entroncan con una mirada crítica, pero esperanzada que tiende, como en el texto de *Caballos salvajes*, a abogar por el amor, la acción y la firmeza de las decisiones personales como construcción hacia el futuro. Así lo observaremos en el estudio de *Papá querido* (1981) y *De a uno* (1983).

### ***Papá querido* (Teatro Abierto 1981)**

*Papá querido* se inicia con una provocación: Carlos, el hermano más crítico con la figura paterna, será la primera voz que escucharemos afirmar: «Carlos.- ¡Viejo ‘e mierda!» (2007, 15). Como el impactante inicio de *Ubu roi* de Alfred Jarry, el «Merdre!» de Padre Ubú resuena aquí como una llamada de atención, con una fuerza que increpa al espectador y su confort y que clava la primera flecha implacable de la trama: el padre y la relación con sus hijos.

Con *Papá querido* presenciamos el encuentro de cuatro hermanos, Electra, Carlos, Clara y José -de mismo padre y diferentes madres- que se conocen por primera vez tras el fallecimiento de su padre. Los cuatro han sido convocados al cuarto donde este murió, con el fin de recibir la herencia que el progenitor le dejó a cada uno. El transcurso de los acontecimientos lo compondrán las conversaciones de los hermanos, a través de las cuales se va configurando la personalidad de cada uno, su relación con el padre y la posición social en la que se encuentran. El padre se compone, desde su ausencia, como la presencia más fuerte de la obra, recreando la misma implacable *presencia en ausencia* que ha supuesto para la vida de sus hijos. Existe otro personaje, Amanecer, el quinto descendiente que en su ausencia conformará una metáfora destacada en la propuesta. Como observamos, tanto temporal como espacialmente la obra se articula con suma sencillez enlazado con el sentido realista (una habitación como espacio único), unido al desarrollo de los acontecimientos a través del diálogo breve entre los personajes. Simbólicamente, el espacio evoca el mismo pasado perdido, la pobreza y devastación del tiempo sobre la acción del padre. Esa habitación se convierte en el contrapunto de la figura idealizada del progenitor.

La relación de todos los hijos con el padre se ha construido desde la distancia, a través de las extensas y profundas cartas que de manera asidua les enviaba, cuyo significado dentro de la historia y la vida de estos personajes va mucho más allá de la simple correspondencia que llegaba para todos: «Carlos.- (*Curioso*) Una vez por semana

hasta los 18 años... ¿una vez por mes desde los 18?» (Bortnik en AA.VV. 2007, 17). Sobre la reconstrucción de este personaje ausente y la huella gestada en sus hijos girará toda la acción, a través de un diálogo donde se contraponen la firmeza crítica de Carlos con la visión admiradora de Electra, Clara y José.

El padre, significativamente innominado durante el texto, corresponde a la figura del revolucionario<sup>47</sup>, reconstruido a través del recuerdo de sus hijos: era periodista - profesión comprometida en la Argentina dictatorial-, viajero constante y escritor que había inculcado un pensamiento izquierdista y comprometido en sus hijos. No obstante, esta imagen idealizada choca con el último período vital del padre, sumido en la miseria y suicidándose: «Carlos.- Vamos, Electritas... que una cosa es no tener plata... y otra terminar en este pueblucho miserable, solo como un perro... y pegándose un tiro en la cabeza...» (Bortnik en AA.VV. 2007, 19). A su vez, Carlos promulgará la visión de un padre calculador, que ha labrado y moldeado a su antojo a sus hijos, estableciendo una meta vital divergente para cada uno de ellos a través de las cartas, dejándoles una marca ideológica y personal imborrable, de la que no pueden huir. Las cartas del padre, elemento esencial en esta historia, se conforman como una suerte de arenga ideológica que buscaba alentar a sus hijos a continuar el camino que él les marcaba, hacia la lucha, la defensa de los ideales y la revolución: «Carlos.- ¡Vamos! ¿Y no te citaba a los grandes pensadores de la humanidad? ¿No te hablaba de la libertad del hombre... ¿No te decía que la independencia del espíritu era el orden natural y debía oponerse al yugo del Estado?...» (Bortnik en AA.VV. 2007, 18). Como señala Jean Graham-Jones,

Los hijos fusionaron al padre y los ideales y el Fallo con el Verbo; es decir, han creado un sistema falogocéntrico. Los cuatro identifican al padre con el sistema de valores fundiendo así su vida con sus ideales. (...) Ninguno de los cuatro hijos ha internalizado los valores paternos para convertirlos en propios. (...) Se niegan inclusive a tratar de asumir tal responsabilidad rechazando hasta su posibilidad. (Graham-Jones 1992, 193)

El clímax de la propuesta y el desenlace de la acción se origina cuando estos cuatro personajes se enfrenten a la herencia que el progenitor les legó antes de morir: las cartas. Pero no se trata, por vez primera, de las cartas que él les escribía, no les entrega su palabra, su imposición, sus deseos; les regala algo más cruel: las cartas que ellos les enviaron. Las mismas, como espejos del alma, permiten a los cuatro hijos confrontarse a sí mismos: sus apuestas vitales, sus deseos, su ideología, sus ilusiones, su visión hacia el futuro. A la vez,

---

<sup>47</sup> Observamos en esta reconstrucción y en los reproches de sus hijos la misma relación que se establece en *Primaveras* entre Enrique, el revolucionario que increpa a sus jóvenes amigos a realizar una apuesta vital que revisarán veinte años después, y el resto de parejas protagonistas: Lucía y Sergio, José y Delia, Angélica y Roberto.

compararla con la divergente realidad en la que se hallan, observar cuánto cedieron con el transcurso de los años, cómo franquearon sus ideales, cómo les afectó el devenir inexorable del tiempo. En última instancia, el padre les regala una última esperanza, la última oportunidad para construirse, no a través de la imagen del progenitor (de ahí que no sea un texto de su firma), sino a través de ellos mismos.

El drama para estos cuatro personajes se articulará en el momento en que descubren el contenido de su herencia. No son libros escritos por el padre, como ellos creían, o las cartas que les escribió, como pensaba Carlos: se trata de las epístolas que ellos mismos escribieron a su padre, desde la primera hasta la última, guardadas cuidadosamente en carpetas. Tras la sorpresa o alegría que sienten en un primer momento, pronto esta se tizará de tristeza y decepción. Primeramente, Carlos, tras él Electra y, posteriormente, los cuatro hermanos comprenderán que esas cartas simbolizan algo mucho más profundo. En ellas, los hijos hablaban a su padre de sus sueños, de aquello en lo que querían convertirse, en los ideales que siempre defenderían, de la ideología que nunca abandonarían, de aquello de lo que no desertarían... del hombre o la mujer en lo que deseaban convertirse. La tragedia se construye al profundizar en su interior y comprender que ninguno es aquello que prometió a su padre y a sí mismo, desde su niñez a su juventud:

Carlos.- ¿No? ¿Nunca dejaste de ser el hombre que creías que ibas a ser cuando tenías 17 años?

Electra.- Nadie es ese hombre...

Carlos.- ¡Ese viejo de mierda era ese hombre!

(Bortnik en AA.VV. 2007, 25)

La figura paterna se configura como la conciencia de cada individuo. La verdadera tragedia se articula en el paso del tiempo, en la imposibilidad de volver atrás, en la destrucción con los años de las promesas más intensas y personales y la falta de tiempo para reconstruirlas: «Electra.- A lo mejor un día se puso a pensar... en cómo se había traicionado... y quiso advertirnos...» (Bortnik en AA.VV. 2007, 25). Las cartas se conforman, por tanto, como el último sacrificio y aliento del padre a sus hijos, para intentar salvarlos de la sociedad y de sí mismo, para desligarse de las ataduras del pasado (la lucha comunista, la caída de las utopías, la frustración por los años dictatoriales) y construir los nuevos espacios del futuro rompiendo con la dinámica anterior, cumpliendo las apuestas vitales. El padre los libera del paternalismo, de la herencia entendida como atadura e imposiciones y se redime, así, de su propio fracaso, recordándole a sus hijos la

importancia de la fidelidad personal, al tiempo que la autora aboga por la recuperación de un pensamiento que rompa con las cadenas burguesas, marcadas por el fracaso y la complicidad de una sociedad devastada, y mire hacia el futuro. El padre intentó inculcar a sus hijos un pensamiento revolucionario y filoizquierdista, una preocupación hacia la humanidad. Sin embargo, fue la sociedad del siglo XX la que finalmente venció con sus ideales, con su rutina, su monotonía, su preocupación capitalista y la necesidad de esa tranquilidad económica y familiar que genera el estatus de «chanchito burgués», unida al malestar del pensamiento. Así lo demuestra el emotivo final que construye la autora argentina, con los cuatro hijos recitando al unísono una de las cartas a su padre, en una escenificación testimonial que los enfrenta, como un espejo, desde lo verbal a sí mismos:

Querido papá: (...) sé que nunca voy a olvidarme de las promesas que te he hecho, de las promesas que te hice sobre mi propia vida: de vos he aprendido que cada uno es responsable por toda la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor del mundo. (...) Yo te prometo, papá, que voy a ser capaz de recordar todo esto hasta que me muera y que nunca, nunca, voy a traicionarte o traicionarme... Lo único que quiero es crecer, crecer rápido, para convertirme en el ser humano que vos me enseñaste a ser, en alguien libre, solidario, orgulloso, que defiende sus ideas y no se inclina ante nadie, en alguien como vos, Papá querido...

(Bortnik 2007, 26).

El final, como testimonio ficcional, promueve una lectura abierta, increpante y subjetiva hacia el público, sin promover una lectura bífida entre el bien y el mal. La construcción del padre a través de la mirada de los hijos, como metáfora del legado y las ataduras del individuo y la sociedad, atesora esa complejidad, entre frío y preocupado, entre interesado por sí mismo y por sus descendientes, entre la bondad de su acto final o la maldad por el impacto dramático que ellos han recibido. Según la reflexión de Graham-Jones, esta acción testimonial se configura como una exhortación al lector/espectador: «Debemos desarrollar un sistema de creencias que nos conviertan en sujetos de nuestra historia y nuestro discurso. No debemos aceptar un sistema ajeno a nuestras convicciones, el “papaqueridísimo” en el que nos convertimos en impotentes objetos, víctimas de la historia» (Graham-Jones 1992, 194).

Es, en este sentido, donde la propuesta introspectiva de Bortnik adquiere, para nosotros, un carácter político significativo y una lectura enlazada con el contexto dictatorial. Bortnik es una autora preocupada por los idearios personales, por la ideología perdida y por la sociedad acallada cuyo pensamiento se ha desvanecido con el paso del tiempo. En la situación que aquí nos plantea, metaforiza en estos cuatro personajes las promesas vitales y apuestas juveniles, su correlato con el peso de nuestro propio pasado

y sobre cómo el devenir del tiempo varía nuestro pensamiento. De esta forma, los hijos deben iniciar un camino por hallar su identidad a partir de esta crisis existencial que la ausencia paterna y las cartas han provocado, recuperando una temática recurrente en el Realismo Reflexivo. Observamos un interesante correlato entre la propuesta de Bortnik y *Antes de entrar dejen salir*, de Oscar Viale, donde se construía la relación disforme y traumática entre padres e hijos. Como Bortnik reconoce en *País cerrado, Teatro Abierto*:

*Papá querido* fue escrita especialmente para este ciclo, porque la idea de Teatro Abierto me sugirió muy claramente la idea de nuestra herencia. Lo que habíamos heredado y cómo lo habíamos utilizado; en qué estado estábamos en cuanto a lo que habíamos hecho con nuestra vida y aquello a lo que habíamos apostado. Qué grado de realización y qué grado de traición. (Balassa y Wegbraut 1991, 67)



*Papá querido* de Aída Bortnik. Fotografía de Julie Weisz (2011).

*Papá querido* es un texto introspectivo, que ahonda en los personajes a través de sus diálogos. La obra une a estas cuatro personas diferentes, desconocidas, en la confianza de haber tenido un padre en común. Se genera con rapidez una intimidad propiciada por la situación en la que se encuentran (el entierro de su padre), que les permite liberar

todas sus inquietudes, con mayor o menos intensidad dependiendo del personaje. El reparto del estreno para *Teatro Abierto* contaba con Beatriz Matar (Electra), Arturo Bonin (Carlos), Mirtha Busnelli (Clara) y Miguel Terni (Miguel). La dirección fue obra de Luis Agustoni, con Silvia Kalfaian como asistente y música de Rolando Mañanes. Los cuatro personajes, a lo largo de la obra, conforman cuatro actitudes diferentes ante el padre y hacia sí mismos. El desarrollo de la acción transcurre en el interior de cada uno, en su evolución personal, en el mundo que se destruye ante ellos tras la muerte de su padre y en el cuestionamiento hacia uno mismo sobre su correspondiente actitud ante la vida.

Por su parte, el padre, que nunca aparecerá, se conforma como un símbolo proteico. Él representa, por un lado, la figura paternal omnipresente en todos los personajes, como estandarte de la familia tradicional, cuyo dictamen es aceptado, en su infancia y adolescencia, por todos los hijos. Su situación distanciada de la vida de cada hijo lo va conformando como un ser utópico, construido a partir de la idea que cada uno

tiene de él. A partir de los dieciocho años, con esa carta mensual que escribe a sus hijos, se convierte en la férrea conciencia, en el cuestionamiento personal sobre si se están cumpliendo los objetivos que marcaron en su infancia, si están alcanzando la felicidad y el compromiso social y político que se prometieron a ellos mismos<sup>48</sup>.

El padre, en su ausencia y constante vigilancia, se configura desde la visión judeocristiana de la divinidad, como el Dios que, desde su ausencia celestial, siempre vigila nuestros actos y está capacitado para el perdón y la confesión, que suponen estas cartas de adultez. Esta visión ha sido reforzada por Bortnik en el texto, presentándonos a un padre de cinco personas y personalidades diversas, distantes entre sí, que suponen una ejemplificación de la sociedad al completo. Esa simbología cristiana quedará evidenciada ante el sacrificio final. Si Jesús fue crucificado para salvar, con su muerte, a todos los pecadores, de la misma forma el padre se suicida, acto que posibilita la entrega de cartas como herencia y que procura despertar a sus hijos del letargo personal en el que se encuentran. Empero, en contrapunto a esta visión cristiana “sui generis”, el padre es un dios ateo, una divinidad de la vida contemporánea. Él defiende la revolución, la lucha de clases, la política como arma de lucha, la fidelidad personal por el compromiso social. Por ello, Bortnik también se está planteando con este texto la posibilidad de un sistema filosófico revolucionario, mostrando las actitudes de cuatro personajes que representan diversos niveles de la sociedad, con el fin de corroborar cómo el mundo actual se encuentra perdido, vacío de ideales y sin rumbo.

Cada uno de los hijos ostenta un nombre de especial simbología. El nombre de Carlos Germinal, el mayor de los cuatro hermanos, rememora tanto el de Karl Marx como el sentido del germen, el hijo mayor donde el padre plantó su primera simiente, el «semen reproductivo» (Giella 1991, 79), como analiza Miguel Ángel Giella. Él, como hijo mayor, fue la base de todo sobre la que el padre podría construir y conformar sus deseos<sup>49</sup>. Carlos representa el juicio crítico ante la figura del padre, marcado por el escepticismo que esconde la profunda idolatría que representa su vergüenza: su padre logró todo aquello

---

<sup>48</sup> Pensamos también *Primaveras* y en cómo el paso del tiempo (1958, 1973 y 1983, en cada uno de los tres actos respectivamente) distancia a Bernardo de su hija Angélica, hasta llegar a guardar completo silencio ante todos los personajes, frustrado por los ideales sociopolíticos comprometidos que inculcó en ella y que la hija se prometió cumplir, observa cómo, en su asentamiento burgués, los dilapidó.

<sup>49</sup> El nombre nos recuerda a la novela del escritor francés Emile Zola, *Germinal* (1885). La obra, desde una visión naturalista, ahonda en la huelga de mineros desarrollada en el norte de Francia hacia 1860. Su temática nos induce a pensar en las correlaciones que también pensara Bortnik en sentido político.

que él ha corrompido en su estabilización vital, dentro de la sociedad burguesa: «¡Ese viejo de mierda era ese hombre!» (Bortnik 2007, 25).

En segundo lugar, Electra recupera la lectura freudiana del mito sofocleo para recordarnos a la hija fiel, amante de su padre. Construida por este a imagen y semejanza, ostenta la misma profesión que él, periodista. Electra siente el golpe que la herencia del padre genera sobre sus conciencias y perderá su idealización, logrando un amor puro como hija en la visión humana del progenitor: «Electra.- A lo mejor un día se puso a pensar... en cómo se había traicionado... y quiso advertirnos...» (Bortnik en AA.VV. 2007, 25).

José Ateo, el tercer hijo, representa la desarticulación de la religión católica en su primer nombre, que rememora al esposo de María, contrarrestado por el sentido ateo. Como José, el personaje bíblico, este hijo es paciente, fiel a su fe ante el padre, pero también consciente de sus pecados con la ideología del antecesor: «José.- (...) ahora soy, casi casi, lo que el viejo llamaría un chanchito burgués» (Bortnik en AA.VV. 2007, 23). El legado paterno desvela su propio fracaso existencial, el cual acepta con resignación.

La cuarta descendiente, Clara Minerva, representará el personaje más dócil, la entrega absoluta al padre. Ella, ama de casa, será tierna y sensible y no reconocerá el fracaso personal. Con su nombre, rememora significativamente a Minerva, la diosa que nació de la cabeza de Zeus. De la misma forma, esta Clara Minerva nació de la mentalidad del padre y, por ello, es la más fiel a su legado y sabia a su manera. Ante el escepticismo generado en la obra y en los cuatro personajes, ella, cuyo nombre simboliza la luz, la claridad y la sabiduría, se construirá como la única esperanza que queda a estos cuatro hermanos para sobrevivir al golpe existencial recibido con esta herencia: «Clara.- (...) Yo creo que José tenía razón, yo creo que lo hizo porque nos quería... yo creo que quiere decir eso» (Bortnik en AA.VV. 2007, 25).

Amanecer será la otra gran ausencia en la pieza, cargada de simbolismo. El quinto descendiente, en su indeterminación genérica, representa el futuro, la esperanza. Como demuestran estos cuatro personajes, han defraudado sus ideales, pero en la lectura de Bortnik prevalece la esperanza por el *amanecer* humano, revolucionario; un nuevo tiempo que nazca donde la convicción personal vaya más allá de la imposición social<sup>50</sup>. El padre

---

<sup>50</sup> Esta visión esperanzada frente a la desarticulación de los personajes en su crisis existencial también se concibe en *Primaveras*. Así, la imagen de Delia plantando al finalizar la obra un árbol, cargado de simbolismo por el renacer y la vitalidad, recuperará la esperanza que Bernardo y Natalia habían plantado -en otro árbol anterior- para sus hijos.

presupone la vinculación del pasado como Amanecer la mirada hacia el futuro y, en su ausencia, la autora promulga una actuación desde el presente, desde la toma de conciencia y la capacidad de actuación de los personajes. Según reflexiona Graham-Jones: «The text gradually displaces the father's past and Amanecer's future by focusing on the present, in the characters of the four children and their words. The final choral reading constitutes an exhortation to the children themselves and, by extension, to the spectator, to remember and retain those youthful ideals» (Graham-Jones 2000, 111).

Observamos en *Papá querido* una particularidad de la poética bortnikiana desde la introspección psicológica de los personajes y la constante preocupación por el devastador paso del tiempo sobre los ideales humanos y la sociedad. De ahí que el breve texto se sustente en la detallada descripción y construcción compleja de los caracteres que provoca diferentes niveles de significación en la obra, siguiendo las capas de profundidad simbólica. En primer lugar, la relación paterno-filial, el legado y la esperanza y presión del padre hacia los hijos. Este hecho conforma una lectura más profunda sobre la propia Argentina, sobre el comportamiento de los hijos frente a la lucha de los padres y, a su vez, cómo sus errores y anhelos maniatan el desarrollo personal y liberador. Complementario a esta cuestión, como hemos analizado, *Papá querido* se compone como una crítica existencialista, una reflexión sobre el devenir humano, temática recurrente en la autora. En este punto el padre se articula como un confesor de sus hijos, como la propia conciencia de la que no pueden huir, como la representación real de sus sentimientos de desidia y ruina personal.

En última instancia, *Papá querido* supone un análisis de Bortnik sobre la relación del ser humano hacia la lucha y la injusticia. La autora analiza la pérdida de ideales personales, el asentamiento social, la comodidad que proporciona el mantenimiento de una vida burguesa. La complicidad de la sociedad, desde su inmovilismo, con las injusticias y la opresión sobre los ciudadanos. En el despertar de los cuatro hijos sobre su propia existencia se compone un sentido contestatario y una rebeldía y revelación hacia el futuro del país. El sentido testimonial y el despojamiento de los personajes de sus máscaras personales invitan al espectador de Teatro Abierto a una reflexión personal, zarandeando sus cimientos personales y alertándolo de cómo es necesario avivar el juicio crítico para liberarse de las ataduras vitales y sociales.



### ***De a uno* (Teatro Abierto 1983)**

Teatro Abierto en 1983 promovía, como estudiábamos, una temática revisionista sobre los siete años de opresión vividos en Argentina. Entre las propuestas presentadas, el texto de Aída Bortnik, *De a uno*, conforma un paradigma dentro de la producción, en una revisión escénica profunda -a pesar de su brevedad- y trágica -en su visión deformada- sobre los años dictatoriales. Un texto que conforma el primer atisbo de las lecturas que, desde el teatro, enfrentarán a los años de opresión, una visión *emprededora* sobre la capacidad del teatro para afrontar el trauma del Proceso y clamar por la justicia de sus actos.

*De a uno* es la obra de carácter más explícitamente político de Aída Bortnik. Aunque se configura en una base realista, su sentido simbólico, la visión deformada y el compendio poético de los siete años del Proceso presenta nuevos horizontes dentro de esta estética. *De a uno* compone, ante un dibujo esquemático, a retazos, los últimos años vividos por una familia argentina. En el cuidado detallista de Bortnik en las acciones y el diálogo de los personajes, observamos el transcurrir del tiempo de opresión, a partir de elementos simbólicos que rememora a acciones determinadas del Proceso. Como ocurrió sobre los escenarios de Teatro Abierto en 1983, se intensifica el sentido explícito y diluye la metáfora, lo que no exime de la construcción desde una poética simbolista que promueve, a su vez, un espectador modelo capaz de extraer el significado de la propuesta bortkiana. Si *Papá querido* promovía una lectura abierta y diversa ante diferentes contextos de representación, *De a uno* se presenta en correlación directa con el tiempo dictatorial.

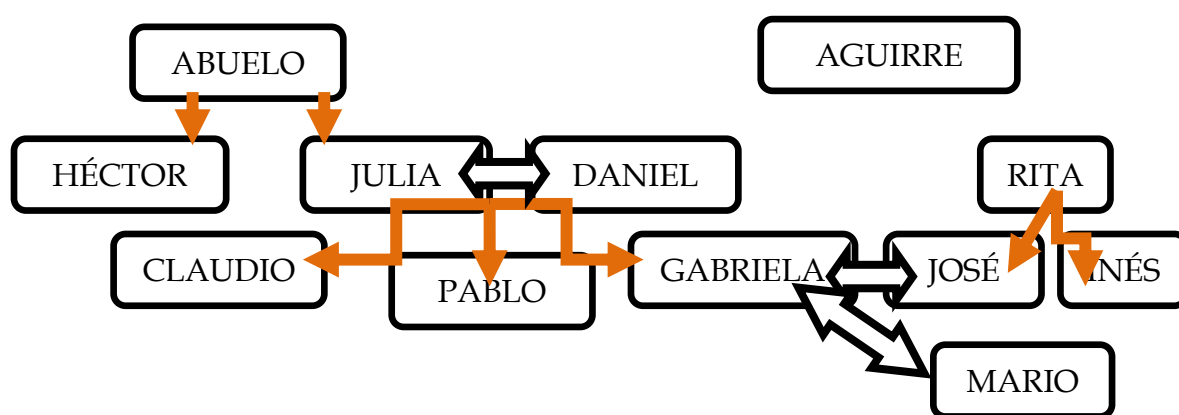
En esta ocasión, la dirección quedó a cargo de Juan Cosín, y el reparto estaba compuesto por Lida Catalano (Julia), Jorge Petraglia (Abuelo), Néstor Hugo Rivas (Daniel), Mónica Villa (Matilde), Antonio Ugo (Claudio), Horario Morelo (Pablo), Manuel Bello (Aguirre), Daniel Ruiz (Héctor), Eduardo Camacho (José), Elida Araoz (Inés) y María Ibarreña (Rita). La amplitud de personajes también corresponde, como trabajamos, a un deseo desde los ciclos por dar cabida a un número amplio de actores.

Comprender en profundidad *De a uno* es adentrarse en la sociedad argentina durante la última dictadura, entender cómo vivió estos años y descubrir en ellos el miedo, el terror, el deseo de supervivencia, el silencio que se vivía. Un mundo de víctimas, victimarios y cómplices, en diferentes niveles, que abre la visión tradicional antagónica a la mirada múltiple de accionar frente a la dictadura, ahondando en la diversidad de la

ciudadanía ante el Proceso. Todo ello será mostrado a través de una familia y ciertas relaciones externas, recuperando la tradicional revisión durante los años de la dictadura donde el entorno familiar metaforizaba la visión del país.

En cada uno de los personajes se perfila un rasgo distintivo de relación y enfrentamiento ante la dictadura, así como otras temáticas de carácter social y existencial como la sociedad autoritaria heteropatriarcal, la imagen del revolucionario, la ceguera social ante los acontecimientos, los conflictos generacionales...

Las relaciones de los personajes quedarán así establecidas:



La obra está compuesta por ocho<sup>51</sup> secuencias que representan, temporalmente, cada año en la vida de los argentinos durante la dictadura, dentro del periodo dictatorial que duró desde 1976 hasta 1983, año en que llegó la democracia a este país. Empero, el texto está concebido por Bortnik como un todo, un acto único dentro del cual el receptor, espectador y lector, puede discernir ocho estadios diferentes, ocho secuencias que reconstruyen un largo letargo, aquel del que Argentina acabara de despertar. Simbólicamente, se trata de ocho domingos, día de la semana elegido por ser el representante tradicional de la unión familiar, el día de descanso y de reunión: «*La acción transcurre durante un largo domingo que dura ocho años*» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 47)<sup>52</sup>. Como afirma el Abuelo, de forma circular, al inicio y como frase final de la obra:

<sup>51</sup> El Proceso de Reorganización Nacional se inicia el 24 de marzo de 1976 y finaliza con las elecciones democráticas de octubre de 1983. Por lo tanto, tiene una duración de siete años y medio. Bortnik plantea ocho secuencias contabilizando cada año completo (1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982 y 1983). Por el contrario, en el seno de Teatro Abierto se planteaban una revisión de los siete años dictatoriales, volviendo la vista desde la organización a comienzos de 1983 al inicio en 1976.

<sup>52</sup> La primera edición de *De a uno*, la cual pudimos utilizar para el desarrollo de nuestro Trabajo Final de Máster (Saura-Clares 2013), se presentó en la revista *Hispanérica* (Bortnik 1986). Hallamos exclusivamente diferencias ortotipográficas entre aquella versión primigenia y la publicada en Argentores (2016b). Nos decantamos, por ello, por el seguimiento de este último volumen.

«Lo bueno del domingo es que están todos en casa» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 47). Resulta una frase reveladora, pues atañe tanto a la reunión familiar en el sentido costumbrista como, de manera alegórica al finalizar la pieza, alerta a Argentina de que, para la reconstrucción del país, todos deben regresar a casa, también las sombras del horror: los muertos, los desaparecidos, los exiliados, los torturados...

Toda la escena se desarrollará en torno a una sala, el comedor de la familia coronado por una mesa con un largo mantel como único elemento simbólico. Se pervierte, por tanto, la visión realista para conformarla desde una mirada alegórica sobre Argentina. Así, en el escenario se configura «*la mesa, alta y majestuosa, a la manera de un altar. Capaz, a ser posible, de albergar bajo el mantel gente de pie. (...) El mantel es azul, quizás se vaya manchando progresivamente de rojo. (...) El mantel debe ser inmenso y abrumador*» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 47). El recurso hiperbólico en la descripción escénica se muestra pleno de significado simbólico, con la mesa-altar, espacio de reunión y sacrificio; y el mantel inmenso, cuyo azul recuerda a la bandera argentina, manchada progresivamente por la sangre causada por el Proceso. Como observa Isabelle Clerc, se establece «una fuerte oposición entre “adentro” y “afuera”» (2001, 107), entre el espacio protector y represivo de la casa frente a la libertad -y la violencia- que compone el exterior.

Lo más interesante de la obra es la focalización elegida por Bortnik para su creación, la cual genera una profundidad muy interesante en el texto. La autora se desliga de la visión privilegiada que su lectura artística y crítica le permite y se decanta por ceder la voz a los diferentes personajes de esta familia y sus desemejantes actitudes frente a los años de horror. El espectador puede verse representado en sus mismos miedos, inquietudes e inseguridad, en las diferentes respuestas ante la dictadura. A Bortnik le interesa la política en cuanto a su efecto en el individuo: luchar contra la dictadura es vencer todo lo que maniat y manipula al ser humano, lo que le impide su libertad. Por ello, no le hace falta la magnificencia de una historia del país, sino que se vale de la tragedia cotidiana para que cada receptor se plantee cuál es el camino que desea para la Argentina transicional. En *De a uno* se establecen dos niveles argumentales: el plano realista, que nos habla de la vida de una familia en el transcurso de ocho años; y el plano simbólico, cuyo planteamiento desvela escénicamente -de manera pionera- los años de opresión.

En ese contexto, irán evidenciándose las relaciones familiares (como el autoritarismo sustentado en el patriarcado) y se mostrarán una serie de realidades traumáticas, generadas por la opresión dictatorial y que, capitaneados por el padre, la familia desoye, esquivada y oculta, simbólicamente, bajo la mesa. Son los «gritos silenciados» de la dictadura, en palabras de Nora Glickman (1997). Así ocurre con las referencias a Héctor, hermano de Julia, la madre, militante contra el régimen y exiliado en la segunda secuencia (la relacionada con 1977). Como ocurrirá con el resto de personajes, tras su enfrentamiento con el padre el cuñado será conducido bajo la mesa familiar.

La ocultación del horror y la ausencia de aquellos acallados o borrados por el régimen se plasma metafóricamente en la propuesta de Bortnik como una presencia en la escena. Desde esta primera acción violenta, la agresividad y la represión marcarán el cambio de cada escena y otros personajes acompañarán a Héctor bajo el gran tablero. Son los asesinados, exiliados y desaparecidos, cuya ausencia Bortnik quiere hacer presente, luchando contra su olvido. Se encubre el dolor, pero el trauma prevalece y Argentina debe hacer frente al daño oculto *bajo la mesa* para curar las heridas, desde el reconocimiento, hacia la democracia. Como afirmará Héctor<sup>53</sup> a Julia, en la representación de las cartas enviadas desde el exilio: «No se puede vivir sin testigos y sin memoria, hermanita, te juro que no se puede...» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 56). En una elección estética en ruptura con el realismo tradicional, la dramaturga recupera a estos fantasmas: les da voz, les permite opinar, lamentarse y repetir continuamente sus gritos, sus obsesiones. Como los de José, el novio de la hija Gabriela, desaparecido junto a su hermana Inés, a quien no cesaremos de escuchar, tras su desaparición, repitiendo el constante interrogante: «¿En serio le interesa mi opinión?» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 56). O el lamento desgarrado de Inés clamando por ese lugar incierto donde se encuentre su cuerpo y el de su hermano. También Rita, madre de los desaparecidos, será silenciada y oculta bajo la mesa por la propia Julia, aterrorizada por las implicaciones de su familia con los desaparecidos. Y bajo el tablero acabará, y con él el primer atisbo del dolor y desesperación familiar, el hijo fallecido en la Guerra de Malvinas en 1982, cuya intervención escucharemos desde ultratumba.

---

<sup>53</sup> Héctor hallaría su correlato en la imagen de otros personajes comprometidos y revolucionarios en sus textos, como el padre en *Papá querido* o Enrique en *Primaveras*; no obstante, se construye una visión más positiva en su valoración crítica, motivado por el exilio. Héctor no pudo defraudar sus ideales, pues la dictadura frenó su acción. Recordamos cómo también Bortnik debió exiliarse en los años del Proceso.

El aparente sentido costumbrista de la representación familiar, en el que se inicia la primera secuencia (la madre batiendo frenéticamente en correlación con su monótona vida), permite construir en el autoritarismo paterno una alegoría sobre la opresión estatal contra la ciudadanía. Además, Bortnik se deleita en la visión deformada de los personajes y su tratamiento desde un sentido irónico, donde la imagen tradicional de la familia, auspiciada por el pensamiento del régimen autoritario, se critica desde su propia exageración. Lo escuchamos en la conversación entre Daniel, el padre, y su hijo Claudio:

Daniel.- Buenos días, hijo mío, primogénito bienamado, heredero de mi nombre, continuador de mi estirpe.

Claudio.- (*Sigue sin detenerse hasta salir.*) ¿Ya estás mamado, viejo?

(Bortnik 1986, 60)

La estructura planteada por Bortnik en esta propuesta rompe con el sentido realista en su conjugación tempoespacial: se mantiene la misma construcción espacial, como una fotografía paralizada de los miembros de la familia ante la mesa, mientras transcurren las ocho secuencias cortadas por el sonido de un vals criollo. Este hecho devela una imagen estática de la Argentina sumida en la dictadura frente al paso del tiempo. La música se conforma como una estrategia recurrente en la poética bortkiana<sup>54</sup>, alejándose de la visión costumbrista en la utilización de recursos poéticos que aportan lirismo a la concepción escénica. El público comprenderá la evolución temporal de la obra a través de escuetas referencias que incentiven su sentido crítico y le permitan comprender el transcurso de los años en el espacio familiar.

Aún no hallamos, en esta representación en el seno de Teatro Abierto 1983, el descubrimiento testimonial y directo de los años del Proceso. Por el contrario, su construcción a las puertas del camino transicional se basa aún en las referencias sutiles, en el guiño cómplice al espectador sobre los horrores que la sociedad empieza a vislumbrar. La música se conformará como el medio elegido por Bortnik para introducirnos en la atmósfera grotesca de los horrores del Proceso, a través de la «*música de frenético valsecito criollo*» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 47), con la que se iniciará la propuesta y marcará el cambio secuencial. Se trata de una música distorsionada y agresiva en su desarticulación, pero que a la vez entronca con una melodía popular y tradicional. Este sonido es el que inserta al espectador en el estado de excepción del Proceso,

---

<sup>54</sup> El vals criollo marcará el paso del tiempo en los tres actos de *Primaveras*, 1958, 1973 y 1983.

construyendo a retazos las referencias sonoras del horror, como construye la autora desde la primera acotación:

*El vals se distorsionará (...) como una sirena animal, como un grito muy lejano o muy ahogado; súbito, altísimo y fugaz, a veces; y otras veces, monótono, como un quejido antiguo y resignado (...) los protagonistas lo oyen y los hará gritar, como intentarán, sin saberlo muy bien, tapar con angustia (...). La distorsión ganará terreno al final, haciendo del vals una música que apenas puede sobrevivir tras sus aullidos sumados.*

(Bortnik en AA.VV. 2016b, 47)

Cada una de las ocho secuencias presentará diferentes referencias -cada vez más explícitas- que entroncan con el desarrollo temporal de la dictadura. En la relación con 1976, observaremos las primeras desapariciones con la búsqueda por parte de Aguirre<sup>55</sup> - representante de la autoridad, externo a la familia- del jardinero, cuyo movimiento comienza a percibirse confusamente bajo la mesa. En 1977, el anuncio de Héctor de su exilio y el enfrentamiento con la ideología conservadora y continuadora del régimen de Daniel<sup>56</sup>. Por su parte, 1978 muestra la imagen desoladora de la persecución y desaparición de los jóvenes José e Inés. El primero solo entonará, en vida y en muerte, una trágica retahíla que se relaciona con la falta de libertad de expresión y la destrucción de toda ideología contraria al régimen: «José.- ¿Acaso le interesa mi opinión?» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 54). La imagen de Inés recordará, trágicamente, los torturados por el Proceso, conducida bajo la mesa «*como empujada, con capucha y sin blusa*» (Bortnik en AA. VV. 2016b, 55). La acción de esta secuencia finalizará, grotescamente, con el canto de la marcha del mundial orquestado por Aguirre, ante las lágrimas de Claudio, el hijo, por los amigos perdidos y el terror de la familia, quienes «*Lentamente van dibujando una trabajosa sonrisa*» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 55). Por su parte, la secuencia relacionada con 1979 nos muestra las cartas del exilio, los testimonios de ultratumba de Inés y José o el llanto amargo de Rita, la madre, clamando por la inocencia de sus hijos hasta que también la acallan, recordando la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. En última instancia, con el desarrollo de las cuatro últimas secuencias de suma brevedad,

<sup>55</sup> Ya observábamos en *Papá querido* la precisa selección onomástica de Bortnik. En el caso de Aguirre, aparece significativamente nominalizado por el apellido como representación del poder político y policial, la persecución ciudadana que instauró la dictadura.

<sup>56</sup> Leemos referencias clarificadoras sobre este exilio en la secuencia segunda, especialmente en el enfrentamiento entre Daniel y Héctor, padre y cuñado:

Héctor.- ¡...y claro que voy a volver! ¡Qué les parece! ¡Seis meses... qué se yo! Un año a lo mejor... en cuanto la cosa se tranquilice un poco... (Bortnik en AA.VV. 2016b, 51)

Héctor.- ¿Qué querés que te conteste? ¿En qué país vivís, vos? ¿Acaso no sabés lo que está pasando?

Daniel.- Leo los mismos diarios que vos...

Héctor.- ¡Los diarios! ¡¡¡Me habla de los diarios!!! (Bortnik en AA.VV. 2016b, 51)

Héctor.- ¿Me voy de turista, yo? (Bortnik en AA.VV. 2016b, 53)

relacionadas con 1980-1983, ante la apertura democrática, se construye el último golpe contra Argentina con el envío del hijo a la guerra y se conjuga la comunión entre el plano real -de la familia- y el plano onírico: las voces de las víctimas del Proceso bajo la mesa, reiterando sus traumas, clamando por su reconocimiento, expresando su dolor en el tono lírico que caracteriza a Bortnik. A modo de ejemplo, escuchamos a Pablo tras su muerte en Malvinas:

Pablo.- (*Abajo*) Es verdad, sabés Papá, eso que dicen de que en el Sur hay muchas más estrellas que en el norte... Son cielos como para acostarse en la tierra y verlos girar... tan lentamente... tan lentamente. Pero es fría esta tierra.... Increíblemente fría.

(Bortnik en AA.VV. 2016b, 60)

La poética de Bortnik se deleita también en el tiempo, en el sentido rítmico como recurso estilístico para sus piezas. Así ocurrirá en el vals que acompaña *Primaveras* o la polifonía de voces encontradas en los diferentes actos. En *De a uno*, el volumen del vals y su ritmo cada vez más frenético se establecen como correlato de unas secuencias constantemente más breves, donde los discursos comienzan a disgregarse, las conversaciones familiares se tornan más imprecisas y se compaginan, a tempo rápido, con la intromisión constante de los fantasmas de la dictadura. De esta forma, consigue conmocionar al espectador desde el sentido rítmico de la obra, que conforma una atmósfera más violenta, agresiva y despiadada. Una alucinación horrida de los años dictatoriales.

Otro de los hechos determinantes de la propuesta de Bortnik es la implicación de la ciudadanía ante el Proceso, representada en el matrimonio de Daniel y Julia y el resto de hermanos, del odio al terror, del mutismo al accionar cómplice con el autoritarismo militar. El silencio se conforma, entonces, como gran protagonista de la pieza. Simbólicamente, será el propio matrimonio el que participe de la ocultación de las víctimas bajo la mesa: primero Daniel, quien no duda en colaborar simbólicamente en el exilio de Héctor, cuyos ideales se enfrentan al conservadurismo que impone como cabeza de familia<sup>57</sup>; su figura correlaciona el microfascismo familiar con la representación de la nación<sup>58</sup>. Posteriormente, en la quietud ante la detención de José e Inés, incluso

<sup>57</sup> La acción de Daniel se explicita: «*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*» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 53).

<sup>58</sup> La obra de Bortnik recuerda a la crudeza del informe *Nunca más*, al cual nos referíamos en el capítulo anterior, orquestado por las investigaciones de la CONADEP, a petición del presidente Raúl Alfonsín. Ernesto Sábato fue nombrado presidente de dicha comisión y las conclusiones fueron reunidas en el citado libro. Uno de los párrafos del prólogo de Sábato a este informe, recoge la siguiente reflexión que enlaza con la visión que Bortnik presenta en *De a uno*: «En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el mido sobrecogedor y de

intercediendo Daniel físicamente en que sus hijos, Claudio y Pablo, colaboren con los jóvenes (poniendo una zancadilla y sentándolos agresivamente). Finalmente, en el grito de Julia mientras oculta a Rita bajo la mesa. Sólo cuando Pablo fallezca en Malvinas la familia recibirá el golpe final que los desarticulará: nadie está a salvo de la violencia. Se percibe entonces su propia hipocresía y desesperación cuando se lamenten de que las otras vecinas no colaboran en su causa.

La elección de la familia como correlato de la sociedad y la presión gestada en el individuo se mostraba como una constante dentro del Realismo Reflexivo. Esa visión, paulatinamente deformada, construía el espacio metafórico que permitía ante el Proceso la creación esquiva de la censura. Paradigmáticamente recordamos cómo *La nona* (1977) de Roberto Cossa establecía la metáfora de esa abuela que devora y devasta todo lo que transcurría a su alrededor. Si Cossa dibujó lo que estaba ocurriendo durante los años presidenciales de facto de Videla, Bortnik lo expresará teatralmente con valentía y desde el mayor desamparo en *De a uno*, poco tiempo después de que el país se hubiera liberado de la presencia del dictador<sup>59</sup>.

A pesar de la brevedad de la obra, esta propuesta comparte con *Papá querido* y evidencia de la poética bortkiana el gusto por adentrarse psicológicamente en la complejidad humana y plantear la variedad de acciones contra el Proceso. La autora, lejos de juzgar, presenta una visión crítica que ofrece a cada personaje una construcción compleja en su ideología y la motivación de sus actos. Se configura la representación autoritaria, patriarcal, machista y conservadora de Daniel, representante de la ideología del Proceso, pero no exento del drama por la pérdida de su hijo en la guerra. Julia, sometida en su papel de esposa, se dirime entre el servilismo y el terror, lo cual la conducirá paulatinamente a ser cómplice activa del horror, como percibimos en la secuencia con Rita.

---

otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: “Por algo será”, se murmuraba en voz baja [...]. Sentimientos sin embargo vacilantes, porque se sabía de tantos que habían sido tragados por aquel abismo sin fondos sin ser culpables de nada; por la lucha contra los “subversivos” [...] se había convertido en una represión demencial generalizada [...] Todos caían en la redada: dirigentes sindicales que luchaban por una simple mejora de salarios, muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, psicólogos y sociólogos por pertenecer a profesiones sospechosas, jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes que habían llevado las enseñanzas de Cristo a las barriadas miserables» (Sábato 2011, 329). Como él, también Bortnik redime el mal con la regeneración natural de la vida que se vuelve a abrir paso siempre, entre y tras el horror.

<sup>59</sup> Ariel Strichartz (2018) estudia la relación entre estos dos textos en su artículo “Complicitous acts in Argentina’s theatre: *La nona* and *De a uno*”.



Los hijos, Pablo y Claudio, se presentan en enfrentamiento contra el padre, pero el temor y el sometimiento los convierten, paulatinamente, en animales dóciles ante sus decisiones, inmóviles, olvidados de sus propias convicciones personales como los hijos de *Papá querido*. Gabriela, con el transcurso del texto, repetirá el rol materno. Como joven, es consciente de la autoridad que su padre representa y sus primeros intentos de rebeldía contra la autoridad paterna pronto se tornarán silenciados por la aceptación sumisa y su propio temor. El resto de víctimas del Proceso (Héctor, José, Inés y Rita) así como Aguirre se conformarán desde una acción única, como símbolos de las diferentes actitudes y realidades durante la dictadura.

Finalmente, debemos referirnos a una figura sumamente significativa: el Abuelo. También en la estela de Cossa con el Abuelo de *Gris de ausencia*, Bortnik establece en su demencia un canto cargado de lirismo, tristeza y añoranza; una locura motivada por las propias expresiones de violencia exacerbada en derredor. Su delirio se torna sensatez y conforma una expresión emocionante y trágica sobre la opresión y el autoritarismo. Así, lo escucharemos: «Abuelo.- Porque es imprescindible saber, concretamente, cuánto puede soportar un hombre, cuánto horror puede resistir una criatura humana» (Bortnik en AA.VV. 2016b, 58). Como ocurría con la representación del Abuelo de Cossa en Teatro Abierto 1981<sup>60</sup>, las primeras intervenciones de este anciano se tornan cómicas en su relato sobre el paso de los autobuses, pero irónicamente compondrán en su sentido metafórico la representación más implacable sobre la represión. Por ejemplo, lo observamos en un discurso metafórico donde habla de la extinción del tigre en Europa:

Abuelo.- (...) la gente quiere un mundo con tigres. A lo mejor por las películas de Tarzán, o por los sueños con la selva, que soñó cuando era chico. En los sueños siempre hay tigres. Y a lo mejor para eso contribuyen, para que no desaparezcan, no del África, sino de los sueños...

(Bortnik en AA.VV. 2016b, 57)

Este animal metaforiza la libertad, las apuestas vitales, los sueños personales. El sentido lírico de la poética de Bortnik se observa en la construcción textual -especialmente de las intervenciones monologales-, en el juego con el tempo y ritmo de sus propuestas, en la deformación del realismo, en el deleite de las imágenes poéticas y en la propia metáfora de las acciones y símbolos que plantea, como en este caso<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Si el notorio Pepe Soriano interpretaba al Abuelo en *Gris de ausencia*, ahora es el también subrayado Jorge Petraglia quien ostente este papel en el texto de Bortnik.

<sup>61</sup> Este elemento tronca notablemente con la poética chejoviana, tal y como establecimos en un estudio anterior (Saura-Clares 2013). Pensemos, por ejemplo, en el sentido de la gaviota en el texto homónimo del autor ruso. A su vez, resulta sumamente interesante que Bortnik vuelva a recuperar la imagen del tigre en el texto posterior a *De a uno*,

Con *De a uno*, el grito más desgarrador de la dramática bortnikiana, la autora clama ante el espectador para afrontar los terrores de la dictadura en el camino democrático e iniciar la reconstrucción, en el espacio colectivo y con la aceptación del horror. Como señala Nora Mazziotti, «En una lectura más amplia se alude a una realidad escamoteada, ya no sólo por los miembros de esa familia, sino por amplios sectores de la sociedad argentina de esos años que, frente a la destrucción sistemática del país, optó por repetir las consignas de la dictadura» (Mazziotti 1992, 91).

La focalización elegida por Bortnik para el tratamiento dramático no es la testimonial, procedimiento recurrente en otras expresiones artísticas memoriales. Por el contrario, la frontalidad y polifonía de personajes permite enfrentar la realidad trágica vivida y comenzar a desvelar los hechos acaecidos. Como reconstruye Graham-Jones, se trata de una acción precursora en el teatro argentino. Para 1983, «Teatro Abierto plays such as *De a uno* actively sought to give voices to the silenced. Thus they provided a forum for the disappeared and the silenced even as they raised the issues of individual complicity in and responsibility for their continued silencing in the official arena» (Graham-Jones 2000, 115). Esta investigadora enfatiza cómo *De a uno* da voz a los desaparecidos, a las víctimas de la dictadura, frente a los incipientes reclamos de las Madres de Plaza de Mayo en *Lejana tierra prometida* (Halac, 1981), los cuerpos aún no identificados en *Oficial primero* (Somigliana, 1982) o el silencio de las víctimas en otras ediciones de Teatro Abierto, como Pepo en *De víctimas y victimarios* (Korz, 1982), el Mozo en *La cortina de abalorios* (Monti, 1981) o el sometimiento de Amado en *Prohibido no pisar el césped* (Paganini, 1982) (Graham-Jones 2000, 114), propuestas que mencionábamos en el capítulo anterior y, en el caso de Monti, análisis con el que continuaremos este recorrido en nuestro corpus de autores.

A pesar de este destacado descubrimiento, observamos en el proceso creativo de la autora con *De a uno* cómo aún no están establecidos los códigos sociales y culturales para hablar sobre el horror y la memoria, de ahí su carácter pionero. Bortnik recrea con crudeza el tiempo dictatorial, pero camina cautelosa por los primeros atisbos de libertad de expresión y los incipientes reconocimientos del horror. Con su proyecto, construye una propuesta a modo de anagnórisis para el espectador, en la invitación explícita a

---

*Primaveras*. En esta obra, un tigre escapado del circo se enfrenta a José, uno de los personajes protagonistas, y su diálogo representa el propio anhelo de libertad del joven que observará perder sus anhelos vitales con el paso devastador del tiempo y las imposiciones sociales. En esta obra, no obstante, el rugido del tigre reaparece al final para mostrar el posible resurgir del sentido juvenil, poético y valeroso del personaje.

encarar el futuro sin ocultar bajo la mesa los estragos de la dictadura, perdiendo el miedo a desvelar el dolor causado, a conocer los discursos testimoniales.

Como hemos observado a través del estudio de *Papá querido* y *De a uno*, la poética de Bortnik se inscribe en un estilo realista, pero se desborda en un planteamiento personal que podríamos sintetizar en la profundidad del planteamiento psicológico de sus personajes; en la elección de un estilo que intensifica el lirismo en los actos metafóricos, el simbolismo y el discurso poético en el desenmascaramiento personal; y en la influencia chejoviana que, unido al aspecto anterior, conjuga rítmicamente las piezas. Los textos de Bortnik se desligan de una visión unívoca de la realidad para adentrarse en la complejidad del ser humano desde su subjetividad. Frente a una visión homogénea entre elementos antagónicos -entre la teoría de los dos demonios que extendía el discurso oficial-, esta autora prefiere indagar en la diversidad de voces que componen la sociedad del Proceso, en el testimonio particular de los individuos que convivieron durante la dictadura, la complejidad de cada una de las víctimas, de los victimarios y los cómplices del horror. Esta dramaturga plantea en ambas propuestas un espacio desmoronado por la caída de las ideologías izquierdistas y el pensamiento revolucionario en que se basó la juventud que compartió la propia Bortnik en los sesenta, afectada por el período de opresión. La poética que conforma la autora con estas dos propuestas dibuja a una sociedad desmoronada por el devastador paso del tiempo, por la pérdida de la utopía, por el dolor dictatorial y el fracaso de las apuestas vitales. Empero, sus textos promueven un espacio de esperanza desde la conciencia de los propios errores como sociedad y como nación, para la construcción en democracia desde la aceptación del daño causado y la mirada hacia un futuro reparador que conjugue la verdad y la justicia. No existen verdades absolutas, la *historia oficial* se desmorona y Argentina sólo pervivirá desde el testimonio, la memoria y la asimilación. Sus propuestas para Teatro Abierto se configuran como lugares privilegiados y precursores de las luchas por la justicia y el reconocimiento memorial, cuyo envite el teatro argentino afrontará con determinación.

### **5.5.- Política y subjetividad, de la utopía al escepticismo**

El último estadio de nuestro análisis lo componen las creaciones de Ricardo Monti y Mauricio Kartun para Teatro Abierto. Abríamos este capítulo deteniéndonos en la obra de Gorostiza y Kartun, representantes de la tradición teatral argentina y dramaturgos

paradigmáticos desde los años cincuenta; posteriormente, evidenciábamos las muestras para estos ciclos de los autores que conformaron los pilares del Realismo Reflexivo en los sesenta -Halac y Cossa-, observando las variantes que formulaban en estas propuestas; seguidamente, acogíamos las voces de Gambaro y Pavlovsky en la escenificación de una poética que se había iniciado como Neovanguardia también en los sesenta, observando su continuidad y evolución; en cuarto lugar, nos hemos detenido en Somigliana y Bortnik con el fin de percibir variantes dentro del amplio abanico realista y observar la apertura temática y estética ante las inquietudes de la posdictadura. Nuestro análisis finaliza con Ricardo Monti y Mauricio Kartun ante la consideración de su teatro desde parámetros que, acogiendo las dos vías creativas principales -el realismo y la experimentalidad-, configuran un teatro disímil que enlaza con la visión posmoderna. Sus propuestas superarán ambos legados en su propia fusión creativa y conformarán, en sus desemejanzas y visiones compartidas, un camino recurrente y fructífero para el teatro contemporáneo.

La genuina mirada de Ricardo Monti halla, en el seno de Teatro Abierto 1981, una de sus expresiones más consolidadas, a partir de su poética renovadora en el panorama teatral. Este dramaturgo entronca determinantemente con la contemporaneidad teatral a partir de sus propias enseñanzas, maestro indiscutible que varía el rumbo creativo de Mauricio Kartun. El mismo dramaturgo reconocía, en una entrevista personal (Kartun 2017), cómo su teatro de carácter político y la influencia en su obra de la poética de Augusto Boal perdía vigencia en su contacto con Monti. Este escritor le incitó -tanto a él como a otros dramaturgos destacados y participantes de Teatro Abierto- a realizar un viraje introspectivo que halla, en la búsqueda personal, la creación genuina de cada escritor. Este hecho resulta especialmente destacado si pensamos cómo el éxito creativo de Kartun viene de la mano de su contacto con Monti. La primera pieza derivada de los seminarios de dramaturgia con este escritor será *Chau Misterix* (1980), éxito insoslayable en la trayectoria de este autor. A ella se unen las dos propuestas presentadas para Teatro Abierto, las cuales gozaron de una especial relevancia en el seno de los ciclos. A partir de su participación en los seminarios *Nuevos autores, nuevos directores* de 1985 junto a Roberto Cossa, este escritor se conforma como una figura señera en la coordinación de talleres de escritura dramática y la huella de Monti prevalece en el legado de Kartun. No resulta baladí que los principales teatrístas contemporáneos se formaran con este autor. Como recopila Milena Bracciale Escalada (2014), en los cursos de Kartun participaron los máximos exponentes de la escena bonaerense contemporánea: Daniel Veronese,

Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Lucía Laragione, Alejandro Tantanian<sup>62</sup>, Federico León, Patricia Suárez o Pedro Sedlinsky; a ellos podríamos añadir, en una estela aún más actual, Mariano Pensotti, Ariel Barchilón o Matías Feldman.

Las propuestas de Monti y Kartun nos permiten acceder a un nuevo paradigma dramático que supera las estéticas canónicas en la búsqueda personal de nuevas vías poéticas. Monti propondrá, con *La cortina de abalorios* (Teatro Abierto 1981), una revisión disforme de la historia de Argentina desde la configuración alegórica y satírica del país, donde la violencia se convierte en el hilo conductor que le permite fusionar con libertad planos temporales, espaciales y semánticos; lejos de una visión utópica y crítica de la ciudadanía, Monti configura un escena baldía anclada en lo distópico, donde la estructura cíclica y el carácter ritual de la agresión contra la ciudadanía conforman el sentido principal de la obra.

Por su parte, Kartun se aleja del teatro político para construir, desde la expresión dramática divergente, espacios de rebelión propia en el regreso a su imaginario personal, con *La casita de los viejos* (Teatro Abierto 1982) y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto 1983). Los discursos hegemónicos se han visto destruidos y corrompidos. Ante ello, solo la revisión subjetiva reverdece la agudeza crítica, en la introspección individual y la configuración del país desde su humanización, desde su construcción en la conciencia de cada ser. Alejado de la visión realista, ya no hay tiempo ni espacio y nos adentramos en la conciencia del dramaturgo y su propia experiencia vital. Prevalece la fragmentariedad y simultaneidad de planos temporales y se exime cualquier respuesta lógica, a la vez que se recuperan los lugares propios del realismo para su desautomatización como no-lugar. Temáticamente, no hay respuestas -tampoco se plantean preguntas- más allá de la plasmación del propio devenir existencial y la visión de un espacio que, si en el Realismo Reflexivo presionaba, ahora ya ha devastado al individuo.

La participación de Monti y Kartun para Teatro Abierto corrobora, en última instancia, la acogida generacional y poética amplia que plantearon estos ciclos. Si bien otras muchas fueron las voces jóvenes que participaron de las diferentes ediciones, como aseverábamos en el capítulo anterior, el cambio de paradigma promulgado por Monti en los setenta, con su creación personal exento de las poéticas canónicas, y la representación

---

<sup>62</sup> Como breve apunte, Alejandro Tantanian dirigió la puesta en escena de *La cortina de abalorios* para el ciclo homenaje a Teatro Abierto realizado por la televisión pública argentina en 2013.

notoria que acoge Kartun desde los ochenta a la actualidad, nos sitúa ante visiones dramáticas de suma significancia en el panorama argentino y se intensifica el interés por Teatro Abierto.

### 5.5.1- Ricardo Monti, el *continuum* violento

Mozo.- No te han ahorrado siquiera... el trabajo de sepultarte...  
Vamos, hermano cadáver. Te llevo.  
(Monti, *La cortina de abalorios*)

El mayor interés que provoca Ricardo Monti en el ámbito receptivo es su propia complejidad de catalogación. Como analizábamos en el capítulo tercer, desde su primera propuesta y en cada uno de sus textos, Monti sorprende al panorama dramático argentino superando las macropoéticas imperantes a partir de una visión propia, la cual enlazamos, siguiendo el planteamiento de Graham-Jones (2004a), con la primera superación de la modernidad teatral y el inicio de una escena que se conjugará hacia la posmodernidad. Esta visión posmoderna se nos revelará ante el estudio de *La cortina de abalorios*, la propuesta presentada por este dramaturgo para Teatro Abierto 1981.

Las investigaciones de Osvaldo Pellettieri serán pioneras en la valoración crítica de Ricardo Monti, en una búsqueda por aprehender una poética tan discordante con el panorama argentino y, a su vez, tan unida a sus raíces. Este crítico percibe el alejamiento del Realismo Reflexivo y la Neovanguardia, según las características que ya hemos aseverado en nuestro estudio, a través de una nueva concepción dramática basada en la «progresiva intensificación de la densidad simbólica, que obra por acumulación, desarrollo y reiteración» (Pellettieri 2000, 10). El teatro de Monti no permite ser inscrito en el diálogo estético que establecerán las antedichas macropoéticas desde mediados de los setenta y en los ochenta -según hemos aseverado en algunos casos de nuestro análisis, como en las referencias a las obras de Cossa-. Para Pellettieri, se establecen tres modalidades en la obra de Monti, el «Teatro de intertexto socio-político», donde inscribiría *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1972) y *La cortina de abalorios* (1981), texto motivo de nuestro análisis; en segundo lugar, el «Teatro del absurdo referencial», anticipado en *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* (1970) y desarrollado en *Visita* (1977) y *Marathon* (1980); y, en última instancia, el «Teatro de resistencia a la “modernidad marginal”», con los textos escritos en el tiempo posdictatorial: *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992), *La oscuridad de la razón* (1994) y *No te soltaré hasta que me bendigas* (1998) (Pellettieri 2001, 10).

Si bien esta clasificación resulta destacada para el acercamiento a la obra general de Monti, observamos una valoración que nos permite aunar las características en la organicidad de la producción de Monti, la cual establecemos, siguiendo a Graham-Jones (2004a), como un teatro que busca de forma continuada romper con las bases de la modernidad que él mismo acoge (de ahí su primer acercamiento al teatro épico de Bertolt Brecht, el amparo de fórmulas propias de las vanguardias...), «trazando una trayectoria cada vez más posmoderna y más crítica» (Graham-Jones 2004a, 505). Si bien este camino se desarrollará a lo largo de toda la producción anteriormente señalada, lo cierto es que desde sus primeras muestras la mirada del dramaturgo es superadora de la visión tradicional, acogiéndola, desautomatizándola y deconstruyéndola. Así, Monti recupera desde la mirada dramática de Discépolo y Arlt<sup>63</sup> a la acogida de procedimientos del teatro realista o la visión grotesca de la realidad<sup>64</sup>, a la vez que lo revierte desde su relectura crítica: la conjugación intertextual; la revisión mítica; la asimilación y enfrentamiento con la cultura occidental; el juego y la violencia como ejes dramáticos; la recuperación histórica; los recursos literarios como la sátira o la parodia de ciertos elementos o su mirada irónica; la recuperación de géneros tradicionales revisitados y proyectados desde nuevas perspectivas; y, en última instancia, la consciente pérdida paulatina de un discurso político posible y la apertura simbólica de una visión de mayor profundidad -y desarraigo de las grandes ideologías- donde la fusión de elementos se presenta confusa, disforme, variable y plurisignificativa, abierta a la recepción individual y construida desde la subjetividad del autor -de su memoria y su visión sensible y particular del mundo y la historia-. Como asevera Graham-Jones:

La mezcla de motivos bíblicos y mitológicos, la confluencia de género teatrales como la tragedia, la farsa y el misterio (o la pasión), y la multiplicación de zonas históricas. El peso de la historia siempre está presente si bien relativizado, y complicado en un juego entre lo real y lo fantasmagórico. Una y otra vez, el dramaturgo retoma las fórmulas y motivos clásicos para seguir un diálogo crítico con la tradición occidental. (Graham-Jones 2004a, 505)

---

<sup>63</sup> Monti reconocerá su interés dramático por la obra de Armando Discépolo, Roberto Arlt o Griselda Gambaro en diferentes entrevistas, como recupera Irene Villagra (2010a, 3). El caso de Arlt resulta especialmente significativo, ya que su figura no había logrado la valoración destacada que le otorgará el panorama teatral argentino a partir de Monti, la cual pervivirá en el teatro contemporáneo. Muestra de ello, como delimitábamos en el capítulo tercero de nuestro estudio, está conformada desde la reconstrucción de Ricardo Bartís del mundo arltiano en *El pecado que no se puede nombrar* hasta las puestas en escena recurrentes de su obra hasta la contemporaneidad. Como observábamos también el capítulo anterior, Arlt fue homenajeado en el seno de Teatro Abierto y el ciclo de 1982 acogió dos montajes de *El jorobadito* dentro de su núcleo experimental.

<sup>64</sup> Percibe Roberto Previdi Froelich, en un incipiente artículo sobre la obra de Monti dedicado a *Una noche con el señor Magnus & hijos*, que «La estética de Monti sobresale por su original plasmación de lo grotesco como elemento ideológico. En particular, lo que descuella en su teatro es precisamente la máscara como rasgo visualmente grotesco de la ideología burguesa» (Previdi Froelich 1989, 37).

A través de la poética de Monti, iniciada en los setenta, percibimos la primera apertura del teatro argentino hacia el sentido posmoderno de la cultura que proliferará desde las siguientes décadas en Latinoamérica. Su obra se conjuga, por tanto, en un espacio transitorio e influyente para el teatro argentino en el período posdictatorial, en palabras de Graham-Jones, un teatro donde prevalece «lo moderno visto desde lo postmoderno» (2004a, 505).

Enmarcado en la visión general sobre la posmodernidad<sup>65</sup> (Jameson 1991; Lyotard 1987), desde finales de los setenta se percibe una cultura que nace en su confrontación con el pensamiento moderno, rompiendo los esquemas culturales y el discurso canónico, enlazados con lo occidental, y produciendo cambios que afectan desde la pérdida de la disertación hegemónica a la ruptura, en el ámbito literario, con la concepción de la realidad, el énfasis de la subjetividad o la relativización de la temporalidad y la afectividad. La posmodernidad se establece, en su propia concepción, como un campo abierto y difuso en la proliferación de discursos y expresiones artísticas. Como define Françoise Lyotard, *La condición posmoderna* «designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes» (Lyotard 1987, 5). Las transformaciones sociales y la crisis que supone el siglo XX, a partir de los traumáticos enfrentamientos bélicos y los sistemas opresores o el entredicho de los discursos hegemónicos -del marxismo al capitalismo-, genera que «el gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación» a la vez que prolifera «un efecto del auge de técnicas y tecnologías (...) que ha puesto el acento sobre los medios de la acción más que sobre sus fines», consiguiendo una revalorización del «disfrute individual de bienes y servicios» (Lyotard 1987, 33).

En este sentido, la evolución poética de Monti se halla entre la visión moderna que aún confía en el sentido político del arte y el pensamiento izquierdista comprometido (de ahí su primera vinculación a Brecht) hasta el desmoronamiento relativista de carácter más posmoderno y la visión crítica sobre la capacidad del teatro como arma contestataria para el cambio social. No podemos concebir su producción completa en los compartimientos de la posmodernidad (por ejemplo, en su sentido textual tradicional; en la falta de incorporación de la tecnología o la mezcla de géneros artísticos en su

---

<sup>65</sup> Preferimos el término Posmodernidad, más extendido en el ámbito hispano, frente a “posmodernismo”, habitual en la crítica anglosajona, por considerarlo menos ambiguo en la posible confusión de este último con el referido a las escuelas del movimiento hispánico del modernismo.



obra), pero sí en la crisis del pensamiento, el carácter intertextual y deconstructivo y la acogida de otros discursos individuales desde la aceptación de la otredad, entre otros aspectos, como podremos mostrar en nuestro análisis. Como señala Graham-Jones, la posmodernidad evidencia un gran estado de crisis: con la modernidad y su fracaso; con la representación política y su transnacionalización, con la propia representación de la realidad y con los valores culturales y la relación entre lo culto y lo popular (Graham-Jones 2004a, 507). Todo ello comienza a dibujarse en la producción de Monti.

Alfonso de Toro (1990) delimitará las particularidades perceptibles en el teatro posmoderno a partir de cuatro vías: el teatro plurimedial o interespectacular; el teatro gestual o kinésico; el teatro de deconstrucción y el teatro restaurativo tradicionalizante (De Toro 1990, 25). El segundo presentaría el acercamiento paulatino que Monti realiza a un teatro que se conforma como «cita del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, del teatro, o mejor dicho, de la estética *fin de siècle*, del teatro comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro historizante<sup>66</sup>, sin ser nada de esto, sino citas a través de las cuales constituye por deconstrucción, por montaje, su propio tipo» (De Toro 1990, 25).

Por su parte, en un estudio posterior Fernando de Toro (2004) observa cómo el teatro moderno (que ubica del *Ubú rey* de Jarry en 1896 al teatro épico de Brecht)<sup>67</sup> lega algunos elementos al teatro posmoderno, pero construido desde el profundo cuestionamiento deconstructivista, «centrado en la simulación y diversas formas de intertextualidad» (De toro 2004, 75). Recuperando algunas líneas de interés para nuestro análisis posterior de *La cortina de abalorios*, para F. de Toro el teatro posmoderno acoge la deconstrucción de Derrida, así como el movimiento feminista, la recuperación de los discursos marginales desde la representación de la otredad y la hiperrealidad (2004, 75), basándose en el intertexto, el palimpsesto y el rizoma como una función estética, crítica y política del teatro hacia el mundo (2004, 76-77). El texto espectacular se reconstruirá desde la lectura personal de cada receptor que deberá asumir la falta de coherencia, la fragmentación y la heterogeneidad de elementos, del texto concebido como una *mise-en-*

<sup>66</sup> En el artículo original observamos «tradicionalizante» e «historizante». Consideramos que se trata de erratas y, por ello, transcribimos las formas «tradicionalizante» e «historizante».

<sup>67</sup> De Toro define el teatro Moderno en los siguientes términos: «Es la destrucción de la mimesis y el énfasis en la teatralidad, por lo cual entiendo la elaboración de un lenguaje propio del teatro basado en la expresión y no en la representación icónica del mundo exterior. (...)», señalando que «se articula, por una parte, en una enfatización de la doxa modernista, *ex novo* y de la negación de la historia y de lo político, sin plantearse ningún tipo de cuestionamiento sobre su propia práctica (...). A su vez, una actitud elitista frente al resto de la sociedad en materia de arte, Arte de una minoría y centrado en un agudo hermetismo y formalismo y en la autonomía absoluta del arte. Este formalismo y esteticismo se manifiesta en la opacidad y no en la transparencia del sistema significante» (De Toro 2004, 74-75).

*abîsme* (De Toro 2004, 80). A ello se une la tendencia del teatro posmoderno a la historicidad, a la recuperación del pasado y la memoria «para cuestionarlos, para re-pensarlos, para re-interpretarlos», en una toma de conciencia de que «la Historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y transformarlos en hechos significativos» (De Toro 2004, 82).

La participación de Monti en Teatro Abierto en 1981 se nos presenta especialmente significativa, puesto que su textualidad dramática compone una visión disímil a las poéticas anteriormente analizadas, desde una visión innovadora para el panorama teatral argentino. Se presenta como una poética pionera en la ruptura con el antagonismo entre realismo y vanguardia, postulando nuevos caminos estéticos. Según compendia Graham-Jones:

El teatro de Monti es analítico, anamnético, anágono y anamórfico al poner en escena un diálogo entre historias, estéticas, modelos culturales, supuestamente antitéticos, en una tensión crítica aporética. (...) En el teatro de Monti, el siglo XIX convive con el XX, las fronteras nacionales se traspasan, un mundo de oposiciones se halla fragmentado, el monólogo se pluraliza, el colonizado se enfrenta con el colonizador (...). Es un teatro de finales abiertos (...) donde confluye la realidad y la simulación. En fin, una visión teatral heterogénea de un mundo moderno en plena crisis. (Graham-Jones 2004, 508).

Observemos, entonces, a través del testimonio en *La cortina de abalorios*, algunos de estos rasgos de la poética de Monti y las particularidades de su creación en el contexto dictatorial.

### ***La cortina de abalorios* (Teatro Abierto 1981)**

Ricardo Monti solo participó en la edición de 1981 de Teatro Abierto con *La cortina de abalorios*. No obstante, continuó colaborando en el desarrollo del movimiento y fue el promotor y director de la revista *Teatro Abierto*, de tirada única, trabajada en el capítulo anterior. El interés por su pieza se complementa, por tanto, con el valor significativo de su paso por el movimiento.

*La cortina de abalorios* recupera un episodio de su propuesta de los setenta *Historia tendenciosa...* y, como esta, recurre a episodios de la historia nacional desde una revisión fragmentaria, simbólica y no-mimética que le permite reflexionar sobre el devenir de Argentina. No se trata de un teatro histórico, según analizábamos en la poética de Osvaldo Dragún o Carlos Somigliana, ya que Monti extrae partes del imaginario, retazos de la historia y, en este caso, de la conformación de la nación durante el siglo XIX

como interrogante abierto e inconcluso sobre la propia identidad del país, desde una visión devastadora que enlaza con la retentiva sobre su tiempo contemporáneo. Como señala Miguel Ángel Giella, «la obra juega con tiempos y espacios en una especie de ritual en el que Monti trata de expresar su obsesión con la historia nacional» (Giella 1983a, 138).

Un año antes, en 1980, Monti había compuesto uno de los grandes éxitos teatrales durante los años del Proceso, *Marathon*, estrenada en el Teatro Payró, a la que nos dedicamos brevemente en el capítulo cuarto. A pesar del reconocimiento y alabanzas recibido por esta pieza, Monti describe con lucidez y tragedia los años dictatoriales en torno a la escritura de esta obra y la propuesta para Teatro Abierto:

Cuando finalicé la obra, mi sensibilidad se derrumbó. Mi obra, mi vida, la realidad: todo era una pesadilla. Sólo tuve fuerzas para corregir una obra que había escrito previamente y que nunca había dado a conocer, basada en una escena de *Historia tendenciosa...*, mi segunda pieza, estrenada en 1971. Fue *La cortina de abalorios*, mi aporte a Teatro Abierto, en 1981. Esta pieza breve es una alegoría política (Monti 1992, 250).

La obra se ubica en un prostíbulo de finales del siglo XIX. A pesar de la aparente concreción histórica tempoespacial, el lugar se construye desde el sentido simbólico para la reflexión alegórica sobre el devenir del país, retrotrayéndose a los años de conformación de la identidad nacional. Por ello, se caracteriza este prostíbulo como «fantasmal y polvoriento», anclado más en la abstracción del dibujo histórico y coronado por otros elementos simbólicos: el mobiliario que completa la visión fantasmal -«mesas cubiertas por manteles apolillados, destartaladas sillas vienasas» (Monti 2007, 209)-, un gran espejo y un cráneo de vaca, símbolo el primero del reflejo entre el pasado y el presente y el cuestionamiento identitario del país y el segundo como representación de la nación corrompida y vendida en el proceso colonizador.

La acción se sustenta en el encuentro, en dicho prostíbulo, de cuatro personajes: el Mozo, representación, con su exacerbado esclavismo, de las clases populares y de la continua vejación del pueblo en cada período histórico. Frente a él, Mamá, personaje central en la composición, la madame del burdel. Esta anciana prostituta, regente del prostíbulo, exiliada francesa -como guiño paródico del prototipo neoclásico, de la literatura enmarcada en «filosofía del tocador» del marqués de Sade, pero también como visión mordaz de la pérdida identitaria del país- será a la vez sometida y opresora, orquestrará el desarrollo de la acción y representará la visión más compleja en el planteamiento de Monti, la cual posteriormente delimitaremos.

Completan la nómina de *dramatis personae* Bebé Pezuela, el oligarca criollo, representación del poder autoritario de la nación, y Popham, el colonizador inglés, demostración de las fuerzas externas que someten al país desde los procesos colonizadores e imperialistas<sup>68</sup>. Como apunta Miguel Ángel Giella, se trata de dos figuras históricas de las que el dramaturgo se apropia para intensificar el correlato deformado entre el sentido teatral y el devenir nacional. Sir Home Popham fue un almirante inglés que ocupó Buenos Aires, «la primera manifestación *in situ* del imperialismo británico contra la población argentina» (Giella 1991, 180), mientras que Joaquín de Pezuela fue un general español, virrey del Perú (Giella 1991, 280).

El breve desarrollo argumental se inicia con el monólogo de Mamá, reconociéndose ante el espejo y alertando, entre gritos e insultos, al Mozo sobre la llegada del patrón, Bebé Pezuela, al prostíbulo. En su construcción deformada y atroz, este personaje -en su dibujo prototípico del imaginario histórico- llega ensangrentado por los indios que acaba de asesinar. Desde el primer contacto agresivo y autoritario de Mamá al Mozo, la violencia como construcción identitaria nacional será el eje sobre el que se construirá la propuesta. Además, dicha violencia se articula desde diferentes visiones: la perversión sexual de Mamá, la crudeza emanada de los diálogos con Bebé Pezuela o el sentido rutinario y el carácter ritual, como iremos observando. Además, se percibe la continua vinculación entre eros y tanatos, entre erotismo, sexo, violencia y muerte. Como expresará la madame: «¿No les fascina la muerte?» (Monti en AA.VV. 2007, 221). Así lo hallamos en la llegada de Pezuela, donde no solo se muestra el tratamiento del indio desde su animalización, sino también este juego perverso entre la provocación y la destrucción, intensificado en el contraste entre el extenso monólogo anterior de la madame frente a la conversación picada con el patrón:

Mamá.- ¡Mon cher ami! ¿Llueve?

Pezuela.- Sangre.

*Pezuela no responde al recibimiento de Mamá sino que se dirige frente al espejo.*

Mamá.- ¿Carneando?

Pezuela.- Indios.

*Saca de su chaqueta un objeto envuelto en un pañuelo y se lo tira. Mamá lo caza al vuelo y lo observa.*

Mamá.- ¿Erecto?

Pezuela.- Rigor mortis.

<sup>68</sup> Como señala Graham-Jones, en relación entre *Historia tendenciosa...* y *La cortina de abalorios*, se dramatiza la escena de la primera en «el acuerdo entre la oligarquía argentina y los intereses foráneos, en este caso los ingleses. Ahora el estanciero se apellida Pezuela (y no Boñi García) y el inglés ha cambiado el apellido histórico de Canning por el de Popham. La madame no lleva nombre -Pezuela la llama “Mamá”-; no obstante, desempeña un papel parecido al de Pola en *Historia tendenciosa...*: una mujer de pretensiones arribistas prostituida primero por el criollo y después por el inglés» (Graham-Jones 2004a, 518).

*Mamá guarda el objeto dentro de su escote.*

(Monti en AA.VV. 2007, 212)

Las reflexiones de Bebé Pezuela a su llegada entran en correlato con la propuesta que Osvaldo Dragún planteó para Teatro Abierto 1982 con *Al vencedor*. Como en esta, en el personaje que metafóricamente recupera a Juan Manuel de Rosas, se expresa con la misma intensidad, quimérica, pasional y devastadora -también para el agresor-, el relato sobre el territorio conquistado. De nuevo, se conjuga el goce y el terror de la destrucción y la violencia:

Pezuela.- (*Entretanto a Mamá*) Usted seguramente no se imagina el espectáculo. Hay que sentir el aire frío, al galope... La polvareda es tan grande que se hace noche... La tierra retumba... Y en la oscuridad, en medio del tumulto y los alaridos y los relinchos, uno entiende el infierno.

(...)

Pezuela.- (*Mientras se va incorporando, mundano.*) ¿Sabe lo que se siente, señora, cuando la tierra que pisamos es nuestra? Quiero decir, cuando la tierra, y hasta más allá del horizonte es nuestra. Es una borrachera, señora. Algo parecido a la inmortalidad...

(Monti 2007, 213)

El arribo de Bebé Pezuela inicia el desarrollo de la acción. Este le pide a Mamá que organice un encuentro de naipes con el objeto de conseguir el dinero de Popham, las ansiadas libras inglesas, y librarse de un empréstito<sup>69</sup> que debió solicitar sumido en la ruina. El juego de cartas conforma una visión simbólica que relaciona el acto lúdico con el reparto corrupto del país y la venta a bienes extranjeros de la tierra y, en extensión, de la nación. De ahí que, propuesto el juego para desbancar al inglés, se apuesten las libras de uno por las tierras del otro: «Pezuela.- (...) Tengo unos amigos en el gobierno. ¿Le dan lo mismo tierras públicas» (Monti en AA.VV. 2007, 220). La acción transcurre, entonces, en el diálogo de los tres personajes en torno a los naipes, entre disputas y agresiones físicas que concluyen en el cierre del negocio entre el oligarca y el inglés, en la venta y distribución de carne de vacuno, recurso natural en Argentina, en Europa y en manos inglesas. Como irónicamente arguye Popham, un negocio entre «civilización o barbarie», entre las leyes comerciales inglesas y el campo argentino. Empero, la visión atroz de los actos revierte y mancha esta expresión y enfatiza la tragedia ante la corrupción nacional. Por ello, de forma grotesca, en la siguiente acción se practica una agresión conductista contra el Mozo, a través de diferentes enseres médicos. La pieza finaliza con

---

<sup>69</sup> Representado en la obra en mayúsculas, resulta significativo que Monti no utilice el término préstamo, sino esta particularización del concepto que, según el Diccionario de la Real Academia Española, hace referencia a un «préstamo que toma el Estado o una corporación o empresa, especialmente cuando está representado por títulos negociables o al portador». Por lo tanto, este término incentiva el carácter simbólico de los personajes y la acción realizada, del préstamo de Popham, representación de Inglaterra, a Argentina, en manos de Pezuela.

el desmoronamiento y la destrucción de todos los elementos: el cuerpo tendido del Mozo asesinado, el desplome del imperio inglés con la muerte repentina de Popham, la asfixia económica y personal que supone el último hálito de Pezuela y Mamá. Ellos también, los símbolos del poder, irán pereciendo por su propia incompetencia, por el sangrado que han provocado a la nación, a la sociedad, a la propia civilización con su barbarie autoritaria. Grotescamente, escuchamos el último grito de Popham antes de desplomarse, «¡Trafalgar!» (Monti en AA.VV. 2007, 232), mientras Pezuela jadea, como jadeantes y moribundas ha dejado las tierras en su venta exacerbada, y Mamá clama por un servicio -un nivel económico, un posicionamiento personal, un esplendor- que ya nunca retornará.

Desde la primera escena entre Mamá y el Mozo observaremos en la pieza de Monti una explicitación de la violencia, de forma casi deleitada, propia de su poética. Este aspecto sorprende en el contexto censorial en el que se desarrolla Teatro Abierto tanto como su combinación con la escena prostibularia y las continuas referencias sexuales y provocaciones eróticas de la obra. Como hemos trabajado en anteriores ocasiones en este estudio, lo sexual adquiere una connotación política elevada si pensamos su escenificación como una liberación provocadora frente a la moral impuesta por la dictadura. En el caso de *La cortina de abalorios*, el placer sexual se alcanza, a través de las provocaciones de Mamá al Mozo, desde la agresión, el sadismo y el abuso; en su discurso, Mamá llega a desvirtuar el sentido judeocristiano de la meta espiritual desde lo carnal: «Mamá.- (...) Un diamante... No un diamante común, eh. No podrías mirarlo, mestizo, porque te quemaría los ojos. Después no hay nada más. La vie eternelle... Todo lo que desees, el infinito placer...» (Monti en AA.VV. 2007, 211) y, más adelante, «Así es, m'hijito, del cielo al infierno. Eso soy yo» (Monti en AA.VV. 2007, 211).

Como en textos anteriores de Monti, observamos la representación ritual de la violencia como un elemento lúdico en el desarrollo de la trama: la violencia se asienta como un juego -se relaciona con los naipes en la acción-, en un continuo acontecer que, en su repetición, intensifica la tragedia ante la visión eterna y dolorosa del retorno y la imposibilidad de liberación de los oprimidos. A su vez, lo lúdico desvirtúa el impacto emocional de la representación de la violencia, la recepción emotiva, e intensifica la tragedia desde la visión reiterada y ritual que impacta en el juicio crítico y provoca la exasperación. En este rito de la agresión, observada en los actos contra el Mozo, no hay un desarrollo realista, psicológico o causal que justifique los ataques físicos y verbales contra este personaje. Por el contrario, forma parte del juego de sometimiento y poder,

enraizándose simbólicamente como una violencia redundante, anclada en la nación desde su conformación, irresoluble en su arbitrariedad. De ahí que se conjugue el continuo asesinar-revivir del Mozo, planteando cada ataque contra el inferior como un ritual de castigo y supervivencia de honda crudeza: la rutina de la destrucción. Además de las constantes e hirientes acciones contra este personaje esclavizado, tres acciones contra el Mozo se conjugan determinantes en este *continuum* violento: el cuchillo que le clava Bebé Pezuela, el disparo que le profesa Popham y el bisturí que le hunde Mamá. Como observa Mirta Arlt, tanto en este texto como en *Marathon* y *Una pasión sudamericana*, todos los personajes se hallan «sujetos a una cadena de sometimiento que funciona haciendo de cada uno la víctima y el victimario: como sobreviviente, adaptado es sometedor y como integrante de una realidad en la que está inmerso es sometido» (Arlt 1991, 54).

Por otro lado, la plasmación de la violencia incrementa su agresión en la recepción del espectador ante la naturalidad de las acciones de los personajes sobre el crimen o su hipocresía ante el hecho cometido. Además, en la actitud del Mozo ante estos actos observamos una sumisión flagelante y grotesca, que violenta al espectador en la aceptación que tiene este personaje de su destino, su rol en la sociedad. Por ello, cuando le traspasa el cuchillo de Bebé Pezuela, el Mozo «*se tiende hacia adelante y aferra el cuchillo como para no desprenderse de él, con una furia ciega*»; o, posteriormente, en su única intervención verbal, él mismo deberá preocuparse por sus el cuidado de sus restos: «Mozo.- No te han ahorrado siquiera... el trabajo de sepultarte... Vamos, hermano cadáver. Te llevo» (Monti en AA.VV. 2007, 222). Si bien esta acción se enmarca en el sentido simbólico de Monti, su lectura en el contexto dictatorial, en su presentación para Teatro Abierto, se torna especialmente flagelante en el correlato con los cuerpos desaparecidos o faltos de la sepultura y el reconocimiento familiar.

En última instancia, el sentido lúdico de la violencia y la muerte se desarrolla tras la narración de Pezuela cuando, entre sus vómitos por haber peleado con Popham, asegura haberse encontrado con la Muerte, a quien describe de forma macabra, mientras Mamá, risueña, asegura que se trata de su madre y propone lúdicamente que se escondan de ella.

Junto al protagonismo que la violencia ostenta en este texto, en la base de la construcción alegórica, una de las claves para desentramar el significado profundo y complejo de esta obra es el personaje de Mamá, a través de la cual podemos comprender el rol y la simbología de los demás personajes y elementos. Siguiendo la lectura de Graham-Jones, *La cortina de abalorios* «es una crítica del proceso colonizador

(supuestamente modernizador) presente en la Argentina finisecular de constituir un juicio no muy velado de los acuerdos nefastos entre los varios intereses por mantener subyugado al pueblo y hasta el país entero» (Graham-Jones 2004a, 518). No obstante, lo interesante de la propuesta de Monti es que este sentido, claramente evidenciado en la propuesta, no resulta suficiente para la comprensión de la obra, como también se plantea la investigadora. La visión argumental lógica, en la crítica al proceso colonizador, es tan real como su desbordamiento por la presión que en la trama ejerce el simbolismo de las acciones, el rito de la violencia y el desbordamiento ilógico de los actos. De esta forma, entendemos que la clave del texto no reside tanto en la crítica al proceso colonizador como en el correlato entre este desarrollo nefasto y su permanencia -en el efecto que genera en la identidad nacional y la configuración del país- en el contexto contemporáneo. En la visión comparada de este espacio anclado en un tiempo más imaginario que real, más literario que histórico, con el devenir del país a lo largo del siglo XX hasta los años del Proceso y en la violencia, el sometimiento y el autoritarismo como mecanismos de desarrollo del país. De ahí que la configuración de la madame conforme un elemento clave para esta lectura. Como se interroga, al respecto, Graham-Jones, «¿desempeña la Madame de *Cortina* el mismo rol alegórico que la Pola de *Historia tendenciosa*..., es decir, el del país?» (Graham-Jones 2004a, 518-519). Esta visión es compartida por Beatriz Trastoy, que entiende a la Madame como la nación «sometida a la conveniencia de la oligarquía terrateniente (Pezuela) y a la ambición del imperialismo inglés (Popham); es víctima cómplice de los victimarios» (Trastoy 1989, 220-221). A su vez, Diana Taylor lee en ella «the space of economic and cultural exchange between men» (Taylor 1997, 240). No obstante, la propia Graham-Jones duda de esta visión al valorar el prostíbulo como el escenario nacional. Por ello, comprende a este personaje como «los sectores “tendenciosos” argentinos, la nueva clase media argentina, llena de ideologías prestadas de la aristocracia local y del extranjero (...), dispuesta a tratar con cualquiera menos con la clase obrera, a venderse, a transformarse en cualquier producto nacional, pero destinada a desaparecer también si no cambia de afiliaciones» (Graham-Jones 2004a, 518).

Sin duda, la complejidad de Monti, su propia visión posmoderna y abierta a las interpretaciones, permite establecer diversos juegos de significado con la pieza. Incluso diversas visiones aparecen de forma complementaria y certera, enlazadas en su propio significado. Para nosotros, la lectura del personaje de la madame está imbricado con el espacio de su domino, el prostíbulo, y esta mujer representa la nación. De ahí que Monti



utilice para su nominalización el término «Mamá» (representado de forma cariñosa con este diminutivo). Entendemos que la madame construye la visión de la nación como lo maternal, la madre que acoge a sus ciudadanos, subyuga a unos y privilegia a otros, a la vez que es maltratada, vendida o vejada<sup>70</sup>. En Mamá se personifica la patria, corrompida y utilizada para el beneficio personal. A su vez, como también señala Graham-Jones, esta imagen se complementa con la visión de aquellos que representan la nación, con las clases burguesas y los poderes económicos nacionales, con la ideología de esos patriotas que maltratan a las clases bajas mientras ansían un poder y un privilegio económico del que no gozan. Estos mismos que en su mirada europeizante (quizás la procedencia francesa de Mamá no sea más que otro disfraz) no temen corromper a su propia nación. Como reconoce el propio dramaturgo sobre su texto en *País cerrado, Teatro Abierto*: «La cortina de abalorios es una muy apretada síntesis de un muy largo período de la historia argentina, que no es muy diferente del actual. En el sentido que la esencia permanece» (en Balassa y Wegbraut 1991, 85).

Por lo tanto, el prostíbulo representa el espacio de perversión en el que deambula Argentina, desde la depravación del proceso colonizador e imperialista hasta su reiteración -en el autoritarismo ignominioso- en el tiempo contemporáneo. Incentiva nuestra visión de Mamá como la nación argentina el nombre del oligarca, Bebé Pezuela. Ese «Bebé» implica una descendencia, una crianza; a pesar de su agresión continuada a Mamá, regresa a ella, la busca para su cuidado, la agrade tanto como la necesita para su bien personal, para alcanzar sus privilegios. Mamá, como la nación, participa del juego con Pezuela y Popham, pero su accionar queda mermado por el autoritarismo y los poderes económicos. Sólo el Mozo -las clases bajas-, son maltratadas y pervertidas por la madame y su último hálito clama por ellas porque conforman la base de su salvación. No obstante, se vende y se deja vender ante el poder, como muestra de una nación putrefacta en sus intereses ocultos, más preocupada por sus privilegios que por la asfixia de sus ciudadanos.

La nación se representa en la obra de Monti prostituida, aprovechada y sometida por el poder nacional, oligarca, y el imperialismo inglés. Además, se establecen diferentes referencias que la ubican en una identidad enigmática y oscura, en un valor más profundo

---

<sup>70</sup> Aunque el término «patria» entronque en español con la raíz latina del padre, recordamos la tradicional concepción de la España colonizadora como «la madre patria». El término «matria», en boga en el siglo xx, reconstruye el término patria desde la feminización de los atributos de la nación y ha sido comúnmente utilizado en los discursos literarios y el campo intelectual.

para su lectura: se reconoce como hija de la muerte y habla de su sexo como un museo, un espacio memorial, recolector de la historia, a la vez que lo concibe como un teatro, como el espacio de la representación, del juego del país:

Mamá.- (...) (*Se abre de piernas y señala el sexo.*) ¿Sabés qué es esto? (*Breve pausa.*) Un museo. Digamos un museo de la imaginación... Observá con cuidado, no cualquiera se mira en este espejo. Acá podrás observar las páginas más brillantes de la historia universal... Estás ante un libro abierto... (...) Otra comparación: un escenario. Los pliegues del telón se separan, los protagonistas saltan a las tablas, una pirueta, se hunden en las sombras, telón.

(Monti en AA.VV. 2007, 210)

Como la nación, Mamá se representa, además, en dos ocasiones como una vaca, símbolo de los recursos naturales del país. Por ello, el primer encuentro de Mamá con el inglés la muestra a cuatro patas y le habla, cómica y grotescamente, a su trasero. Más adelante, Pezuela busca provocar el interés de Popham mostrando los beneficios de Argentina: la carne de res. Para ello, utiliza el cuerpo de Mamá, a quien moldea a su antojo, en una escena paródica y grotesca, entre las risas de la madame vejada en su trato, manoseada como carne en venta y ordeñada como vaca<sup>71</sup>.

La representación de Mamá como inmigrante francesa también dibuja, como en la mención del discurso sarmentino «civilización o barbarie», la imagen de la identidad argentina desde los flujos migratorios. El sueño migrante truncado que planteaba el grotesco criollo discepoliano se percibe ya como la huella implacable que genera en una nación sin la asimilación de quienes la han compuesto, sin la construcción de una identidad propia en su multiculturalidad: «Mamá.- (...) Qué haré yo aquí, mon Dieu... En este lugar sórdido, que je deteste... Entre bárbaros incultos... Recalada en la pampa (*Se rasca la cabeza.*), devorada por los piojos... Este desierto con olor a bosta... ¡Ah, qué tedio, mon Dieu!» (Monti en AA.VV. 2007, 209).

En última instancia, la comprensión de Mamá como la imagen de la nación intensifica el significado que adquiere, desde el comienzo de la pieza, la acción de mirarse ante el espejo. En él, la madame se reconoce y comprueba su identidad. Sus arrugas son las muecas del dolor nacional corporeizado. La nación es, a su vez, símbolo de cada ciudadano y en la mirada al espejo invita al espectador a reconocerse a sí mismo en este

---

<sup>71</sup> Como señala Noelia Díaz, en *Cocinando con Elisa* de Luicia Laragione, la protagonista también es comparada con una vaca: «It is not a coincidence that Elisa is compared to a cow by Nicole, since Argentina's beef and cattle industry is one of the most iconic symbols of the country» (Díaz 2015, 38-39). Como compara en nota al pie, esta relación simbólica entre la res, la mujer y la nación también aparece en la obra de Monti que aquí analizamos y en *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartun.

personaje y ver la figura de su país prostituido, «¡Vaciada!», «¡Devorada!» (Monti en AA.VV. 2007, 210), como clama Mamá. Como observa Liliana Griskan, en un trabajo sobre la simbología y la femineidad en Ricardo Monti, la imagen del espejo se reitera en diferentes obras de este dramaturgo y le sirve para plantear el «cuestionamiento de la realidad» (Griskan 2010, 158) y observa cómo Mamá se representa «bajo el símbolo de la ilimitada sexualidad de la madre terrible. La historia política de la civilización, la historia del poder, se escenifica tras los pliegues del sexo femenino. Pero al sexualizarse la historia de la civilización, se resume en barbarie» (Griskan 2010, 158).

El receptor no empatiza con el Mozo; aunque se conmociona con su dolor, se descubre como victimario en la focalización con la madame, personaje principal de la obra. Ella ejerce la misma violencia contra el Mozo que una sociedad donde prima el individualismo y la locura agresiva<sup>72</sup>, «la madre infernal seduce y devora» (Griskan 2010, 159). La focalización de Monti provoca una lectura que invita a mirar a Argentina desde la visión a nosotros mismos y busca la complicidad y culpabilidad sobre la violencia ejercida contra y por la nación. Como el autor mismo valora en la relación entre el individuo y su país:

La patria no se elige en un supermercado. La patria es también el destino personal. Hay una relación de mutua pertenencia: yo soy de ella como ella es mía. Y esto es así cualesquiera sean las vicisitudes de ese mutuo amor. Como mi vida es mía no sólo en los momentos de plenitud o de alegría, sino también en mis momentos de horror, de vacío o de pena. Como todo lo que viví es mío aunque lo pierda (Monti 1992, 251).

Además del carácter simbólico de cada personaje, su dibujo se complementa con la visión grotesca y satírica, desvirtuando sus acciones e incentivando la crítica hacia sus actos. Así se incrementa la visión paródica de Mamá como prostituta, su confusión entre el francés y el español o sus obsesivos intentos de seducción. Bebé Pezuela se dibuja, como oligarca, desde su rudeza, sus discursos breves o descripciones líricas y su exacerbada agresividad. Su poder cobra especial simbología al finalizar la acción, cuando se corona con el cráneo de una vaca y se asfixia con la propia devastación que ha generado en el país. En el caso de Popham, como simbología del imperio inglés, se observa en su perturbadora visión imperialista. Como ejemplo, en una de las secuencias tiende su brazo

---

<sup>72</sup> Esta visión desgarrada es la que, con preocupación, Monti continúa observando en la sociedad a casi una década de finalizado el Proceso: «El proceso militar ha erosionado las bases de nuestra identidad, ha dejado enfermo y postrado el cuerpo social de nuestra nación. 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 y el individualismo» (Monti 1992, 248).

ante la madame y con arrogancia asegura: «Popham.- El mundo. (*Cierra lentamente su garra con un gesto feroz y triunfal.*) En nombre de Su Majestad Británica» (Monti en AA.VV. 2007, 216). Por otro lado, también se parodiará el prototipo inglés en su expresión, se presentarán cómicamente las preguntas de Mamá sobre la salud de la Familia Real o el canto de “God sabe the Queen” por los tres personajes tras haber mantenido relaciones sexuales -obligando a Mamá- tras la mesa. Además, observamos una deformación de los actos, su hipérbole y sentido ilógico, tanto en las acciones sexuales con Mamá como en las agresiones contra el Mozo o en la repugnancia provocada por las ganas de ambos por vomitar. Como irónicamente alegrará la madame: «Antes todo era más fácil... Los reyes nacían debajo de la corona, por así decirlo... Pero esta gente, luchando por alcanzar el poder, cuando llegan ya están quebrados...» (Monti en AA.VV. 2007, 224). El mozo, catalogado como mestizo, es la imagen del indio, del obrero, del esclavo, de la marginalidad, de la otredad acallada y flagelada constantemente por el poder.

Por otro lado, si nos fijamos en la concepción del espacio escénico y el desarrollo de las acciones, observamos una referencia continua a las apariencias truncadas, a la hipocresía y el falso lujo. Este, que provoca la comicidad del sentido satírico, connota una alegoría determinante: las botellas vacías cuyas últimas gotas intentas exprimir, el burdel destartalado o la propia cortina de abalorios (de falsa brillantez, imitando las joyas), que da título a la obra, representan las apariencias engañosas de un país que no reconoce su propia destrucción y que pierde sus riquezas en la venta externa. Por último, la escenografía contaba con la firma del artista plástico Carlos Alonso, que cedió para Teatro Abierto parte de su composición «El ganado y lo perdido». No sólo esta creación dialoga con nitidez con la obra de Monti, sino que además su representación en Teatro Abierto gozaba de un especial carácter significativo ya que esta exposición había llevado al exilio en 1976 a Alonso por amenaza de bomba. Como expresaba el propio Alonso, en la misma podía observarse una reflexión sobre la



**La cortina de abalorios de Ricardo Monti.** Fotografía de Julie Weisz (2011).

nación: «Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios mezclándolos casi con los mataderos»<sup>73</sup>. La escenografía era destacada en *Clarín* por Rómulo Berruti (Villagra 2013, 342), el 5 de agosto de 1981, junto a una alabanza al texto, la dirección de Cosín y los actores. El elenco estaba formado por Patricio Contreras (Mozo), Juan Manuel Tenuta (Bebé Pezuela), Miguel Guerberof (Popham) y Cipe Lincovsky en el papel de Mamá. Según apunta Graham-Jones, la aparición de esta afamada actriz también intensificaba el carácter político de la pieza, ya que había regresado a los escenarios en Argentina tras varios años en el exilio. Su visión como la madame vejada aumentaba en su correlato la recepción trágica del espectador:

¿Cuál habrá sido la experiencia para el público porteño de ver a una famosa desexiliada haciendo el papel de una prostituta que se halla implicada en una batalla nacional? ¿Experimentará cierto placer volver a ver a esa gran actriz, pero conflicto al verla hacerse la cooptada? ¿No los hará pensar en su propia complicidad? ¿Cuestionar su propia identificación? (Graham-Jones 2004a, 519)

Como ya hemos delimitado con anterioridad, resulta interesante que otras propuestas para los diferentes ciclos de Teatro Abierto también trabajen desde la unión de erotismo, sexo y violencia desde la figura de la mujer (Taylor 1997). Roberta, en *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, texto anteriormente analizado de Teatro Abierto 1981. Ella, como Mamá, es una exiliada francesa que utiliza su sexualidad para alcanzar sus propósitos y, gracias a ello, ha logrado un posicionamiento determinante en el Nuevo mundo, gracias a su relación extramarital con el Ministro. La profundidad de la Mamá de Monti y la simbología de la obra desborda el planteamiento vodevillesco de Somigliana, pero ambas comparten un espacio común en la concepción de la mujer por estos dramaturgos.

De la misma forma, como ya veíamos en la cartografía de propuestas para Teatro Abierto 1982, tres obras elegían a la mujer en su representación autoritaria, violenta, desafortunada, en una sexualidad perversa y un férreo sometimiento. En la protagonista de *Levia* de Andrés Bazzalo, en la Señora de *De víctimas y victimarios* de Aarón Korz o en Doña Leonor en *Despedida en el lugar* de Beatriz Mosquera. Sin llegar a la profundidad simbólica de Monti, las tres propuestas siguen la estela que piensa la figura femenina desde la violencia desafortunada y que, desde su visión como madre y matriarca, compone una imagen de la nación que golpea cruelmente a sus ciudadanos.

---

<sup>73</sup> Información extraída de la edición digital de la revista *Ñ*, del 5 de agosto de 2011: [https://www.clarin.com/rn/arte/pintura/Carlos\\_Alonso\\_0\\_rJsQSTC3Pme.html](https://www.clarin.com/rn/arte/pintura/Carlos_Alonso_0_rJsQSTC3Pme.html).

*La cortina de abalorios* se compone como un ejemplo compendiado de la poética de Ricardo Monti, como hemos observado a partir de estas páginas. Su teatro se desliga de las estéticas imperante para buscar un nuevo camino donde reverdece el símbolo y la reflexión subjetiva. El teatro de Monti se aleja de un planteamiento tradicional y el propio hecho argumental se basa en su carácter simbólico (como en este caso la partida de naipes donde se juega la propia nación y su identidad), a través de una escena donde la agresión aparece conjugada desde la reiteración y lo lúdico, en el *continuum* violento que engarza todas las propuestas del dramaturgo. En este sentido, Monti se desliga del discurso moderno, se despoja del pensamiento hegemónico y su teatro entronca con lo político desde la reflexión subjetiva. La misma reconstruye la historia y se apropia de ella desde una visión personal, la única vía que posibilita al escritor aprehenderla y comunicarla. La poética de Monti sigue proponiendo la reflexión crítica -no es un teatro que opte por el entrenamiento, sino que provoca un impacto determinante sobre el espectador-, pero no establece un discurso unívoco o una respuesta por parte del dramaturgo a causa de una consciente cerrazón del texto. La escena de Monti se acerca a lo posmoderno y es en ese ámbito donde, desde los setenta, se convierte en pionero de una visión dramática que proseguirá como legado en los autores venideros. Su voz, además, resulta especialmente significativa por la conjugación otros espacios dramáticos dentro de Teatro Abierto y, por ende, del teatro argentino, otras maneras de concebir la escena y la representación del mundo donde prevalece el interrogante sin respuestas y la lectura plural de cada símbolo. Entramos en el ritual de la mano del dramaturgo y somos, para este, los protagonistas de nuestra recepción.

### **5.5.2.- Mauricio Kartun, introspección y escepticismo: lo político desde las pequeñas historias**

*Ambos perciben un sonido que desde hace unos instantes  
llega desde afuera en suave crescendo.  
Dos redoblantes y un bombo que marcan monótona,  
obsesivamente un amenazador ritmo de murga.*

(Mauricio Kartun, *Cumbia morena cumbia*)

Jorge Dubatti señala que la clave fundamental del teatro de Mauricio Kartun es su «pensamiento político», su concepción del teatro desde la «convicción política» (Dubatti 2010b, 5). No obstante, esta constante varía radicalmente desde su teatro de los años setenta, aquel arte militante, de urgencia y de compromiso partidario que presentábamos

en el capítulo cuarto, hasta la producción que desarrolla en los años ochenta y, posteriormente, la afirmación genuina de su poética desde los noventa hasta la actualidad.

La producción de los ochenta inicia el camino que transitará la dramaturgia de Kartun y que la convierte en una de las voces más destacadas de la escena argentina del siglo XX. Su paso por Teatro Abierto se conforma determinante para su propia carrera dramática porque descubre para la escena argentina -y para sí mismo- uno de los dramaturgos más genuinos y una capacidad dramática insoslayable. Anterior a Teatro Abierto, como ya mencionábamos, el taller de dramaturgia con Ricardo Monti permite a Kartun encontrarse con un universo dramático hasta ahora insospechado para él. Anclada su primera formación en el teatro militante y la poética teatral y el compromiso social de Augusto Boal, la dictadura genera un silencio abrupto en su trayectoria. El inicio del Proceso en 1976 dilapida las estructuras del teatro militante: de su arquitectura grupal a su propia ideología, a la utopía futura. Como el propio Kartun reconoce, la dictadura generó una abrupta desarticulación: «Mi generación, la generación de los que teníamos en ese momento entre veinte y treinta años, éramos el segmento más comprometido, fuimos la carne de cañón. Entonces, lo que produce la dictadura es un gran hueco», cuenta en una entrevista con Bracciale Escalada (2014, 177-178).

El propio Mauricio Kartun nos relata, en una entrevista personal (Kartun 2017), cómo se alejó completamente de la creación escénica. El golpe de la dictadura supuso un impacto desolador ya que resquebrajaba toda la confianza ideológica puesta en el cambio social. La utopía personal y social parecía astillarse. El encuentro con Monti supone, por tanto, una revisión personal, tanto dramática como ideológica. Sin perder el compromiso político y el pensamiento filoizquierdista que conforma los pilares de la poética de Kartun, el maestro le invita a realizar un viaje introspectivo, hacia su cosmovisión subjetiva y personal, hallando la lucha desde la visión individual, alejándose de los discursos políticos y los imperativos dramáticos para observar en sí mismo su preocupación teatral y social. Desde la aseveración de que solo la subjetividad es posible para indagar en la propia sociedad, de la caída de los grandes discursos partidarios y la creencia en la rebelión individual, se fraguan los primeros pasos de la poética dramática de Kartun. Desde el escepticismo y la caída de la utopía partidaria se logra alcanzar la plenitud dramática y la continuidad en la preocupación social y la utopía personal. Como reconoce en una entrevista con Jorge Dubatti: «Creo en la necesidad vital del hombre de construir utopías. Sin ellas, sólo nos queda del deseo, su cadáver: la utopía es el vehículo

de ese deseo, es su camino y su motor. (...) Por suerte, a la muerte de una utopía corresponde el nacimiento de otra, y éste es un acto orgánico, vital, independiente de toda voluntad especulativa» (en Dubatti 2010b, 6).

Kartun tacha sus comienzos en los setenta como un teatro «políticamente esperanzado» y cataloga su nueva concepción teatral desde el escepticismo (refiriéndose a *El niño argentino*, de 2006, pero cuyos primeros pasos observamos en la trilogía que enlaza con Teatro Abierto):

Sigo haciendo los mismos diagnósticos. Sigo creyendo en la necesidad de un sistema social basado en la igualdad y la justicia. Pero no veo la salida en la actividad de las estructuras partidarias. Este teatro político de hoy no habla como aquel de recetas que deben ser aplicadas para llegar a determinado resultado. Expresa nomás en forma poética una cosmovisión sobre lo que ha sido nuestra historia y sobre ciertos valores en los que se ha afirmado. Es más denuncia que anuncio. El teatro que yo practicaba en los setenta se parecía peligrosamente a una vidriera en la que yo exponía, anunciaba, de la manera más ordenada y mejor iluminada -publicitaria- mis propias ideas para que otro se tentase en comprarlas. Exponía a la venta de la forma más efectiva la posibilidad de esa receta política y de un partido. Creo que hoy mi teatro se parece más al ladrillazo contra aquella vidriera. (en Dubatti 2010b, 7).

Como observamos en esta reflexión del autor, la poética de Kartun se aleja de todo sentido panfletario y de todo seguimiento a una vía unívoca de pensamiento enlazada con las propuestas partidarias. Lejos de todo ello, la obra de Kartun golpea los propios cimientos de sí mismo y presenta la desarticulación de una utopía delimitada para invitar a la construcción de las utopías personales de cada espectador. Lo político se concibe en su teatro desde la formulación de otras formas de pensar a la sociedad, de interpelarla, de confrontarla con su propia historia, sus costumbres, sus mitos, sus tradiciones. Revierte desde la intertextualidad y la recuperación mítica e histórica desarticulada (desautomatizada, alejada de todo imperativo categórico) una nueva forma de invitar a los espectadores a ser partícipes de un acto de compromiso artístico. El arte, para Kartun, continúa siendo una vía de creación para la crítica social, pero no busca aportar soluciones, sino afrontar la realidad, desarticulándola, parodiándola, mostrando sus oscuros recovecos y la posibilidad de cambiarnos a nosotros mismos para la permuta colectiva. En palabras de Jorge Dubatti, «Desde su concepción de teatro, la poética de Kartun se piensa a sí misma como metáfora epistemológica de una identidad a la vez individual, generacional y nacional, transversalizadas por la política» (Dubatti 2009a, 6).

El teatro de Kartun se adscribe, como Monti, al paso hacia la concepción posmoderna del arte, en la aseveración desde la escena de la crisis de la modernidad y el



trabajo con la desautomatización, lo intertextual, la desarticulación de las bases culturales, el metadiscurso, la revisión subjetiva de la historia -desde los testimonios olvidados, alejado de las grandes heroicidades- y el sentido irónico y la parodia como mecanismo estético para el logro crítico.

Los dos textos que Kartun presentó para Teatro Abierto, *La casita de los viejos* en 1982 y *Cumbia morena cumbia* en 1983, conforman junto a *Chau Misterix* (1980, primer texto del cambio poético y gran éxito del escritor), un universo conjunto, la denominada por Jorge Dubatti «trilogía de San Andrés» (Dubatti 2011b, 125). Los tres comparten el primer cambio de paradigma en la concepción teatral de Kartun, basada en la introspección y la revisión memorial para alcanzar el universo poético propio que reelabora el sentido político inmanente a la visión del dramaturgo (Dubatti 2011b, 125). Como nos relata Kartun en nuestra entrevista personal (Kartun 2017), con Monti descubrió que ahondando en sí mismo alcanzaba un grado de honestidad con el teatro con el que se sentía más cohesionado. Ya no había un sentido panfletario, como recogíamos de la cita anterior, sino la expresión más pura de su propia conciencia poética.

*Chau Misterix*, como observamos en el capítulo tercero, convierte en material dramático los recuerdos de infancia de Kartun, revisando libremente su imaginario infantil, el cual se desarrolla en el barrio de San Andrés<sup>74</sup>. Si en el primero observa Jorge Dubatti la escritura desde un «acto de la memoria» (Dubatti 2011b, 127), los dos textos para Teatro Abierto, como observaremos, emanan de este mismo universo, pero ya se presentan como recreaciones libres del mismo imaginario. Como observaremos en nuestro análisis, el propio Kartun reconoce estas vinculaciones de sus obras (en Dubatti 2011b, 129): *La casita de los viejos* presenta al mismo protagonista de *Chau Misterix*, Rubén, ya adulto, ahondando en el proceso de madurez, la identidad y el regreso constante a nuestras las raíces. *Cumbia morena cumbia*, por su parte, recuperará como espacio mítico el Club 3 de Febrero, pero desde una visión que se distancia de los personajes de las dos obras antedichas y mantiene la ubicación espacial como nexo temático y estético. Las tres propuestas comparten el carácter retrospectivo, la construcción estética desde la recreación memorial y de un imaginario común y el trabajo con los espacios de la subjetividad y el inconsciente. A través de estas piezas, Kartun plantea un claro distanciamiento al discurso político evidente, sino que cada construcción desde el

---

<sup>74</sup> La localidad de San Andrés se encuentra en el partido de General San Martín, dentro de la provincia de Buenos Aires, al norte del Gran Buenos Aires.

planteamiento alejado del convencionalismo provoca un acto político de rebeldía individual. Además, aunque se le ha vinculado a la herencia del realismo (Pellettieri, 1998a) muestra una reversión de este estilo ante la pérdida de la utopía, la desvinculación de un objetivo en el discurso escénico y la indagación desde lo onírico, aquello que le permite desvincularse del realismo para reflejar sus propuestas como si ahondáramos en la mente del dramaturgo: simbolismo espacial; fragmentación y fusión temporal en planos simultáneos; confusiones entre realidad y ficción; alejamiento del encuentro realista de los personajes...

Tras este período, donde se enmarcan las propuestas para Teatro Abierto, Kartun se convierte en protagonista de una estética primordial desde las postrimerías de esta década y de continuidad posterior. Junto a otras voces como Eduardo Rovner o Patricia Zangaro (ambos participantes de Teatro Abierto, el primero como dramaturgo y la segunda como integrante de los talleres de dramaturgia de 1985), volvieron su mirada al teatro finisecular, a la tradición escénica nacional en su sentido popular, para recuperar este arte desde sus orígenes y reencontrarlo con el espectador para la retentiva crítica. En textos como *Pericones* (1987) o *El partener* (1988) de Kartun, *Y el mundo vendrá* de Rovner (1989) y *Pascua rea* de Zangaro (1989) hay una inclusión de la «tradición del sainete tragicómico con el fin de recrearlo, continuarlo y resemantizarlo desde el realismo, creando de ese modo lo que consideramos como neosainete, muy cerca de la tendencia original. Mantenían con el paratexto una relación simpática, afectiva. Lo pensaban como algo propio» (Pellettieri 1999, 11). Frente a la parodia neogrotesca de Cossa -en el sentido de apropiación de la tradición desvirtuándola, de forma irrisoria- los textos de estos dramaturgos se adecúan a esta textualidad como base de la tradición argentina y comienzan a construir desde ella. Esto ocurre, por ejemplo, en la concepción escénica de *Terrenal*, el último texto de Mauricio Kartun, estrenado en 2014, donde observamos una recuperación de las poéticas actorales de principios de siglo.

Desde este momento, el teatro de Kartun conjugará una visión de este arte en sus procedimientos originarios y su sentido popular en la revisión contemporánea, fusionando alta y baja cultura, aunando la tradición con la posmodernidad y proponiendo el sentido político en la esfera subjetiva. La recreación crítica de Argentina y de la sociedad contemporánea al dramaturgo se observa desde las pequeñas historias; lo anecdótico adquiere un carácter crítico destacado, en un teatro que se piensa a sí mismo (de ahí el juego recurrente con la metateatralidad y el propio sentido escénico), que recupera los

mitos, la cultura -de lo bíblico a lo popular- y de la idiosincrasia del país<sup>75</sup>. Kartun incorpora una gran variedad de aspectos histórico-culturales como la reinterpretación de la historia de Argentina a partir de fragmentos de su conformación identitaria en *Pericones* (1987)<sup>76</sup>; la recreación del juicio a los italianos inmigrantes en Estados Unidos Sacco y Vanzetti en la obra homónima (1991); la versión de *Las aves* de Aristófanes en *Salto al cielo* (1991), donde reflexiona sobre el arte creador<sup>77</sup>; la revisión de la mujer en la sociedad y su erotización en *La Madonnita* (2003); la recreación del verso y la parodia del estilo romántico en *El niño argentino* (2006), desde la anécdota costumbrista de la historia de Argentina a inicios del siglo XX (basado en cómo los granjeros de la pampa viajaban con sus familias a Europa con una vaca en la bodega); la recreación de la historia marplatense de 1919 y la vinculación chejoviana en *Ala de criados* (2009)<sup>78</sup>; la recuperación del mito de Salomé en plena pampa e imaginería popular argentina en *Salomé de Chacra* (2011), conjugando el sentido paródico desde lo profano; o la recreación del mito de Caín y Abel en este mismo espacio pampeano, deconstruyendo significativamente la imagen de la Dios y el sentido católico impuesto en *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014), citando solo algunos ejemplos.

El paso de Kartun por Teatro Abierto nos interesa especialmente por dos motivos. En primer lugar, porque fue el lugar donde se destacó la valía dramática de este escritor y se encumbró definitivamente en la escena nacional; además, porque su participación en este escenario legó dos piezas de suma importancia para comprender los cambios de su poética personal, la cual se asentaría a partir de los años ochenta, componiendo una de las poéticas dramáticas más interesantes en el país; a ello se une nuestro interés como figura bisagra entre las voces provenientes de los sesenta y la unión con los nuevos dramaturgos contemporáneos, mucho de los cuales inician su carrera de la mano de Kartun; su participación en los talleres autorales de Teatro Abierto en 1985 confirmaron el mérito de este escritor también como maestro de dramaturgia, labor que continúa ostentando y cuya

---

<sup>75</sup> A modo de anécdota, en la entrevista que pudimos realizar a Mauricio Kartun en septiembre de 2017, en su casa de Buenos Aires, nos enseñó las numerosas cajas con fotografías históricas que guarda. Kartun desarrolla también, por placer, una importante labor como archivero. Desde imágenes de época anónimas a numeroso material sobre el teatro argentino desde el inicio del siglo XX: revistas, espectáculos de variedades o actrices de aquellos tiempos enmarcadas en la memoria histórica del país y la personal de Kartun. Este trabajo se encuentra comúnmente recreado en las redes sociales del dramaturgo, donde en anotaciones recomponen la misma revisión –el pasado desde la contemporaneidad–, el humor, la ironía y su mirada crítica desde el hondo respeto por el teatro en su sentido popular y de la historia del país desde los individuos olvidados.

<sup>76</sup> Sobre este texto, remitimos al análisis de Jorge Dubatti (2009a).

<sup>77</sup> En estos términos analiza Marina Sikora la pieza en su artículo “La comedia griega en *Salto al cielo* de Mauricio Kartun” (1997a).

<sup>78</sup> En relación con esta obra, resulta muy interesante la entrevista realizada por Ezequiel Lozano al dramaturgo (Lozano 2009).

huella en la escena del país es loable. En última instancia, porque su participación en Teatro Abierto también ha revertido en la continuidad de su creencia en el sentido político del teatro. No nos referimos a un teatro de evidente ideología política, sino al hecho de apreciar este arte como herramienta para el progreso social, para la retentiva desde la comunidad, para la llamada de atención al espectador, para la dilapidación de los aspectos sociales putrefactos en la posibilidad de nuevos mundos que la escena posibilita. Así, Kartun ha estado sumamente vinculado a Teatro x la Identidad y actualmente es coordinador del ciclo *Idénticos*, la fórmula en la que ahora se presenta este ciclo anualmente, a partir de un concurso de monólogos. Como él mismo nos reconoce en nuestra entrevista personal, su paso por Teatro Abierto conformó una visión del valor del hecho artístico para promover la reflexión del público, aspecto que ha volcado en su planteamiento de Teatro x la Identidad. Sin necesidad de que cada espectáculo confiera un ideario político, el acto artístico se torna concerniente a la “polis” y, por ende, *abierto* a toda la ciudadanía en la creación de un pensamiento crítico sobre todo aquello que nos rodea.

### ***La casita de los viejos (Teatro Abierto 1982)***

Mauricio Kartun nos reconoce (Kartun 2017), con el humor que lo caracteriza, que estaba en parte acobardado ante la idea de presentar un trabajo a la convocatoria de concurso de Teatro Abierto 1982. Después de los años setenta, producción que no goza una gran valía en su revisión contemporánea -sí en su contextualización histórica-, el éxito de *Chau Misterix* no había supuesto la alegría que él demandaba. Su regreso a la escena porteña, el trabajo tan personal y profundo realizado, no había visto más que ciertas representaciones en 1980 -en pleno proceso dictatorial- que habían desalentado al dramaturgo. La tarde antes de que cerrara el plazo para la presentación de propuestas a concurso, Kartun nos cuenta cómo su mujer tildó su acto de cobardía y este envite fue suficiente para recuperar un texto anterior y revisarlo para Teatro Abierto.

*La casita de los viejos* es un texto sumamente notable y de hondo interés, compacto y atrayente en su planteamiento. Al finalizar la escritura de *Chau Misterix*, Ricardo Monti le invitó a que se introdujera dramáticamente en aquellos personajes que la primera obra mostraba velados, vagamente dibujados en su papel circunstancial: los padres, la maestra, el vecindario... aquellos seres que rodeaban a Rubén, el protagonista de la obra de 1980. Así, para la segunda edición de Teatro Abierto Kartun recupera este

material y finaliza la obra presentada para el ciclo. Este texto, por tanto, es un apéndice del primero. Como él mismo reconoce, la escribió «en sólo dos tardes, aunque separadas una de la otra por dos años. El único caso de un material que se me organiza con tanta espontaneidad. Debe ser por eso que nunca he podido hincarle el diente para llevarla a una duración de obra larga. Siento que se me resiste, que le resentiría la unidad de su estructura que es ciertamente rotunda» (en Dubatti 1998, 281). Esa escritura inspirada, en la consecución del texto con tanta premura, no la eximio de ser no sólo una de las propuestas más destacadas del ciclo en 1982, sino un texto alabado por la crítica y la recepción y que situó a Kartun en la palestra de la dramaturgia argentina<sup>79</sup>.

Como observamos, una constante que se intensificaba en Teatro Abierto – planteada en otras obras durante el Proceso– era el planteamiento de la identidad y la nación argentina, de otro proyecto posible para el país, alejado de la opresión dictatorial. De esta forma, se regresó de forma recurrente al tango como expresión popular y profundamente ligada al mismo. La obra de Kartun recupera “La casita de mis viejos”, un tango de 1932 compuesto por Juan Carlos Coibán con letra de Enrique Cadícamo<sup>80</sup>. Como se expresa con la amargura de esta música popular, la obra plantea, en su sentido profundo, el regreso constante a la infancia, al pasado, al hogar familiar, a nuestras raíces. Como las nostálgicas notas del tango, Kartun evoca el tiempo pretérito como un espacio conflictivo, recordado desde la felicidad y el conflicto personal, un lugar al que no podemos regresar, pero que siempre nos acompaña; ligado a nuestra propia identidad, lo

---

<sup>79</sup> Para nuestro análisis, vamos a seguir el texto *La casita de mis viejos* editado por Argentores (Kartun 2016b). Elegimos esta propuesta, que goza de la revisión del autor, conscientes de que una constante en la escritura de este dramaturgo es la revisión continuada de sus textos. Por lo tanto, nos consta la existencia de variantes con el texto primigenio, que afectan principalmente a la corrección e intensificación estilística y a pequeñas variaciones argumentales. Milena Bracciale Scalada (Universidad del Mar del Plata) está realizando una Tesis Doctoral sobre la obra de Mauricio Kartun y evidenció algunas de estas variaciones en su comunicación “El intertexto popular como dispositivo creador en la primera etapa de producción kartuniana: cómic, tango, cumbia” al que pudimos asistir en el VII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado (Mar del Plata 2017). Aunque nos basaremos en la última edición de la obra, compararemos algunos de estos cambios del autor con la versión editada en su volumen *Teatro* (Kartun, 1998) y la publicada en el número 10 de revista del CELCIT (Kartun, 1999). Nuestros intentos por hallar el manuscrito de la pieza de 1982 fueron infructuosos. No obstante, Mauricio Kartun sí nos facilitó un borrador y una edición de 1985 de *Cumbia morena cumbia*, por lo que en nuestro segundo análisis podremos trabajar desde la propuesta más cercana al original a las ediciones actuales.

<sup>80</sup> Escuchamos en el tango: «Barrio tranquilo de mi ayer, / en un triste atardecer, / a tu esquina vuelvo viejo... / Vuelvo más viejo, / los años me han cambiado... / En mi cabeza nieves grises / ha dejado. / Yo fui viajero del dolor / y en mi andar de soñador / no fijé mi mal de vida, / pues cada beso lo borré con una copa, / las mujeres siempre son / las que matan la ilusión. / Vuelvo vencido a la casita de mis viejos, / cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria, / mis veinte abriles me llevaron lejos... / Locuras juveniles, la falta de consejo. / Hay en la casa un hondo y cruel silencio hurraño, / y al golpear, como un extraño, / me recibe el viejo criado... / Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz / tan sólo me reconoció. / Solo a mi madre la encontré / de la puerta la llamé / y me miró con esos ojos... / Con esos ojos nublados por el llanto / como diciéndome porqué tardaste tanto... / Ya nunca más he de partir / y a su lado he de sentir / al calor de un gran cariño... / Sólo una madre nos perdona en esta vida, / es la única verdad, / es mentira lo demás».

ansiamos tanto como nos atrapa y nunca podremos escapar de él porque está dentro de nosotros mismos.

Una de las claves de mayor interés de la obra es que el aparente sentido realista se haya emborronado. La acción se ubica en la mente de Rubén, en su subconsciente, en el tiempo y el espacio de la memoria. No se trata de la casa de los padres, sino la evocación que él realiza del hogar familiar en San Andrés. De ahí que la propuesta fusione, en un sentido experimental, diferentes planos temporales, a Rubén a través de diversas edades encontrándose a sí mismo en su continuo regresar al hogar familiar, a este protagonista en su búsqueda continua del origen familiar.

Por ello, el espacio se conjuga desde lo alegórico, ubicado en el imaginario de Rubén para recrear ese lugar de la mente, el recuerdo y el subconsciente del personaje. Todos los detalles construyen esa atmósfera de ensoñación: *«Una vereda en la noche. Verano. La escena alumbrada apenas por la luz que se filtra entre las persianas entreabiertas. En una radio lejana, el relato borroso de un partido de fútbol»*<sup>81</sup>.

En este espacio confluyen, desde el inicio de la obra, los diferentes planos temporales que se superpondrán en la trama. La temporalidad de la mente no responde a la concepción física del tiempo, como plantea Kartun. Así, un Rubén sesentón se descubre, sin poder frenarlo, regresando en sus recuerdos al hogar familiar, confluyendo con su niño de diez años. La primera acotación continúa descubriéndonos al «Flaco. Anteojos. Retraído. Tenso» Rubencito, frente al «sesentón de aspecto abatido» que retorna, melancólico, a la casita de los viejos. Para intensificar el espacio de la rememoración donde se ubica la pieza, Rubén viste con ropa contemporánea mientras el resto de los personajes se caracterizan por la vestimenta de los años cincuenta. En el momento en que ambos se observan desde una punta a la otra del pasillo, estallan las risas de las vecinas y, mientras el niño se agita atemorizado, el adulto Rubén descubre que ha vuelto a caer en la trampa de sus recuerdos:

*Rubén se estremece en un gesto, a su vez, con el que pareciera detener lo inexorable.*  
Rubén.- No quería...

(Kartun en AA.VV. 2016b, 393)

---

<sup>81</sup> En la versión de 1998 observamos una ubicación más precisa que encuentra su correlato en el recuerdo de Kartun del barrio de San Andrés: *«Frente a un edificio de departamentos “tipo casa” en un barrio del Gran Buenos Aires»* (Kartun 1998, 89). La descripción de la estancia se asemeja más a un estilo realista del que parece desprenderse el dramaturgo en esta versión final, donde la síntesis incentiva lo abstracto y lírico. Además, el uso de adjetivos como «borroso» (1998, 89) incrementa, desde el inicio, la ubicación de la obra en la mente del protagonista, en un espacio alegórico. En el sexto encontramos transcrito este pasaje.

Rubén, en un sentido fatalista, a pesar de su negativa, vuelve a revivir el pasado, de ahí el encuentro -como en un espejo del tiempo- del adulto y el niño. Este matiz aparece añadido en la última versión de la pieza por parte de Kartun, donde observamos un aumento de los elementos que enfatizan el sentido alegórico de la obra. Además, Rubén era un joven de treinta y dos años en la versión de 1998 que, ahora, aumenta su edad hasta los sesenta. Este hecho intensifica tanto el sentido fatalista de la pieza (no es un joven regresando a la casa paterna, es un adulto que regresa, anhelante, a su niñez) y la visión grotesca del personaje: adulto vencido, que se descubre aún atrapado en su pasado. El joven de treinta y dos años que retornaba al seno familiar presentaba un cierto sentido lógico que queda devastado ante la visión del sesentón abatido en la última versión. Los personajes que aparecen (los padres, las vecinas) pierden también su sentido realista ante la edad aumentada del nuevo Rubén: son imágenes borrosas, fallecidos o desubicados, construcciones de la memoria.

La vinculación biográfica del propio Kartun con esta trilogía, especialmente en relación con *Chau Misterix* y *La casita de los viejos*, se percibe también en que el protagonista ha crecido con -y como- el dramaturgo. Por otro lado, resulta interesante que los cambios que percibimos entre estas dos versiones, separadas por diez años, coincidan con la dedicación del dramaturgo como director de escena. En este sentido, observamos muchas más decisiones que inciden en el simbolismo y la representación de la propuesta sobre lo textual. A modo de ejemplo, el encuentro en el pasillo entre los dos Rubén, pasado y futuro, presenta un sentido escénico mucho más interesante que la observación «*con disimulo*» (Kartun 1998, 89) en la versión anterior<sup>82</sup>.

El regreso de Rubén a la casa reconstruye un espacio memorial ubicado en el subconsciente del personaje, en su recuerdo traumático infantil. Así, se inicia la acción con las burlas de las vecinas, Pocha y Porota, a Rubencito y la conversación entre el pequeño y el adulto Rubén, al que durante toda la pieza tratará con un cariño fraternal, la ternura que despierta su niño interior. Se producirá, al iniciar la pieza, una anagnórisis entre los dos personajes, adulto y niño, un reconocimiento existencial que se incrementa en la versión de 2017:

Rubén.- (*Tiempo.*) Yo... Vos dirás por qué... Vos no sabés, pero yo soy...  
 Rubencito.- Sé.  
 Rubén.- Claro...

(Kartun en AA.VV. 2016b, 393)

---

<sup>82</sup> Presentamos una comparativa entre ambos textos en el anexo quinto, fragmento segundo.

La construcción del personaje de Rubén se torna más compleja y profunda en la última versión, incrementando la profundidad de sus sentimientos encontrados: la emoción por el regreso y la incomprensión por los motivos que le han hecho retornar al seno familiar. Así, ahora Rubén «*toma el vaso, lo observa con melancólica fruición, y comienza a comer las últimas uvas mientras trata de espiar el interior de la casa*» (Kartun 2016b, 394)<sup>83</sup>. El niño será quien anuncie a la Madre el regreso de su yo adulto, dejando solo al Rubén sesentón, enfrentándose a su pasado. El diálogo del adulto con las dos niñas se construirá desde un sentido lúdico, mostrando el primer descubrimiento con la sexualidad a través de las comparativas entre las frutas (uvas y bananas) con el aparato reproductor masculino y los intentos de las jóvenes por palparlo. En esta conversación se alternarán las respuestas inocentes, propias del niño, con el carácter evocativo de Rubén, que reconstruye sus recuerdos de estos encuentros cotidianos. De nuevo, esta acción aparece intensificada en la versión de la propuesta en 2017, repetido en el texto:

Pocha.- El Rubén se chupa las guindas... (*Estallan en una risa cómplice*)

Rubén.- No... No... Son uvas...

Porota.- Claro... porque las tiene más chiquitas...

Rubén.- (*Parece perderse en la evocación*) Uvas peladas... Remojadas en vino. Me las preparaba mamá y yo salía a comerlas a la puerta. Me sentaba aquí a mirar pasar los colectivos y me comía una atrás de otra...<sup>84</sup>

(Kartun en AA.VV. 2016b, 394)

Posteriormente, se produce el encuentro entre Rubén y Rosa, la madre de las jóvenes. Los cambios en el texto corresponden solo al aumento de la edad del protagonista, de treinta y dos a sesenta y dos. Lo interesante de esta secuencia es que mientras antes el protagonista dialogaba con el recuerdo de las dos jóvenes, ahora con Rosa se configura el reconocimiento del adulto regresando al lugar de su infancia. Pero no un encuentro realista, sino también deformado en el continuo retorno del protagonista, de ahí que Rosa rememore cuando regresó a los sesenta y cinco (es decir, en un *yo* futuro al de la pieza) o a los diecisiete, hable del casamiento de sus hijas, quienes antes aparecían como niñas en la secuencia, y narre dolorosamente su propia muerte<sup>85</sup>.

Observamos, también, algunas referencias contextuales de carácter político que no se observan en la versión anterior. Por ejemplo, cuando las hijas relatan los novios que tuvieron, hablan de uno que «en la inflación grande le regaló al hijo medio 12 de la 111»

<sup>83</sup> En el fragmento 3 del anexo sexto se observa la acotación, más mermada, de las anteriores versiones.

<sup>84</sup> En la versión anterior (Kartun, 1998) hallamos una reflexión más comedida de Rubén: «(*Pensativo*) Uvas... uvas peladas con vino... me las prepara mamá y yo salgo a comerlas a la puerta» (Kartun 1998, 90).

<sup>85</sup> Para presentar ese carácter evocativo que incrementa a través del personaje el sentido memorial de la pieza, en relación con el anuncio de la muerte de Rosa, remitimos al Fragmento 4, anexo sexto.



(Kartun en AA.VV. 2016b, 396), en referencia a los problemas económicos que asfixiaron a Argentina desde la dictadura a la democracia; mientras, en el texto de 1998 solo hallamos: «y ahora se compra medio 12 de la 111» (Kartun 1998, 92).

El encuentro con los progenitores constituye el enfrentamiento principal de la obra, aquel que el protagonista ansiaba, el motivo de su eterno regreso. La madre adorada: la comprensiva, la cariñosa, aquella sometida al autoritarismo paterno, la que Rubén anhela. En el recuerdo aparece intensificada dicha devoción. Si en la versión de 1998 aparecía en camión, ya en 2017 Kartun elige la construcción más idealizada del protagonista, tal y como la imagen se grabó desde su infancia: «Una mujer joven, atractiva con su enagua sedosa, y sobre unos tacos puestos a las apuradas» (Kartun en AA.VV. 2016b, 397). Esta visión contrasta con el recuerdo paterno, cuya configuración demuestra la distancia existente entre ambos, del terror de Rubencito que se oculta de él a la timidez que provoca en el Rubén adulto. El padre aparece sentado en el salón de la casa, escuchando el fútbol en la radio, en pijama y camiseta junto a una botella de vino y un sifón verde. Tanto la radio como el sifón constituyen un referente para la ubicación histórica de este recuerdo.

El diálogo con los padres abre todos los terrores de Rubén. Descubrimos que su separación con Estela y la soledad que esto le ha provocado ha sido el motor de su retorno, la necesidad de hallarse a sí mismo, el continuamente requerido reconocimiento y aceptación de los padres. Se establece, entonces, el tópico del conflicto generacional, temática propia del Realismo Reflexivo, donde contrastan las ansias liberadoras de los jóvenes con las imposiciones de los adultos como trasunto de la sociedad, la norma y la costumbre<sup>86</sup>, habitualmente ligada al autoritarismo paterno, como en esta pieza. En el momento en que Rubén se relaciona con el padre, recupera su posición de inferioridad, aspecto especialmente grotesco al tratarse el protagonista de un hombre de sesenta y dos años (treinta dos en las primeras versiones). Por ello, entrará en un bucle que repita sus errores: la rotura simbólica de un jarrón; la aceptación de los gritos paternos; la sumisión; el autoritarismo; las amenazas físicas -bofetones o golpes con el cinturón-; la obligación de ir a clases de solfeo; la justificación ante los padres por su fracaso como músico

---

<sup>86</sup> Así lo evidenció Ángela Blanco Amores de Pagella (1983), como una de las motivaciones temáticas recurrentes en el teatro argentino, especialmente productiva en la estética del Realismo Reflexivo. Uno de los ejemplos paradigmáticos es *Réquiem para un viernes a la noche* de Germán Rozenmacher; también se observa en *El destete* de Ricardo Halac, en *Los hermanos queridos* de Carlos Gorostiza o resulta especialmente significativo en la obra de Aída Bortnik, como *Papá querido* y *Primaveras*. En otros textos de Teatro Abierto, como *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale o, de manera secundaria, en *Gris de ausencia*, está también representado este motivo.

profesional<sup>87</sup>; la vergüenza por el éxito no alcanzado; la falta de apoyo familiar; la decepción de los progenitores por el matrimonio roto... De forma alegórica, el padre lo amenaza con encerrarlo en el baño, castigado, junto al resto de *yoes*, a los otros Rubén que regresaron en diferentes momentos y que fueron castigados -por sí mismos- en la consciencia, en sus vergüenzas y arrepentimientos. La explosión del reproche paterno se descubre, por tanto, como una crisis existencial de Rubén; él tiene clavada en su mente la presión de lo que sus progenitores le inculcaron, lo que esperaban de él. Como los hijos de *Papá querido* de Bortnik, regresar a la casita de los viejos para Rubén es releer las cartas de lo que él mismo se prometió y se incumplió e, incluso, como introduce la última versión de Kartun, para escuchar de sus padres las recriminaciones que él mismo se inculpa, su sentimiento de culpabilidad por el ingreso de su madre en una residencia de ancianos o la soledad que esta vivió tras el fallecimiento del padre. Entre otros reclamos, escuchamos al padre:

Padre.- (*Volviendo a la carga.*) ¡No hay caso...! ¡No aprende! ¿Será posible, carajo, que siempre vuelva llorando? ¿Cuándo se va a hacer hombrecito? ¿Se va a pasar la vida volviendo aquí...? ¡¿Cuántas veces por año...! Se terminó... no quiero... ¡No soporto que me moje el felpudo con las lágrimas...! ¡El artista...! ¡Que a los veinticuatro largó los estudios para dedicarse a la bendita música esa! Que a los treinta y dos lo echan en el ministerio por inútil... ¡¿Para qué le conseguí la recomendación!? Que a los cincuenta la interna a esta pobre madre en una de esas casas para viejitos...<sup>88</sup>

(Kartun en AA.VV. 2016b, 401)

Los padres y el resto de personajes interrogan continuamente a Rubén con la pregunta que él mismo teme hacer: el motivo de su regreso, las causas de su atadura existencial a ese pasado del que no logra salir, aquello que pretende atrapado en el recuerdo, indagando en el remordimiento, la culpa o los traumas que no lo dejan -ni a los sesenta años- desarrollarse con libertad y decisión propia. Alegóricamente, la desesperación del Rubén retornado que no se comprende a sí mismo revuelve también a sus otros *yoes* del pasado, encerrados en el baño. Todo su mundo se desmorona, el Rubén de cada etapa clama por salir y expresarse, por buscarse y liberarse, por romper aquello que lo encadena y oprime. Como Kartun plantea el final de la obra en su última versión, al igual que en *Las paredes* de Gambaro, aunque la puerta esté abierta, Rubén es víctima de aquello que lo reprime -sus padres, la sociedad, su pasado, de sí mismo- y quedará de nuevo atrapado en la casita de los viejos:

<sup>87</sup> Esta explicación no se encuentra en la versión de 1999, solo en la de 2016, donde Rubén cuenta que va a llevar sus partituras a la radio gracias a un nuevo contacto.

<sup>88</sup> Debido a la edad del protagonista en la propuesta de 2016, existen ciertas variantes con los textos anteriores. Para una comparativa, remitimos al Fragmento 5, anexo sexto.

Rubén.- Yo no busqué nada... ¡Me quiero ir...! (*Más fuerte.*) ¡Me quiero ir! (*Aumentan los lamentos en el baño. Grita*) ¡Quiero salir!

*Rubén parado frente a la puerta abierta. Todos aguardan expectantes, Rubén los mira. Mira la puerta. Parece decidirse a salir, pero se vuelve finalmente derrotado. Todos respiran aliviados y vuelven con más ánimo a su rol de verdugos. Rubén es ahora una piltrafa. Lastimoso.*

Quisiera salir...

(Kartun en AA.VV. 2016b, 403-404)

Este final se presenta más abrupto que las anteriores versiones. En ellas, el padre mostraba el cénit de su autoritarismo rememorando todos los motivos por los que había castigado al joven en diferentes momentos de su vida: el incumplimiento de las órdenes, el mal estudiante, la moral judeocristiana, la rebeldía juvenil, el compromiso político... y, poco a poco, la aceptación. La docilidad, el adoctrinamiento, la admisión sumisa de la represión con la que concluye, igualmente, el final alegórico de la versión de 2017. No obstante, en la propuesta anterior encontramos otro detalle revelador. Intensificando el eterno retorno nietzscheano, el padre avisa a su esposa y las vecinas de que será una noche activa, pues tan pronto como han encerrado a uno retorna otro Rubén, el de los diecinueve o el de los treinta y tantos, atrapado en el tiempo. Como percibe Graham-Jones: «The larger picture affords the spectator a glimpse into the social factors that have contributed to the adult Rubén's impotence» (Graham-Jones 2000, 103).

El estilo de la obra alterna una constante en la poética de Kartun. Por un lado, el sentido amargo, melancólico y grotesco de muchos de sus personajes, atrapados en la amargura, anclados en el pasado o en sus obsesiones. Por otro, el humor fino -sin tender a la comedia- que provoca la reversión de las fórmulas tradicionales y el sentido ilógico de la acción. En esta propuesta, queda sustentado en el tratamiento costumbrista del regreso de Rubén, como el visitante que retorna al barrio de la infancia, frente a la construcción alegórica de la propuesta. El tono popular de los personajes se entremezcla en una obra de suma profundidad alegórica, en una revisión existencial sobre el individuo, su crecimiento, su identidad, los conflictos familiares que determinan su vida. Ambos elementos provocan el sentido desatinado del argumento realista, provocando el humor. De forma general, en la poética de Kartun conviven humor y drama, amargura y ternura, emoción y acción distendida y popular. Podemos observar, por ejemplo, en la conversación de las mujeres presentando a Rubencito a su yo adulto:

Rosa.- ¿A qué no sabés quién es?

Rubén.- Sabe...

Porota.- Sos vos, tonto... no aprendés más... siempre vuelve y nunca te reconocés...

Rubencito.- Sé.

Rosa.- ¡Sos vos...! ¡Más grande...!  
 Pocha.- Con la bananita crecida...  
 Porota.- Con las guinditas más duras...  
 Rosa.- Nunca te reconoce, pobrecito...

(Kartun en AA.VV. 2016b, 397)

En este diálogo, la versión de 2017 solo intensifica el carácter existencial en el conocimiento de los dos Rubén: «sabe», «sé», como una consciencia de su búsqueda personal reiterada.

En su ubicación en Teatro Abierto 1982 la obra podría leerse en un sentido político, en la represión del individuo frente a la figura paterna. Además, como observa Jean Graham-Jones (2000, 106-107), la representación de las dos hijas y la madre en la versión para Teatro Abierto con bigotes responde a dos inquietudes. En primer lugar, como la investigadora recoge en palabras del propio Kartun, recrean grotescamente la visión deformada de la infancia y su recuerdo desfigurado por el trauma generado por las dos hijas. No obstante, también observa Graham-Jones en su representación en el ciclo de 1982 una referencia al trío que componía las Juntas Militares. No sólo por esta referencia perturbadora en sus diferentes bigotes, sino también porque las tres controlan la acción: angustian al protagonista desde joven, lo hacen reconocerse a sí mismo, le informan de los cambios en el vecindario, lo presentan ante su madre y se inmiscuyen en la casa con suma naturalidad, observando el enfrentamiento y, en ocasiones, alentándolo. Esta violación de la intimidad del hogar se relaciona, metafóricamente, con los mecanismos dictatoriales de censura, imposición y control de todos los actos.

La eliminación de estas referencias en las últimas versiones de Kartun invitan a la generalización del texto en su sentido más existencial. Lejos de generar una lectura unívoca, invita a ahondar en la reflexión sobre los comportamientos individuales y la opresión (más abstracta y amplia) de todo aquello que incide en el ser humano: su tradición, su familia, su sociedad, sus actos, sus errores, sus implicaciones ideológicas, sus relaciones familiares... La obra está profundizando en una cosmovisión particular, en la mente de Kartun, para que brote su lectura crítica de la sociedad y la existencia humana. Para ello, recupera algunas de las claves del Realismo Reflexivo, pero las reinterpreta y revierte. Se trata de una transformación profunda que lee aquella estética anclada en la modernidad desde una revisión contemporánea, alejada de la utopía para presentar una mirada escéptica ante el espectador. La concepción tempoespacial en la mente del protagonista y la confluencia de planos temporales resulta sumamente compleja,

interesante e innovadora, la base para la concreción del texto lejos de los márgenes realistas. Además, Kartun se descubre como un maestro de la conjugación entre lo popular y lo culto, desde la aparición de personajes propios del imaginario barrial a las reflexiones evocativas de carácter lírico, del tango a la superposición de planos, de las burlas picantes de las vecinas a la amargura del encuentro paterno, de su memoria infantil de San Andrés a una construcción alegórica y existencial de honda belleza que invita a observarse en nuestros inevitables regresos a la casita de los viejos.

### ***Cumbia morena cumbia (Teatro Abierto 1983)***

En 1983, Mauricio Kartun presenta para Teatro Abierto su último homenaje a sus orígenes en el barrio de San Andrés y a sí mismo, cerrando la trilogía que evoca a este lugar literario y a la introspección personal del dramaturgo<sup>89</sup>. La obra está dedicada a Marcelo Blumenkranz y a «San Andrés. Mi barrio» (Kartun 1985). La pieza contaba con dos actores notorios, Ulises Dumont (Willy) y Mario Alarcón (Rulo), así como una serie de personajes denominados como “colados” que desaparecen en las últimas versiones. Con escenografía de Gastón Breyer y Nerida Bar, la dirección estuvo a cargo de Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Zemina, propio de la creación colectiva que promovía el ciclo en 1983. Además, fue galardonada con el premio Argentores a mejor obra breve en este año, muestra del éxito alcanzado por la propuesta.

La obra nos presenta a dos únicos personajes, dos adultos cuarentones atrapados en su adolescencia en la pista de baile del salón del barrio. Lejos de querer escapar de este lugar que acoge un sentido alegórico profundo -lo perdido, lo devastado, lo olvidado- en su representación destruida, empobrecida y polvorienta, solo ansían la recuperación de aquel tiempo que su memoria evoca henchido de felicidad. La propuesta vuelve a presentarnos, por tanto, una construcción tempoespacial innovadora y alegórica, donde la apariencia realista permite descubrir el sentido profundo que emana del texto. En una

---

<sup>89</sup> *Cumbia morena cumbia* nos sitúa en circunstancias similares a la anterior propuesta. Al no existir una publicación de las obras de Teatro Abierto 1982 y 1983 generadas directamente tras el ciclo, como ocurre en el caso de 1981, nos encontramos ante varias versiones del mismo texto, las cuales nos permiten ahondar con mayor plenitud en la cosmovisión del dramaturgo y en la evolución de su poética. En esta ocasión, el propio Mauricio Kartun nos facilitó una primigenia edición de esta obra, realizada en 1985 en el volumen *8 autores. Teatro* (AA. VV. 1985), donde se recogían textos de Juan Carlos Badillo, Horacio del Prado, Gabriel Díaz, Jorge Horacio Huertas, Eduardo Pogoriles, Eduardo Rovner y Víctor Winer, sobre propuestas que habían completado en los talleres de dramaturgia de Ricardo Monti, como nos cuenta el dramaturgo (Kartun 2017). El manuscrito de *Cumbia morena cumbia* fue, sin embargo, irrecuperable, pero esta edición es la más fiel a la propuesta que se presentó en 1983. Aunque nos basaremos en la misma, también delimitaremos los cambios producidos con la editada en 1998, la cual se especifica que fue resultado de una reelaboración posterior para el estreno en el Teatro La Gran Aldea en 1987 (Kartun 1998) y la recogida en el tercer volumen de Argentores (2016c).

sociedad demolida y desolada, como esta pista de baile, los personajes dialogan ante la esperanza de un futuro que no llegará. No queda utopía posible en la cosmovisión del dramaturgo, se dilapida toda creencia ilusoria y, sin ella, el individuo queda solo ante una espera nihilista. Como Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, Willy y Rulo esperan el regreso de la fiesta, de la cumbia, de las “minas” (mujeres) con las que bailarían; pero como Godot, nunca aparecerán y solo la muerte pondrá fin a la representación.

Toda la descripción espacial de la obra al inicio nos introduce en la «*Pista de baile en un club del Gran Buenos Aires*» (Kartun 1985, 151), a partir de referencias que muestran un espacio anclado en una atmósfera de muerte. Un disco de cumbia de los sesenta, sonando ininterrumpidamente durante la obra, será el intertexto con la cultura popular y la tradición barrial que complete el dibujo kartuniano en esta propuesta. Sobre esta música conocida, propia de la imaginería argentina, se enlaza la visión devastadora del texto. Como señala el autor, aunque temporalmente la obra se ubique en el tiempo contemporáneo a su representación, los dos personajes visten a la moda de los años sesenta y todas las referencias del mobiliario y la música nos presentarán esta historia varada en la memoria y el tiempo pretérito. Las referencias meteorológicas (truenos y lluvia de fondo) incrementan el sentido catastrófico de la visión.

Los dos personajes se presentan demacrados, especialmente Rulo, adolecido de una grave enfermedad evidente desde el inicio de la acción. Mientras este, acostado, tiene grandes escalofríos que muestran la gravedad de su situación, Willy ensaya obsesivamente sobre la pista sus pasos de baile para la cumbia esperada. Sus ropas de adolescentes de los sesenta -estrechas, desgastadas, ridículas- los configuran en un sentido grotesco, incrementado en la delgadez del enfermo frente a la gordura del segundo. Además, Willy recupera la imagen de los personajes populares del sainete, en su seguridad, desfachatez y tópicos porteños, frente al malparado y emocional Rulo, cuyas lágrimas sentimentales conmueven al espectador, al igual que lo divierten en la visión cómica de su sensibilidad.

Durante el diálogo entre los dos personajes, Willy se muestra completamente ajeno a la realidad en la que viven y se aferra con entusiasmo, en un diálogo coloquial entre amigos, a la idea de que -esa noche sí- llegarán las mujeres al baile. Toda su mente deforma la visión de la estancia y la realidad en la que viven, atrapados en el recuerdo y el deseo de recuperación de aquella adolescencia vista como *locus amoenus*. Este hecho

provoca el sentido grotesco de la obra, donde el receptor concibe con amargura la visión deforme de Willy y su esperanza ante la seguridad de la devastación en la que se encuentran.

La larga espera de estos dos personajes contiene más de dos décadas de historia de Argentina, desde su primera juventud en los años sesenta hasta las postrimerías democráticas en 1983. Ellos han vivido, como el país, ante la espera continua por el final de la opresión, la esperanza de una liberación no lograda. La mayor tragedia para estos dos personajes es que ya será demasiado tarde cuando se cumplan sus deseos y el dolor creado se fragua en ellos, como en Argentina, tan hondo que no se cree en la salvación. Por ello, en el texto escuchamos a lo lejos un sonido *in crescendo* que se enfrenta a la cumbia: «*Dos redoblantes y un bombo que marcan monótona, obsesivamente un amenazador ritmo de murga. Se miran*» (Kartun 1985, 153), la cual paralizará en diferentes ocasiones el transcurso de la acción. Como analizamos en el capítulo cuarto, la murga metaforiza la llegada de la democracia a Argentina, acorde con la ubicación de este texto para el ciclo de 1983. En este año, Teatro Abierto se estrenaba con una murga festiva callejera y en el 85 el *Teatrzo* recuperaba las calles y la expresión artística popular, frente a la censura constante contra el carnaval y las murgas durante el Proceso<sup>90</sup>. Ahora, para estos personajes, con la murga llega la intromisión exterior, los “colados”<sup>91</sup> en la fiesta, el pueblo tomando los estamentos políticos con los aires democráticos, la ruptura del antiguo régimen dictatorial por la recuperación del país para la sociedad. Junto a ellos, Poroto, el “opa”, el loco, el que dirige el club social y la cumbia: otro personaje fuertemente presente desde su ausencia omnipotente. Es quien decide sobre los personajes, los asfixia con las estufas a la temperatura que él desea, hace oídos sordos a sus reclamos por apagarlas o impide la entrada de los “colados”<sup>92</sup>. Como representante del orden, metaforiza el autoritarismo y los cómplices de la dictadura que desean el

---

<sup>90</sup> Esta referencia queda eliminada en las revisiones realizadas por Kartun en 1998 y 2016c. Pareciera el dramaturgo querer eliminar la ubicación contextual del proceso transicional para universalizar el sentido de la obra y sus personajes. Se introduce, en cambio, una recreación emotiva que acorta el sentido político por la reflexión existencial sobre el tiempo perdido, los errores del pasado, el remordimiento por aquello que la vida arrebató. Para ello, remitimos al Fragmento 2 del anexo séptimo. Por el mismo motivo, en la acotación inicial se he eliminado la referencia a un barrio de Buenos Aires por un salón de baile exclusivamente, aspecto que universaliza el sentido de la propuesta. Mostramos estas variaciones en el Fragmento 1, Anexo séptimo.

<sup>91</sup> Se denomina “colados” a aquellos que asisten a una fiesta o reunión sin ser invitados o que accede a algún evento sin pagar la entrada.

<sup>92</sup> Algunos de estos ejemplos son: «Willy.- (...) Parece fuego el aire... como si tragara fuego...» (Kartun 1985, 151-152); «Willy.- (...) ¡¡Poroto... las estufas!! (*Las llamas aumentan de intensidad. Se encienden dos estufas que permanecían apagadas.*) ¡¡Apagá salame...!! ¡No más fuerte...! ¡Que apagués! (*Ríe.*) No da pie con bola... (*Disculpándolo.*)... se aburre... que va hacer... hasta que no lleguen las minas... más que poner el disco y encargarse de los colados...» (Kartun 1985, 153).

mantenimiento del antiguo sistema social y se niegan a aceptar el cambio que se adviene. Recuerda al Juez Oliva en *Ruido de rotas cadenas* de Ricardo Halac, también de 1983, cuyo pensamiento tradicional queda enfrentado a los nuevos aires democráticos. No obstante, frente al sentido festivo de la obra de Halac, la imagen de este loco en Kartun se construye desde un sentido más oscuro. Rulo y Willy también se presentan como cómplices de la opresión; conocen la violencia ejercida contra los “colados” en la puerta, impidiéndoles entrar. Su enclaustramiento en el interior los contrapone al “afuera”, a una realidad que desconocen, a una movilización social que rompe su sistema de valores. Por eso, aunque Rulo asegure: «¡Te lo dije...! No me gusta... están pasando cosas... te lo vengo diciendo... Willy, hermanito, por qué no nos vamos...» (Kartun 1985, 154), el compañero se negará rotundamente a cualquier cambio en su espera. Están atrapados por decisión inapelable en el pasado del que nunca saldrán, al igual que no podrán adaptarse a los cambios en la nación:

Willy.- (...) Qué tenemos que hacer nosotros ahí afuera con todo ese despelote... (*Lo arropa. Suave.*) Somos muy chicos todavía para entender ciertas cosas... Hace años que se quieren colar y él no los deja... cada vez que se meten los vuelve a echar... (*Comienza a escucharse nuevamente el sonido de la murga. Voces, sonidos que se acercan lentamente, Willy finge ignorarlos.*) ¿Qué nos importa a nosotros lo que hacen ahí afuera...? Cosa de ellos y del loco... nosotros, nada que ver... si quieren venir, que vengan...

(Kartun 1985, 158)

Estos dos personajes, adultos atrapados en el cuerpo adolescente, suponen una metáfora de la nación. Si el tópico de Argentina como un espacio infantil se había desarrollado a lo largo de la dictadura, ahora estos eternos adolescentes metaforizan una nación atrapada, que ha sido incapaz de crecer, madurar y desarrollarse a causa de las imposiciones autoritarias y que no puede advertir los cambios que se le avecinan. Además, es una sociedad cómplice, preocupada por el individualismo y el bien propio frente al bien social:

Willy.- ¡Muy bien...! ¡Cuarenta años! Aceptemos que es la edad del pavo, como dice la gente... que nos falta madurez para saber lo que queremos... ¡Pero ojo Rulito, eh! ¡Ojo! ¡Pesimismo no! Nos quedan muchos años para hacernos hombrecitos... esta es la edad para ser un cachito irresponsables... ¿sino cuándo...? ¡Tenemos de todo para disfrutar: alegría... juventud... belleza... salud... ¿por qué pensar en cosas feas... la guerra... el cáncer... eso solo le pasa a los demás... ¿Qué querés Rulito...? ¿Qué lleguen las borregas de Belgrano y te encuentren con los ojos como dos tomates?

(Kartun 1985, 154)

Su espera metafórica, por más de veinte años en la pista de baile y la enfermedad mortal de Rulo arrastrada por un año y siete meses los convierte en la corporeización del



país, sufriendo la represión política y viéndola incrementada en la violencia desorbitada de los últimos siete años del Proceso. Así lo constata Graham-Jones al afirmar:

The extratextual (and extrascenic) references make clear that Cumbia's dance-hall environment has been conditioned by recent Argentine politics: Willy and Rulo have been waiting for twenty years, since the fall of Peronism and throughout a series of military governments. Twenty years of repression have created a general climate of confusion and violence. Rulo says he has been sick for one year and seven months, a period of time that corresponds once again to the confusion and violence generated by two forces in conflict: open massive resistance to the military junta and the junta's desperate attempts at relegitimation. (Graham-Jones 2000, 106)

Mientras esperan, estos dos personajes también juegan, también sueñan. Su diálogo se basa en la construcción esperanzada del relato de la llegada de las mujeres, de aquellas que repletarán la pista para bailar la cumbia y que son objeto de deseo y meta de los dos compañeros. No ocurre nada más que la espera, a través de la cual el espectador comprende que no habrá salida, que nada llegará y que Willy y Rulo no son más que expresiones de un pasado perdido, moribundo, y que afuera aguarda la murga y la festividad democrática: «¡Se cagan de risa, y uno conoce al ritmo de la cumbia morena, por fin lo que es la felicidad...! (*Baila y canta emocionado*)» (Kartun 185, 155).

Todas las referencias a lo extraescénico se conjugan desde el miedo y la preocupación. Rulo ansía ver qué hay más allá, no teme al conocimiento, a descubrir otras realidades desconocidas. Por ello, a pesar de su honda enfermedad, insiste en ver por la ventana, conocer qué ocurre en el país. Mientras, Willy representa el conservadurismo. Atemorizado por el nuevo tiempo que se aviene para la nación, no se atreve a mirar por la ventana y se niega con rotundidad a que salgan del salón de baile. Mientras, la lluvia de fuera -símbolo de libertad- contrasta con las estufas cada vez más candentes del interior, obviando las peticiones de los personajes. Los protagonistas se asfixian, pero son incapaces de romper sus propias cadenas y escapar. Cuando Rulo, a pesar de su estado moribundo, decide salir, abrir su mente a la nueva realidad, Willy se convierte en cómplice de la represión e impide su salida con presión psicológica y física, golpeándolo en el vientre. La visión grotesca contrasta la celebración improvisada de los cuarenta años de Rulo con la agresión física, pervirtiendo el tradicional tirar de orejas del cumpleaños con verdadera violencia, la cual no hará sino intensificarse en una amplia pelea. Mientras, la atmósfera se vuelve desasosegante y los últimos estertores de Rulo se producen entre el sonido desorbitado de la murga -cada vez más festiva, más ruidosa, más imparable- y el calor desorbitado de las estufas ardiendo; así «*La escena es ya, por fin, el infierno*»

(Kartun 1985, 159). Entre los gritos finales de Willy, la murga y los colados irrumpen en la escena y el apagón llega con la liberación del espacio represivo.

Las propuestas presentadas para Teatro Abierto en los primeros ciclos tendían a enfrentar con la herramienta de la metáfora la censura imperante. A pesar de ello, como hemos percibido en el análisis de los autores con anterioridad, se establecieron profundas críticas contra el estado represor y la violencia quedó presente, revertida en los recursos literarios, en los escenarios de Teatro Abierto. En la edición de 1983, como observábamos en el caso paradigmático de Aída Bortnik, a pesar de prevalecer la metáfora se clarificaba el sentido de las obras y las referencias políticosociales se tornaban evidente. En esta ocasión, Kartun mantiene el carácter alegórico de su propuesta no como un mecanismo de protección ante la censura, sino como elección expresiva para la creación estética. En este sentido, las referencias políticas de la pieza se tornaban evidentes -eliminadas en las últimas versiones- y la violencia se presenta sin mediaciones en la propuesta (eludiendo el sentido ritual, lo paródico, lo simbólico) en la agresión que ejerce Willy contra Rulo. Además, la referencia política se comprende en la imagen simbólica de las murgas y los colados adentrándose en la obra. Como en la sociedad, todos aquellos referentes extraescénicos que componían el guiño ante el espectador (las paradigmáticas sirenas de fondo que forman parte del imaginario dramático de muchas de las propuestas), penetran ahora imparable en la escena y el final de la pieza explota con el derrumbe de todo el sistema de valores de estos personajes ante los vítores de la murga que -en su correlación con la democracia- ingresa imparable en el país.

Como percibimos en la obra, el dibujo de los personajes se presenta grotesco, desde la propia configuración de estos adolescentes eternos, maniatados por su terror, atrapados sus deseos juveniles en los hombres de cuarenta años cercanos al final de sus días, observando el desmoronamiento de su mundo ante la inacción que les provoca el miedo. Se observa tanto en el dibujo esperpéntico de Willy y en su evolución autoritaria, cómplice de la opresión en la que viven, como especialmente en la imagen de Rulo, a quien describe como «*un cadáver. Su cuerpo se pierde entre la ropa*» (Kartun 1985, 156) y que en la última versión será intensificado con la imagen de «*un cadáver que ríe*» (Kartun en AA.VV. 2016b, 215). Como observa Darrell B. Lockhart, Willy y Rulo «no pueden comprometerse ni al lado del poder ni al lado de los oprimidos, prefieren tratar de sobrevivir con memorias de un pasado mejor porque no pueden asimilarse a la realidad de su mundo actual» (Darell 1992, 77)

En toda la obra, como en la anterior propuesta presentada para Teatro Abierto, el dramaturgo construye una atmósfera anclada en lo popular, en el estilo coloquial del diálogo entre los personajes, las referencias constantes a la cumbia que, desde el título (de hondo sentido lírico en su reiteración: *Cumbia morena cumbia*), sustenta la descripción y la representación del espacio reconstruyendo la pista de baile tradicional de barrio porteño. Este tono popular, que también se recoge en el planteamiento de los personajes, contrasta con la reflexión profunda de la obra y lo que se torna una anécdota irrisoria, en los dos adultos en la espera de las “minas” de Belgrano para su divertimento, se torna trágico en el final de la pieza. Sin acceder a los cambios, Willy y Rulo serán consumidos por su propia incapacidad de acción, por su imposibilidad de adaptarse al nuevo rumbo que tomará Argentina a partir de 1983.

El sentido político del teatro de Kartun no se pierde en esta propuesta, pero nos sitúa en un estadio disímil a un teatro de carácter militante. Lo político se construye a partir de la reflexión individual, ahonda en la construcción existencial del devenir humano; aunque no huye del tono esperanzado con la apertura democrática, se muestra escéptico con la posibilidad del país de acceder a los cambios sociales que se precisan. La necesidad de la construcción utópica de una nación democrática se desfigura en la imagen grotesca de la obra y pervive la duda sobre si Argentina estará preparada para los nuevos tiempos. Como en *La casita de los viejos*, Kartun elude el sentido épico de los personajes y nos sitúa ante almas desarticuladas cuya capacidad de acción ha sido coartada irremediabilmente. Como Rubén regresando continuamente, a lo largo de su vida, al hogar familiar y aceptando sumiso la opresión paterna, Willy y Rulo están atrapados en el tiempo y la costumbre<sup>93</sup>. Ambas obras emanan del Realismo Reflexivo y lo pervierten. La inacción de los textos de los setenta enmarcados en esta estética componía una llamada de atención para el espectador, un aviso para su propia liberación. Ahora, el juego experimental que Kartun realiza con el tiempo y el espacio, como construcciones alegóricas, nos permite observar las ataduras de la sociedad desde la visión del individuo. El encuentro personal es ahora una trampa de la existencia para los seres que deambulan por sus obras. Los personajes son solo protagonistas de sus pequeñas vidas anodinas y Kartun ofrece, como ellos, una visión personal en la perspectiva de su

---

<sup>93</sup> Recordamos, al respecto, el texto escrito por Carlos Pais para Teatro Abierto 1982, *Bar la costumbre*. En él se jugaba, también, con el código opresión (desde lo abstracto desconocido) y libertad; entre el adentro del bar de donde ya no pueden escapar los personajes al afuera del que llega la pareja. Como vimos en el capítulo cuarto del estudio, en esta propuesta paulatinamente quedan atrapados en la norma, la reiteración, la sumisión de la rutina, la costumbre en el sentido negativo de la repetición de acciones flagelantes para el individuo.

universo dramático que dilapida los grandes discursos políticos y recupera al hombre para su lucha solitaria.

Además, la elección del drama se desarticula por la recreación a partir de las fórmulas populares y la conjugación grotesca de un teatro que provoca el humor desde lo trágico. Las relaciones de Mauricio Kartun con el teatro de Augusto Boal al comienzo de su carrera, como estudiamos en el capítulo tercero<sup>94</sup>, también inciden en que su búsqueda poética posterior prefiera un teatro que, en su recuperación de la cultura popular, dialogue con el espectador, aumentando su implicación con la propuesta. Aunque su poética se aleja notoriamente del Teatro del Oprimido de Boal, su formación con este teatrista deja su huella en la propia concepción de la función de este arte y en la elección formal. Para Kartun, el teatro deja de ser un arma para la concienciación y la lucha en el futuro, pero sigue siendo el espacio donde lo político y lo estético se aúnan para el encuentro con la sociedad. Las innovaciones de la poética de este dramaturgo y su conjugación de la tradición lo sitúan a las puertas del teatro contemporáneo del tiempo posdictatorial. Kartun concibe un teatro puramente argentino (recupera la concepción del «teatro nacional» como articula Pellettieri [1999]) con una profunda modernización; una poética popular desde lo culto; una estética que experimenta desde el realismo y la tradición; un teatro político, desde la subjetividad y el escepticismo; en definitiva, una poética de huella insoslayable de los ochenta hasta la actualidad.

---

<sup>94</sup> Además, para más información remitimos a la entrevista sobre la relación de Kartun con Boal realizada por Braciale Escalada (2014).

## CONCLUSIONES

### TEATRO ABIERTO, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA CONTEMPORANEIDAD DE LA ESCENA ARGENTINA

*El teatro sabe. Saben sus espacios, sus artistas, como parecen saber esos grandes textos que basta dejarlos correr para que pidan espectáculo. Y sabe su público, claro, que es nada más y nada menos que la otra mitad de sí.*  
Mauricio Kartun.

La memoria sobre un acontecimiento teatral donde se une emoción, reivindicación, justicia, esperanza y rebeldía presenta las mismas complejidades que emanan de su definición. Un hecho de tal relevancia para la historia teatral de Argentina como Teatro Abierto ha despertado el interés de diversos investigadores y se ha asentado, en el plano social, como ente cerrado en el discurso oficial y memorial. Iniciamos nuestra investigación ante la certeza de que la magnitud de este movimiento presentaba aún numerosos espacios inexplorados y la seguridad de que retornar a él no sólo enriquecería la comprensión de este evento en sus diversas ediciones, sino también afectaría a la comprensión de la historia del teatro argentino a través de un espacio con peculiaridades tales como Teatro Abierto.

Como establecíamos al inicio de nuestra investigación, hallábamos en el estudio de este movimiento vinculaciones determinantes que lo conformaban como un espacio bisagra, como un puente tendido entre la historia teatral del país y la construcción hacia el tiempo futuro, como la figura mitológica de Jano, quien mira al tiempo pretérito y al devenir con igual interés. La visión de Teatro Abierto como un fenómeno aislado, acorazado en su momento de desarrollo y anclado al contexto político, resulta cercada e insuficiente -no por ello errónea, pero sí limitada-. Por ello, abrimos nuestra percepción de Teatro Abierto para comprender su funcionamiento como movimiento teatral, ahondar en los propios intereses y acciones que se llevaron a cabo y releer la historia para entender con mayor profundidad el sentido de Teatro Abierto. Este ha sido el principal objetivo de nuestra investigación: repensar cuáles fueron los logros fundamentales de Teatro Abierto ampliando su lectura en el contexto dictatorial -sin duda el eje determinante para su conformación- a una visión extendida de la historia teatral de Argentina y las relaciones que con ella establece este movimiento en cada uno de sus ciclos.

Para este fin, comprendimos la necesidad de realizar un estudio pormenorizado de las principales voces críticas que trabajaron sobre Teatro Abierto, asumiendo sus hallazgos, dialogando con sus valoraciones y planteando desde ese espacio nuestra continuidad. Tal y como evidenciábamos en el capítulo segundo, de manera extendida - aunque no única- el valor de Teatro Abierto se había reducido, mayoritariamente, a su primera convocatoria, al enfrentamiento del teatro a la dictadura. Sin duda, es este hecho el que generó la huella, el impacto que nos lleva a retornar también ahora, treinta años después, a Teatro Abierto: el acontecimiento político que se formuló junto al movimiento teatral. No obstante, cercar nuestra mirada a la primera edición de Teatro Abierto, incluso limitarla solo a su desarrollo hasta 1983, nos hacía perder un agente de incomparable valor para analizar el paso hacia el teatro posdictatorial. La historia de la cultura queda mermada si la estudiamos desde compartimentos estancos. Frente a ello, una de las mayores riquezas para la investigación es profundizar en esos espacios de tránsito, de cambio, de confluencia de momentos históricos versátiles. Por lo tanto, la comprensión de Teatro Abierto y la amplitud de su valor se hallaba si focalizábamos en su posición como agente en el proceso transicional hacia la democracia del país. Teatro Abierto, su organización y los debates en su seno, se convirtieron en la evidencia para pensar en la evolución del teatro entre el tiempo dictatorial y el camino transicional. Más allá de este hecho, nos encontramos en un contexto determinante porque se sitúa ante las últimas décadas de un siglo que estuvo gobernado desde la inestabilidad: la de los numerosos regímenes dictatoriales, la de los gobiernos autoritarios, la de los enfrentamientos ideológicos y la de ausencia de democracia y convivencia libre. El Proceso de Reorganización Nacional, espacio en el que se desarrolla Teatro Abierto, es la última dictadura con la que de manera hórrida culmina un amplio proceso histórico, de la historia moderna, que, como en otros espacios occidentales, ponía fin a la barbarie para entrar en períodos de mayor estabilidad pacífica donde predomine el consenso frente a la autoridad. El espacio en el que trabaja Argentina desde la caída de la dictadura es el de la necesaria estabilidad democrática, librándose ahora las problemáticas del país en este nuevo terreno de juego. Se marca el final de una era y el inicio de un nuevo tiempo, aunque también pedregoso. En este sentido, Teatro Abierto cobra una especial relevancia ya que se desarrolla en el espacio preciso transicional: de la primera edición en el férreo contexto represor hasta 1985, donde el ciclo se hace eco de los movimientos sociales, las expresiones populares y la apertura democrática.

En primer lugar, en torno a 1981, estudiábamos la gestación de Teatro Abierto en un contexto aperturista de la dictadura bajo la presidencia de Viola; este tiempo entroncaba con una insostenibilidad del flagelado campo teatral y con el desarrollo destacado, hacia 1980, de expresiones teatrales militantes y de creaciones escénicas desde la concepción micropolítica. No obstante, estas gozaban de escasa incidencia social en un arte que había sucumbido ante su marginalización y paulatina desintegración. Por ello, mostramos la importancia de Teatro Abierto como aglutinador de esos otros intentos por revivir al teatro frente a la dictadura, por rescatar a este arte para la sociedad y plantear una posición, desde la escena, a la opresión. Como estudiamos, el éxito de Teatro Abierto en 1981 se basó en la reconstrucción masiva de la colectividad teatral. La participación tan amplia de artistas escénicos, el grupo numeroso que se unió para la escenificación de veintiuna obras, conformaba un espacio inusual. Además, se trataba de creadores de sumo renombre en las diferentes profesiones teatrales, primando la heterogeneidad estética e ideológica. Por otro lado, Teatro Abierto presentó una actitud distinta a los actos anteriores, de visibilidad frente a la ocultación, con un discurso rebelde, de tono seguro y confiado.

Según aseveramos en el capítulo cuarto, entre los objetivos de Teatro Abierto desde su conformación, hallábamos un matiz distintivo al de otras acciones artísticas militantes enlazadas con el teatro. Sin dudar de su acción rebelde contra la dictadura como motivación primordial, sus objetivos emergían del teatro, su medio artístico y profesional. Desde Teatro Abierto, el mensaje político antidictatorial entronca con su deseo de recuperación del campo teatral y la legitimación de sus creadores, de rescate de la incidencia del arte escénico para la sociedad, del recobro del convivio en el encuentro con el público y la posibilidad de expresión en libertad.

La asistencia masiva de espectadores al Teatro del Picadero y la acogida en los medios de comunicación superó las expectativas de los propios organizadores. El público de Teatro Abierto, como tratábamos, se constituía desde un prisma distintivo como cuerpo politizado de las representaciones. Su asistencia a Teatro Abierto - conscientes del sentido político del acto- señalaba su compromiso y los componía como agentes del reclamo transicional. Alejados de un posicionamiento pasivo y escapando de la zona de confort receptora, el ciclo reclamaba en 1981 un público disímil, caracterizado por su sentido activo, que se convertiría en el agente legitimador que demostraba la vigencia del teatro nacional. El apoyo social -tanto por parte de la

ciudadanía como, específicamente, del campo intelectual y los medios de comunicación- avaló y forjó el éxito de Teatro Abierto. Como desarrollamos en el capítulo cuarto, fue esta adhesión generalizada la que despertó la ira opresora del régimen que veía cómo las acciones teatrales, habitualmente marginales, se convertían en un reclamo social. El incendio del Teatro del Picadero supuso el quiebre definitivo para el éxito de Teatro Abierto y la desgracia se convirtió en fuerza movilizadora ante el apoyo desbordante de la sociedad. Por ello, postulábamos que la decisión de proseguir en el Teatro Tabarís convertía a Teatro Abierto, siguiendo la filosofía de Gilles Deleuze, en un acontecimiento político que eclipsó, en ocasiones, el movimiento teatral.

Sobre la edición de 1981, dibujamos una cartografía de sus textos, estructurándolos en diferentes grupos temático-formales. De esta forma, como también planteamos en relación con las siguientes ediciones, buscamos regresar a las fuentes primarias, a las propias creaciones, para confrontar o aseverar algunas consideraciones generales sobre los ciclos de Teatro Abierto. Observamos la predominancia de un discurso antinormativo, buscando evadir desde recursos literarios y escénicos la opresión censora, muchas veces cristalizado en la puesta en escena. Metáfora, simbolismo escénico, ironía, parodia o humor negro se convertían en los medios idóneos para el diálogo con el espectador inmerso en el Proceso. Aunque Teatro Abierto acogió, especialmente en su primer año, una continuidad de las estéticas y autores iniciados en los sesenta con el Realismo Reflexivo o la Neovanguardia, observamos cómo sus postulados férreos se desprendieron en favor del diálogo poético y la búsqueda de nuevos recursos para el dibujo de la sociedad. Analizamos cómo, temáticamente, aparecían las primeras referencias explícitas -aunque pávidas- a los traumas dictatoriales, si bien las mismas se materializarán en los siguientes ciclos. Además, destacábamos el espacio de heterogeneidad creado, donde muchas de las obras no buscaban atacar de forma directa a la dictadura, sino realizar una radiografía de la sociedad de su tiempo. También percibíamos la aparición de otros elementos que mostraban el carácter político de las piezas, como la desinhibición erótica o las referencias sexuales, tan reprobado por la férrea moral dictatorial. En definitiva, sintetizábamos cómo en 1981 Teatro Abierto se convertía en un espacio de *creación abierta* para los autores, esquivo del miedo a pesar de la represión, incentivando la libertad temática y formal con la que trabajaron; esto se conjugaba con una imposición generada por la propia creación en el ciclo, aquella que reclamaba una *poética abierta*,



tanto en los textos como en los montajes, basada en los escasos medios temporales y económicos y la necesidad de fusionar diferentes representaciones diarias. Además, se enfrentaba como creación a las propuestas del teatro comercial u oficial con lo que la imaginación y los efectos teatralistas proliferaban, a la vez que la puesta en escena ayudaba al texto a descubrirnos su visión de la sociedad dictatorial.

Por otro lado, uno de los intereses de nuestra investigación, básico para el cumplimiento de nuestros objetivos, emanaba de la mirada más allá de la primera edición y su sentido político en favor de la aseveración de un movimiento teatral complejo y rico. Así, nos dedicamos en nuestro trabajo a los devenires de Teatro Abierto desde 1982 a su final en 1986. Para ello, profundizando en la edición de Irene Villagra (2013; 2015; 2016) sobre el archivo personal de Osvaldo Dragún y otras fuentes primarias, pudimos percibir cómo se gestaba un movimiento teatral de suma relevancia más allá del carácter político. En el seno de estos archivos observamos las preocupaciones de los organizadores, las cuales afectan a los diferentes ejes de la creación teatral y se conforman como bases de una propuesta de política cultural para el país: la calidad de los espectáculos; las relaciones entre creadores (autor-director-actor) y sus poéticas; la creación cooperativa y colectiva; los debates sobre el arte como profesionalismo o militancia comprometida; la diatriba entre estéticas enfrentadas; la acogida entre nuevas vías emergentes de creación; el interés por los jóvenes estudiantes de teatro; la necesidad de acogida del público; la incidencia del teatro en la sociedad, entre otros.

Vimos cómo Teatro Abierto en 1982 se desarrolló de una manera masiva y, en cierto sentido, desbordante y frustrante. El acontecimiento político-teatral de la primera edición provocó un deseo insoslayable de participación. El resultado fueron treinta y cuatro piezas elegidas en un concurso que despertó grandes polémicas por los autores que habían quedado al margen. No obstante, este sistema permitió la participación de muchas voces jóvenes, ampliación en el número de dramaturgas e intervención de escritores a los que Teatro Abierto otorgaba una nueva oportunidad para la escena nacional. Además, en su preocupación por abrirse a las voces noveles y a la experimentación escénica, se programaron otros diecisiete montajes con dicha caracterización. Los espectáculos, desarrollados en dos salas, vieron mermar el público y se puso en entredicho su calidad. No obstante, el movimiento había desarrollado otros importantes logros en la dinamización del campo teatral (publicación de los textos de

1981 y de una revista teatral o bonos para la asistencia al teatro en la temporada siguiente). Por ello, más allá del desengaño que provocó esta segunda edición, el movimiento teatral proseguía con acciones de insoslayable importancia para la reconstrucción del campo teatral argentino hacia la contemporaneidad. La cartografía realizada sobre las propuestas presentadas en 1982, textos mayoritariamente sumidos en el olvido, nos sitúa ante propuestas de notable valía, textos de interés y otros reseñables en su sentido histórico, descubriendo para la escena a autores, directores y actores jóvenes que, en ciertos casos, tomarán el legado del teatro nacional. Observábamos, en nuestro estudio temático-formal, una continuidad con algunas de las características esgrimidas sobre el pasado ciclo, como el contacto entre estéticas y la recurrencia de temáticas, pero ahora se amplía la exageración y el sentido absurdo, único medio posible para encarar una realidad asfixiante. La parodia toma fuerza mientras que la metáfora se cristaliza y muchos de los textos presentan una poética experimental de hondo interés.

La edición de 1983, por su parte, se configura, según vimos, en un contexto disímil hacia la transición democrática. La organización buscó suplir los errores de la masiva edición de 1982 y presentó, además del aporte de nuevos teatristas, la búsqueda por la creación colectiva, en grupos de autores y directores que encararan los montajes, promoviendo el encuentro entre creadores y el diálogo artístico intergeneracional. Siete grupos de trabajo daban lugar a dieciocho montajes que, como estudiamos en la cartografía dedicada a este ciclo, en muchos casos proseguían una línea estética que ya habíamos delimitado y, en otros tantos, adelantaban estéticas y temáticas que reflexionaban sobre los traumas generados por los años dictatoriales. Analizábamos cómo el ciclo chocó con la recepción crítica que, en el entorno festivo hacia la caída de la dictadura, ansiaban propuestas esperanzadas y vitales frente a la visión crítica, dramática o dubitativa, con la que los dramaturgos se enfrentaban al nuevo período. Se pierde el discurso marcado por la imposición censora y, de esta forma, se clarifica el mensaje de muchas piezas y se incorporan nuevos recursos estilísticos como la parodia, la sátira o la ironía como visión crítica de la realidad. En última instancia, continuamos hallando un nutrido diálogo teatral entre los organizadores y acciones dinamizadoras para el asentamiento del campo teatral argentino hacia la nueva etapa democrática.

El desarrollo del movimiento Teatro Abierto entre 1984 y 1986 es el período más olvidado que, por el contrario, presentó un enorme interés como hecho histórico y

para nuestra investigación. Insertos en el período democrático, el estudio del movimiento en este tiempo nos permitió observar la recomposición del campo teatral y la ubicación paulatina de destacados participantes de Teatro Abierto entre los cargos de gestión pública. Por otro lado, revelamos cómo los efectos de la censura prevalecían incluso en el tiempo democrático y afectaban a la creación dramática. De esta forma, la edición de 1984, “Teatro Abierto reflexiona sobre la libertad”, debió anularse ante la falta de motivación y la dificultad de expresión de los artistas sobre esta temática. Ante un cambio generacional y de dirección, en 1985 tomaban las riendas nuevos actores del movimiento que creían en la necesaria continuidad de las acciones como medio para acompañar a la sociedad en su democratización y seguir clamando por sus derechos. La mayor atracción que percibimos en el ciclo a partir de 1985 es su acercamiento a nuevos espacios donde el teatro halla su marcado compromiso: la proximidad a las clases populares (de ahí el trabajo barrial de *Otro teatro*), la preocupación por la formación de jóvenes dramaturgos y directores que tomaban el legado del teatro nacional (surgiendo los seminarios *Nuevos autores, nuevos directores*) y la apertura festiva a las expresiones escénicas callejeras y comunitarias con el *Teatrzo*. Teatro Abierto se despedía en el entorno festivo que primaba en el país y mostraba su organicidad constante en los cambios producidos, entre el acto político antidictatorial que los llevó a estrenar en el Teatro del Picadero en 1981 hasta la búsqueda por la creación más popular y la constante preocupación por la dinamización del campo cultural. Además, hacia 1986, de forma infructuosa, la meta del movimiento se situaba en Latinoamérica.

Tal y como hemos evidenciado en nuestro estudio, Teatro Abierto sobresale y prevalece en la historia del teatro argentino, más allá del acontecimiento político anclado al momento histórico, en su valor como movimiento y su propia evolución en los diferentes ciclos, hecho que lo posiciona de manera destacada como dinamizador del campo cultural. En nuestra búsqueda por interpelar a Teatro Abierto desde la contemporaneidad y despojarlo de su visión mítica, pudimos comprender mejor su incidencia en la historia del teatro argentino. El desmoronamiento del campo teatral al que la dictadura había abocado al teatro, según estudiamos en el capítulo cuarto siguiendo los postulados de Pierre Bourdieu (1967; 1990; 2002), choca con un movimiento de suma fuerza revitalizadora. Teatro Abierto logró potenciar la relación entre teatro y sociedad, posicionándose como interlocutor destacado entre la ciudadanía y su entorno. De esta forma, uno de sus principales logros fue la recuperación del

convivio, del encuentro comunitario que se precisa para el desarrollo del acontecimiento teatral. No sólo se logró reconstruir la reunión entre artistas y receptores y el interés de los espectadores y la prensa por el teatro, sino que se transmitió al teatro contemporáneo la imagen de que el arte escénico sirve de vehículo para la expresión de los reclamos sociales y como herramienta de la construcción identitaria nacional. Pensemos en todas las expresiones de teatro político, las creaciones que revisitan la memoria del Proceso o los ciclos de Teatro por la Identidad, entre otros. En última instancia, Teatro Abierto trabajó en favor de la evolución de un primer espectador allegado a sus filas, como adhesión política al evento, a un público de teatro, asiduo, crítico y comprometido con esta expresión artística.

Por otro lado, a través de Teatro Abierto se instaura la relación entre teatro y profesión como reclamo artístico, incentivando diversos debates entre el sentido militante y el profesional, la ética artística y el producto capitalista, las estéticas imperantes frente a las nuevas creaciones, la tradición frente a lo experimental, la gestión independiente del Estado y la necesaria implicación de este en la creación nacional... En su reivindicación de la dramaturgia y la creación vernácula (defendida en Argentina desde la conformación de su escena a comienzos del siglo XX), estableció un espacio de canonización de ciertas voces que se convirtieron en figuras aclamadas de la creación nacional. Recompuso la fractura del campo teatral vindicando a figuras de los cincuenta y sesenta -acallados por el estado represor-, recuperando a los creadores de los setenta que la dictadura había impedido florecer y reactivando las tensiones propias de un campo cultural: desde los artistas que se canonizan a las figuras que emergen; de las estéticas que gozan de legitimación a aquellas que irrumpen novedosas en el panorama teatral; de la concepción tradicional del arte escénico a la apertura a nuevas teatralidades, etc. Además, resarce en diferentes homenajes (implícitos o explícitos) a figuras de la tradición teatral, se vincula con el movimiento del teatro independiente, a la vez que genera un diálogo prolífico con la contemporaneidad desde su mirada a la nueva creación o la formación de teatristas en sus seminarios. Tras las reivindicaciones de Teatro Abierto y con la llegada de la democracia, los teatros oficiales se convierten en el espacio legitimador que se recupera para la creación nacional. Además, el posicionamiento que estas figuras acogen incentiva la aparición de un *nuevo teatro*, un teatro joven, emergente, innovador, enfrentado a la norma que representan muchos de los creadores de Teatro Abierto, pero en otros tantos casos continuándolos y

acogiéndolos, generando las tensiones propias de un campo teatral. Estas nuevas voces componen, hoy día, la fulgurante escena porteña y argentina.

Nuestro acercamiento a Teatro Abierto reclamaba, en última instancia, una dedicación a las poéticas dramáticas de sus ciclos para aseverar, focalizando en la creación textual, las relaciones artísticas que se establecen entre la escena tradicional y el legado hacia el futuro teatral. Para nuestro fin, escogimos a diez voces determinantes de la dramaturgia argentina cuyo paso por Teatro Abierto resultaba especialmente reseñable tanto por el interés de su producción como por las creaciones presentadas. A su vez, estas figuras fueron seleccionadas según su vinculación a cinco grupos que nos permitieron observar las disímiles poéticas dramáticas y su vinculación a los ejes tradición/contemporaneidad. A través del estudio de sus obras pudimos percibir, lejos de considerar a Teatro Abierto como el epígono de un ciclo, el viaducto que se establece entre el final de un período y el comienzo del siguiente. Teatro Abierto no es solo el final, en él confluyen desenlace e inicio, lo que configura un doble valor artístico.

En nuestro corpus, trabajamos con veintiuna propuestas de los diferentes dramaturgos para Teatro Abierto: las primeras voces de la modernidad teatral en Argentina y su vinculación a la tradición con Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún; la reinención del Realismo Reflexivo de la mano de sus autores originarios, Ricardo Halac y Roberto Cossa; las últimas formulaciones de la Neovanguardia de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky; los nuevos caminos del realismo hacia las temáticas y representaciones futuras, con Carlos Somigliana y Aída Bortnik; y las voces que nos introducen en la creación contemporánea, con Ricardo Monti y Mauricio Kartun.

En primer lugar, de la mano de Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún recuperamos la concepción del teatro en su sentido utópico, aquel que continúa creyendo en el arte como mecanismo para cambiar a la sociedad y que busca, con sus propuestas, establecer una tesis cuyo desarrollo permita la victoria ética y ciudadana frente a la barbarie. En las dos propuestas de Gorostiza, *El acompañamiento* y *Hay que apagar el fuego*, recobrábamos a un dramaturgo canónico de la tendencia realista que, a su vez, entronca con la tradición teatral, recupera las fórmulas populares y enmarca sus propuestas en géneros de la tradición (sainete, comedia blanca) revirtiendo algunos de sus elementos para una revisión crítica de la sociedad. El autor halla en el deleite de la palabra y en la acción sustentada en el diálogo las claves para desarrollar su poética que, desde el compromiso social, clama al espectador por su despertar crítico ante la opresión. Se

trata de un mismo ideal defendido por Osvaldo Dragún desde la variedad de su estética y que evidenciamos en la diversidad de sus obras para Teatro Abierto (*Mi obelisco y yo*, *Al vencedor* y *Hoy se comen al flaco*): teatro popular y alta cultura, tradición e innovación, divertimento y compromiso político. Los mismos nos permitieron, de forma privilegiada, observar tres estilos de la poética draguniana: del sentido brechtiano que enfatiza el teatralismo y el distanciamiento a la revisión histórica deconstructiva y revisionista del tiempo contemporáneo, de honda productividad en la escena actual. En un realismo que no teme la apertura a lo vanguardista, lo onírico, simbólico, el uso coral o la expresión popular, Dragún crea ante el convencimiento de que el teatro podrá salvar a la sociedad de sus ataduras y que será preciso luchar y crear hasta lograrlo.

En segunda instancia, nuestro interés se detuvo en las poéticas dramáticas de Ricardo Halac y Roberto Cossa, dramaturgos canónicos que, con su producción, habían iniciado en los años sesenta el Realismo Reflexivo. Como evidenciamos en nuestro estudio, el agotamiento de esta estética entronca, no casualmente, con una realidad histórica de suma complejidad en un país marcado por la opresión. Así, conjugábamos estos cambios bajo el prisma del «realismo traumático», pues las trasmutaciones apreciadas en estos dramaturgos sobre Teatro Abierto emanan de una realidad contextual cruenta que se revierte escénicamente en una elección temática, una formulación estética determinada, la búsqueda de particulares medios expresivos y la conformación de cada poética dramática. De esta forma, para expresar la realidad en la que se hallan inmersos, se alejarán del drama y recuperarán fórmulas tradicionales (sainete, grotesco criollo), se adentrarán en la hipérbole del argumento, acción y el dibujo de los personajes, el desarrollo de elementos teatralistas, como en los juegos tempoespaciales, la elección del humor, la parodia y la ironía o los recursos literarios que enfatizan el simbolismo y el lirismo para la recreación poética. De esta forma lo observamos en la plasmación -primero timorata, pronto liberada- del horror dictatorial en Ricardo Halac y la mirada hacia nuevos recursos donde prevalece el lirismo, lo onírico, la fusión de planos, lo paródico y festivo... Así lo analizamos en *Lejana tierra prometida*, *Ruido de rotas cadenas* y *El dúo Sosa-Echagüe*. A su vez, Roberto Cossa se desliga de las barreras del realismo y mira a la tradición para reinventarla y deconstruirla. De esta forma, retorna al grotesco criollo y lo sainetesco como medio para realizar un análisis deformado de la sociedad e intentar asir una realidad traumática que se le escabulle. Tanto en *Gris de ausencia* como en *El tío loco* Cossa nos descubre,

tras la construcción humorística (desternillante, negra, desaforada y popular) y la parodia del núcleo familiar, una honda amargura en sus personajes, que revierte en la visión grotesca de la existencia humana.

Junto a la creación realista, en Teatro Abierto convivieron diversas estéticas y este espacio acogió las dos voces primordiales de la vanguardia desde los sesenta -la llamada Neovanguardia-, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, cuya herencia en el teatro contemporáneo continúa siendo notoria. Su participación en el ciclo y su ubicación en nuestro corpus permite corroborar la pluralidad poética que se desarrolló en el seno de Teatro Abierto. Su producción para los ciclos, en el final de una etapa productiva, nos condujo a plantear la agrupación del teatro gambariano bajo el prisma del «teatro de la opresión» frente a las «estéticas de la locura» de Pavlovsky, ambas con fuertes contactos. El primer término nos permite aseverar la preocupación mantenida por un teatro que refleje la represión y alienación del ser humano en un sentido universal y en las más variadas imposiciones, de la dictadura al capitalismo. Así lo observamos en sus dos propuestas representadas por la dramaturga argentina en Teatro Abierto, *Decir sí* y *Las paredes*. Dicha opresión se percibe tanto en la construcción de los personajes victimizados como en el desarrollo espacial (simbólico, pesadillesco, con tendencia a la cerrazón) y el planteamiento de una acción que compromete al espectador, busca su asfixia y su animadversión ante los actos visualizados. A su vez, la violencia se torna en escena un acto ritualizado, donde el horror se explicita desde lo simbólico e hiperbólico, generando su recepción grotesca y marcada por el humor negro. Por su parte, afín a esta descripción, la «estética de la locura» de Pavlovsky se observa en *Tercero incluido*. Se construye desde lo incierto e ilógico para el enfrentamiento con la normativa neoliberal y el autoritarismo. Emerge un detenimiento en la construcción psicológica minuciosa de los personajes para ahondar en su gusto por la violencia o para encarar desde la enfermedad su develación ante el espectador. El discurso se construye desde lo humorístico e irracional, tendiendo a su multiplicidad de significados, a la vez que enfatiza una escena expresionista, donde lo corpóreo se equipara o supera a lo textual y prevalece lo visceral desde la acción y la interpretación. La demencia emanada de la escena increpa e incomoda al espectador en el descubrimiento de la agresividad y la locura como elementos ordinarios y asentados en la sociedad.

En cuarto lugar, deteníamos nuestra mirada en Carlos Somigliana y Aída Bortnik, interesados en analizar dos poéticas dramáticas que variaban los postulados del Realismo Reflexivo, con una visión *sui generis* sobresaliente. Además, nos interesaba su inclusión en nuestro corpus ya que sus textos para las últimas ediciones de Teatro Abierto evidenciaban cómo en los ciclos se produjo un acercamiento temático pionero al develamiento, reconstrucción y asimilación de los horrores vividos durante el Proceso, configurándose como «emprendedores de la memoria» (Jelin 2012) y mostrando la presencia, sobre los escenarios de Teatro Abierto, de una de las vías de creación más destacadas en el tiempo contemporáneo, que podemos aunar bajo el denominado «teatro de los muertos» (Dubatti 2014).

Con la obra de Somigliana nos adentramos en un teatro de sentido político, que no pierde el horizonte de la utopía socialista a pesar de la visión crítica. Su creencia en la función social del arte escénico lo conduce a interpelar al espectador, en el seno de Teatro Abierto, a partir de recursos que desvirtúan la realidad para despertar la feroz crítica. Así, en *El nuevo mundo*, *El oficial primero* y *La democracia en el tocador* observábamos su uso de la burla satírica, la ironía, la parodia, el humor y lo grotesco para encarar la horrible visión de los años dictatoriales. Sus propuestas para Teatro Abierto (en su escenificación o en el propio texto) evidencian los horrores del Proceso: corrupción, tortura, desapariciones, complicidad judicial o el hambre y la preocupación por la estabilidad democrática, entre otros. Por su parte, adentrándonos en la poética de Aída Bortnik a través de *Papá querido* y *De a uno*, se mostraba en ella un realismo conjugado desde la introspección psicológica, la intensificación lírica de los actos y la acción y el enfrentamiento de los personajes consigo mismos, con sus propios miedos y errores, basados en la falta de compromiso o la quiebra de las apuestas vitales. Bortnik se aleja de la visión maniquea para plantear las vinculaciones complejas con la opresión desde la diversidad de cada personaje, entre víctimas, cómplices y victimarios. La autora confía en la reconstrucción de la sociedad, alejándose del enfrentamiento en favor de la necesaria mirada a nosotros mismos y al dolor oculto por la dictadura. Su presencia en Teatro Abierto muestra a una voz adelantada en el desarrollo dramático que prevalecerá posteriormente en Argentina, avanzando con sus creaciones una poética que imperará en la búsqueda, desde la escena, de la justicia dictatorial.

En último lugar, nos detuvimos en la poética dramática de Ricardo Monti y Mauricio Kartun, dos dramaturgos que nos situaban a las puertas de la posmodernidad



escénica desde un vínculo profundo con el teatro anterior. En primera instancia, con Monti nos dirigimos a una voz genuina y consolidada, renovadora desde los setenta y sorprendente en cada nueva creación. Ubicábamos su poética en el puente entre la modernidad y la posmodernidad, adelantando las claves que imperarán en el teatro posterior. Así, con su obra para Teatro Abierto, *La cortina de abalorios*, trabaja desde una revisión disforme de la historia, donde los datos fidedignos conviven con la mirada personal, desvirtuándolos desde la sátira o la alegoría; en Monti todo queda enmarcado en una revisión de la violencia como huella en el país desde su conformación identitaria. Este dramaturgo acerca a la escena contemporánea lo distópico, el sentido cíclico, lo ritual y la pérdida de la confianza en el cambio social en una escena donde prevalece lo simbólico y la pluralidad interpretativa. En última instancia, Mauricio Kartun será la voz más joven de nuestro trabajo. Este escritor, que había iniciado su carrera en los años setenta en el teatro militante, evidencia en su teatro la caída de los discursos hegemónicos y se adentra en la subjetividad y la historia de seres anónimos. Como observamos en *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia*, su teatro, enlazado con la escena contemporánea, revierte el realismo y utiliza su espacio y desarrollo tradicional para configurarlo desde una nueva visión donde prevalece lo onírico. Los personajes, dibujados con profundidad psicológica, comparten escena con un teatro que mira a las fórmulas populares a partir de una reconstrucción culta. Sin desprenderse del sentido político del teatro, se reconfigura desde otros parámetros: lo individual, lo subjetivo, lo plural, la otredad... La utopía choca con el escepticismo que se revierte formalmente en la construcción grotesca de los personajes, todos ellos atrapados en su propia existencia. Con el estudio de su poética finalizamos el capítulo quinto de nuestro trabajo y cerrábamos nuestra investigación, de su mano, hacia la contemporaneidad escénica.

La dedicación a estos diez dramaturgos nos ha permitido comprender el espacio privilegiado que presenta Teatro Abierto para un estudio de la historia teatral argentina. A ello se une el aporte específico para el conocimiento de las diez voces de nuestro corpus, figuras ineludibles de la literatura dramática nacional. En primer lugar, ahondando en sus propuestas para Teatro Abierto y haciéndolas dialogar con su producción anterior y posterior, hemos completado, en la mayoría de los casos, períodos más soterrados sobre la producción de cada autor. De esta forma, evidenciamos que también para los diferentes dramaturgos se conforma un espacio creativo de transición.

En este sentido, percibimos cómo estos autores se alejan de un estancamiento de su propia estética y, frente a ello, su valía como dramaturgos se halla en su propia reinención continua.

El estudio detenido sobre estos dramaturgos en su paso por el movimiento permite iluminar su camino dramático y observar los efectos del devenir histórico y la relación con la política en sus poéticas. Su compromiso ético -visible en su participación en Teatro Abierto y en el carácter político de muchas de sus propuestas- se une a una intensa responsabilidad estética. Esta los lleva a indagar por los derroteros de su propia poética, cuestionarla y enriquecerla: a través del contacto con otras estéticas, en la relación con la tradición, en la continuidad hacia nuevos intersticios artísticos, en el diálogo con otras voces dramáticas, en la reunión con las jóvenes generaciones o en el interrogatorio a la sociedad y sus problemáticas. El análisis de nuestro corpus nos ha revelado un nuevo horizonte que libera a los dramaturgos de los espacios cerrados que los estudios críticos, en ocasiones, imponen. El análisis de sus textos para Teatro Abierto alumbró nuevas vías sobre la variedad y evolución poética de estos autores, reconstruyendo el transcurso de su producción y obteniendo una visión de mayor hondura y riqueza sobre algunas de las voces más destacadas de la dramaturgia argentina.

De esta forma, el realismo imperante de las propuestas de Gorostiza, Halac o Cossa se diluye ante el estudio de su obra y se abre a una nueva visión que permite observar los cambios de su poética hacia la contemporaneidad. Entre otros ejemplos, la superposición de planos, que parecería insólita en el realismo de Halac, conforma uno de los espacios de más honda belleza en Teatro Abierto en busca de la *Lejana tierra prometida*. A su vez, el trauma dictatorial y la llegada de la democracia le conduce a subir a escena a las clases populares; en este sentido, *Ruido de rotas cadenas* supone la antesala a propuestas posteriores como *La perla de la Plata* (1993) o *Perejiles* (2003). Por su parte, el compromiso ético y social que enmarcaba a Gorostiza en los márgenes del drama realista se desborda en la parodia, la ironía y la crítica mordaz de sus textos para Teatro Abierto o la ternura hacia unos personajes en su tránsito hacia la vejez, como persistirá en *Papi* (1984) o *Aeroplanos* (1990). Si bien el legado de Roberto Cossa con *Gris de ausencia* había sido suficientemente valorado, ahondar en la atmósfera pesadillesca que promueve *El tío loco* nos adentra en un nuevo espacio donde el entorno familiar disfuncional entronca lo cómico con lo trágico. Ambos textos experimentan en

Teatro Abierto el camino que su producción proseguirá en las décadas siguientes a partir de variaciones y ampliaciones poéticas. En este sentido, *Gris de ausencia* dibuja la escena que Cossa recuperará en *Los compadritos* (1985), *Lejos de aquí* (1993, en colaboración con Mauricio Kartun) o *El saludador* (1999). A su vez, *El tío loco* nos deja presentir el tono voraz y desesperanzado, el absurdo tiznando la escena realista y el recóndito dramatismo que observaremos en sus textos de los noventa como *Años difíciles* (1997) o *Pingüinos* (2001).

Particularmente, destaca el aporte que nos ha generado el estudio de Osvaldo Dragún en Teatro Abierto. Su producción había sido estudiada en sus primeras etapas y mermada en su visión posterior. En este sentido, la casi nula dedicación a las obras de Dragún para Teatro Abierto, habiendo presentado propuestas en los tres ciclos, generaba un vacío determinante en la investigación sobre su obra. Si la lectura de *Mi obelisco* y yo u *Hoy se comen al flaco* resultaba más extendida, escasos eran los estudios dedicados a las mismas, descubriéndonos un tratamiento novedoso, experimental y sorprendente, donde lo popular y lo culto se fusionan, ligándose la festividad y lo trágico, el circo y el escenario, la historia nacional y el teatro. En última instancia, más acuciada es esta situación si pensamos en *Al vencedor*, texto inédito que nos ha descubierto un enlace determinante desde Dragún hacia la evolución del teatro histórico que, en su deconstrucción e irreverencia para confrontar el discurso oficial, supone una vía rica de trabajo contemporánea.

En otro aspecto, el estudio de nuestro corpus nos ha descubierto las propuestas epigonales de los dramaturgos vanguardistas -Gambaro y Pavlovsky-, en una producción que marca el final de una era dramática y el inicio de una nueva búsqueda poética. Las piezas de Gambaro en las dos primeras ediciones (*Decir sí* y *Las paredes*) pertenecen a las décadas anteriores y se superarán paulatinamente en los textos contemporáneos, de *Real envido* (1980) a *La malasangre* (1982) y *Del sol naciente* (1983). En el caso de Pavlovsky, *Tercero incluido* es un texto que muestra una concepción de la que el dramaturgo pronto se liberaría como en *Cámara lenta* (1981) o *Potestad* (1985). Este hecho nos ha permitido reflexionar sobre sus motivaciones artísticas en el cierre de un período y extraer conclusiones que aglutinan la visión global de su obra (de los primeros textos a la producción posterior), mostrándose tan orgánica como compacta. En última instancia, el análisis de estas piezas nos ha permitido indagar en la productividad que estos textos mantienen en la continuidad de su representación.

La universalidad de las obras de estos dramaturgos emana de su liberación contextual y su funcionalidad en disímiles escenarios que enlazan con la expresión humana: la opresión, la injusticia y la liberación.

En otros casos, como en Carlos Somigliana y Aída Bortnik, nuestro análisis enciende y reivindica la valoración de dos dramaturgos, estudiados con menor intensidad, y cuya producción es meritoria de una alta consideración. En este sentido, hemos observado cómo sus voces no sólo presentan obras de gran impacto e interés sobre los escenarios de Teatro Abierto, sino que además se vinculan de manera pionera con el teatro contemporáneo. Sus textos han permitido iluminar los primeros pasos de una tendencia tan arraigada a la escena contemporánea como el teatro en su vinculación con la memoria y la reconstrucción histórica.

En última instancia, dedicarnos a Ricardo Monti en Teatro Abierto ha permitido asentar los pilares de su poética, comprender los intereses de su visión dramática y reconstruir los cauces desde su primera producción hacia los años noventa, en su mirada hacia la posmodernidad. Junto a él, adentrarnos en Mauricio Kartun supone un destacado aporte, ya que Teatro Abierto acoge los primeros pasos y la pionera valoración de un dramaturgo de máximo prestigio en el presente. De esta forma, si sus propuestas actuales gozan de un amplio éxito, ingresando en *La casita de los viejos* y *Cumbia morena cumbia* hemos reconstruido el camino que transita del teatro militante en el que se había iniciado a la poética que lo enmarca de forma genuina en la actualidad. Conocer a Kartun a través de Teatro Abierto amplía el conocimiento y la comprensión de su teatro actual: lo popular y lo culto, la Historia desde las historias, la revisión del realismo y el tratamiento posmoderno..., entre otros.

Desde nuestra visión contemporánea, hemos realizado un estudio crítico de cada uno de los ciclos para poder revalorizar la dialéctica entre acto político y acción teatral. Adentrarnos en Teatro Abierto nos ha exigido una dedicación amplia y precisa a un objeto de estudio abarcable desde disímiles vértices y caracterizado por su apertura y productividad. El estudio histórico-teatral realizado en los capítulos segundo y tercero conformó la base idónea y necesaria para nuestro trabajo. El aporte sobre el movimiento del capítulo cuarto y la dedicación a las poéticas dramáticas en el quinto nos han permitido realizar los siguientes aportes a nuestro estudio:

- Evidenciamos el sentido político de Teatro Abierto a la vez que aseveramos y ahondamos en su irrefutable carácter teatral. Como planteamos, la escena

argentina y su recuperación para la sociedad -lo que ya representa un acto político- es la preocupación principal que emana del estudio de Teatro Abierto.

- Postulamos la importancia que, junto al acontecimiento político-teatral gestado en 1981, tiene la continuidad de los ciclos y las diversas acciones y debates surgidos en torno a los mismos para la conformación de un movimiento escénico que permite comprender Teatro Abierto desde una visión ampliada y de mayor envergadura. Focalizando en el movimiento, descubrimos nuevos sentidos para Teatro Abierto que se unen a su enfrentamiento dictatorial.
- Realizamos una contextualización del movimiento más allá de la última dictadura en el país, en sus vínculos con la historia escénica nacional, posibilitando las reflexiones en torno a Teatro Abierto y a sus lazos con la tradición y la contemporaneidad argentinas.
- Mostramos la impronta determinante de Teatro Abierto en la recuperación y dinamización del campo teatral en el país, como legado de insoslayable valor hacia la escena contemporánea. Unido a ello, comparamos las relaciones entre el campo teatral y el campo político en la historia escénica de Argentina y su profundización en Teatro Abierto, descubriendo los mecanismos dictatoriales para la destrucción del campo teatral y vindicando como aporte significativo del movimiento su reconstrucción y potenciación hacia el futuro.
- Valoramos este movimiento teatral en relación con sus principales preocupaciones, aquellas que hemos vinculado o enfrentado a los estadios anteriores: los debates estéticos entre realismo y vanguardia recuperados en el seno del segundo ciclo, las disímiles reflexiones sobre la concepción del teatro y su función social o la diatriba entre el teatro como militancia y en su reivindicación profesional.
- Estudiamos Teatro Abierto como eje en la historia de Argentina -entre pasado y futuro teatral-, analizando la recuperación de fórmulas tradicionales y de dramaturgos canónicos, la mirada hacia la creación joven y la apertura a vías temático-estéticas que se vinculan con las expresiones teatrales actuales. A su vez, observamos la adopción del ideario escénico anterior (ligado al teatro independiente) que se observa tanto en sus poéticas como en las

fórmulas de producción y la creación de caminos que contactan con la contemporaneidad, como en la relación entre teatro y política.

- Expusimos cómo una visión sobre la historia del teatro argentino revierte siempre en Teatro Abierto no solo debido a su valor político, sino motivado por su aporte al panorama escénico argentino. El movimiento conforma un compendio de casi cuatro décadas de teatro argentino a la vez que su legado se traspa y arraiga en la propia continuidad escénica en el país.
- Estudiamos, como aporte determinante, las obras de los diferentes ciclos y descubrimos entre las diversas ediciones propuestas de suma valía estética, hasta el momento olvidadas, a la vez que resarcimos el valor histórico-contextual que las mismas presentan en un período tan convulso y esperanzador como el paso de la dictadura a la democracia en el país.
- Presentamos cómo Teatro Abierto se comprende desde su diálogo con el devenir histórico transicional y, a su vez, posibilita desde el arte analizar mejor a la sociedad de ese tiempo. Dentro de los ciclos, las preocupaciones temáticas, las innovaciones estéticas y sus formulaciones creativas generan un diálogo nutrido entre las piezas con la propia ciudadanía y en su contacto con la historia escénica nacional.
- Focalizamos en las poéticas dramáticas de nuestro corpus, lo que nos permitió importantes logros: reivindicar su valor estético, analizar su impronta en la historia del teatro argentino y estudiar la importancia que la participación en Teatro Abierto genera para el estudio de su producción. Dichas poéticas mostraron su vinculación con la tradición y su legado posterior, a través de su estudio: nos condujeron de la utopía y la tradición realista a las puertas de la posmodernidad y el escepticismo sobre la función del arte; de las variaciones y deformaciones de una estética de tanta impronta como el Realismo Reflexivo hasta el epígono neovanguardista; de la deconstrucción histórica para interpelar a la sociedad hasta el inicio del teatro memorial que devela los años de horror. En definitiva, muestran de forma paradigmática la multiplicidad y heterogeneidad de Teatro Abierto y su papel mediador, como hiciera el mitológico Jano bifronte, entre el tiempo pretérito y el futuro escénico del país.

Teatro Abierto renace y persiste en la continuidad de sus creadores, en la deuda de las voces gestadas en el seno del movimiento y en la vinculación entre el teatro y la sociedad. Desvestimos el mito de Teatro Abierto para redescubrirlo desde su insoslayable impronta: lejos de ser un acontecimiento político petrificado, se revela como un movimiento teatral latente y esencial para aprehender una de las escenas nacionales de mayor renombre en la actualidad. No se ha agotado el caudal de Teatro Abierto porque su legado continúa fluyendo en el teatro actual, a veces invisibilizado y otras floreciente. Seguimos degustando los frutos de su reconstrucción del campo teatral y su preocupación poética por la escena pasada y futura. El movimiento se diluye tanto como se adentra en la historia teatral argentina y su impronta sigue despierta en la contemporaneidad para representar, interpelar y responder a la sociedad desde la escena.

## CONCLUSIONS

### *TEATRO ABIERTO,* BETWEEN TRADITION AND THE PRESENT ON THE ARGENTINEAN STAGE

Theatre knows. As its spaces, its artists, and those great texts know,  
so that it is enough to leave them be themselves to have a show.  
And its audience knows, of course, and that is the other half of it.  
Mauricio Kartun.

The memory of a theatrical event in which feeling, vindication, justice, hope and rebellion appear together is quite complex, as complex is the definition of such event. An event of such relevance for the theatre history of Argentina like *Teatro Abierto* has caught the attention of numerous researchers and is now part of the official narrative and memory of the country. This research departs from the assumption that there is still a lot to be said about *Teatro Abierto*, and that revisiting this event in its several seasons will shed light not only on the understanding of this event, but also on the meaning making of the history of Argentinean theatre.

This dissertation considers *Teatro Abierto* an event connected with the theatrical past and future, a bridge that connects two times in Argentinean theatre and history. Analysing *Teatro Abierto* as an isolated event, taking into consideration only its immediate political context offers a partial view of this event. This study has the purpose to widen the analysis carried out on *Teatro Abierto* to date, in order to examine in detail its functioning as a theatrical movement and reread its history to understand the reasons for such event. The main purpose of this study has been to rethink the achievements of the movement beyond the dictatorial context – the key reason for its creation – and integrate an extended vision of Argentinean theatre history into the analysis.

To this end, the study starts with an extensive literature review of the already-existing works on *Tetro Abierto*. As chapter two shows, the study on *Teatro Abierto* has been mainly focused on its first season and the relationship between the theatre and the dictatorship at that moment in particular. No doubt, this first season, with its political connotations, was the one to arouse interest and to trigger future investigations and, as a consequence, it is also at the core of this study. Nevertheless, the exclusive focus on the first season or on the development of *Teatro Abierto* up to 1983 had the drawback of leaving post-dictatorship theatre aside. The actual interest of *Teatro Abierto* lies in its



conceptualisation as an agent in the process towards democracy in Argentina. Actually, *Teatro Abierto*, its organisation and debates, were key in the evolution of theatre from the dictatorship to democracy. Moreover, the context in which this event takes place is also key, as it takes place in the last decades of a century of unstable governments: numerous dictatorial regimes, authoritative governments, ideological battles and the absence of democracy and freedom. The *Proceso de Reorganización Nacional*, the government at the time of *Teatro Abierto*, is the last dictatorship of modern times in the country, a fact that did not help to make it less horrid. After it, a more peaceful period, with consensus prevailing over authority, started. Democracy brought its own challenges but, at least, a previous period of violence had come to an end. In this sense, *Teatro Abierto* gains special relevance, as it is developed in a transitional space: from the first season in the repressive context of the dictatorship until 1985, when the seasons echo social movements, popular expression and democratic openness.

In first place, around 1981, we study the beginning of *Teatro Abierto* in a more progressive context during the dictatorship, with Viola as a president. At the time, the theatre landscape was quite unstable, with abundance of militant theatre expressions and productions based on micro-politics. However, these artistic expressions had a very limited social impact, as art had been marginalised and disintegrated. In this sense, *Teatro Abierto* is relevant as merging agent of those other attempts to make theatre outlive the dictatorship. As this project shows, the success of *Teatro Abierto* in 1981 was based on the massive construction of the theatre landscape and the collectiveness of this art. The participation of so many theatre makers – the first season hold twenty one plays – was something really unusual. Moreover, those theatre makers were well-known in the different areas of the theatre, and they came from all sorts of ideological and aesthetic backgrounds. On the other hand, unlike previous theatrical events at the time, *Teatro Abierto* adopted a rebellious narrative, showing confidence in its own aesthetic.

As chapter four shows, *Teatro Abierto* has some features that differentiate it from other theatrical events which were also politically engaged. The antidictatorial message of the movement departs from its desire to recover the theatre and to legitimise theatre makers, at the time that pursued to make theatre really relevant for society and restore the encounter with the audience (in the so-called *convivio*) and the possibility of free speech.

The massive attendance of spectators to the Teatro del Picadero and the media coverage surpassed the expectations of the organisers. The audience in *Teatro Abierto* was an active political part of the productions. They were aware of the fact that attending *Teatro Abierto* had a political meaning, and that going to the performances was part of their political engagement and turned them into agents in the transition into democracy. The 1981 season claimed for a different type of audience, one whose main characteristic was their active involvement, and that was also a legitimising agent that indicated the validity of national theatre. The social involvement of anonymous citizens, intellectuals and the media was behind the success of *Teatro Abierto*. The massive support to the movement resulted in the oppressive anger of the regime, which saw how theatre, usually a marginal activity, became central for social demands. The fire of the Teatro del Picadero was the end of the successful times of *Teatro Abierto* and disgrace turned into a mobilising social force. As a consequence, this dissertation argues that the decision to continue in the Teatro Tabarís turned *Teatro Abierto*, following Gilles Deleuze's ideas, into a political movement that eclipsed, at points, the theatrical movement itself.

This dissertation categorises the plays in the 1981 into different groups following thematic and formal aspects. In this way, as it is also done with the rest of seasons, the focus is on the primary sources, the creations themselves, to confront or assert some of the ideas on the different seasons. The analysis shows the reappearance of an antinormative narrative, using literary and stage resources to escape censorship, something that the mise-en-scène of the productions often crystallised. Metaphor, symbolism, irony, parody or black humour became the ideal medium to start a conversation with those spectators immersed in the *Proceso*. In particular in the first year, *Teatro Abierto* showed some continuity with the aesthetics and authors from the Reflexive Realism and the Neo-vanguards from the 1960s, but it also defended its own search for new resources and aesthetics. The analysis shows how the first explicit references to trauma in the dictatorship appear in the different seasons. Moreover, it is also important to notice that many of the plays did not want to attack the dictatorship, but to describe the society of the time. Other forbidden topics of the dictatorship – such as sexual references and eroticism – also make their appearance. To sum up, *Teatro*

*Abierto* became a space of free creation for playwrights, who were able to avoid fear in spite of repression and searched for freedom in their topics and forms. All these was combined with the specificities imposed by the season, such as the claim for an open poetic, both in the plays and the performance, based in the scarce material and economic means and the need to stage several plays on the same day. Moreover, *Teatro Abierto* opposed the productions in mainstream and official theatre and, as a consequence, theatrical effects prevailed while the texts unveiled their vision of the society during the dictatorship.

One of the main concerns of this study is the analysis beyond the first season and its political engagement to give rise to a complex theatrical movement. The analysis of the edition by Irene Villagra (2013; 2015; 2016) on Osvaldo Dragún's personal archive and other primary sources sheds lights on the inception of a theatrical movement crucial beyond politics. The archive reveals the concerns of the organisers, which affect the different areas of theatre and emerge as the basis for a cultural policy proposal for the country based on: the quality of the shows; the relationships between artists (author-director-actor) and their aesthetics; collective creation; debates on professional art and politics; the diatribe between confronting aesthetics; the reception in emerging art forms; the interests on young theatre students; the need to welcome the audience; the impact of theatre on society, among others.

We also commented how, in 1982, *Teatro Abierto* evolved and became an overgrown and, somehow, frustrating event. The political and theatrical event of the first season led to an unavoidable wish to participate. The result was the performance of thirty-four plays chosen in a contest that gave rise to great controversy regarding the authors who had been left out. Nevertheless, this new system allowed the participation of a lot of new artists, including women playwrights and some writers for whom *Teatro Abierto* was a new chance to have their plays performed in the national theatre. Moreover, the concerns to include new playwrights and increase theatrical experimentation led to the inclusion of other seventeen shows in the programme that followed these features. The number of spectators in the shows, performed in two venues, decreased, and their quality was also questioned. On the other hand, the movement gave rise to other important advances in the theatre landscape (such as the publication of the 1981 plays and of a theatre magazine and also tickets to attend the

following season). As a consequence, beyond the disappointment of the second season, this theatre movement contributed to advance in the reconstruction of a national theatre landscape. The revision of the texts performed in 1982, plays that have been frequently forgotten, shows that these works are key for their interest and their historical value, bringing into the limelight new playwrights, directors and young actors who would be in charge of the national theatre. The formalist and thematic analysis indicates that there is some continuity with the characteristics of previous cycles, such as the contact of different aesthetics and the recurrence of some topics, although exaggeration and theatre of the absurd – the only means to portrait a suffocating reality – were paramount to the plays. Parody became more prevalent while metaphor was crystallised in the texts, giving rise to a deeply experimental poetics.

The 1983 season is characterised by its placement in the context of the transition to democracy. The organisation tried to solve the mistakes of the massive 1982 season and introduced new theatre practitioners, performances based on collective creation and groups of actors and directors, while also promoting the encounter and dialogue between practitioners of different generations. Seven work groups gave rise to eighteen performances that, as we observed when we examined this season, continued with the aesthetic of previous seasons in some cases and, in others, took new directions and advanced the reflection on the traumas of the post-dictatorship years. This dissertation also focused on how the season confronted a critical reception which, in the festive ambience towards the end of the dictatorship, demanded more hopeful and vital performances, in contrast to the critical, dramatic or dubious topics of the playwrights in this new period. With the disappearance of censorship, plays can state their message in a more straightforward manner and also incorporate new resources such as parody, satire or irony to critically reflect on reality. Lastly, this study shows the rich theatrical dialogue between the organisation and the revitalising agents for the establishment of the national theatrical field in the new democratic period.

The period of *Teatro Abierto* between 1984 and 1986 remains largely forgotten, but, nevertheless, its analysis is particularly significant in this dissertation. Taking already place during democracy, the study of these seasons enabled the analysis of the reconstruction of the national theatre landscape and the engagement of many of the

participants of *Teatro Abierto* in positions in the public administration. On the other hand, the analysis revealed how the effects of censorship were still visible during the democracy and affected dramatic creation. In this way, the 1984 season, under the name of “*Teatro Abierto* reflects on liberty”, was cancelled because of the lack of motivation and the difficulties that artists found to express their ideas on such a topic. After the generational change and the change of direction, new actors took control of the movement in 1985. They believed in continuing the actions as a means to accompany society in its democratization and claim for their rights. The main attraction of the 1985 season has to do with new spaces in which the theatre finds some necessary commitment: the proximity with popular classes (which gave rise to the work on the neighbourhoods of the *Otro teatro*), the concern with the training of new playwrights and directors who took charge of the national theatre (with the creation of the seminars *Nuevos autores, nuevos directores*) and the festive opening to street theatre and community theatre with the *Teatrzo*. *Teatro Abierto* said goodbye in the middle of the festive ambience that invaded the country and showed its organicity in the new changes, between the political anti-dictatorial act that took them to premier in the Teatro del Picadero in 1981 until the search for a more popular form of creation and the constant concern for the revitalization of the cultural field. Moreover, around 1986, unsuccessfully, the target of the movement was in Latin America.

As this study has shown, *Teatro Abierto* is a landmark in the history of Argentinean theatre, beyond the political act connected to the specific political moment, and has value as a movement and in its evolution in the different seasons, these reasons highlight its importance as a revitalising element in the cultural field. In our attempt to interpret *Teatro Abierto* from the present and take mysticism out of it, we are able to better understand its influence in the history of Argentinean theatre. The collapse of the theatrical landscape created by the dictatorship, as we studied in chapter four following the ideas by Pierre Bourdieu (1967; 1990; 2002), contrasts with a movement of a revitalising force. *Teatro Abierto* was successful in its attempt to enhance the relationship between theatre and society, becoming an agent between the citizens and their environment. In this way, one of their main successes was the recovery of the *convivio*, the communal encounter that is required for theatrical events. *Teatro Abierto* served to rebuilt the reunion between artists and audience and to increase the interest of the spectators and the press for the theatre, as well as to convey the idea that the theatre

is a vehicle to express social concerns and that this art can be useful as a tool to build the national identity. We can think on all the expressions of political theatre, all the creations that revisited the memory of the Process or the cycles of *Teatro por la Identidad*, among others. Lastly, *Teatro Abierto* worked in favour of the evolution of a first spectator able to adhere to the political ideas of the event, a critical and engaged theatre spectator.

Thanks to *Teatro Abierto* starts the relationship between theatre and profession as an artistic strategy, enhancing different militant and professional debates, in the artistic ethics and in the capitalists product, in the major aesthetics and the new creations, versus the experimental, the independent management of the state and its necessary implication with national creation... In its vindication for playwriting and vernacular creation (defended in Argentina since the inception of its theatre scene since the beginning of the 20<sup>th</sup> century), *Teatro Abierto* established a space of canonization of different voices that were turned into acclaimed figures of national creation. It also rebuilt the destroyed theatrical landscape, reclaiming those voices of the 1950s and 1960s that had been silenced by the oppressive state, and recovering the creators of the 1970s, whose development had been prevented by the dictatorship, and also reactivating the tensions inherent to a cultural field: in which artists are canonized; some aesthetics are legitimised while new ones appear; and the conception of dramatic art is confronted by new theatricalities, etc. Moreover, it recuperates, with implicit or explicit homages, some figures of the theatre tradition, it is linked to independent theatre and generates a prolific dialogue with the present with its vision of new creation or with the training of artists in its seminars. After the vindications of *Teatro Abierto* and with the arrival of democracy, official theatres become a legitimising space that is recovered for national creation. Moreover, the positioning of those figures gives rise to a new theatre, a young, emergent, innovative theatre that confronts the norm that many of the creators of *Teatro Abierto* represent, but which, in other cases, continues and includes them, generating the tensions of a theatre landscape. These new voices are nowadays part of the scene in Argentina and Buenos Aires.

With the focus on playwriting, our study of *Teatro Abierto* claimed for an approach to the different theatre poetics of its seasons to analyse the artistic connections

between the traditional scene and the future in the theatre. In order to do so, this study provides the analysis of ten authors, whose contribution to *Teatro Abierto* was particularly remarkable. Moreover, these authors have been selected according to their link to five groups that enabled us to observe different poetics and their connection to tradition and contemporary creation. The study of their plays showed that, far from considering *Teatro Abierto* as the descendant of a cycle, it is the connecting bridge between the end of a period and the beginning of the next. *Teatro Abierto* is not only the end; it is also the beginning of a new era, something that gives it extra artistic value.

The corpus included twenty one plays by different playwrights in *Teatro Abierto*: the first voices of theatrical modernity in Argentina and their link to tradition with Carlos Gorostiza and Osvaldo Dragún; the reinvention of Reflexive Realism with their original creators, Ricardo Halac and Roberto Cossa; the last steps of the Neo-vanguards by Griselda Gambaro and Eduardo Pavlovsky; the new paths of realism towards future topics, with Carlos Somigliana and Aída Bortnik; and those voices that lead to contemporary creation, with Ricardo Monti and Mauricio Kartun.

Firstly, focusing on Carlos Gorostiza and Osvaldo Dragún, we looked at the ideas on theatre and utopia, which articulate the discourse the art is the mechanism to change society and that searches, with its proposals, to establish a thesis whose development enables an ethic victory versus brutality. In the two plays by Gorostiza, *El acompañamiento* and *Hay que apagar el fuego*, we examine a canonical playwright of the realist school who connects with the theatre tradition (*sainete* and white comedy) subverting some of its elements for a critical revision of society. The author uses the lyricism in the words and the action in the dialogue to develop his personal style, which attempts to call for the spectator's critical awareness. This ideal is also defended by Osvaldo Dragún in his aesthetic variety, who shows this in his plays for *Teatro Abierto* (*Mi obelisco y yo*, *Al vencedor* and *Hoy se comen al flaco*). These plays are a mixture of popular theatre and high culture, tradition and innovation, entertainment and political engagement. These topics and influences allowed us to divide his creation into three periods: from the Brechtian sense that highlights theatricality and the V-effect to the historical deconstructive vision and the revision of cotemporary time, highly productive on the contemporary stage. Thanks to a type of realism that can mix with the avant-garde, symbolism, the use of chorus or popular art forms, Dragún creates with the

conviction that theatre can save society and that it is necessary to fight and create until that salvation is reached.

Secondly, this study was concerned with the analysis of the theatre poetics of Ricardo Halac and Roberto Cossa, canonical playwrights who had opened Reflexive Realism with their productions in the 1960s. As the analysis shows, the end of such aesthetic coincides with the historical reality of an oppressed country. These changes were studied with the idea of “traumatic realism”, as the innovations and changes of these two playwrights in *Teatro Abierto* derive from a brutal contextual reality that is translated on the stage into certain topics, certain approaches, the search for some expressive means and the configuration of each theatre poetic. In this way, to convey their reality, these playwrights go away from drama and restore traditional formulas (*sainete*, *grotesco criollo*), and write exaggerated plots, actions, characters, the development of theatrical elements, such as temporal and spatial approaches, the type of humour, parody, irony or the literary resources that emphasise symbolism and lyricism in the poetic creation. All this can be observed in the writing of Ricardo Halac and his look to new resources, with his use of lyricism, the world of dreams, the fusion of realities, parody and festivity... These elements appear in *Lejana tierra prometida*, *Ruido de rotas cadenas* and *El dúo Sosa-Echagüe*. On the other hand, Roberto Cossa decides to leave realism aside and looks back to tradition to reinvent it and destroy it. He takes the *grotesco criollo* back and also the *sainete*, in order to provide a deformed analysis of society and depict a reality that slips away. Humour (black and popular), parody about the family, and a deep bitterness on the characters appears in Cossa’s plays *Gris de ausencia* and *El tío loco*.

Together with the creations of realism, *Teatro Abierto* also included several aesthetics and two of the main representatives of the avant-garde of the 1960s (the so-called “Neo-vanguards”), with Griselda Gambaro and Eduardo Pavlovsky, whose influence is still very visible nowadays. Their participation in the seasons and their analysis in this study demonstrates that the poetics of *Teatro Abierto* were in fact multiple. Their production for the seasons, coinciding with the end of a productive era, lead us to classify Gambaro’s theatre under the label “oppression theatre” versus the “aesthetics of craziness” by Pavlovsky, two trends with mutual influence. The first label



allows us to restate that there was a real concern for the theatre to reflect the repression and alienation of the human being in a universal sense and, in particular, in the transition from dictatorship to capitalism. This can be observed in the two proposals by Gambaro for *Teatro Abierto*, *Decir sí* and *Las paredes*. Such oppression appears both in the construction of victimised characters and the special development (symbolic, nightmare-like) and also in the plot, as the action looks for the engagement of the audience and their rejection about the acts that can be seen. At the same time, on stage violence becomes a ritual act, in which horror is explained through symbolism, generating a grotesque reception and marked by black humour. On the other hand, Pavlovsky's "aesthetics of craziness" appears in *Tercero incluido*. The plays emerge from the uncertain and the illogical to face the neoliberal rules and authoritarianism. They depart from the detailed psychological development of the characters to explore violence or illness. The narrative is written using humour and irrational elements, with multiplicity of meanings, giving rise to an expressionist scene in which the body might surpass the text and intense emotion prevails in both action and performance. Onstage madness is uncomfortable for the audience, as they are required to identify madness and aggressiveness as everyday elements that are actually part of their surrounding society.

The focus on Carlos Somigliana and Aída Bortnik showed two theatre poetics that varied the principles of Reflexive Realism, with their *sui generis* vision. Moreover, their inclusion in the corpus is particularly significant, as their plays for the last seasons of *Teatro Abierto* pointed out at the evolution of the seasons and their approach to topics such as reconstruction, assimilation and exposure of the horrors of the Process, standing as "memory entrepreneurs" (Jelin 2012) and indicating the presence of one of the more relevant modes of creation of contemporary theatre that can be called "theatre of the death" (Dubatti 2014).

The analysis of Somigliana's works pointed out to its characteristics as a political theatre in search of a utopia, but with a firm critical scope. His believe in the social function of theatre leads him to call the attention of the spectators using resources to awake their critical awareness. To do so, he uses satire, irony, parody, humour and grotesque touches to face the horror of the dictatorship, as the plays *El nuevo mundo*, *El oficial primero* and *La democracia en el tocador* exemplify. His plays for *Teatro Abierto* show the horror of the Process in their staging or in the text itself: corruption

tortures, disappearances, hunger or the concern about democratic stability, among others. In the case of Aída Bortnik, the plays *Papá querido* and *De a uno* combine realism and psychological introspection, acts depicted with great lyricism, the confrontation of some characters with themselves, with their own fears and mistakes. Bortnik departs from complex visions of oppression, showing the unique features of each character, with victims and accomplices. The playwright trusts in the reconstruction of society, getting far from confrontation in favour of the necessary look to ourselves and the hidden pain caused by the dictatorship. Her presence in *Teatro Abierto* shows a precocious voice in the late dramatic evolution of Argentina, with the search of justice on the stage.

Lastly, we focused on the works by Ricardo Monti and Mauricio Kartun, two playwrights on the verge of postmodernist theatre with a great link with previous dramatic forms. First, Monti used a genuine and well-established voice, which was truly revitalising in the 1960s and also surprising in each new creation. His poetic can be placed between modernity and postmodernity, establishing a link with later theatre. In his play for *Teatro Abierto*, *La cortina de abalorios*, Monti works with a deformed revision of history, in which real facts and subjective ideas live together and violence comes into the scene. The playwright gets dystopia closer to the modern stage, in a cyclic sense, with lots of symbolism and multiple interpretations. Lastly, Mauricio Kartun is the youngest playwright in this study. This playwright had started his career in the 1970s, inside militant theatre. His work shows the fall of the hegemonic narrative to introduce subjectivity and the history of anonymous people. As *La casita de los viejos* and *Cumbia morena cumbia* show, his theatre uses realism together with a space and traditional sense of plot to transport us into a dream-like universe. The characters, with a psychological dimension, share the stage with a theatre that combines popular theatre and high culture. He also combines a political dimension of theatre with other elements: individualism, subjectivism, pluralism, the otherness... Utopia clashes here with scepticism to give rise to grotesque characters trapped in their own existence. Chapter five ended with this analysis, paving the way for the study of the contemporary stage.

The analysis of these ten playwrights allowed us to understand the privilege position of *Teatro Abierto* in the study of Argentinean theatre history. The study of their

work is also valuable for the advancement of the scientific knowledge on these three paramount national playwrights. One of the significant contributions of this dissertation has been the study of the author's previous and later work, which has allowed the analysis of some unexplored periods in Argentinean theatre history. This also shows how *Teatro Abierto* functions as a creative and transitional space for many playwrights. In this sense, we see how these authors are constantly evolving.

The study of these playwrights during *Teatro Abierto* sheds light on their dramatic careers and shows the connection between history, politics and their poetics. Their ethic engagement, already visible in their contributions in *Teatro Abierto*, is linked with an aesthetic responsibility. This leads them to search for their own poetics, questioning it and enriching it with the contact with other aesthetics, in connection with tradition, continuing with new artistic connections, dialoguing with other dramatic voices, in contact with younger generations or even in the dialogue with society and their problems. The analysis of this corpus indicates the existence of a new perspective that liberates these playwrights from the enclosed spaces in which they are usually studied. The analysis of their plays for *Teatro Abierto* also sheds light on the variety and poetic evolution of the playwrights, giving rise to an in-depth study of their works.

In this way, the realism of the plays by Gorostiza, Halac or Cossa occupies a second place in the study of their work and opens a new vision that allow us to observe the changes of their poetics towards the present. Among other examples, the superposition of spheres, something that was unusual in Halac's realism, is one of the most remarkable aesthetic characteristics in the play *Lejana tierra prometida*. Dictatorial trauma and the advent of democracy lead him to take popular classes to the stage, as he does in *La perla de la Plata* (1993) or *Perejiles* (2003). Gorostiza shows an ethical and social engagement that translates into parody, irony and criticism in the texts for *Teatro Abierto* and also in the tenderness of characters on their way to getting old, as happened in *Papi* (1984) or *Aeroplanos* (1990). The importance and influence of Roberto Cossa's *Gris de ausencia* had been already noticed, but the analysis of the nightmare-like ambience of *El tío loco* leads us to a new space in which a dysfunctional family meets tragedy and comedy. The two texts start their trajectory in *Teatro Abierto*, as they will continue evolving in different variations in the following decades. In this sense, *Gris de ausencia* sets the scene to which Cossa returns in *Los compadritos*

(1985), *Lejos de aquí* (1993, in collaboration with Mauricio Kartun) or *El saludador* (1999). *El tío loco* allows us to notice the insatiable tone, the absurd mix with realism and drama in the 1990s texts *Años difíciles* (1997) or *Pingüinos* (2001).

The study of Osvaldo Dragún's works has been particularly significant. Only his first works had been analysed, while his later productions remained unexplored. Thus, this has been a pioneering study on Dragún's works, an author who had actually written texts for three of the seasons of *Teatro Abierto*. His plays *Mi obelisco y yo* or *Hoy se comen al flaco* were well-known, but they had been rarely the object of critical analysis. The focus on them has revealed their experimental features and the mix of high and popular culture, with festivity, tragedy and circus. Even more unknown was the play *Al vencedor*, which had not been previously published. This play is essential to understand Dragún's evolution towards historic theatre.

On the other hand, the study of the ten playwrights has been paramount to better understand the creation of the two avant-garde authors, Gambaro y Pavlovsky, whose production marks the end of a dramatic period and the beginning of new theatre poetics. Gambaro's plays in the first two seasons (*Decir sí* and *Las paredes*) belong to the previous decades and show an evolution in contemporary plays, such as *Real envido* (1980), *La malasangre* (1982) and *Del sol naciente* (1983). In Pavlovsky's case, *Tercero incluido* introduces some ideas that the playwright continues in *Cámara lenta* (1981) or *Potestad* (1985). This has allowed us to reflect on the artistic motivations at the end of this period and reach conclusions that overreach his dramatic production (from the first texts to his later works). Lastly, the analysis of these plays has enabled the study of the productivity of the texts in their present staging. The universalism of the works by these playwrights comes from their ability to escape contextual associations and be equally functional in other contexts that are also marked by oppression, unfairness and a need for freedom.

In other cases, as in those of Somigliana y Aída Bortnik, this analysis vindicates the value of the two playwrights, whose works have been often neglected by academia. In this sense, we have observed how their voices appear in plays of great interest in *Teatro Abierto* and also establish a link with contemporary theatre. The study of their

plays allowed to trace the link of present-day theatre with memory and historical reconstruction.

Lastly, the focus on Ricardo Mortí in *Teatro Abierto* has been useful to establish his dramatic poetics, understand his interests and to analyse his works from the 1990s to pave the way to postmodernity. Together with Ricardo Mortí, the analysis of Marucio Kartun is also at the core of this dissertation, as *Teatro Abierto* holds the first works of a playwright who is actually valued in the present. The focus on *La casita de los viejos* and *Cumbia morena cumbia* shows how he writes militant theatre for *Teatro Abierto* and continues to do so in the present. Looking back at Kartun's earlier productions enables the understanding of his contemporary works: the mix of popular and high culture, the History of histories, the revision of realism, the treatment of postmodernism, among others.

This dissertation has departed from a critical analysis on each of the seasons to revalue the connection between the political and the theatrical act. To analyse *Teatro Abierto* in all its complexity required being aware of the multiple possibilities that it opened for its study. The historical and theatrical analysis on chapters two and three was the necessary basis to start our work. The analysis on the movement on chapter four and the study of the dramatic poetics on chapter five allowed us to make the following contributions to the study of *Teatro Abierto*:

- *Teatro Abierto* was simultaneously a theatrical and political event. As the analysis shows, the Argentinean theatre and its recuperation for society, something that is in itself a political act, is the main concern in *Teatro Abierto*.
- The seasons after 1981 are also important politically and theatrically. They continue with the theatre cycles and the different actions and debates to establish a theatrical movement that allows us to understand *Teatro Abierto* from a wider perspective. Focusing on this movement, we discover new meanings for *Teatro Abierto* that work together with its confrontation with the dictatorship.
- The movement has been contextualized beyond the last Argentinean dictatorship, establishing links with the national theatre history and

making different reflections on *Teatro Abierto* and its links with Argentinean theatre tradition as well as contemporary theatre.

- *Teatro Abierto* exerted a great influence in the recuperation and revitalization of the cultural field in the country. Together with this, we studied the connections between the theatrical and the political fields in Argentinean theatre history and their connection with *Teatro Abierto*. This enabled the discovery of the dictatorial mechanisms to destroy the theatrical field and also the ways to rebuild it later.
- The theatre movement has been analysed in connection with its major concerns, those that were linked or connected somehow to previous states: the debates on realism and the avant-garde in the second season, the different reflections on the nature of theatre and its social function and the questions on the theatre as militancy and in its professional vindication.
- The focus has also been on *Teatro Abierto* as an axis of Argentinean history, linking the theatrical past and future as it recovered traditional formulas and canonical playwrights at the time that opened to young playwrights and new topics. The adoption of the previous ideas on theatre in its poetics – coming from independent theatre – and in its staging formulas also reach the present.
- The analysis of plays from different seasons indicated the existence of proposals with a rich aesthetic value. Some of the plays analysed have been frequency forgotten, and they show the problems of the dictatorship at the time that they pave the way for democracy.
- The understanding of *Teatro Abierto* could only come from its dialogue with the historical transition and, at the same time, enables a better analysis of the society in which it takes place. In the different seasons, the thematic concerns, the aesthetic innovations and their creative formulas give rise to a dialogue between the plays and society.

- The analysis of the corpus gave rise to significant contributions: vindicating the aesthetic value of plays and playwrights, analyzing their influence on Argentinean theatre and the importance of their presence in *Teatro Abierto*. The poetics showed the link between tradition and their later influence: they lead us from utopia and realist tradition to the doorstep of postmodernity and the skepticism about art; from the variations and deformations of Reflexive Realism to the avant-garde; from historical deconstruction to the beginning of the theatre of the memory in the wake of horror. In conclusion, the analysis of the corpus reveals the multiplicity and heterogeneity of *Teatro Abierto* and its role as a mediator between the past and present of the country.

*Teatro Abierto* revives and persists thanks to the continuity of its creators, in their influence and in the link between theatre and society. We have revisited the myth of *Teatro Abierto* to uncover its essential features: far from being an unalterable political event, it is a theatrical movement in constant change that crystallizes one of the better-known national theatrical landscapes of the present. The legacy of *Teatro Abierto* is still patent in contemporary theatre. We continue enjoying its reconstruction of the theatrical field and its poetic concerns with past and present theatre.

# BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES PRIMARIAS

- AA. VV. 1982. *Teatro Abierto*. Revista. Octubre.
- AA. VV. 1985. *8 autores. Teatro*. Buenos Aires: Fundart. Editorial Autores.
- AA. VV. 1993. *Del parricidio a la utopía. El teatro argentino actual en cuatro claves mayores*. Canadá: Girol Books.
- AA. VV. 2007. *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- AA. VV. 2016. *Teatro Abierto 1981*. Buenos Aires: Argentores.
- AA. VV. 2016a. *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Argentores.
- AA. VV. 2016b. *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores.
- Arlt, Roberto. 2009. *300 millones. Saverio el Cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta*. Buenos Aires: Editor Enrique S. Rueda.
- Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.
- Bortnik, Aída. 1986. De a uno. *Hispanamérica*, 15 (43): 57-72.
- Bortnik, Aída. 1988. *Domesticados*. Buenos Aires: Argentores.
- Bortnik, Aída. 1992. *Primaveras*. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 889-958. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cossa, Roberto. 1987. *Teatro 1. Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute Cabrero*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto. 2004. *Teatro 3. El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto. 2008. *La nona*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.



- De Cecco, Sergio. 1992. *El reñidero*. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández, 501-568. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Dragún Osvaldo. 1956. *La peste viene de Melos*. Buenos Aires: Editorial Ariadna.
- Dragún, Osvaldo. 1968. *¡Un maldito domingo!; Y nos dijeron que éramos inmortales; Milagro en el mercado viejo*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Dragún, Osvaldo. 1992. *Heroica de Buenos Aires*. En *Antología del teatro argentino contemporáneo*, ed. Gerardo Fernández: 353-492. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gambaro, Griselda. 1979. *Teatro: Las paredes. El desatino. Los siameses*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Gambaro, Griselda. 1984. *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, Griselda. 1987. *Teatro 2. Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, Griselda. 1990. *Teatro 4. Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo. Nada que ver*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, Griselda. 1992. *Teatro 5. Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, Griselda. 2011. *Decir sí. La malasangre*. Ed. Rita Gnutzmann. Madrid: Cátedra.
- Gambaro, Griselda. 2016. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- Gorostiza, Carlos y Cossa, Roberto. 1974. *El puente. Nuestro fin de semana*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Gorostiza, Carlos. 1992. *El pan de la locura*. En *Antología del teatro argentino contemporáneo*, ed. Gerardo Fernández: 123-219. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gorostiza, Carlos. 2004. *El merodeador enmascarado. Algunas memorias 1920-2004*. Barcelona: Seix Barral.
- Gorostiza, Carlos y Cossa, Roberto. 2009. *El acompañamiento. Gris de ausencia*. Buenos Aires: Editorial Losada – Complejo Teatral de Buenos Aires.

- Gorostiza, Carlos. 2012. *Teatro 1. Aeroplanos. El frac rojo. Papi. Hay que apagar el fuego. El acompañamiento*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gorostiza, Carlos. 2012a. *Teatro 2. Matar el tiempo. Los hermanos queridos. Juan y Pedro. Los cinco sentidos capitales. El lugar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gorostiza, Carlos. 2012b. *Teatro 3. El puente. El pan de la locura. Los prójimos. ¿A qué jugamos?. El caso del hombre de la valija negra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Halac, Ricardo. 2005. *Teatro completo (1961-2004)*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Halac, Ricardo. 2007. *Escribir teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Halac, Ricardo. 2016. *La lista*. Inédita.
- Kartun, Mauricio. 1985. *Cumbia morena cumbia*. En 8 autores. *Teatro*, AA. VV.: 149-160. Buenos Aires: Fundart. Editorial Autores.
- Kartun, Mauricio. 1992. *Pericones*. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 1107-1195.
- Kartun, Mauricio. 1998. *Teatro: Chau Misterix. La casita de los viejos. Cumbia morena cumbia. Pericones. El partener. Salto al cielo*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kartun, Mauricio. 1999. *La casita de los viejos. Dramática latinoamericana de Teatro*, CELCIT, 10: 2-11.
- Kartun, Mauricio. 1999a. *Teatro. Tomo II. Como un puñal en las carnes. Rápido nocturno, aire de foxtrot. Desde la lona*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kartun, Mauricio. 2006. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Kartun, Mauricio. 2006a. *Teatro. Chau Misterix. El partener. La Madonnita. La suerte de la fea*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kartun, Mauricio. 2014. *Chau Misterix*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kartun, Mauricio. 2014a. *Terrenal*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

- Monti, Ricardo. 1972. *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Buenos Aires: Editorial Talía.
- Monti, Ricardo. 2000. *Teatro. Tomo II. Una noche con el Sr. Magnus & hijos. Una historia tendenciosa. No te soltaré hasta que me bendigas (Hotel Colombus)*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Monti, Ricardo. 2005. *Teatro. Tomo I. Una pasión sudamericana. Asunción. La oscuridad de la razón*.
- Monti, Ricardo. 2008. *Teatro. Tomo III. Visita. Marathon. La cortina de abalorios. Finlandia. Apocalipsis mañana*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pavlovsky, Eduardo. 1966. *Teatro de vanguardia*. Buenos Aires: Cuadernos del Siroco.
- Pavlovsky, Eduardo. 1976. *Reflexiones sobre el proceso creador. El señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Pavlovsky, Eduardo. 1980. *La mueca. El señor Galíndez. Telarañas*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Pavlovsky, Eduardo. 1998. *Cámara lenta. El señor Laforgue. Pablo. Potestad*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- Pavlovsky, Eduardo. 1999. *Micropolíticas de la resistencia*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Pavlovsky, Eduardo. 2001. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo y Kesselman, Hernán. 2006. *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo. 2006a. *Teatro Completo VI*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo. 2007. Tercero incluido. En *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*, AA. VV.: 269-281. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Rozenmacher, Germán. 1992. *Réquiem para un viernes a la noche*. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 807-852. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Somigliana, Carlos. 1988. *Teatro completo*. 4 volúmenes. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo. 1988. *La granada*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

## FUENTES SECUNDARIAS

AA. VV. 1985. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. 208, marzo-abril.

AA. VV. 1988. *Escenario de dos mundos*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

AA.VV. 1997. *Teatro, posmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Entre Ríos (Argentina): Ediciones Búsqueda de Ayllu.

AA. VV. 2011. *Resistencia cultural*. Municipalidad de Rosario (Argentina).

AA.VV. 2011. Debate. *Florencio*, 6 (25): 18-26.

Abuelas de Plaza de Mayo. 2007. *La historia de Abuelas. 30 años de búsqueda. 1977-2007*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.

Adsuar, María Dolores. 2014. El debate como expresión literaria en *Sur*. En *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, coords. Vicente Cervera y María Dolores Adsuar, 153-173. Murcia: EDITUM.

Aguilar, Paloma. 2008. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.

Aisemberg, Alicia. 1997. El teatro de la Revolución de Mayo: los primeros textos dramáticos. En *El teatro y su mundo*, ed. Osvaldo Pellettieri: 313-321. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Aisemberg, Alicia y Fernández Frade, Delfina. 2001. Grupos y compañías del “teatro de arte”. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, dir. Osvaldo Pellettieri, 98-104. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Aisemberg, Alicia. 2001a. El Teatro Nacional Cervantes: de Alfonsín a Menem (1983-1998). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual. 1976-1998*, ed. Osvaldo Pellettieri: 393-403. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Aisemberg, Alicia. 2009. El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación del sainete criollo. En *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guarda*, 191-337. Buenos Aires: Inteatro Editorial.
- Alcalá Rodríguez, Francisco. 2016. Cuerpo, acontecimiento y política en Gilles Deleuze. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5: 583-592.
- Alonso Padula, Laura y Marcó del Pont, Rodrigo. 2014. Teatro, política y sociedad: la representación de la violencia en el fenómeno *Teatro Abierto* (1981), *Episkeion*, 2: 13-28.
- Amantze Regueiro, Sabina. 2013. *Apropiación de niños, familias y justicia. Argentina (1976-2012)*. Rosario (Argentina): Prohistoria Ediciones.
- Arancibia, Juana y Mirkin, Zulema. 1992. *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Archetti, Eduardo P. 2004. El mundial de fútbol de 1978 en Argentina: victoria deportiva y derrota moral. *Memoria y Civilización*, 7: 175-194.
- Area, Lelia; Pérez, Liliana y Rogieri, Patricia. 2006. Cuadros de memoria y postales de olvido. Tres escenarios en la historia del teatro argentino. *Anclajes*, 10: 15-28.
- Arlt, Mirta. 1991. Los 80. Gambaro, Monti y más allá... *Latin American Theatre Review*, 24 (2): 49-58.
- Arlt, Mirta. 2003. Formas y signos de la vanguardia literaria en el teatro argentino: Roberto Arlt. En *Escena y realidad*, dir. Osvaldo Pellettieri: 157-162. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Arlt, Mirta. 2004. La instauración de la angustia en el teatro de la posmodernidad. En *Reflexiones sobre el teatro*, ed. Osvaldo Pellettieri: 151-158. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Arreche, Araceli Mariel. 2014). Teatro x la Identidad, 2001-2012. Emergencia y productividad del movimiento en torno a un debate identitario. En *Memorias del I Foro Académico de Ciencias Sociales y Humanidades: Desafíos de la Argentina en el siglo XXI*, AA. VV.: 20-30. Buenos Aires: Ediciones UADE.
- Arrigoni, Mathilde. 2011. Teatro Abierto: resistir a la dictadura gracias a la emoción. *Ensemble. Revista electrónica de la Casa Argentina en París*. [Online].

- Arrosagaray, Enrique. 1998. Entrevista a Roberto Cossa. *Perfil*, 28 de junio de 1998.  
[Publicación digital]
- Artaud, Antonin. 1986. *El teatro y su doble*. Barcelona. Edhasa.
- Asquini, Pedro. 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate – Rafael Cedeño Editor.
- Asquini, Pedro. 2003. *El teatro, ¡qué pasión!* Buenos Aires: Inteatro.
- Azcona, José Manuel. 2010. *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976-1983). Una visión bilateral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Balassa, Arturo y Wegbrait, Graciela. 1990. *País cerrado, Teatro Abierto*. Guion Inédito.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- Battaglino, Jorge. 2013. La Argentina desde 1983: un caso de desmilitarización del sistema político. *Revista SAAP*, 7 (2): 265-273.
- Bergero, Adriana y Reati, Fernando. (Eds). 1997. *Memoria colectiva y política del olvido*. Rosario (Argentina): Editorial Viterbo.
- Berman, Mónica y Martínez Landa, Lidia. 2003. Compañías y teatros. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1986)*, coord. Osvaldo Pellettieri: 195-203. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Berman, Mónica. 2014. El pasado en el presente. *Picadero*, XIV, 32: 18-20.
- Bethell, Leslie. 1997. *Historia de América Latina. 12, política y sociedad desde 1930*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bidegain, Marcela. 2007. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. 1974. Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina. *Latin American Theatre Review*, 8 (1): 21-24.

- Blanco Amores de Pagella, Ángela. 1983. *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Blüher, Karl Alfred. 1990. La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano. En *Semiótica y teatro latinoamericano*, ed. Fernando de Toro: 113-125. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Boal, Augusto. 1980. *Teatro del oprimido I: teoría y práctica*. México: Nueva imagen.
- Boal, Augusto. 2013. *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba Editorial. Traducción Graciela Schmilchuk.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1997. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Editorial Arco Libros.
- Bobes Naves, María del Carmen. 2004. Teatro y semiología. *Arbor*, CLXXVII (699-700): 297-508.
- Borello, Rodolfo A. 1991. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Ottawa Hispanic Studies – Dovehouse Editions.
- Bosch, Mariano G. 1929. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Rosso.
- Bourdieu, Pierre. 1967. Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo*, Jean Pouillon et al. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Bousquet, Jean-Pierre. 1983. *Las locas de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Fundación para la democracia en Argentina.
- Bracciale Escalada, Milena. 2010. Continuidades y rupturas: la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural. *IX Congreso Argentino de Hispanistas* [En línea]. La Plata.
- Bracciale Escalada, Milena. 2014. Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 23 (28): 167-182.

- Bracciale Escalada, Milena. 2014a. Violencia, teatro y país: un modelo para armar. *CeLeHis*, 1 (1): 25-29.
- Bracciale Escalada, Milena. 2017. El intertexto popular como dispositivo creador en la primera etapa de producción kartuniana: cómic, tango, cumbia. Comunicación presentada en el VII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado (Mar del Plata). Sábado 12 de agosto de 2017. En prensa.
- Brownell, Pamela. 2012. Project *Archivos*: Documentary Theatre According to Vivi Tellas. *Emisférica*, 9 (1-2), On the Subject Archives, coord. Marianne Hirsch and Diana Taylor.
- Brates, Viviana. 1989. Teatro y censura en Argentina. En *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, eds. Miguel Ángel Giella y Peter Roster: 219-240. Buenos Aires: Editorial Galerna-Lemcke.
- Buchrucker, Cristián. 1987. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Canelo, Paula. 2008. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Carreira, André. 1994. Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar. *Latin American Theatre Review*, X (X): 103-114.
- Carreira, André. 2004. *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil democrático de la década del 80*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Carreira, André. 2010. Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, coord. Óscar Cornago: 87-100. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Castagnino, Raúl H. 1969. *Teatro argentino premoreirista. 1600-1884*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Castagnino, Raul H. 1969a. *El circo criollo: datos y documentos para su historia (1757-1924)*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Castagnino, Raúl H. 1977. *Crónicas del pasado teatral argentino. Siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Huemul.



- Castagnino, Raúl H. 1981. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro INET.
- Catena, Alberto. 1992. El maestro y sus discípulos. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, ed. Gerardo Fernández: 571-576. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Catena, Alberto. 2014. De Frankenstein a *Muñeca*. *Picadero*, XIV, 32: 26-27.
- Cervera Salinas, Vicente. 1999. Los cuentos de Virgilio Piñera en el “aire frío” cubano. *Monteagudo*, 3 (4): 47-64.
- Cervera Salinas, Vicente y Adsuar Fernández, María Dolores. (Coords.) 2014. *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*. Murcia: EDITUM.
- Cervera Salinas, Vicente. 2015. Un Teatro Abierto frente a la dictadura: las *Primaveras* de Aída Bortnik. En *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, eds. B. Aracil, J.L. Ferris y M. Ruiz, 281-296. Madrid: Visor Libros.
- Cervera Salinas, Vicente y Adsuar Fernández, María Dolores. 2015a. *Teatro Selecto. Virgilio Piñera*. Madrid: Editorial Verbum.
- Cervera Salinas, Vicente y Adsuar Fernández, María Dolores. (Coords.) 2017. *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges (1986-2016)*. Madrid: Editorial Verbum.
- Cervera Salinas, Vicente. 2017a. El existencialismo textual de Jorge Luis Borges. En *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges (1986-2016)*, coords. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández, 37-56. Madrid: Editorial Verbum.
- Chesney Lawrence, Luis. 2000. El Teatro Abierto argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural. *Fragmentos*, 18: 89-98.
- Chesney Lawrence, Luis. 2007. *Teatro en América Latina. Siglo XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Chinchón Álvarez, Javier. 2007. *Derecho internacional y transiciones a la democracia y la paz: hacia un modelo para el castigo de los crímenes pasados a través de la experiencia iberoamericana*. Madrid: Ediciones Parthenon.

- Cilento, Laura. 2009. El teatro de Walsh: compromiso final con la literatura. En *En torno a la convención y a la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 137-150. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Ciria, Alberto. Variaciones sobre la historia de Argentina en el teatro de Roberto Cossa. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 18 (3): 445-453.
- Clerc, Isabelle. 1998. *Teatro Abierto, Buenos Aires, 1981-1983. Le théâtre sous la censure*. Tesis Doctoral. Université de Toulouse-Le Mirail. Inédita.
- Clerc, Isabelle. 2001. Teatro Abierto comme expression de l'identité argentine. *C.M.H.L.B. Caravelle*, 76/77: 631-641.
- Clerc, Isabelle. 2001a. Estéticas de resistencia: Teatro Abierto 1981-1983. *L'ordinaire Latino-américain*, 183: 101-112.
- Clerc, Isabelle. 2002. Las marcas del poder en el escenario (*Decir sí* de Griselda Gambaro y *De a uno* de Aída Bortnik). En *Théâtre et Pouvoir. Teatro y poder*, eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Suréda: 441-448. Perpignan (Francia): Presses Universitaires de Perpignan.
- Clerc, Isabelle. 2003. Entretien avec Roberto Cossa. *Caravelle*, 80: 249-260.
- Cossa, Roberto. 1993. Tiempos de silencio. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519: 529-532.
- Cossa, Roberto. 2011. *Escribo para estrenar*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Cossa, Roberto. 2013. Entre el teatro de arte y el teatro popular. *Primer Acto. Cuaderno de investigación teatral*, 344: 73-75.
- Cosentino, Olga. 1988. 1984-1987: La democracia, un avance lento e inseguro. En *Escenario de dos mundos*, AA. VV.: 152-157. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Cosentino, Olga. 1991. El teatro de los 70. Una dramaturgia sitiada. *Latin American Theatre Review*, 24 (2): 31-39.
- Cosentino, Olga. 2008. *Eduardo Pavlovsky: soy como un lobo, siempre voy por el borde*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Crew Leonard, Candyce. 1983. Dragón's Distancing Techniques in *Historias para ser contadas* and *El amasijo*. *Latin American Theatre Review*, 16 (2): 84-90.

- Crifasio, Raúl. 2005. *Susurros en el patio. Lo siniestro en la escena realista de Roberto Cossa*. Milan: Arcipielago Edizioni.
- De la Campa, Román. 1977. Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. *Latin American Theatre Review*, 11 (1): 84-90.
- De la Puente, Maximiliano. 2016. El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. 3 (5): 70-82.
- De la Puente, Maximiliano. 2017. *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires. Inédita. [Recurso electrónico].
- De Majo, Óscar. 2003. Migración, desarraigo y pérdida de identidad en *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa. *Signos universitarios*, 22 (39): 215-222.
- De Toro, Alfonso. 1989. La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro. En *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 183-197. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- De Toro, Alfonso. 1990. Hacia un modelo para el teatro postmoderno. En *Semiótica y teatro latinoamericano*, ed. Fernando de Toro: 13-42. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCCTL.
- De Toro, Alfonso. 1997. El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky. En *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, eds. AA. VV.: 9-44. Entre Ríos (Argentina): Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- De Toro, Alfonso; Angehrn, Claudia y Ceballos, René. Eds. 2004. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez, medialidad, cuerpo*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- De Toro, Fernando. 1990. Ed. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL.
- De Toro, Fernando. 2004. La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática. En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez, medialidad, cuerpo*,

- eds. Alfonso de Toro, Claudia Angehrn y René Ceballos: 73-94. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2012. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Demasi, Carlos. 2004. Un repaso a la teoría de los dos demonios. En *El presente en la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé (eds.): 67-74. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Devesa, Patricia. 2006. Teatroxlaidentidad. En *Cuando el arte da respuestas. 43 proyectos de cultura para el desarrollo social*, ed. Jorge Dubatti y Claudio Parseira: 349-354. Buenos Aires: Ediciones Escénicas.
- Devesa, Patricia y Espinosa, Pedro. 2011. *Teatro, política y memoria. De Teatro Abierto a Teatro x la Identidad*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Di Lello, Lydia. 2010. *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza: realismo problematizado y ausencia. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti: 100-. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Di Lello, Lydia. 2010a. El desatino (1965) de Griselda Gambaro: expresionismo, mito de Edipo de disloque de lo cotidiano. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti: 168-184. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Díaz, Noelia. 2015. *Neoliberal Dystopias: Postmodern Aesthetics and a Modern Ethic in Four Pairs of Plays by Argentine and Irish Playwrights (1990-2003)*. Tesis Doctoral. Cuny Academic Works.
- Díaz, Silvina. 2009. El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 18. [Publicación 15 de julio de 2010]. <http://journals.openedition.org/alhim/3301>

- Díaz, Silvina y Libonati, Adriana. 2013. *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- Díaz, Silvina y Libonati, Adriana. 2014. *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social. La escena de los ochenta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- Díaz Gómez, Álvaro. 2003. Una discreta diferenciación entre la política y lo político y su incidencia sobre la educación en cuanto a la socialización política. *Reflexión política*, 5 (9): 49-58.
- Diago, Nel. 1994. Buenos Aires: la capital teatral de España (1936-1939). En *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, ed. Osvaldo Pellettieri: 17-32. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diago, Nel. 1998. Jardiel en Buenos Aires. Crónica de un breve exilio. En *El teatro y su crítica*, ed. Osvaldo Pellettieri: 147-169. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diago, Nel. 2004. Anclado en Buenos Aires: Eduardo Marquina (1936-1938). En *Reflexiones sobre el teatro*, ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diago, Nel. 2006. Que en lavándose las manos, se desentienden y evaden. Vidas paralelas: Margarita Xirgu e Irene López Heredia. En *Texto y contexto teatral*, ed. Osvaldo Pellettieri: 77-84. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diago, Nel. 2009. 1945. Buenos Aires sigue siendo la capital teatral de España. En *En torno a la convención y a la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 151-157. Buenos Aires: Galerna.
- Dietrich, Genoveva. 1995. *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dosio, Celia. 2003. El Payró. Cincuenta años de teatro independiente. Buenos Aires: Emecé.
- Dragún, Osvaldo. 1980. Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano. *Latin American Theatre review*, 13 (2): 11-16.
- Dragún, Osvaldo. 1983. Cómo contar historias en un país que vive en la irrealidad: el teatro argentino. *Nueva sociedad*, 66: 150-154.

- Dragún, Osvaldo. 1993. Cómo lo hicimos. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519: 532-535.
- Dubatti, Jorge. 1989. Ricardo Talesnik y el realismo: *La fiaca* (1967). En *Teatro argentino del sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 157-165. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge. 1990. *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Coquena Grupo Editor.
- Dubatti, Jorge. 1991. Teatro Abierto después de 1981. *Latin American Theatre Review*, 24 (2): 79-86.
- Dubatti, Jorge. 1992. El teatro de Henrik Ibsen en la Argentina (1880-1910). En *Teatro y teatristas*, ed. Osvaldo Pellettieri: 103-109. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Dubatti, Jorge. 1994. *Así se mira el teatro hoy. Del Parakultural a la calle Corrientes*. Buenos Aires: Beas.
- Dubatti, Jorge. 1995. Los intertextos de Henrik Ibsen en la dramaturgia rioplatense. En *El teatro y los días*, ed. Osvaldo Pellettieri: 147-155. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Dubatti, Jorge. 1997. La travesía teatral de Eduardo Pavlovsky, de la vanguardia a la resistencia antipostmoderna. En *Teatro, posmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, AA.VV: 85-120. Entre Ríos (Argentina): Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- Dubatti, Jorge. 1998. El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía. En *Teatro, Mauricio Kartun*: 279-286. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Dubatti, Jorge. 1998a. Comp. *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*. Buenos Aires: Fundación Editorial de Belgrano.
- Dubatti, Jorge. 1998b. Macocos: diez años de producción teatral. Notas para una historia. En *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, comp. Jorge Dubatti: 363-375. Buenos Aires: Fundación Editorial de Belgrano.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, Jorge. 2005. Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia. De *El cardenal* (1991) a *Variaciones Meyerhold* (2005). *Hologramática*, II (3): 35-70.
- Dubatti, Jorge. 2006. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires. Editorial Colihue.
- Dubatti, Jorge. 2007. Estudio preliminar. En *Teatro completo I*, Eduardo Pavlovsky. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2007a. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2007b. Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros. *Revista del CCC*, 1 (1) septiembre-diciembre. Edición digital: <http://www.centrocultural.coop/revista/1/mauricio-kartun-poetica-teatral-y-construccion-relacional-con-el-mundo-y-los-otros>
- Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2008a. *Teatro comparado, cartografía teatral*. México: Paso de gato.
- Dubatti, Jorge. 2009. *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Dubatti, Jorge. 2009a. *Pericones* de Mauricio Kartun. Estructura dramática, novela de piratas y sujetos históricos. *Stichomythia*, 9: 3-13.
- Dubatti, Jorge. 2010a. Coord. *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Dubatti, Jorge. 2010b. *El niño argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como “ladrillazo a la vidriera”. *Latin American Theatre Review*, 43 (2): 5-23.
- Dubatti, Jorge. 2010c. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge y Landini, Belén. 2010d. *El señor Galíndez* (1973) de Eduardo Pavlovsky: teatro político de choque contra la subjetividad y las instituciones del fascismo. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en*

- veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti, 185-195. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Dubatti, Jorge. 2010e. *Así es la vida* (1934) de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo M. Malfatti: comedia blanca, teatro del conformismo y de la resistencia conservadora. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti, 65-77. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Dubatti, Jorge. 2010g. Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. *Texturas*, 9 (9-10): 341-352.
- Dubatti, Jorge. 2010h. El teatro argentino en la posdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Arrabal*, 7-8: 17-26.
- Dubatti, Jorge. 2011. Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argentino en un mapa mundial. *Stichomythia*, 11-12, pp. 5-15.
- Dubatti, Jorge. 2011a. El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): *época de oro*, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12: 71-80.
- Dubatti, Jorge. 2011b. Ampliación del universo de la “trilogía de San Andrés”: acto de la memoria y multiperspectivismo en cuatro monólogos inéditos de Mauricio Kartun para *Chau Misterix* (edición y comentario. En *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, coord. Jorge Dubatti: 125-133. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, Jorge. 2011c. Antonio Buero Vallejo y su reescritura “intralingüística” de *El puente* de Carlos Gorostiza. *Pygmalion*, 3: 105-113.
- Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Dubatti, Jorge. 2012a. La crisis del “teatrismo ilustrado” en la escena argentina contemporánea. *Latin American Theatre Review*, 46 (1), 103-128.
- Dubatti, Jorge. 2012b. Entrevista con Javier Daulte: ‘Si construí el Titanic, no podés cruzar el Riachuelo. Tenés que proponerte cruzar el océano’. *La revista del CCC* 6 (16), septiembre-diciembre. [Publicación digital].



- Dubatti, Jorge y Burgos, Nidia. 2013. *La actuación teatral. Estudios y testimonios*. Bahía Blanca (Argentina): Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Dubatti, Jorge. 2014. Chau Misterix y la “trilogía de San Andrés”. En *Chau Misterix*, Mauricio Kartun: 23-39.
- Dubatti, Jorge. 2014a. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Escobar, Justo y Velázquez, Sebastián. 1975. *Examen de la violencia argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Espinosa, Pedro. 1983. Teatro Abierto: muestra o respuesta. *Contexto*, 24 (marzo/abril): 14-15.
- Espinosa, Pedro. 1988. Entre el desencanto y la esperanza. En *Teatro completo*, Carlos Somigliana: 9-13. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Esslin, Martin. 1966. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Esteve, Patricio. 1991. 1980-1981. La prehistoria de Teatro Abierto. *Latin American Theater Review*. 24 (2): 59-68.
- Esteve, Patricio. 1995. Teatro de contenido político. En *Teatro latinoamericano del setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, comp. Osvaldo Pellettieri: 121-134. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Feierstein, Ricardo. 2006. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Feimann, José Pablo. 2016. Lo abierto en Teatro Abierto. En *Teatro Abierto 1983*, AA. VV.: 9-13. Buenos Aires: Argentores.
- Fernández, Clarisa. 2013. Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *Aisthesis*, 54: 147-174.
- Fernández, Gerardo. 1988. 1949-1983: Del peronismo a la dictadura militar. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, AA. VV.: 135-151. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Fernández, Gerardo. (Coord.) 1992. *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Fernández, Gerardo. 1992a. Largo viaje de un día hacia la noche. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández, 799-806. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Chapo, Gabriel. 2010. *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo y el apogeo del grotesco criollo. En *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti, 46-56. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández Chapo, Gabriel. 2010a. *La isla desierta* (1937) de Roberto Arlt: una mirada sobre la alienación del hombre moderno. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti, 78-90. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández Chapo, Gabriel. 2010b. *Un guapo del 900* (1940) de Samuel Eichelbaum: entre el conflicto existencial y el arquetipo. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, coord. Jorge Dubatti, 91-99. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini – Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández, Claudio Sebastián. 2017. *Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano entre 1966 y 1985*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Tucumán. Inédita.
- Ferreira, Francisco. 2000. *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Fischer, Patricia Verónica y Ogás Puga, Grisby. 2006. El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949). En *El Teatro del Pueblo: una utopía consagrada*, dir. Osvaldo Pellettieri, 159-212. Buenos Aires: Editorial Galerna – Fundación Somigliana.
- Fischer, Patricia Verónica. 2007. La condición melancólica del inmigrante en *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo. En *Huellas escénicas*, coord. Osvaldo Pellettieri, 169-174. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Fischer, Patricia Verónica. 2009. Neoabsurdismo (1965-1968) e identidades amenazadas: *El desatino* (1965). En *En torno a la convención y a la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 215-222. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika; Gronau, Bárbara y Weiler, Christel. 2011. *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. Londres: Routledge.
- Floeck, Wilfried. 2006. Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, ed. Romera Castillo: 185-210. Madrid: Visor Libros.
- Fos, Carlos. 2013. Un espacio para la formación de actores creado por el peronismo. La tarea del Seminario Dramático. En *La actuación teatral. Estudios y testimonios*, comp. Jorge Dubatti y Nidia Burgos: 107-124. Bahía Blanca (Argentina): Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Fos, Carlos. 2014. *El viejo municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. San Justo (Argentina): Editorial Nueva Generación.
- Foster, David William. 1992. Germán Rozenmacher: escribiendo la experiencia contemporánea judía en Argentina. En *Teatro y teatristas*, ed. Osvaldo Pellettieri: 129-136. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Foster, David William. 2005. Retórica teatral en *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun. En *Teatro, memoria y ficción*, ed. Osvaldo Pellettieri: 233-238. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Franco Garrido, Luis. 2011. *Gilles Deleuze: sentido y acontecimiento*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Fuentes, Marcela. 2018. El teatro como acontecimiento: Políticas de la interrupción en el teatro documental de Vivi Tellas. *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, 185: 44-55.
- Fukelman, María. 2011. Reescrituras de Ricardo Monti en la Postdictadura: *Historia tendenciosa de la clase media argentina..., Una pasión sudamericana y Visita*.

- En *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V.*, Jorge Dubatti (coord.): 189-196. Buenos Aires: Ediciones del CCCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Fukelman, María y Dubatti, Jorge. 2011a. *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país. *Stichomythia*, 11-12: 89-97.
- Fukelman, María. 2013. El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura. *La revista del CCC*, 17, Online.
- Fukelman, María. 2016. Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires. *Paranbí*, 2: 47-62.
- Fukelman, María. 2017. Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida. *Culturales*, 1 (1): 151-187.
- Fukelman, María. 2017a. Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. *Acta literaria*, 54: 159-178.
- Gabin, María José. 2001. *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Gaitán Durán, Jorge. 1973. *El libertino y la revolución*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Gallo, Blas Raúl. 1970. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Leyendo.
- Gatti, Gabriel. 2011. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- García Barrientos, José Luis. 1991. *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Barrientos, José Luis. 2004. *Teatro y ficción*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- García Barrientos, José Luis. (Dir.) 2015. *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Ediciones Antígona.
- García Canclini, Néstor. 1990. Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En *Sociología y cultura*, Pierre Bourdieu: 5-40. México: Editorial Grijalbo.

- Giacani, Aída. 1992. Una fiesta ingenua y popular. En *Antología del teatro argentino contemporáneo*, ed. Gerardo Fernández: 293-297. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Giella, Miguel Ángel. 1981. Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino. *Latin American Theatre Review*, 15 (1): 89-93.
- Giella, Miguel Ángel. 1982. Teatro Abierto 82: El comienzo de un sueño. *Latin American Theatre Review*, 16 (1): 67-69.
- Giella, Miguel Ángel. 1983. Teatro Abierto 83: La vuelta a los orígenes. *Latin American Theatre Review*, 17 (1): 59-60.
- Giella, Miguel Ángel; Roster, Peter; Urbina, Leandro. 1983a. *7 dramaturgos argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa (Canadá): Girol Books.
- Giella, Miguel Ángel. 1984. Teatro Abierto 1984 y 1985. *Latin American Theatre Review*, 18 (1): 119-120.
- Giella, Miguel Ángel. 1989. Osvaldo Dragún: texto dramático y medios de producción. En *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 99-108. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Giella, Miguel Ángel. 1991. *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Giella, Miguel Ángel. 1991a. Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación. *Latin American Theater Review*, 24 (2): 69-77.
- Giella, Miguel Ángel. 1993. Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje. *Latin American Theatre Review*, 26 (2): 111-121.
- Giella, Miguel Ángel. 2004. La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky, el actor como dramaturgo. En *Reflexiones sobre el teatro*, ed. Osvaldo Pellettieri: 197-204. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Giella, Miguel Ángel. 2012. A treinta años de Teatro Abierto 1981. En *Territorios teatrales*, ed. Osvaldo Pellettieri: 127-134. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Gillespie, Richard. 2008. *Soldados de Perón. Historia crítica sobre Montoneros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Giustachini, Ana Ruth. 1996. Los metatextos en el teatro argentino. La parodia del inmigrante. En *El teatro y sus claves*, ed. Osvaldo Pellettieri: 93-99. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Gladhart, Amalia. 1993. Narrative Foreground in the Plays of Osvaldo Dragún. *Latin American Theatre Review*, 26 (2): 93-109.
- Glickman, Nora. 1990. Entrevista con Ricardo Halac. *Latin American Theatre Review*, 23 (2): 55-61.
- Glickman, Nora. 1997. Los gritos silenciados en el teatro de Griselda Gambaro. *Revista hispánica moderna*, 1: 180-189.
- Golluscio de Montoya, Eva. 1984. Del circo colonial a los teatros ciudadanos: procesos de urbanización de la realidad dramática rioplatense. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 42: 141-149.
- Golluscio de Montoya, Eva. 1998. Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30 (*Saverio el Cruel* de Roberto Arlt). En *El teatro y su crítica*, dir. Osvaldo Pellettieri: 235-243. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Golluscio de Montoya, Eva. 2004. La utopía contraria (Florencio Sánchez). En *Reflexiones sobre el teatro*, coord. Osvaldo Pellettieri, 205-220. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Golluscio, Eva. 2005. Sexo político (Teatro Abierto). En *Teatro, memoria y ficción*, coord. Osvaldo Pellettieri: 209-218. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Gómez, Albino (ed.). 1999. *Exilios. Por qué volvieron*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones y Editorial TEA.
- González Urriaga, Juan. 2001. *Los Podestá: el teatro rioplatense a través de la Gran Familia*. Montevideo: ONPLI.
- Gnutzmann, Rita. 2001. Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro. En *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, coords. Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira: 281-290. Alicante: Universidad de Alicante.
- Gorini, Ulises. 2015. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

- Graham, Eduardo. Intertextualidad bíblica en *Visita* de Ricardo Monti. *Stichomythia*, 11-12: 50-55.
- Graham-Jones, Jean. 1992. Decir “no”: El aporte de Bortnik, Gambaro y Raznovich al Teatro Abierto 81. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 181-198. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Graham-Jones, Jean. 1996. Framing the Proceso: Two Productions of *Telarañas* by Eduardo Pavlovsky. *Latin American Theatre Review*, 29 (2): 61-70.
- Graham-Jones, Jean. 1996a. El Off-Off Broadway en Buenos Aires y el comienzo de un “teatro político”. En *De Eugene O’Neill al happening. Teatro norteamericano y teatro argentino. 1930-1990*, eds. Osvaldo Pellettieri y George Woodyard: 103-113. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Graham-Jones, Jean. 1997. De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y 90. En *Memoria colectiva y política del olvido*, ed. Adriana Bergero y Fernando Reati: 253-277. Rosario (Argentina): Editorial Viterbo.
- Graham-Jones, Jean. 2000. *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*. London: Associated University Presses.
- Graham-Jones, Jean. 2000a. *Magnus*, a los (casi) 30 años. En *Indagaciones sobre el fin de siglo*, ed. Osvaldo Pellettieri: 143-149. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Graham-Jones, Jean. 2002. Teatro Abierto, isla flotante. En *Imagen del teatro*, ed. Osvaldo Pellettieri: 289-293. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Graham-Jones, Jean. 2004. *Reason obscured. Nine plays by Ricard Monti*. Cranbury: Associated University Presses.
- Graham-Jones, Jean. 2004a. El teatro de Ricardo Monti o lo moderno visto desde lo postmoderno. En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, ed. Fernando de Toro: 505-532. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Graham-Jones, Jean. 2011. ‘Common-Sense Catchword’: The Applications of *Censura* to Argentinian Theatre and Performance. *Theatre Research International*, 36 (2): 102-116.

- Graham-Jones, Jean. 2014. *Evita Inevitably. Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón*. Michigan: University of Michigan Press.
- Graham-Jones, Jean. 2014a. Rethinking Buenos Aires Theatre in the Wake of 2001 and Emerging Structures of Resistance and Resilience. *Theatre Journal*, 66 (1): 37-54.
- Grimal, Pierre. 2010. *Diccionario de mitología griega y romana*. 2010. Barcelona: Paidós.
- Griskan, Liliana. 2010. *Las raíces simbólicas del teatro de Ricardo Monti. Paradigmas simbólicos de lo femenino*. Tesis Doctoral en Letras. Universidad de Bahía Blanca. Inédita.
- Guerrero, Isabel y Saura-Clares, Alba. 2016. Ibsen pop: nuevo realismo, mezcla estética y cultura pop en la representación contemporánea de Henrik Ibsen. *Anagnórisis*, 13: 6-31.
- Guerrero, Isabel y Saura-Clares, Alba. 2016a. Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, pp. 238-381.
- Guerrero, Isabel. 2017. *Festival Shakespeare. Celebrating the Plays on Stage*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia. Inédita.
- González de la Rosa, Adys y Santillán, Juan José. 2014. *La huella inquieta de Osvaldo Dragún: testimonios, cartas, obras inéditas*. Buenos Aires: Inteatro.
- González, Janzen. 1986. *La Triple-A*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- González, María Laura. 2010. La ciudad como escenario, según La Organización Negra. *Revista LIS. Letra, Imagen y Sonido*, 3 (5). Edición digital.
- Halac, Ricardo. 1989. La del 60, esa sí que fue una década. En *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 47-58. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Halac, Ricardo. 1992. Entrevista. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 215-218. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Halac, Ricardo. 2011. El teatro antes de Teatro Abierto. *Florencio*, 6 (25): 14-17.



- Hrelia, Fernanda. 1997. Dramaturgia de actor. En *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, AA. VV.: 45-60. Entre Ríos (Argentina): Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- Holzapfel, Tamara. 1970. Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd. *Latin American Theatre Review*, 4 (1): 5-11.
- Holzapfel, Tamara. 1980. Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre. *Latin American Theatre Review*, 13 (3): 37-42.
- Huber, Elena. 2003. El espacio sociocultural del género en *El reñidero* de Sergio de Cecco. En *Escena y realidad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 261-271. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Irazábal, Federico. 2001. La vanguardia vs. El nuevo teatro: un resistido fratricidio. Encuentro con Griselda Gambaro, Eduardo "Tato" Pavlovsky y Daniel Veronese". *Picadero. Revista bimestral del Instituto Nacional del Teatro*, 4 (I).
- Irazábal, Federico. 2004. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitada)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Iturrieta, Aníbal. 1990. *El pensamiento peronista*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica – Instituto de Cooperación Iberoamericana Quinto Centenario.
- James, Daniel. 1990. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*. Ciudad: Editorial sudamericana.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Duke University Press.
- Jelin, Elizabeth. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, Elizabeth. 2014. Memoria y democracia. Una relación incierta. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. LIX (221): 225-242.
- Jensen, Silvina. 2004. Política y cultura del exilio argentino en Cataluña. En *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, ed. Pablo Yankelevich: 113-156. Buenos Aires: Ediciones Al margen.
- Kaiser-Lenoir, C. 1981. El avión negro. De la realidad a la caricatura grotesca. *Latin American Theatre Review* 15 (1): 5-11.

- Kartun, Mauricio. 1993. Los ciclos del final. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519: 535-538.
- Kartun, Mauricio. 2014b. Mauricio Kartun. Reseña autobiográfica o algo por el estilo. En *Chau Misterix*, Mauricio Kartun: 9-22. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kelleher, Joe. 2009. *Theatre and Politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kohut, Karl. 1995. Teatro e historia en Argentina. En *El teatro y los días*, ed. Osvaldo Pellettieri: 129-146. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Kohut, Karl. 2004. El teatro histórico en Argentina: del compromiso a la posmodernidad. *Collana di testi e studi ispanici*, 3: 307-327.
- La Rocca, Malena. 2016. Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina. *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada (Argentina). En *Memoria Académica*. [Recurso electrónico].
- Landini, Belén y Dubatti, Jorge. 2010. *Pericones* (1987) de Mauricio Kartun: una lectura de la Historia argentina. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*, coord. Jorge Dubatti: 203-217. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y Fondo Nacional de las Artes.
- Landini, Belén. 2010a. *La nona* (1977) de Roberto Cossa: la representación del horror de la dictadura. En *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*, coord. Jorge Dubatti: 196-202. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y Fondo Nacional de las Artes.
- Laughlin, Karen L. 1986. The Language of Cruelty: Dialogue Strategies and the Spectator in Gambaro's *El desatino* and Pinter's *The Birthday Party*. *Latin American Theater Review*, 20 (1): 11-20.
- Legrás, Horacio. 2003. Palimpsesto, cultura popular y modernidad política en el *Juan Moreira* teatral. En *Latin American Theatre Review*, 38 (2): 21-39.
- Leonardi, Yanina Andrea. 2009. Peronismo y realismo reflexivo: las evasivas de la clase media argentina. En *En torno a la convención y la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 207-213.

- Leonardi, Yanina Andrea. 2012. El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización. En *Territorios teatrales*, dir. Osvaldo Pellettieri: 149-158. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Linzuain, Laura y Theiler, Mariana. 1997. Samuel Beckett en el primer Pavlovsky. En *Teatro, posmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, AA.VV: 61-74. Entre Ríos (Argentina): Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- Lockhart, Darell B. 1992. Pasos para negar la realidad: *Cumbia morena cumbia* de Mauricio Kartun. En *Teatro argentino durante el Proceso. 1976-1983*, eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 75-90. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Longoni, Ana. 2012. Zona liberada. *Boca de sapo*, VIII (12): 47-51.
- Lorenz, Federico y Winn, Peter. 2013. Las memorias de la violencia política y la dictadura militar en la Argentina: un recorrido por el año del Bicentenario. En *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*, eds. Winn, Peter; Stern, Steve; Lorenz, Federico y Marchesi, Aldo: 25-149. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lozano, Ezequiel. 2009. Clima chejoviano en una fotografía marplatense. Entrevista a Mauricio Kartun a propósito de *Ala de criados* (2009). *Telón de fondo*, 10. [Publicación digital].
- Luna, Félix. 1992. *Perón y su tiempo. Tomo I. La Argentina era una fiesta. 1946-1949*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Luna, Félix. 2003. *Los golpes militares (1930-1983)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- López, Liliana B. 1992. La intertextualidad de Arthur Miller en el primer período de Roberto Cossa. En *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, ed. Jorge Dubatti: 191-199. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- López, Liliana B. 2001. El teatro de Ricardo Monti. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Volumen V*, dir. Osvaldo Pellettieri: 156-163. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Lusnich, Ana Laura. 2001. El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983). En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual*

- (1976-1998). *Volumen V*, dir. Osvaldo Pellettieri: 146-156. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Lusnich, Ana Laura. 2003. Compañías. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, ed. Osvaldo Pellettieri: 157-164. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Lucena, Daniela. 2012. Teatro de guerrilla: *La Organización Negra* durante los años de la posdictadura argentina. *Cuadernos de H Ideas*, 6 (6). Edición digital.
- Liotard, Jean Françoise. 1987. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Manduca, Ramiro. 2016. Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. En *Revista de historia*, 17: 247-272.
- Manduca, Ramiro. 2017. La política en el teatro: las estrategias políticas en las dramaturgias de Teatro Abierto (1981-1983). Inédito.
- Manduca, Ramiro. 2017a. Teatro Abierto y teatro independiente: recuperación ideológica y usos del pasado. En prensa.
- Magnarelli, Sharon. 1988. Una entrevista con Carlos Gorostiza. *Latin American Theatre Review*, 21 (2): 105-112.
- Magnani, Ilaria. 2004. La lengua de la inmigración en la literatura contemporánea. En *Migración y literatura en el mundo hispánico*, ed. Irene Andrés-Suárez: 233-244. Madrid: Editorial Verbum.
- Márceles Daconte, Eduardo. 1983. Y llegaron los comediantes a Caracas... *Latin American Theatre Review*, 16 (2): 81-92.
- Marial, José. 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Marial, José. 1984. *Teatro y país (Desde 1810 a Teatro Abierto 1983)*. Buenos Aires: Ediciones Agón.
- Martínez, Martha. 1978. Seis estrenos del teatro argentino en 1976. *Latin American Theater Review*, 11 (2): 95-101.
- Martini, Stella y Mazziotti, Nora. 1995. El teatro político en la década del setenta. En *Teatro latinoamericano del setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, comp. Osvaldo Pellettieri: 135-145. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

- Massa, Cristina. 2003. Recepción. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad, 1949-1976*, coord. Osvaldo Pellettieri, 225-232. Buenos Aires: Galerna.
- Mauro, Karina. Informe VII. Estética de la multiplicidad, teatro de intensidades, teatro de estados: un teatro eminentemente porteño [En línea]. <http://www.alternivateatral.com/nota375-informe-vii-estetica-de-la-multiplicidad-teatro-de-intensidades-teatro-de-estados-un-teatro-eminentemente-porteno>. [Última consulta 11 de septiembre de 2017].
- Mazziotti, Nora. 1989. *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Mazziotti, Nora. 1992. Lo cotidiano enrarecido. *De a uno*, de Aída Bortnik. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, ed. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 91-98. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Méndez-Faith, Teresa. 1985. Sobre el uso y el abuso del poder en la producción dramática de Griselda Gambaro. *Revista Iberoamericana*, LI (132-133): 831-841.
- Méndez-Faith, Teresa. 1989. Visión y revisión social en la obra de Osvaldo Dragún. En *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del Siglo Veinte*: 95-108. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Menton, Seymor. 1993. *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyerhold, Vsevolod. 1986. *Teoría teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Meyran, Daniel; Ortiz, Alejandro; y Suréda, Francis. 2002. *Théâtre et Pouvoir. Teatro y poder*. Perpignan (Francia): Preses Universitaires de Perpignan – Crilaup.
- Mogliani, Laura. S / f. El inicio de un ciclo de teatro político: el avión negro. En [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09\\_teatro\\_y\\_politica/mogliani001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/mogliani001.htm) [En línea] [Última consulta 13 de septiembre de 2017].
- Mogliani, Laura. 1997. El costumbrismo en la gauchesca teatral. En *El teatro y su mundo*, ed. Osvaldo Pellettieri: 333-340. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Mogliani, Laura. 2001. Campo teatral y serie social. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, dir. Osvaldo Pellettieri: 81-93. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Mogliani, Laura. 2001a. La cristalización textual en algunos autores (1983-1998). En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, dir. Osvaldo Pellettieri: 313-324. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Mogliani, Laura. 2003. Campo teatral (1949-1960). En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, coord. Osvaldo Pellettieri, 77-89. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Mogliani, Laura. 2004. Teatro y poder durante el primer y segundo gobierno peronista. En *Reflexiones sobre el teatro*, dir. Osvaldo Pellettieri: 243-251. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Moi, Toril. 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Modzelewski, Helena. 2010. Teatro argentino de los años 60, ¿una taxonomía cajón de sastre?. *Gestos*, 49: 91-108.
- Molinet, Ana. 1992. Prólogo. En *Teatro*, Osvaldo Dragún: 3-20. La Habana. Editorial Pueblo y Educación.
- Monleón, José. 1985. Entrevista con Roberto Cossa y Ricardo Halac. *Primer Acto. Cuaderno de investigación teatral*, 205, marzo-abril: 44-50.
- Monleón, José. 1985a. Con Osvaldo Dragún. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 205, marzo-abril: 71-77.
- Montes-Huidobro, Matías. 1986. Juego de cámaras de Carlos Gorostiza. *Hispania*, 69 (3): 521-530.
- Montes-Huidobro, Matías. 1992. Poder o no poder: la argentinidad según Carlos Gorostiza. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 99-111. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Monti, Ricardo. 1992. Entrevista. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 247-252. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Muñoz, Carolina. 2004. Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor. *Acta literaria*, 29: 69-92.
- Natanson, Brigitte. Desacralización, transfiguración y juegos intertextuales en el teatro argentino y chileno reciente. *Savoir en Prisme*, 6. [Edición digital]

- Navarro Benítez. 2001. La transparencia del tiempo: entrevista a Griselda Gambaro. *Cyber Humanitatis*, 20, 16 de noviembre de 2002. [Recurso electrónico].
- Nevitt, Lucy. 2013. *Theater and Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nigro, Kirsten. 1989. Griselda Gambaro vista desde lejos: primeros textos y contextos culturales. En *Teatro argentino del sesenta: polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 169-181.
- Obarrio, Estela. 1998. *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ogás Puga, Grisby. 2009. La obra póstuma de Roberto Arlt: *El desierto entra en la ciudad*. En *En torno a la convención y a la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 201-206. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Ogás Puga, Grisby. 2016. La significación de Roberto Arlt en el teatro argentino en el 115 aniversario de su nacimiento. En *Actas de las VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de: investigación y crítica teatral*, comp. Ezequiel Lozano, coord. Pamela Brownell, dir. Cristina Quiroga: 52-64. Buenos Aires: Aincrit Ediciones.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1990. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Ordaz, Luis. 1957. *El teatro en el Río de la Plata, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Ordaz, Luis. 1965. *El grotesco criollo. Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Ordaz, Luis. 1991. Autores del “nuevo realismo” de los años 60 a lo largo de las tres últimas décadas. *Latin American Theatre Review* 24 (2): 41-48.
- Ordaz, Luis. 1992. La responsabilidad, siempre la responsabilidad. En *Antología del teatro argentino contemporáneo*, ed. Gerardo Fernández: 115-120. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Ordaz, Luis. 1994. Los traslados del *Género chico* hispano a las revistas de actualidad porteñas finiseculares. En *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, ed. Osvaldo Pellettieri: 75-80. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Ordaz, Luis. 1997. *Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tanguería*. Buenos Aires: Editores de América Latina.
- Ordaz, Luis. 1999. *Historia del teatro argentino desde los orígenes a la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ordóñez Díaz, Leonardo. Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXVII (1): 127-152.
- Orlando de Meyer, Elvira y Esteve, Patricio. 2010. *Teatro breve contemporáneo argentino I. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Ortiz Padilla, Yolanda. 2010. Una risa torcida en el público de Teatro Abierto, 1981. *Arrabal*, 7-8: 241-247.
- Ortiz Padilla, Yolanda. 2016. Volver... ¿a dónde? Personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa. *Anales de literatura hispanoamericana*, 45: 449-462.
- Oteiza, Enrique. 1989. El Di Tella y la vanguardia artística de la década del sesenta. En *Teatro argentino del sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 59-71. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Paolantonio, José María. 1964. Una obra que dará qué hablar (*Las paredes*, de Griselda Gambaro. *Teatro XX*, 6 (5 de noviembre).
- Parola-Leconte, Nora. 1997. Contenidos implícitos en *Decir sí* de Griselda Gambaro. *América: Cahiers du CRICCAL*, 18 (2): 461-468.
- Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Ediciones Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo. 1987. Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas. *Latin American Theater Review*, 20 (1): 71-77.
- Pellettieri, Osvaldo. 1987a. Ricardo Halac y sus veinticinco años de realismo. *Latin American Theater Review*, 20 (2): 85-89.
- Pellettieri, Osvaldo. 1989. *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Editorial Galerna.



- Pellettieri, Osvaldo. 1989a. El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad. En *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 75-91. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (coord.). 1990. *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). 1990a. *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1990b. *Babilonia* de Armando Discépolo: desintegración y sainete. En *Inmigración italiana y teatro argentino*, ed. Osvaldo Pellettieri, 81-95. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1990c. El teatro independiente en la Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional. En *Semiótica y teatro latinoamericano*, coord. Fernando de Toro, 227-237. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1991. La puesta en escena argentina de los 80: realismo, estilización y parodia. *Latin American Theatre review* 24 (2): 117-131.
- Pellettieri, Osvaldo. 1992. Del sainete criollo al “neosainete”. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 603-608. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pellettieri, Osvaldo. 1992a. *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1992b. El sonido y la furia. Panorama del teatro de los 80 en Argentina. *Latin American Theater Review*, 25 (2): 3-12.
- Pellettieri, Osvaldo. 1993. Cuatro textos de nuestro tiempo o la continuidad de una voluntad modernizadora. En *Del parricidio a la utopía. El teatro argentino actual en cuatro claves mayores*, AA. VV.: I-XVII. Canadá: Girol Books.
- Pellettieri, Osvaldo. 1994. *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (ed.). 1994a. *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo. 1994b. *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1994c. Brecht y el teatro porteño (1950-1990). En *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, ed. Osvaldo Pellettieri: 37-53. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (ed.). 1995. *El teatro y los días*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1995a. La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969): gritos y susurros. En *El teatro y los días*, ed. Osvaldo Pellettieri: 67-80. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (comp.). 1995b. *Teatro latinoamericano del setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo. 1996. El teatro de Osvaldo Dragún y las poéticas teatrales de Buenos Aires en los cincuenta. *Latin American Theatre Review*, 2: 5-14.
- Pellettieri, Osvaldo y Woodryad, George. 1996a. *De Eugene O'Neill al happening. Teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1996b. El realismo reflexivo sistemático o normativo: del realismo argentino preexistente a Miller. En *De Eugene O'Neill al happening. Teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)*, eds. Osvaldo Pellettieri y George Woodryad: 35-45. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (coord.). 1997a. *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1997b. Una *Electra* existencialista. A propósito de *El reñidero* (1964) de Sergio de Cecco. En *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, ed. Osvaldo Pellettieri: 87-96. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 1998. *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo. 1998a. Mauricio Kartun: entre el realismo y el neosainete. En *Teatro*, Mauricio Kartun: 11-33. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo. 1999. Mauricio Kartun y el teatro nacional. En *Teatro. Tomo 2*, Mauricio Kartun: 9-28. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000. El teatro de Ricardo Monti (1970-2000): La resistencia a la modernidad marginal. En *Teatro. Tomo II*, Ricardo Monti: 9-79. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo. (coord.). 2000a. *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000b. Cómo leer el sainete desde la modernidad (El realismo reflexivo de intertexto sainetero). En *Itinerarios del teatro latinoamericano*, coord. Osvaldo Pellettieri: 203-213. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000c. (ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000d. *No te soltaré hasta que me bendigas*, de Ricardo Monti: la autobiografía de una degradación. En *Indagaciones sobre el fin de siglo*, ed. Osvaldo Pellettieri: 101-114. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000e. *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000f. Introducción. El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro. En *Teatro argentino del 2000*: 11-25. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2000g. Roberto Cossa y el teatro dominante (1985-1999). En *Teatro argentino del 2000*: 27-35. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (coord.). 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (coord.). 2001a. *De Totò a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). 2001b. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo (coord.). 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2002a. Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): peronismo y teatro. En *Théâtre et Pouvoir. Teatro y poder*, ed. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Suréda: 59-69. Perpignan (Francia): Presses universitaires de Perpignan – Crilaup.
- Pellettieri, Osvaldo (coord.). 2002b. *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (coord.). 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (dir.). 2003. *Escena y realidad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (ed.). 2003a. *Escena y realidad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). 2004. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). 2004a. Nuevas tendencias en el teatro argentino. *Assaig de teatre. Revista de l'Associació de investigació i Experimentació Teatral*. 43: 33-49.
- Pellettieri, Osvaldo (coord.). 2005. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Periodo de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Volumen I. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). 2005a. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2005b. El teatro de Ricardo Halac. En *Teatro completo (1961-2004)*, Ricardo Halac: 9-44. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo. (dir.) 2006. *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Editorial Galerna – Fundación Somigliana.
- Pellettieri, Osvaldo. (ed.) 2006a. *Texto y contexto teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (dir.) 2006b. *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo. (dir.) 2007. *Historia del teatro argentino en las provincias*. 2 tomos. Buenos Aires: Editorial Galerna – Instituto Nacional del Teatro.
- Pellettieri, Osvaldo. (ed) 2007a. *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2007b. *Entre el hierro (2007) y La fragua (1912)*, textos de Armando Discépolo: entre lo social y la moral individual. En *Huellas escénicas*, ed. Osvaldo Pellettieri, 205-214. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2008. *El sainete y grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. 2009. *En torno a la convención y a la novedad*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). 2012. *Territorios teatrales*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Penedo y Pontón. 1998. *Nuevo historicismo*. Madrid: ArcoLibros.
- Perera, Verónica. 2015. Activismo cultural y derechos humanos hoy: Nuestro Teatro 2014. *Letra. Imagen. Sonido. LIS. Ciudad mediatizada*, VII (14): 201-218.
- Perera, Verónica. 2016. Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3 (5): 84-105.
- Perera, Verónica. 2016a. Revisando sentidos, pluralizando resistencias: Nuevas imágenes de Teatro Abierto 1981. *Aletheia: Revista de la maestría en historia y memoria de la FaHCE*, 7 (13): 1-15.
- Pérez, Irene. 1995. *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Perinelli, Roberto. 2011. Teatro Abierto, ¿una incógnita?. *Florencio*, 6 (25): 11-14.
- Perinelli, Roberto. 2016. El teatro independiente. Una aproximación a su historia y presencia actual. En *Concurso de ensayos sobre teatro, CELCIT, 40 aniversario*, comp. Carlos Ianni, 77-101. Buenos Aires: Inteatro.
- Pessolano, Carla. 2015. Subjetividad poética: aplicación y sistematización en la escena, el caso de La Organización Negra. *ILCEA. Revue de L'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 22. Edición Digital.

- Picón Garfield, Evelyn. Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo de Griselda Gambaro*. *Latin American Theatre Review*, 13 (3): 95-102.
- Pinta, María Fernanda. 2013. Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3 (3): 706-726.
- Podestá, Blanca. 1953. *Historia del teatro Smart*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Guillermo Kraft .
- Podol, Peter L. 1980. Surrealism and the Grotesque in the Theatre of Ricardo Monti. *Latin American Theatre Review*, 14 (1): 65-72.
- Pogoriles, Eduardo. Teatro Abierto: una respuesta política y cultural. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, dir. Moisés Pérez Coterillo: 161. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Polito, Juan y Sagasetta, Julia Elena. 1987. Teatro Abierto. *Boletín del Instituto de Teatro*, 5: 37-45.
- Pozzoni, Mariana. 2009. La Tendencia Revolucionaria del peronismo en la apertura política. Provincia de Buenos Aires, 1971-1974. *Estudios sociales*, 36: 173-202.
- Previdi Froelich, Roberto. 1989. Víctimas y victimarios: cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* de Ricardo Monti. *Latin American Theatre Review*, 23 (1): 37-48.
- Previdi Froelich, Roberto. 1992. América desecha. El neogrotesco gastronómico y el discurso del fascismo en *La nona* de Roberto Cossa. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin: 131-140. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Proaño-Gómez, Lola. 2000. La Nación Argentina, enferma de muerte. En *Indagaciones sobre el fin de siglo*, ed. Osvaldo Pellettieri: 135-142. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Proaño-Gómez, Lola. 2013. *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Proaño-Gómez, Lola. 2015. El teatro comunitario argentino (1983-2012). En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, ed. Gustavo Remedi: 67-86. Uruguay: CSIC.

- Rancière, Jaques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Retamozo Benítez, Martín. 2009. Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas*, 51 (206): 69-91.
- Rey Tristán, Eduardo. (Dir.) 2007. *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios. 1973-2006*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Ricci, Jorge. Los años 70. 2006. Una década/sigo en la que faltaron las luces. *Picadero* 16: 44-45. Instituto Nacional del Teatro.
- Rimoldi, Lucas. 2006. Daniel Veronese, de la periferia al centro de la nueva dramaturgia argentina. *Latina American Theatre Review*. 39 (2): 175-183.
- Rizk, Beatriz J. 2004. La fragmentación de la(s) ideología(s) y su efecto en las prácticas culturales e interpretativas de una dramaturgia comprometida: Dragún, Guarnieri, Vianna Filho y Rovner. *Latin American Theatre Review*, 38 (1): 39-59.
- Rocca, Pablo. 1998. Florencio Sánchez y Uruguay: una relación crítica. En *Florencio Sánchez, entre las dos orillas*, coords. Osvaldo Pellettieri y Roger Mizra, 97-109. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Rodó, José Enrique. 1991. *Ariel*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rodríguez, Martín. 2001. El Teatro Municipal General San Martín (1983-1998). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual. 1976-1998*: 382-393. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles. 2015. *Las ideas teatrales en España: del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles. 2017. *La crítica teatral en España: del franquismo a la Transición*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Rodríguez del Anca, Antonio. 1992. Madre coraje en la Argentina. En *Antología del teatro argentino contemporáneo*, ed. Gerardo Fernández: 347-351. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Roffo, Analía. 1992. El tiempo y las apuestas vitales. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, ed. Gerardo Fernández: 883-888. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Roldán, Diego P. 2007. La espontaneidad regulada: Fútbol, autoritarismo y nación en *Argentina '78*. Una mirada desde los márgenes. *Protohistoria*, 11: 125-147.
- Romano, Eduardo. 2003. Oscar Viale: un corte en la dicotomía dramática del sesenta. En *Escena y realidad*, ed. Osvaldo Pellettieri: 131-139. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Rossi, Vicente. 1969. *Teatro nacional rioplatense*. Buenos Aires. Editorial Hachette.
- Rostica, Julieta. 2011. Apuntes sobre la “Triple A”. Argentina, 1973-1976. *Desafíos*, 23 (2): 21-51.
- Roster, Peter. 1991. Generational Transition in Argentina: from Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985). *Latin American Theatre Review*, 25 (1): 21-40.
- Rovner, Eduardo. 2016. Presentación. En *Teatro Abierto 1983*, AA. VV.: 7-8. Buenos Aires: Argentores.
- Ryan, Kierman. 1996. *New historicism and cultural materialism*. Nueva York: Arnold.
- Sábato, Ernesto. 2011. *Lo mejor de Ernesto Sábato*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Sagaseta, Julia Elena. 1998. Las nuevas tendencias estéticas en el teatro argentino. *Urdimento. Revista de Estudios em Artes Cênicas*, 1 (2): 60-71.
- Sagaseta, Julia Elena. 2001. Arlt en un ‘teatro de estados’: sobre la propuesta de Ricardo Bartís. En *Tendencias críticas en el teatro*, ed. Osvaldo Pellettieri: 161-168. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Sagaseta, Julia Elena. (Dir.) 2010. *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Sagaseta, Julia Elena. 2010a. El Periférico de Objetos y la multiplicidad escénica. En *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*, dir. Julia Elena Sagaseta: 83-125. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Sánchez Acevedo, Ana. 2012. Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad artaudiano: un lugar crítico revisitado. *Philologia Hispalensis*, 26 (3-4): 97-120.



- Sarlo, Beatriz. 1988. El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. En *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, comp. Saúl Sosnowski: 95-107. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Saura-Clares, Alba. 2012. Furiosa Gambaro: crueldad, parodia y actuación femenina en una nueva visión del mito de Antígona. En *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 10: 170-177.
- Saura-Clares, Alba. 2013. La obra dramática de Aída Bortnik. Una mirada reflexiva y chejoviana en *Teatro Abierto*. Trabajo Final de Máster, Universidad de Murcia. Dir. Vicente Cervera Salinas. Inédito.
- Saura-Clares, Alba. 2014. Entre William Shakespeare y el marqués de Sade: amor, erotismo, sexo y adulterio como reflexión política en la obra de Carlos Somigliana. En *El sexo del teatro: arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, ed. Jesús G. Maestro: 207-219. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Saura-Clares, Alba. 2014a. Exilios e insilios en las dramaturgas argentinas de Teatro Abierto: Griselda Gambaro, Diana Raznovich y Aída Bortnik. *Cartaphilus, Revista de investigación y crítica estética*, 13: 253-268.
- Saura-Clares, Alba. 2014b. El teatro de la crueldad y el metateatro en la obra de Virgilio Piñera: *Dos viejos pánicos* frente a *Las criadas* de Jean Genet. En *Cuadernos del hipogrifo*, 1: 202-215.
- Saura-Clares, Alba. 2015. La obra dramática de Germán Rozenmacher: tradición y enfrentamiento. El mundo judío frente a la sociedad argentina. *Philobiblion*, 1: 177-191.
- Saura-Clares, Alba. 2016. De la dictadura a la posdictadura: variaciones de *Macbeth* en el teatro argentino. *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas*, 3: 143-160.
- Saura-Clares, Alba. 2016a. Carlos Somigliana: sátira, ironía y parodia teatral contra la última dictadura argentina (1976-1983). *Pensamiento al margen*, 5: 391-410.
- Saura-Clares, Alba. 2016b. La memoria del horror. La representación escénica de los campos de concentración. *Revista de Filología Románica*, 33: 191-201.

- Saura-Clares, Alba. 2016c. Los niños perdidos y robados: representaciones escénicas de un trauma colectiva. En *Transiciones. De la dictadura a la democracia*, eds. Berta Tíbor, Zsuzsanna Csikós, et all: 273-279.
- Saura-Clares, Alba. 2016d. De la violencia física al silencio violento: el teatro argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). En *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, eds. Olga Buczek y Maria Flaska: 157-169. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- Saura-Clares, Alba. 2016e. El teatro argentino sobre los escenarios franceses: la evolución de su recepción (1975-2015). En *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos xx y xxi (España-Francia-América)*, ed. Béatrice Bottin: 257-269. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Saura-Clares, Alba. 2017. Testimonio, reconstrucción y (pos)memoria del horror: la escena argentina tras el Proceso de Reorganización Nacional. Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur – LASA (Montevideo, 19-22 julio 2017). Inédito.
- Saura-Clares, Alba. 2017a. Aída Bortnik y José Ramón Fernández: dos poéticas dramáticas a tempo chejoviano. VII Congreso Nacional e Internacional de Teatro Comparado (ATEACOMP, Mar del Plata, agosto 2017). En prensa.
- Saura-Clares, Alba. 2017b. Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: *Teatro Abierto. Interlitteria*, 22 (1): 123-138.
- Saura-Clares, Alba. 2017c. De incomunicación e incomprensión: variaciones en la escena argentina de *Gris de ausencia* a *Dínamo*. Ponencia presentada en el XXVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. 1-4 de agosto de 2017. Inédito.
- Seoane, Ana. 1989. El teatro de Carlos Somigliana. La historia y sus héroes. En *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 145-156. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Servetto, Alicia. Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista). *Antítesis*, 1 (2): 439-454.

- Schanzer, George O. 1979. El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky. *Latin American Theatre Review*, 13 (1): 5-13.
- Schmidt, Donald L. 1969. El teatro de Osvaldo Dragún. *Latin American Theatre Review*, 2 (2): 3-20.
- Seibel, Beatriz. 1989. Teatralidad popular en Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones. *Latin American Theater Review*, 23 (1): 27-36.
- Seibel, Beatriz. 2006. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Seibel, Beatriz. 2009. *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad (1885-1899)*. Tomo 5. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Seibel, Beatriz. 2010. *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Serrano, Raúl. 2004. *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Shakespeare, William. 2015. *Macbeth*. Trad. Ángel-Luis Pujante. Barcelona: Espasa.
- Sikora, Marina. 1992. *Ceremonia al pie del obelisco* de Walter Operto. En *Teatro y teatristas*, ed. Osvaldo Pellettieri: 154-161. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Sikora, Marina. 1997a. La comedia griega en *Salto al cielo* de Mauricio Kartun. En *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, ed. Osvaldo Pellettieri: 117-126. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Sikora, Marina. 2003. Concepción de la obra dramática. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, coord. Osvaldo Pellettieri: 204-211. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Sikora, Marina. 2009. La reversión de la figura del inmigrante y del porteño en las últimas décadas del siglo XX. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 18. [Publicación 15 de julio 2010].
- Smulovitz, Catalina. 2013. Acceso a la justicia. Ampliación de derechos y desigualdad en la protección. *Revista SAAP*, 7 (2): 245-254.

- Soltero Sánchez, Evangelina. 2004. Italianos en Argentina, argentinos en Italia: de exilio e inmigración. En *Migración y literatura en el mundo hispánico*, ed. Irene Andrés-Suárez: 245-255. Madrid: Editorial Verbum.
- Soriano, Osvaldo. 1987. Prologo. En *Teatro I: Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute Cabrero*, Roberto Cossa: 7-11. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sosnowski, Raúl. 1977. Germán Rozenmacher: tradiciones, rupturas y desencuentros. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, III, 6 (2): 93-110.
- Spang, Kurt. 1991. *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.
- Staiff, Kiev. 1992. Una profecía perturbadora. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 223-229. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Stanislavski, Constantin. 1975. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stanislavski, Constantin. 1988. *Manual del actor*. Madrid: Editorial Diana.
- Stanislavski, Constantin. 2008. *La preparación del actor*. Madrid: Editorial La Avispa.
- Strichartz, Ariel. 2018. Complicitous acts in Argentina's theatre: *La nona* and *De a uno*. *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*, ed. Diego Santos Sánchez: 200-213. London and New York: Routledge.
- Tahan, Halima. 2000. *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro – Artes del Sur.
- Tarantuviez, Susana. 2001. Tendencias del teatro argentino actual. *Revista de literaturas modernas*, 31: 175-191.
- Tarantuviez, Susana. 2007. *La escena de poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Tarantuviez, Susana. 2012. Heroínas y antiheroínas en el teatro de Griselda Gambaro. *Teatro XXI*. XVIII (32): 14-20.
- Taylor, Diana. Ed. 1989. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Canadá: Girol Books.

- Taylor, Diana. 1997. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press.
- Taylor, Diana. 2002. *Defiant Acts. Four plays by Diana Raznovich*. London: Associated University Press.
- Tirri, Néstor. 1973. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La bastilla.
- Todorov, Tzvetan. 2013. *Los abusos de la memoria*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Torchia, Francisco. 2010. Entrevista a Griselda Gambaro. *Ñ. Revista cultural*. [Recurso electrónico]. Última vez consultado 04.03.2017.
- Tossi, Mauricio. 2011. *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Tossi, Mauricio. 2015. *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Universidad Nacional de Río Negro: Editorial Viedma.
- Tossi, Mauricio. 2015a. Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 11: 25-42.
- Trastoy, Beatriz. 1987. Nuevas tendencias en la escena argentina: el neogrotesco. *Espacio de crítica e investigación teatral*, 2 (3), 99-105. Recuperado en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>
- Trastoy, Beatriz. 1989. Teatro político: producción y recepción (notas sobre "La cortina de abalarios" de Ricardo Monti). *Teatro argentino del sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 217-225. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Trastoy, Beatriz. 1991. En torno a la renovación teatral argentina de los años 80. *Latin American Theatre Review*, 24 (2): 93-100.
- Trastoy, Beatriz. 1999. La inmigración italiana en el teatro de Roberto Cossa: el revés de la trama. En *Inmigración italiana y teatro argentino*, ed. Osvaldo Pellettieri: 137-145. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Trastoy, Beatriz. 2001. Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V, dir. Osvaldo Pellettieri: 104-111. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Trigo, Abril. 1992. El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca. *Latin American Theatre Review*, 26 (1): 55-67.
- Trogo, Marcos. 1975. *El señor Galíndez* en el Festival de Nancy. *Revista de América*, 7: 18-19.
- Trombetta, Jimena. 2015. Eva Perón después de la muerte. En *Dramateatro Revista Digital*, 18 (1-2): 369-378.
- Troncone, Carlos. 1992. Muerte rondando las esquinas. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 495-500. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Ubersfeld, Anne. 1998. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- Urraco, Juan Manuel. 2012. Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea. Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico. *Apuntes de Teatro*, 136 (5-20).
- Valerie, Enid. Una nueva interpretación de *Las paredes* de Gambaro. *Latin American Theatre Review*, 26 (1): 69-77.
- Vázquez, Enrique. 1985. *La última: origen, apogeo y caída de la dictadura militar*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Vera Moreno, Evangelina. 2015. Claves de la dramaturgia de Daniel Veronese. En *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, dir. José Luis García Barrientos: 131-146. Madrid: Ediciones Antígona.
- Verzero, Lorena y Leonardi, Yanina. 2006. La aparente resistencia. El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973). *Iberoamericana*, VI (23): 55-75.
- Verzero, Lorena. 2009. El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante. En *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord.. Jorge Dubatti: 445-464. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Verzero, Lorena. 2010. El teatro realista y el compromiso de la palabra. Problemáticas de la nueva izquierda. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. Versión digital en Memoria Académica. Disponible

- en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5132/e.v.5132.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5132/e.v.5132.pdf)
- Verzero, Lorena. 2012. Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *European Review of Artistic Studies*, 3 (3): 19-33.
- Verzero, Lorena. 2013. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Verzero, Lorena. 2014. Ocultarse en lugares públicos: activismo teatral durante la última dictadura argentina. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. 3 al 5 de diciembre de 2014, La Plata, Argentina. Versión digital en Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4210/ev.4210.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4210/ev.4210.pdf)
- Verzero, Lorena. 2015. Entre la clandestinidad y la ostentación: estrategias de activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*, ed. Gustavo Remedi: 87-104. Montevideo: CSI.
- Verzero, Lorena. 2018. Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: "La memoria también puede funcionar como un campo minado". *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, 185: 32-41.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Villagra, Irene. 2006. *Teatro Abierto y Teatro x la Identidad. La historia en el teatro y el teatro en la historia*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Villagra, Irene. 2008. Teatro Abierto: conferencia de prensa del 12 de mayo de 1981, proyecto cultural de resistencia. *La revista del CCC*, 3 [PDF].
- Villagra, Irene. 2010. Teatro Abierto 1981: repercusión en algunos medios gráficos de la época. *La revista del CCC*, 9/10 [PDF].
- Villagra, Irene. 2010a. *Visita*, de Ricardo Monti, aproximación al contexto histórico y político. *La revista del CCC*, 8 (3) [PDF].
- Villagra, Irene. 2013. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias*. La Plata: Ediciones Al Margen.

- Villagra, Irene. 2015. *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto, ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Villagra, Irene. 2016. *El devenir de Teatro Abierto. Estudio crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Villegas, Juan. 1984. El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico. Algunas reflexiones estratégicas. *Latin American Theatre Review*, 2 (24): 5-12.
- Viñas, David. 1973. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Editorial Corregido.
- Winn, Peter; Stern, Steve; Lorenz, Federico; Marchesi, Aldo. 2013. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Weisz, Julie. 2011. *Fotografías de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Edición del Autor.
- Woodyard, George. 1989. Eduardo Pavlovsky, los años tempranos. En *Teatro argentino de los sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 209-216. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Woodyard, George. 1994. El teatro histórico: abrazando tres continentes”. En *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, ed. Osvaldo Pellettieri: 223-234. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Woodyard, George. 2005. *La Madonnita de Kartun: Jugando con el calendario Cristiano*. En *Teatro, memoria y ficción*, ed. Osvaldo Pellettieri: 162-172. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Woodward Batchelder, Norma. 1987. *El avión negro: The Political and Structural Context*. *Latin American Theatre Review*, 20 (2): 17-28.
- Yankelevich, Pablo. *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Buenos Aires: Ediciones Al margen.
- Zangaro, Patricia. 1995. Conversación con Carlos Gorostiza. La búsqueda del lenguaje. En *Teatro del Pueblo – Fundación Somi* [Online]. Disponible en: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02\\_entrevistas/zangaro001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02_entrevistas/zangaro001.htm) [Última consulta 22 de agosto de 2017].



- Zayas de Lima, Perla. 1983. *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Editorial Rodolfo Alonso.
- Zayas de Lima, Perla. 1989. Germán Rozenmacher: un caballero en busca del *aôr*. En *Teatro argentino del sesenta. Polémica, continuidad y ruptura*, ed. Osvaldo Pellettieri: 121-143. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Zayas de Lima, Perla. 1992. Tres metáforas sobre un país dominado. En *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, J. A. Arancibia y Z. Mirkin, eds: 131-139. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Zayas de Lima, Perla. 1995. *Carlos Somigliana. Teatro histórico-teator político*. Buenos Aires: Ediciones Fray Mocho.
- Zayas de Lima, Perla. 2001. El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica). En *Tendencias críticas en el teatro*, ed. Osvaldo Pellettieri: 237-246. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Zayas de Lima, Perla. 2001a. Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, ed. Osvaldo Pellettieri: 259-264. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Zayas de Lima, Perla. 2001b. Teatro Abierto 1982-1985. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, ed. Osvaldo Pellettieri: 112-123. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Zayas de Lima, Perla. 2014. Teatro y censura en el primer peronismo. En *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 19: 22-39.
- Zunino, Pablo. 1992, Las heridas del terror. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, coord. Gerardo Fernández: 773-778. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zola, Émile. 2011. *El naturalismo en el teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

## ENTREVISTAS

- Cossa, Roberto. Entrevista personal. 5 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.
- Balassa, Arturo. Entrevista personal. 7 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.

Halac, Ricardo. Entrevista personal. 1 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.

Kartun, Mauricio. Entrevista personal. 13 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.

Mosquera, Beatriz. Entrevista personal. 14 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.

Serrano, Raúl. Entrevista personal. 8 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.

Yusem, Laura. Entrevista personal. 8 de septiembre de 2017. Buenos Aires. Inédita.

## CRÍTICAS TEATRALES

[Sin autor]. Teatro Abierto. *La Razón*. Buenos Aires. 3 de octubre de 1983.

[Sin autor]. Vigorosa propuesta en Teatro Abierto. *La Nación*. 7 de octubre de 1983.

[Sin autor]. Diversos estilos en otro día de Teatro Abierto. *La Nación*. Buenos Aires. 8 de octubre de 1983.

[Sin autor]. Teatro Abierto 83. Para amarte mejor. *La Prensa*. Buenos Aires. 9 de octubre de 1983.

[Sin autor]. Los riesgos de gobernar en una pieza local. *La Nación*. Buenos Aires. 12 de octubre de 1983.

[Sin autor]. *Milagro en el Mercado Viejo* de Osvaldo Dragún. *La Razón*. Buenos Aires. 27 de abril de 1984.

Berruti, Rómulo. La risa, arma de dos filos. *Clarín*. Buenos Aires. 5 de octubre de 1983.

Berruti, Rómulo. [Sin título]. *Clarín*. Buenos Aires. 10 de octubre de 1983.

Berruti, Rómulo. [Sin título]. *Clarín*. Buenos Aires. 12 de octubre de 1983.

Berruti, Rómulo. Tres hermanas y dos ausencias. *Clarín*. Buenos Aires. 20 de octubre de 1983.

Mazas, Luis. Los que se sumaron a la mentira. *Clarín*. Buenos Aires. 20 de octubre de 1983.

Mossiar, Yiair. Promisorio comienzo de la edición 83 de Teatro Abierto. *Tiempo argentino*. Buenos Aires. 6 de octubre de 1983.

Mossiar, Yiair. Una pieza de Kartun se destaca en Teatro Abierto. *Tiempo argentino*. Buenos Aires. 14 de octubre de 1983.

Rébori, Bianca. Los que se llevó un “Proceso” cruento. *La Razón*. Buenos Aires. 8 de octubre de 1983.

Rébori, Bianca. Ricardo Halac, con claridad. Simbología permanente en collage de Paganini. *La Razón*. Buenos Aires. 9 de octubre de 1983.

Rébori, Bianca. Variedad y riqueza expresiva en la jornada final de Teatro Abierto. *La Nación*. Buenos Aires. 20 de octubre de 1983.

Rébori, Bianca. [Sin título]. *La Voz*. Buenos Aires. 21 de octubre de 1983.

Rébori, Bianca. Aída Bortnik con un friso sin calor. *La Voz*. Buenos Aires. 22 de octubre de 1983.

Seoane, Ana. Inventario. *La Prensa*. Buenos Aires. 11 de octubre de 1983.

### RECURSOS ELECTRÓNICOS

[Sin autor]. Radio Cut. Entrevista a Jaime Kohan. <https://radiocut.fm/audiocut/martin-kohan-sobre-la-cifra-de-30000-desaprecidos/>. [Consultado 3 de septiembre de 2017]

[Sin autor]. <http://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/eva-peron-el-homosexual-o-la-dificultad-de-expresarse/> [Consultado el 20 de agosto de 2017]

[Sin autor]. [www.celcit.es](http://www.celcit.es) [Consultado el 23 de agosto de 2017]

[Sin autor]. *El país*. 1980.

[https://elpais.com/diario/1980/07/15/cultura/332460015\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/07/15/cultura/332460015_850215.html)

[Sin autor]. <http://hrlibrary.umn.edu/research/argentina/ley22-924.html> (Consultado 29 de enero de 2018).

Weisz, Julie. <https://www.julieweisz.com.ar/teatro-abierto>. (Consultado el 20 de febrero de 2018).

# ANEXOS

## 1.- Programa de mano Teatro Abierto 1981

<p>Lunes 18:30 hs.</p>	<p><b><i>Lejana tierra prometida</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Ricardo Halac</p> <p><b>Director:</b> Omar Grasso <b>Asistente:</b> Ricardo Raconto <b>Músico y ejecutante:</b> Jorge Varcárcel <b>Escenógrafo:</b> Héctor Calmet</p> <p><b>Elenco</b> OSVALDO Víctor Laplace ANA Virginia Lago GERARDO Norberto Díaz VIEJA I Felisa Yeni VIEJA II Norma Ibarra VIEJA III Rita Cortese</p>	<p><b><i>Coronación</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Roberto Perinelli</p> <p><b>Director:</b> Julio Ordano <b>Asistente:</b> Carlos Puccio <b>Vestuarista:</b> Adriana Straijer <b>Músico:</b> Jorge Varcárcel</p> <p><b>Elenco</b> OLGA Regine Lamm CARMEN Lulu Márquez LILY Patricia Kraly</p>	<p><b><i>La cortina de abalorios</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Ricardo Monti</p> <p><b>Director:</b> Juan Cosín <b>Asistente:</b> Carlos Sturze <b>Vestuarista:</b> Mené Arnó <b>Músico:</b> Rodolfo Mederos <b>Escenógrafo:</b> Jorge Sarudiansky</p> <p><b>Elenco</b> MOZO Patricio Contreras MAMÁ Cipe Lincovsky BEBÉ PEZUELA Juan Manuel Tenuta POPHAM Miguel Guerberof</p>
----------------------------	--	---	--

<p>Martes 18:30 hs.</p>	<p><b><i>Decir sí</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Griselda Gambaro.</p> <p><b>Director:</b> Jorge Petraglia <b>Asistente:</b> Horacio Rainelly</p> <p><b>Elenco</b> HOMBRE Jorge Petraglia PELUQUERO Leal Rey</p>	<p><b><i>El que me toca es un chanco</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Alberto Drago</p> <p><b>Director:</b> José Bove <b>Asistente:</b> Andrés Bazzalo <b>Músico:</b> Augustín Malfatti <b>Vestuarista:</b> Carlos Beitía</p> <p><b>Elenco</b> NIDIA Leonor Manso EDUARDO Humberto Serrano TITO Adolfo Gianelli CACHO Carlos March MARUCA Nora Cullen EMILIA Lucrecia Capello MARCELA Susana Salerno RAÚL Roberto Ibáñez BEBE Maximiliano Paz CARINA Clara Vaccaro JUAN Osvaldo Messina</p>	<p><b><i>El nuevo mundo</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Carlos Somigliana</p> <p><b>Director:</b> Raúl Serrano <b>Asistente:</b> Liliana Carro <b>Músico:</b> Rolando Mañanes <b>Vestuarista:</b> Mene Arnó</p> <p><b>Elenco</b> LUCINDA Isabel Spagnuolo EL MARQUÉS José María Gutiérrez MADAME ROBERTA Marta Bianchi FRAY NOCASIO Oscar Nuñez EL COMISARIO Mario Luciani EL MINISTRO Ricardo Díaz Mourelle LA CANTANTE Laura Liss</p>
<p>Miércoles 18:30 Hs.</p>	<p><b><i>Criatura</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Eugenio Griffero</p> <p><b>Director:</b> Jorge Hacker <b>Asistente:</b> Máximo Iaffa <b>Músico:</b> Roque de Pedro <b>Vestuarista:</b> Delia Fabre</p> <p><b>Elenco</b> CRIATURA Luz Kerz</p>	<p><b><i>Tercero incluido</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Eduardo Pavlosvky</p> <p><b>Director:</b> Julio Tahier <b>Asistente:</b> Raúl Lizarrague <b>Músico:</b> Juan Félix Roldán</p> <p><b>Elenco</b> EL Guillermo Renzi ELLA Alicia Naya</p>	<p><b><i>Gris de ausencia</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Roberto Cossa</p> <p><b>Director:</b> Carlos Gandolfo <b>Asistente:</b> Claudia Weiner</p> <p><b>Elenco</b> ABUELO Pepe Soriano CHILO Luis Brandoni DANTE Osvaldo De Marco LUCÍA Adela Gleiger FRIDA Elvira Vicario</p>

<p>Jueves 18:30 hs.</p>	<p><b><i>El 16 de octubre</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Elio Gallipoli</p> <p><b>Director:</b> Alberto Ure <b>Compaginador musical:</b> Jako Zeler</p> <p><b>Elenco</b> CAÍN Roberto Martínez ABEL Ricardo Goldman MABEL María Elena Mobi LA MADRE Tina Serrano</p>	<p><b><i>Desconcierto</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Diana Raznovich</p> <p><b>Director:</b> Hugo Urquijo <b>Asistente:</b> Liliana Carro <b>Músico:</b> Juan Félix Roldán</p> <p><b>Elenco</b> LA PIANISTA Nelly Prono</p>	<p><b><i>Espacio Abierto</i></b></p> <p>Lectura de textos de autores argentinos:</p> <p>1° Jueves: Alfredo Alcón 2° Jueves: Federico Luppi 3° Jueves: Jorge Rivera López 4° Jueves: Alicia Berdaxagar/María Elena Ruas/Héctor Tealdi/Tony Vilas. Selección: Luis Gregorich 5° Jueves: Inda Ledesma 6° Jueves: Duilio Marzio 7° Jueves: Sergio Renán 8° Jueves: Graciela Araujo/Héctor Gióvine/Juana Hidalgo/Walter Santa Ana. <b>Selección:</b> Luis Gregorich <b>Directores:</b> Agustín Alezzo y Jaime Kogan</p>
<p>Viernes 18:30 hs.</p>	<p><b><i>Chau, rubia</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Víctor Pronzato</p> <p><b>Director:</b> Francisco Javier (integrante de Los Volatineros) <b>Asistente:</b> Eduardo Arguibel <b>Músico:</b> Víctor Proncet <b>Iluminador:</b> Tito Díaz</p> <p><b>Elenco</b> MARILYN Elsa Berenguer Integrantes del grupo Los Volatineros: JOSÉ Julián Howard ARTURO Román Caracciolo ROBERTO Roberto Saiz</p>	<p><b><i>La oca</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Carlos Pais</p> <p><b>Director:</b> Osvaldo Bonet <b>Asistente:</b> Alejandra Mani <b>Escenógrafo:</b> Emilio Basaldúa</p> <p><b>Elenco</b> AQUILES Pepe Novoa ROQUE Juan Carlos Puppo LEONOR Elisa Fernández Navarro ENRIQUETA Mária Alonso MARIETA Amanda Beitia</p>	<p><b><i>El acompañamiento</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Carlos Gorostiza</p> <p><b>Director:</b> Alfredo Zemma</p> <p><b>Elenco</b> TUCO Carlos Carella SEBASTIÁN Ulises Dumont</p>

<p>Sábado 17:15 hs.</p>	<p><b><i>Lobo... ¿estás?</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Pancho O'Donell</p> <p><b>Director:</b> Rubens Correa <b>Asistente:</b> Mario Carpi <b>Músicos:</b> Lito Vitali (Mía) <b>Vestuarista:</b> Nereida Bar <b>Coreógrafa:</b> Silvia Vladimivsky</p> <p><b>Elenco</b> (por orden alfabético) Jorge Aмосa, Carlos Antón, Roberto Basile, Joana Berty, Alejandro Bontaj, Amalia Canedo, Daniel Capellano, Carlos Cardini, Ana María Casó, Daniel Chacón, Carlos De La Torre, Ricardo de La Torre, Lila Di Palma, Antonio Espina, Cristina Frydman, Luis Fux, Silvia Geijo, Eduardo Groso, Omar Hamer, Onofre Lovero, Jorge Luna, Rosario Lungo, Fernando Madanes, Alejandro Marcial, Javier Margulis, Haydee Mascaró, Alberto Mastromauro, Roswtari Monastirsky, Graciela Neira, Ingrid Pelicori, Marcelo Pérez, Juan Pascarelli, César Pruzzo, Raúl Rizzo, Leonor Soria, Antonio Spina, Enrique Viaggio, Manuel Vicente.</p>	<p><b><i>Papá querido</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Aída Bortnik</p> <p><b>Director:</b> Luis Agustoni <b>Asistente:</b> Silvia Kalfaian <b>Músico:</b> Rolando Mañanes</p> <p><b>Elenco</b> ELECTRA Beatriz Matar CARLOS Arturo Bonín CLARA Mirtha Busnelli JOSÉ Miguel Terni</p>	<p><b><i>For export</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Patricio Esteve</p> <p><b>Director:</b> Carlos Catalano <b>Asistente:</b> Manuel Vega <b>Músico:</b> Víctor Proncet <b>Vestuarista:</b> Mene Arnó</p> <p><b>Elenco</b> CACHO Cacho Espíndola CHOLA Susana Delgado HOMBRE 1° Aaron Korz HOMBRE 2° Fredy Sosa HOMBRE 3° Antonio Bax MUJER 1° Marta Degracia MUJER 2° Mónica Estévez</p>
<p>Domingo 16:00 hs.</p>	<p><b><i>Mi obelisco y yo</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Osvaldo Dragún</p> <p><b>Director:</b> Enrique Laportilla <b>Asistente:</b> Juan Ferrarotti <b>Músico:</b> Rodolfo Mederos <b>Vestuarista:</b> Carlota Beitia <b>Coreógrafo:</b> Carlos Veiga</p> <p><b>Elenco</b> EL QUE NOS CUIDA Manuel Callau EL Salo Pasik COLÓN Zelmar Gueñol INDIO Paulino Andrada</p>	<p><b><i>Cositas mías</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Jorge García Alonso</p> <p><b>Director:</b> Villanueva Cosse <b>Músico:</b> Juan Félix Roldán <b>Coreógrafa:</b> Esther Ferrando</p> <p><b>Elenco</b> EL Roberto Castro ELLA Mirtha Busnelli VENDEDOR Alberto Segado CORO Liliana Abayieva, Adriana Colombo, José Luis Fernández, Fernanda Nucci</p>	<p><b><i>Trabajo pesado</i></b></p> <p><b>Autor:</b> Máximo Soto</p> <p><b>Director:</b> Antonio Mónaco <b>Asistente:</b> Tencha Müller <b>Músico:</b> Roque de Pedro <b>Vestuarista:</b> Mene Arnó</p> <p><b>Elenco</b> CARIE Claudio Ottolini FLEMÓN Miguel Guerberof NIEBLA Villanueva Cosse NANCY Guadalupe Noble PÉREZ Susana Matteredo</p>

	PELADO Ignacio Alonso INMIGRANTE Omar Fanucci INMIGRANTE Azul Quiros PÁJAROS Alicia Ceboli, Diana Machado, Noemí Traktemberg HOMBRE DEL PARAGUAS Jesús Berenguer MUJER DEL PARAGUAS Graciela Juárez CABALLERO ESPAÑOL Roberto Rego EL JOVEN EMILIO Bardi LA MUERTE Patricia Lande LA JOVEN MÓNICA Felippa		
--	---	--	--



## 2.- Programa de mano Teatro Abierto 1982

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
<b>Teatro Odeón</b>	<i>Chorro de caño</i> de Gerardo Taratuto, dirección Jorge Hacker.	<i>Despedida en el lugar</i> de Beatriz Mosquera, dirección José Santiso.	<i>Paredes altas, paredes grises</i> de Alberto Borla, dirección Yiar Mossian.	<i>País cerrado,</i> de Estela Dos Santos, director Julio Ordano.	<i>Por la libertad,</i> de Adolfo Casablanca, dirección Néstor Romero.	<i>Seis ratones ciegos</i> de Carlos Serrano, dirección Osvaldo Bonet.	<i>De víctimas y victimarios</i> de Aarón Koz, dirección José María Paolantonio.
	<i>Al vencedor</i> de Osvaldo Dragún, dirección Jaime Kogan.	<i>Viejas fotos</i> de Néstor Sabatini, dirección Roberto Castro.	<i>Bar La costumbre</i> de Carlos Pais, dirección Rubens Correa.	<i>Solo, muy solo</i> de Alejandro Briner, dirección Antonio Rodríguez de Anca.	<i>El examen cívico,</i> de Franco Franchi, dirección Alfredo Zemma.	<i>Oficial primero</i> de Carlos Somigliana, dirección Beatriz Matar.	<i>El corso</i> de Manuel Cruz, dirección Julio Baccaro.
	<b>18:15</b>					<b>17:15</b>	<b>16:15</b>
				<i>Sobremesa</i> de Orlando Leo, director Luis Agustoni.		<i>Una historia que cuentan</i> de Antonio Panchar, dirección Manuel Ledvabni.	<i>Levia</i> de Andrés Bazzalo, dirección Enrique Laportilla.
	<b>18:15</b>						



**Teatro**  
**Margarita**  
**Xirgu**

	<i>Encuentro casual</i> de Bernardo Carey, director Alberto Cattán.	<i>El otoño y la primavera</i> <i>Yo Nosotros sabemos que va a volver la primavera</i> de Lilia Moglia, con su dirección.	<i>Situaciones</i> , creación grupal, adaptación Taller de Mimo Grupal, dirección Alberto Ivem.	<i>Las paredes de Griselda</i> Gambardo, director Héctor Possetto.	<i>Las curvas de mis máscaras</i> , autoría y dirección de Mario Buchbinder y Elina Matoso.		<i>Apuntes sobre la forma</i> , creación colectiva bajo la dirección de Carlos Verga.	<i>Principio de incertidumbre</i> , autoría y dirección Malena Marechal.	
	<i>Los desolijos</i> de Florencio Sánchez, dirección Eduardo Arguibel.	<i> Génesis</i> , creación colectiva.	<i>Ese sirco</i> de Víctor Ríos Mendoza, con su dirección.		<i>El barco</i> , autoría y dirección de Silvia Vladimivsky,	<b>21:30</b>	<i>El jorobadito</i> de Roberto Arlt, versión de Rodolfo Aldasoro, dirección Jorge Ricci.	<b>20:00</b>	<i>Vereda sucia</i> de Diego Velasco, dirección Juan Carlos Rosetti.
			<i>El jorobadito</i> de Roberto Arlt, versión de Rodolfo Aldasoro y dirección de Oreste Lattaro.						



### 3.- Programación Teatro Abierto 1983<sup>1</sup>

Título	Autores	Directores	Elenco
<i>Blues de la calle Balcarce</i>	Sergio de Cecco, Carlos Pais, Gerardo Tarauto y F. Franchi	Villanueva Cosse, Alberto Ure, David Amitin y Francisco Javier	<p>Presidente: Osvaldo Bonet</p> <p>Etelvina: Edda Bustamente</p> <p>Ordenanzas: Juan Carlos Juárez y Jorge Traba</p> <p>Mucamos: Eduardo Cid, Carlos Alberto Lladó y Jorge Pronzatti.</p> <p>Entorchado I: Rubén Szuchmacher</p> <p>Entorchado II: Nathán Pinzón</p> <p>Entorchado III: Felipe Méndez</p> <p>Historiador: Sergio Corona</p> <p>Pariantes: Tito Haas, Edmundo Soárez, Neto Fernando García, Mauricio Dayub.</p> <p>Madre: Floria Bloise</p> <p>Un turco perdido: Mauricio Dayub.</p> <p>Francisco Moyano: Franklin Caicedo.</p> <p>Ignacio Fuentes: Lorenzo Quintero.</p> <p>Esteban Ojeda: Víctor Manso.</p> <p>Mabel Gutiérrez: Elisa Fenández Navarro.</p> <p>Clemente Velásquez: Luis Campos.</p> <p>General Blanco: Humberto Serrano.</p> <p>Embajador: Federico Wolff.</p> <p>Douglas: Darío Garzay.</p> <p>Pantaleón Medina: Zelmar Gueñol.</p> <p>Conserjes: Tito Haas, Mauricio Dayub.</p> <p>Ordenanzas: Carlos Alberto Lladó, Jorge Pronzatti.</p> <p>Visasoro: Walter Sourie.</p> <p>Soldados: Jorge Doallo, Rogelio Martínez.</p> <p>Muchacho: Osvaldo Messina, Roberto Aita, Diego Avendaño,</p>

<sup>1</sup> Información extraída de Irene Villagra (2015, 300-303).

			Jorge Daniel Cbaut, José Luis Calandron, Mauricio Dayu, Jorge Doallo, Fernando Gamao, Eduardo García, Fernando García, Adriana Genta, Irene Grassi, Rogelio Martínez, Fernando Martiren, Osvaldo Mesina, Alejandro Polledo, Jorge Pronzatti, Verónica Rohan, Nacho Roseti, Jorge Traba, César Tate.
<i>Ahora vas a ver lo que te pasa</i>	Oscar Viale	Beatriz Matar	Marido: Carlos Moreno. Esposa: Betina Blum. López: Duilio Marzio. Muchacha: Estela Molly. Anteojos: Alejandro Bogdanich.
<i>El pino de papá</i>	Julio Mauricio	Julio Ordano	Alicia: Perla Santalla. Elvira: Dora Prince. Clara: Adela Gleijer.
<i>Yo estoy bien</i>	Jorge Goldemberg	Laura Yusem	Mabel Manzotti.
<i>Alto en el cielo</i>	Aarón Korz	José María Paolantonio	Los estáticos: Pablo Brichta, Pia Uribelarrea, Claudio Arbo, Marcelo Rodríguez, Pedro Cabrera. El guarda: Salo Vasochi. Pepo: Gastón Carballo. Los muchachos: Alberto Peña, Jorge Varas, José Manuel Espeche. Míster X: Osvaldo Tesser La gran puta: Pia Uribelarrea La idische mame: Deborah Kors. El buen amigo: Pablo Brichta. Más víctimas: Claudio Arbo, Marcelo Rodríguez, Pedro Cabrera.
<i>De a uno</i>	Aída Bortnik	Juan Cosin	Julia: Lidia Catalano. Abuelo: Jorge Petraglia. Daniel: Néstor Hugo Rivas. Matilde: Mónica Villa. Claudio: Antonio Ugo. Pablo: Horacio Morelo. Aguirre: Manuel Bello.

			<p>Héctor: Daniel Ruiz.          José: Eduardo Camacho.          Inés: Elida Araoz.          Rita: María Ibarreña.</p>
<i>El viento se los llevó</i>	Francisco Ananía, Roberto Cossa, Eugenio Griffiero, Jacobo Langsner.	Roberto Castro, Alberto Catán, Omar Grasso y Julio Vaccaro.	<p>Rosana: Alicia Zanca.          Felipe: Raúl Rizzo.          Antonio: Pepe Novoa.          Capitán Nazi – Obispo - Viejo de la tos -Angelito - Franco-Hombre nuetro: Danilo Devizia.          Comandante Nazi – Obispo – Magnate – Español - Hombre 1: Miguel Klentak.          Comandante Nazi – Obispo – Magnate – Español - Hombre 2: Marcelo León.          Alcira: Lucrecia Capello.          Meneca: Ana María Casó.          Abuela: Mágara Alonso.          Don Alberto: José María López.          Extranjero: Patricio Contreras.          Muerto: Carlso Babyazuc.</p>
<i>Según pasan las botas</i>	Rodolfo Paganini	Miguel Guerberoff	<p>Samuel: Facundo Ramírez.          Regine: Constanza Maral.          Mujer: Mona Verdi.          González de Azadón: Juan Carlos Posik.          Nelson Capone: Rubén Stella.          Cuervalán: Pedro Cano.          Lisiado: Osvaldo Moñin.          Madre: María Elena Mobe.          Ciego – Mudo: Armando Capó.          Novia: Andrea Tenuta.          Novio: Carlos Lipsich.          Muchacho: Diego Cosin.          Don Pepe: Justo Gilbert.          Los 3 del carretón: Gustvao Schujman, Cinthia Paganini, Luis Cimbrosky.</p>

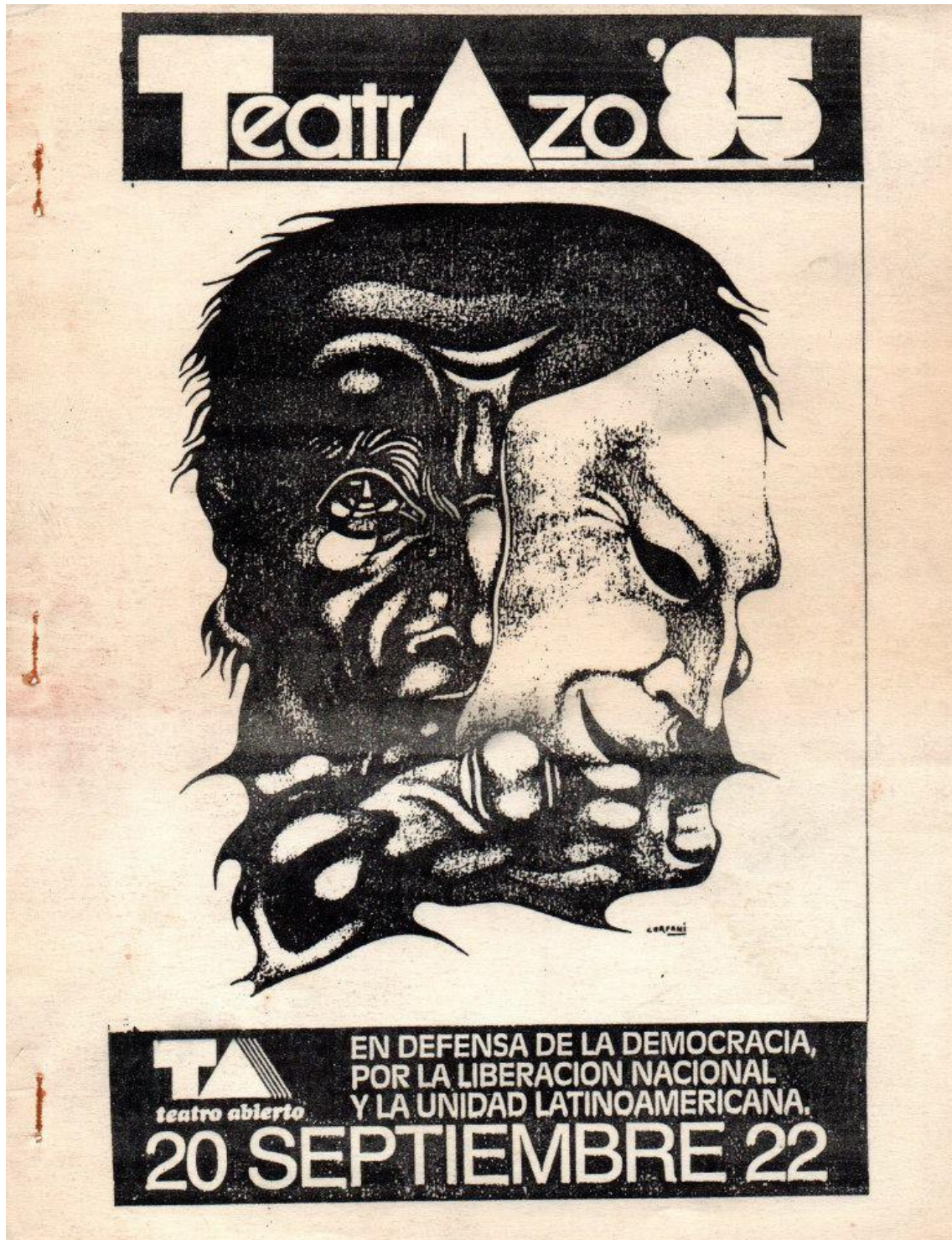
<b><i>Ruido de rotas cadenas</i></b>	Ricardo Halac	Néstor Romero	Dr. Oliva: Julio González Paz. Carolina: Adolfo Yanelli. Eduardo: Antonio Regueiro. Amadeo: Miguel Moyano. Daniela: Graciela Juárez. Leonor: María Visconti. Nilda: Leonor Manso. Actriz reemplazante: Susana Arata.
<b><i>Para amarte mejor</i></b>	Obra concebida en el taller de investigación autoral, dirigido por Elio Gallipoli, en base a idea de trabajo de Alicia Denegri y Enrique Mazza.	Elio Gallipoli	Aldo: Aldo Piccioni. Dora: Dora Faide.
<b><i>Honrosas excepciones</i></b>	Víctor Winer	Héctor Kohan y Néstor Sabatini	Hombre alto: Eduardo Nóbili y Oscar Núñez. Enano: Héctor Cesana.
<b><i>Cumbia morena cumbia</i></b>	Mauricio Kartun	Alfredo Zemma	Rulo: Mario Alarcón. Willy: Ulises Dumont.
<b><i>El señor Brecht en el salón dorado</i></b>	Abelardo Castillo	Néstor Sabatini y Héctor Kohan	Inge: Cristina Banegas. Hauser: Roberto Ibáñez. Directora de Orquesta: Irma Urteaga. Director de Orquesta: Pepe O´Valle.
<b><i>Están deliberando</i></b>	Julio César Castro	Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano, Alfredo Zemma.	Deliberan: Julio Howard y Oscar Nuñez. Desfile, Colados, Nazis y Cantantes: Luis Aldai, Daniel Alvarado, Leonardo Amigo, Marcelo Buscossi, Sergio Campos, Rolando Candino, Mauricio Daywil, Ricardo Flazer, Eduardo García, Diana Kamel, Daniel Luppo, Marisa Montova, Evaristo Miranda, Mirta Morro, Mónica Nuñez, Carlos Parrilla, Miguel Vignollo, Serigo Raso, Anahí Slotmvik, Néstor Stivel, Daniel Viola, Adriana Tursi, Jorge



			Válido, Carlos Cortez, Irene Mantiola, Marcelo Wainsten.
<b><i>Inventario</i></b>	Carlos Somigliana, Hebe Serebrisky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez.	José Bove, Rubens Correa, Alejandra Boero, Javier Margulis, Andrés Bazzalo.	Hombre I: Jorge D'Elía. Madre: Rubi Gattari. Gordi: Eduardo Cuevas. Padre: Carlos Baraldo. Fierro: Manuel Vicente. Jorge: Fernando Álvarez. Abuelo: César Pruzzo. Números: Víctor Bruno. Rematador: Onofre Lovero. Eva: Hebe Vardino. Rosa: Adelma Lago. Anita: Isabel Quintero. Eugenia: Livia Fernán. Felipe: Osvaldo de Candia. Héctor: Walter Blzarini. Marta: Haydeé Mascaró. Secretaria: Marta de Gracia. Luis: Marcelo Alfaro. Cristina: Cristina Fridman. Juan Carlos: Juan Carlos Trichilo. González: Carlos Demartino. Enrique: Vicente Ballone. Ana: Mirta Mansilla. Tito: Jean Pierre Noer. Pepe: Luis Ali. María: Alejandra Balado. Martín: Germinal Marín. Blanca: Adriana di Caprio. Hombre 2: Leonardo Resnik.
<b><i>Nada más triste que un payaso muerto</i></b>	Roberto Perinelli	Agustín Alezzo	Esteban el payaso: CLauido Gallardou Mamá O: Chany Mallo. Elena: Ángela Ragno. Isabel: Sara Krell. Gaspar: Juan Carlso Badillo.

			<p>Charly: Omar Tiberi.</p> <p>Coronel: Mario Luciani.</p> <p>Guardaespaldas: Enrique Joaquín.</p> <p>Estelvio Suárez, Gustavo Rustein, Roberto Marchetti.</p>
<b><i>Hoy se comen al flaco</i></b>	Osvaldo Dragún	Jorge Hacker	<p>El Flaco: Jean Pierre Reguerraz.</p> <p>Payaso 1: Norberto Galzerano.</p> <p>Payaso 2: Emilio Bardi.</p> <p>El Hambriento: Roberto Municoy.</p> <p>Juan Moreira: Natalio Hoxman.</p> <p>Mujer de Moreira: Mónica Galán.</p> <p>Lobo: Enrique Otranto.</p> <p>Padre Pedro: Oscar Boccia.</p> <p>Actores y público del circo: Eva Adonailo, Patricia Tetelbaum, Susana Berón, Julio Suárez, Diana Roffé, Cristina Escofet, Fernando Parlante, Edgardo Millán, Roberto Municoy, Mariela Ponce, Liliana Moreno, Patricia Zangaro, Rodrigo Monti, Ángeles González, Zunilda González, Claudio Garófolo, Daniel Aguilar, Marcelo Bertucho, Florencia Ojeda.</p>
<b><i>Concierto de aniversario</i></b>	Eduardo Rovner	Sergio Renán	<p>Ignacio: Aldo Braga.</p> <p>Esteban: Juan Manuel Tenuta.</p> <p>Anselmo: Roberto Catarineu.</p> <p>Pedro: Marcos Wonsky.</p> <p>Zulema: Hilda Bernard.</p> <p>José Mría: Diego Flescás.</p>

#### 4.- Convocatoria del *Teatrzo* (Teatro Abierto 1985)<sup>2</sup>



<sup>2</sup> Información extraída de las redes sociales, en una página de Facebook donde Manuel Callau rememora al *Teatrzo*.





# ENERO 1985

Humberto 1º 1417 - Tel. 23-4041 - (1103) Buenos Aires - Argentina

1

EN DEFENSA DE LA DEMOCRACIA, POR LA LIBERACION NACIONAL Y LA UNIDAD LATINOAMERICANA

## TEATRO ABIERTO

convoca al

### \* TEATRAZO \*

- A QUIEN CONVOCA:** Actores, Directores, Autores, Escenógrafos, Músicos, Coros, elencos barriales, Coreógrafos, Bailarines, Mimos, Grupos Teatrales, Titiriteros, Murgas, Comparsas, Teatros oficiales, integrantes de Teatro Abierto, y a todos aquellos que quieran contribuir y participar de esta fiesta.
- QUE ES EL TEATRAZO:** Una jornada teatral de 48 horas, donde todos los artistas -profesionales o no- salgan a expresarse bajo la consigna que nos convoca.
- CUANDO:** Desde las 18 horas del 20 de setiembre hasta las 18 horas del 22 de setiembre de 1985.
- DONDE:** En cualquier parte: calles, plazas, galpones, clubes, bibliotecas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio, ciudad o municipio. Donde los grupos participantes lo consideren o determinen.
- ASPIRAMOS A:**
- 1) Cerrar la jornada de 48 horas, con una GRAN FIESTA FINAL, en los lugares que se determinen.
  - 2) Organizar en los dos meses posteriores un Circuito, que nos permita intercambiar y mostrar los trabajos realizados.
  - 3) Encontrarnos al concluir el Circuito, en un congreso de evaluación, que nos permita revisar lo hecho, y trazar líneas futuras.
  - 4) Deseamos que el "TEATRAZO" sea LATINOAMERICANO, por eso invitamos a todos los países hermanos a adherir a esta convocatoria, organizando sus propios "TEATRAZOS", en la misma fecha y dándole el funcionamiento que crean conveniente.

OSVALDO DRAGUN  
Presidente



# SETIEMBRE 1985

Humberto 1º 1417 - Tel. 23-4041 - (1103) Buenos Aires - Argentina

2

TEATRAZO '85

*En defensa de la democracia,  
por la liberación nacional  
y la unidad latinoamericana.*

INFORMACION GENERAL

LISTADO Y COMPOSICION DE MESAS DEL TEATRAZO 85 EN TODO EL PAIS.

CAPITAL FEDERAL

ALMAGRO, Almagro, Once, Balvanera y Abasto.  
BARRACAS.  
BEBERANO  
CABALLITO  
FLORES, Flores, Floresta.  
LA BOCA.  
MICROCENTRO.  
MONSERAT  
PALERMO, Palermo, Recoleta.  
CONGRESO  
VILLA LURO, Villa Luro, Villa Real, Versalles, Villa Devoto.  
VILLA DEL PARQUE.  
SAN TELMO  
BOEDO.

GRAN BUENOS AIRES.

AVELLANEDA, Avellaneda, Sarandí, Gerli, Dock Sur, Villa Domínico.  
CIUDADELA.  
LANUS.  
QUILMES, Quilmes, Solano, Bernal.  
RAMOS MEJIA.  
SAN MARTIN, San Martín, J.L. Suárez, San Andrés, Villa Ballester.  
MORON.  
FLORENCIO VARELA.  
SANTOS LUGARES.

CIUDADES Y PUEBLOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES.

AZUL, Azul, Chillar, Cachari.  
LA PLATA, La Plata, Berisso, Ensenada, Villa Elisa.  
SAN NICOLAS.  
BAHIA BLANCA, Bahía Blanca, Villa Hardingreen, Loma Paraguaya, Oral. Cerri, Villa Cerrito,  
Barrio Estomba, Villa Recia.  
JUNIN.  
PILAR.  
MAR DEL PLATA.  
LOS TOLDOS.



*Continuación*INFORMACION GENERALPROVINCIAS

CORDOBA  
NEUQUEN.  
SANTA FE, Santa Fé, Rosario.  
ENTRE RIOS, Paraná  
CHACO, Villa Angela, Resistencia, Tirol.  
SAN JUAN.  
RIO NEGRO, GRAL ROCA.

PAISES LATINOAMERICANOSParticipan

COLOMBIA.  
COSTA RICA.  
PUERTO RICO.  
PARAGUAY.

Adhieren

CHILE.  
MEJICO.  
URUGUAY.  
PERU.  
VENEZUELA.  
CUBA.  
BOLIVIA.

También habrá espectáculos durante el recorrido y en diversas estaciones de la red de subterráneos y ferrocarriles, como así también en distintas líneas de colectivos.

## 5.- Variaciones de *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac

En primer lugar, transcribimos el texto recogido en Teatro Abierto 1981 (AA.VV. 2007). Se trata de una segunda reimpresión y recoge las obras según el original presentado en Teatro Abierto. En segundo lugar, transcribimos el texto publicado en el *Teatro Completo* (Halac 2005) del autor, donde se observa la información ampliada y se percibe cómo el sentido de la pieza incrementa el carácter político, clarifica las metáforas sobre la destrucción del centro en relación con la actitud del Proceso de Reorganización Nacional y enfatiza, así, la complejidad de las relaciones personales entre los tres personajes. Mantenemos en negro las partes iguales, tachamos aquellas eliminadas y -si lo hay- presentamos a continuación su variación. En azul encontraremos los añadidos a la obra y subrayamos aquellos elementos que nos parecen determinantes para comprender el sentido político ampliado por Halac.

### Edición *Teatro Abierto 1981* (Halac en AA.VV. 2007, 189-190)

Oswaldo.- La noche que hicimos el plan.

Ana.- Cuando volvimos a la ciudad, yo encontré el lugar donde fundamos la empresa.

Oswaldo.- Yo lo pinté.

Gerardo.- ¡No! Yo con mis amigos, en dos días.

Oswaldo.- Estupendos muchachos...

Ana.- ¡Todos! ¿Cuántos trabajamos ahí en un momento? ¡Muchos! ¡Muchos! ¡Muchos!

Oswaldo.- ¿Te acordás del día que empezamos? Un muchacho me preguntó: “¿Qué es el hombre?”. “El hombre es todo lo que se puede hacer de uno mismo”.

Ana.- Ahí surgió la idea de pegar carteles en las puertas, en las ventanas. Oswaldo, yo pegué en tu oficina. “Sean realistas, pidan lo imposible”.

Gerardo.- (*Salta, excitado*). ¡Yo pegué el primero! “Podría estar encerrado en una nuez, y considerarme el rey del espacio infinito”.

Ana.- A las ocho de la mañana, tomando el desayuno, empezaba el día bajo el lema...

Oswaldo.- “Nada humano me es extraño”.

Gerardo.- Y después de un día de trabajo y aprendizaje, la conclusión...

Ana.- “Para qué tenemos la vida, sino para darla”.

Oswaldo.- Y antes de dormir, descubríamos... “El amor no se busca en los ojos de quien tenemos enfrente, sino en el punto común hacia donde se mira”.

Ana.- Era nuestro proyecto, Oswaldo.

Oswaldo.- ¡Sí, pero se acabó! Lo terminaron. (*Camina agitado*.) Lo terminaron. Lo terminaron.

Ana.- Oswaldo...

Oswaldo.- ¡Fracasó! ¡Nuestro proyecto fracasó! Igual que el anterior, y que el anterior, y que el anterior...

Ana.- Tenés razón. (*Sangrienta*.) Y desde entonces, no somos tantos. Ni siquiera tres: solo dos y uno. Primero yo te robé a Gerardo... (*Lo mira. Al oír su nombre, Gerardo se tumba de nuevo*.) Y después empezó esto. (*Señala provocativamente su panza, enmarcándola con las manos*.)

Oswaldo.- ¡Perdimos el tiempo! ¡Al final, perdimos el tiempo! Así es como pasan los años al pedo. Un año, dos años, tres, cuatro...

*Silencio largo.*

**Edición *Obras completas* 2004 (Halac 2005, 466-468)**

Oswaldo.- La noche que hicimos el plan.

Ana.- ~~Cuando volvimos a la ciudad, yo encontré el lugar donde fundamos la empresa.~~  
Cuando volvimos a la ciudad, fui yo la que encontré el lugar donde fundamos nuestro Centro. Caminé, caminé hasta que encontré la casa.

Gerardo.- No, la encontré yo.

Ana.- ¡La encontré yo! (*Gerardo ríe.*) Y yo dije dónde iba a ser cada aula, dónde iba a dormir cada uno, dónde iba a estar la secretaría. Además, yo le encontré el nombre al Centro.

Oswaldo.- ~~Yo lo pinté.~~ Yo pinté la casa.

Gerardo.- ¡No!

Oswaldo.- ¿Tampoco eso?

Gerardo.- ~~¡No! Yo con mis amigos, en dos días.~~ Yo la pinté con mis amigos. En dos días.

Ana.- Dejalo ser autor de algo.

Oswaldo.- ~~Estupendos muchachos...~~ Sí, me acuerdo de esos dos muchachos. Eran estupendos. ¿Qué pasó después? Desaparecieron. ¿No podían pagar?

Gerardo.- Sintieron miedo.

*Silencio.*

Ana.- ~~¡Todos! ¿Cuántos trabajamos ahí en un momento? ¡Muchos! ¡Muchos! ¡Muchos!~~  
Todos eran estupendos muchachos. ¿Cuántos tomamos clase ahí en un momento? ¡Muchos!

Oswaldo.- Ocho profesores. Más de cincuenta alumnos.

Gerardo.- Después nos fueron dejando. (*Se deja caer en el suelo*).

Oswaldo.- ¿Te acordás del día que empezamos? Un muchacho me preguntó: “¿Qué es el hombre?”. “El hombre es todo lo que se puede hacer de uno mismo”. ¿Te acordás del día que empezamos? Un muchacho me preguntó: “¿Qué es el hombre?”. “El hombre es todo lo que se puede hacer de uno mismo”, le dije.

Ana.- Ahí surgió la idea de ~~pegar carteles en las puertas, en las ventanas.~~ Oswaldo, yo ~~pegué en tu oficina.~~ “Sean realistas, pidan lo imposible”. Ahí tuve la idea de pegar cartelitos en las puertas y en las ventanas.

Gerardo.- Sí, esa fue idea tuya.

Ana.- Oswaldo, yo pegué el de tu oficina: “Seamos realistas, pidamos lo imposible”.

Gerardo.- (*Salta, excitado*). ¡Yo pegué el primero! “Podría estar encerrado en una nuez, y considerarme el rey del espacio infinito”. (*Salta, excitado*) ¡Yo escribí uno!

Oswaldo.- ¿Dónde? ¿En una pared del baño?

Gerardo.- ¡No! Lo copié de un libro que me prestaste. Decía: “Podía estar encerrado en una nuez, y considerarme el rey del espacio infinito”.

Ana.- Hamlet.

Oswaldo.- En el baño podías haber puesto: “Gerardo ama a Ana”, en un corazón atravesado por una flecha. Así lo leía cada uno que tiraba la cadena.

Ana.- Ese lo podías haber escrito vos que sos el romántico del grupo. Él no es romántico.

Oswaldo.- ¿Yo soy romántico?

Ana.- Tu generación. Romántica y pajea.



Gerardo.- (*No quiere abandonar la evocación*). Yo era el que me levantaba temprano, iba a comprar factura y preparaba el café.

Ana.- ~~A las ocho de la mañana, tomando el desayuno, empezaba el día bajo el lema...~~  
Nuestro día empezaba bajo el lema...

Oswaldo.- “Nada humano me es extraño”.

Ana.- ¡Te acordás!

Oswaldo.- Si había papelitos pegados por todos lados...

Gerardo.- ~~Y después de un día de trabajo y aprendizaje, la conclusión...~~ Y después de un día de trabajo y aprendizaje la conclusión era...

Ana.- “~~Para qué tenemos la vida, sino para darla~~”. “¿Para qué tenemos la vida sino para darla?” (*Se acaricia la panza pensativa*).

Gerardo.- A pesar de todo lo que pasó, siempre voy a conservar un recuerdo hermoso del Centro Cultural.

Ana.- ¿A qué te referís con “todo lo que pasó”

Gerardo.- A la noche que entraron esos tipos que rompieron los vidrios y se llevaron las máquinas de escribir.

Ana.- Quién sabe si fueron ladrones.

Oswaldo.- ¿Sí? ¿Y por qué mearon sobre todas nuestras frases?

*Silencio.*

Ana.- A mí lo que más me dolió fue la destrucción de nuestros cartelitos.

Gerardo.- Después vino la llamada anónima que te hicieron...

Oswaldo.- Lo que iba pasando tenía que habernos hecho más fuertes.

Gerardo.- Llamamos a los diarios. ¿Alguien publicó la denuncia?

Ana.- Bueno. Ahora estamos aquí haciendo un pic-nic para decidir nuestro futuro.

*Se revuelca por el piso. Silencio.*

Gerardo.- ¡Eh! Ya a la noche, antes de dormir, ¿qué decíamos?

Ana.- “¡Ojalá se mueran los hijos de puta que no nos dejan vivir!”

*Ana y Gerardo ríen.*

Gerardo.- Yo adoraba el momento de la sobremesa. Vos ponías un cuarteto, Ana cosía una cortina o algo así, y yo terminaba el vino antes de irme a lavar los platos.

Oswaldo.- ~~Y antes de dormir, descubríamos...~~ “El amor no se busca en los ojos de quien tenemos enfrente, sino en el punto común hacia donde se mira”. Era cuando yo te decía... (*Acaricia a Ana*), “El amor no se busca en los ojos de quien tenemos enfrente, sino en el punto común hacia donde se mira”.

Ana.- ~~Era nuestro proyecto, Oswaldo.~~ (*Le toma la mano*) Era nuestro proyecto, Oswaldo.

Oswaldo.- ¡Sí, pero se acabó! Lo terminaron.

Ana.- No me sueltes la mano así.

Oswaldo.- (*Camina agitado.*) Lo terminaron. Lo terminaron.

Ana.- ~~Oswaldo...~~ ¡Pará, Oswaldo!

Oswaldo.- ¡Fracasó! ¡Nuestro proyecto fracasó! ~~Igual que el anterior, y que el anterior, y que el anterior...~~

Ana.- ¿Ves?

Oswaldo.- Ves, ¿qué?

Ana.- ¿Por qué me quiero ir con él y no con vos? ¡Ves todo negro!

Oswaldo.- ¡Tuve que cerrar el Centro Cultural! Igual que el que hice antes, y el anterior...

Ana.- Te tocaron malos gobiernos. No fuiste el único

Oswaldo.- ¡Acá no te dejan levantar cabeza!

Ana.- ¡Así fue cómo expulsaste a la gente del Centro! ¡Con esa actitud negativa!

Oswaldo.- Este país aplasta a los que quieren trabajar en serio. Por eso los científicos se van; los industriales vacían sus empresas y mandan la plata afuera...

Ana.- No teníamos que haber cerrado el Centro. ¡Podíamos haber resistido!

Oswaldo.- Echan a los que quieren pensar; no respetan a nadie...

Ana.- Tenés razón. (*Sangrienta.*) Y desde entonces, no somos tantos. Ni siquiera tres: solo dos y uno. Primero yo te robé a Gerardo... (*Lo mira. Al oír su nombre, Gerardo se tumba de nuevo.*) Y después empezó esto. (*Señala provocativamente su panza, enmarcándola con las manos.*)

Oswaldo.- ¡Perdimos el tiempo! ¡Al final, perdimos el tiempo! ~~Así es como pasan los años al pedo. Un año, dos años, tres, cuatro...~~ ~~Es así cómo se pasa la vida. Vi mis años tirados...~~ ~~Un año, dos, tres, cuatro...~~

Gerardo.- “¿Qué es el hombre?”

Oswaldo.- ¿Querés que te diga? Un fruto de las circunstancias. Y ahora, aquí, es una...

Ana.- Mejor no lo digas.

Oswaldo.- ¿Por qué? ¿Tenés miedo de escucharme? Es una mierda.

Ana.- Siento que ésta es una tarde importante. Me voy a acordar de todo lo que digamos. Por eso... recién no te escuché.

*Silencio largo.*

## 6.- Variaciones de *La casita de los viejos*, de Mauricio Kartun

### Fragmento 1

Observamos en el texto publicado en 1998:

*Frente a un edificio de departamentos “tipo casa” en un barrio del Gran Buenos Aires. A un lado la puerta de entrada al largo pasillo que comunica a todos los departamentos. A su derecha, la ventana del primero de ellos, que da a la vereda, y la pared del frente del mismo, que desaparecerá cuando sea necesario. Es verano. Son las 21.30 hs. El barrio termina de cenar. La escena casi en penumbras alumbrada apenas por la luz que se filtra entre las persianas entreabiertas. En una radio lejana se escucha el relato de un partido de fútbol. (Kartun 1998, 89)*

### Fragmento 2

Presentamos, en primer lugar, la versión de 1998:

*Sentado en el umbral está Rubencito, un chico de diez años, muy delgado y con anteojos. Retraído. Tenso. Come lentamente, una tras otra, uvas peladas que saca de un vaso.*

*Por un lateral entra Rubén, treinta dos años, aspecto convencional, un portafoliso en su mano, y vistiendo ropas al uso actual. Será la excepción, ya uqe el resto de los personajes vestirá a la moda de los años ´50. Rubén entra decidido, y se detiene al ver a Rubencito. Continúa su marcha más lentamente y vuelve a detenerse a unos metros del chico, observándolo con disimulo. Éste lo ignora. Desde el fondo del pasillo se escuchan algunas risas contenidas. Rubencito se agita, inquieto, sin querer girar la cabeza.*

*Pocha.- (En off, burlona.) ¡El Rubén se come la fruta...! (Risas y cuchicheos.)*

(Kartun 1998, 89)

Por su parte, en las variantes establecidas en 2017:

*Sentado en el umbral de un pasillo profundo y oscuro, Rubencito come lentamente -una tras otra- uvas peladas que saca de un vaso. Tiene diez años. Flaco. Anteojos. Retraído. Tenso.*

*A un lado Rubén, un sesentón de aspecto abatido, observa todo con gesto lento. Un portafolios destartalado y un traje brillante ya de tanto uso. Esas ropas deslucidas son -sin embargo- las únicas de corte contemporáneo, en contraste con las del resto de los personajes, que sugieren las de los 50. Se acerca despaciosamente a Rubencito y se detiene a unos pasos del chico. Rubén observa en lo profundo del pasillo, y como si algo les hubiera dado vida, estallan desde allí unas risas contenidas. Rubencito se agita, inquieto, sin querer girar la cabeza. Rubén se estremece en un gesto, a su vez, con el que pareciera querer detener lo inexorable.*

*Rubén.- No quería...*

*Pocha.- (Desde su escondite.) ¡El Rubén se come la fruta...! (Risas y cuchicheos.)*

(Kartun 2017b, 393)

### Fragmento 3

En Kartun (1998), leemos:

*Rubencito sale, Rubén ocupa su lugar. Toma el vaso que dejará este, y comienza a comer las uvas. Del pasillo de entrada salen Pocha y Porota: tienen trece y quince años respectivamente. Porota es linda y gorda. Pocha es fea y flaca. Porota es simpática. Pocha es sensual. Porota tiene pequeños bigotitos, con las puntas retorcidas hacia arriba. Pocha en cambio los usa como anchoíta, finos y prolijamente recortados. Ambas se mueven con nervios, tontos, gestos de adolescente.*

(Kartun 1998, 90)

No obstante, en Kartun (2017) encontramos:

*Rubencito obedece. Rubén toma el vaso, lo observa con melancólica fruición, y comienza a comer las últimas uvas mientras trata de espiar el interior de la casa. Del pasillo de entrada salen finalmente Pocha y Porota, tienen trece y quince años. Porota es linda y gorda. Pocha es falca y fea. Porota es simpática. Pocha es sensual. Ambas se mueven con nerviosos, tontos, gestos adolescentes.*

(Kartun 2017b, 394)

Como observamos, se incrementa la focalización y profundidad en el personaje de Rubén y se eliminan algunos aspectos grotescos de la caracterización de las dos vecinas, como hemos subrayados en los ejemplos anteriores.

### Fragmento 4

En la propuesta de 1998:

Rosa.- (...) (*Un tiempo. Buscando la manera de decirlo.*) Lo que sí... no sé si te enteraste... la que fallecí fui yo...

Rubén.- (*Conmovido. Tocándose leve la cabeza. Para sí.*) Doña Rosa... ella también...

Rosa.- ¡Siii...! El cuatro del mes que viene se cumplen dos años...

(Kartun 1998, 92)

Mientras, en 2017 observamos esa reconstrucción desde la evocación por parte de Rubén:

Rosa.- (...) (*Un tiempo. Buscando la manera de decirlo.*) Lo que sí... no sé si te enteraste... la que fallecí fui yo...

Rubén.- (*Se toca con un gesto leve la cabeza. Para sí.*) También...

Rosa.- Sí... El cuatro del mes que viene se cumplen diez años...

Rubén.- La veo en las mañanas de invierno, colorada... Lavando la vereda como una máquina... No me...

Rosa.- Y... (*las chicas*) los disgustos...

(Kartun 2017b, 396)

### Fragmento 5

Frente a la versión de 2017, transcrita en la página TAL de nuestro trabajo, en la propuesta editada en 1998 encontramos los añadidos que presentamos subrayados, junto a las frases tachadas de la última versión, con el fin de facilitar su comparación:

Padre.- (*Volviendo a la carga.*) ¡No hay caso...! ¡No aprende! ¿Será posible, carajo, que siempre vuelva llorando? ¿Cuándo se va a hacer hombrecito? ¿Se va a pasar la vida volviendo aquí...? ¡Cinco, diez veces por año...! ¡¿Cuántas veces por año...!? Se terminó... no quiero... ¡No aguanto soporte que me moje el felpudo con las lágrimas...! ¡El artista...! ¡Que a los veinticinco veinticuatro largó los estudios para dibujar basuras dedicarse a la bendita música esa! Que a los veintinueve lo suspenden en el ministerio por discutirle de política al subjefe... Que a los treinta y dos lo echan en el ministerio por inútil... ¡Que a los treinta el primer hijo... que a los treinta y dos se separa...! ¡¿Para qué le conseguí la recomendación!? Que a los cincuenta la interna a esta pobre madre en una de esas casas para viejitos... ¡Basta, me cansó!

(Kartun 1998, 97)

## 6.- Variaciones de *Cumbia morena cumbia*, de Mauricio Kartun

### Fragmento 1

Presentamos, en primer lugar, la acotación inicial del texto editado en Kartun (1985) y, posteriormente, los cambios producidos en las versiones posteriores (1998; 2017b). Subrayamos aquellos cambios que resultan determinantes para percibir la descontextualización de la obra, así como coloreamos aquellos elementos que permiten observar cómo el estilo de Kartun tiende a lo sintético, a la concretización que, a su vez, aumenta el sentido metafórico del planteamiento escénico. Además, ante la eliminación de la acción relacionada con los “colados”, como trabajamos en el análisis de la obra en el capítulo sexto, desaparecen las referencias a las estufas, las cuales presentamos también coloreadas:

*Pista de baile en un club del Gran Buenos Aires. A la izquierda la barra del buffet que se pierde entre cajas. Sobre la misma una campana de vidrio, vacía; un servilletero de lata, vasos. Detrás dos estantes con algunas botellas. Aplicadas a cierta altura sobre la pared de foro cuatro pantallas de gas, dos de ellas encendidas, coloreando todo con su luz rojiza. Entre ellas una pequeña banderola. Sobre ambos laterales, más pantallas de gas, dos en cada uno de ellos, algunas encendidas. Hacia el centro del escenario dos mesas con sus asientos correspondientes. A un lado, ocho sillas alineadas formando una suerte de cuna, cuyas barandas son sus respaldos. Junto a estas, otra silla que oficia de mesa de luz. Sobre ella un vaso y una botella.*

*Durante toda la pieza se escuchará en forma ininterrumpida un mismo viejo y rayado disco de cumbia de los años 60. Sobre esta música suben las luces. (...)*

(Kartun 1985, 151)

En la segunda versión:

*Pista de baile. A la izquierda -gris de polvo- la barra del buffet que se pierde entre cajas. Una campana de vidrio, turbia y vacía. Un servilletero de lata. Algunas botellas de etiqueta descolorida. Mesas desiertas. A un lado, unas sillas amontonadas en forma de cama. Junto a ellas, otra silla que hace las veces de mesita de luz. Encima, un vaso y una botella. Chirría una músicaailable de los 60. Sube una luz mustia.*

(Kartun 2017c, 211)

### Fragmento 2

Como mencionábamos en el análisis de este texto en el capítulo sexto, desaparece toda la parte argumental relacionada con los “colados” y la referencia a Poroto como visión autoritaria y dirigente sobre los personajes. En este sentido, la obra intensifica su sentido existencial y ahonda en la culpa del individuo por el pasado perdido. Además, se percibe un aumento de la relación emotiva entre los dos personajes. Entre la primera intervención que transcribimos de Willy y la última, se desarrolla en la versión primigenia de 1985 toda la acción relacionada con las murgas y los “colados”, mientras aquí se produce la siguiente variación:

Willy.- (*Melancólico*) Qué cosa... Hoy estaba seguro que venían. (*Queda pensativo. Rulo sigue llorando. Willy se inclina suave y lo besa largamente. Se separa.*)

Rulo.- Soñé con ella otra vez...

Willy.- (*Reacciona espantado. Finge*) ¡La puta que lo parió con este mal aliento!

Rulo.- Estaba para ahí. Igual que la última vez. Había terminado “El pescador” y empezaba una de Bovea y sus Ballenatos.

Willy.- ¡Hablando de Bovea: ¿qué pasito te harán las borregas de Belgrano, el de San Jorge o el de Banco Nación?

Rulo.- Blusita con “yabo”. Sin mangas. Se había soltado el pelo. Lo levantaba y lo dejaba caer para refrescarse la nuca. (*Se sienta sobresaltado por la imagen.*) ¡Soñé la nuca de Marita. Olor a Palmolive!

Willy.- ¡Qué incendio, gordi! ¡No hacemos el pasito: se requeman los “Campeonísimos”!

Rulo.- Dan *La muchacha de la valija*, me dijo. “A las tres en el cine. Ateneo...”. No fui. Me quedé aquí.

Willy.- Un bodrio. ¡De amor, seguro...!

Rulo.- La soñé y dijo Ateneo... Ateneo, de nuevo. Fue lo último que le oí: Ateneo. La boca le quedó así. Esperando el beso. No me animé. Mañana en el cine. Me quedé aquí, veinte años. ¡Soñé todo y el beso no lo pude soñar! (*Se agita. Se alucina.*) ¡Ateneooo! ¡Ateneooo!

Willy.- (*Estalla*) ¡Y a qué mierda ibas a ir! ¡Seguro que vos salías, y llegaban las borregas de Belgrano!

Rulo.- (*Intentando ponerse de pie*) Estoy a tiempo... ¡Ateneooo...! ¡Voy!

Willy.- ¡Seguí pensando, nomás...! ¡Seguí pensando que te va a caer fenómeno!

Rulo.- No me queda tiempo. Me la veo venir... Estoy jodido. Huelo a muerto. Sudo veneno. Aceite sudo. Amarillo. La camisa. El sobaco. Amarillo huevo.

(Kartun 2017c, 214)

En diferentes ocasiones, las cuales no transcribimos, se repetirá la evocación de Marita, esta amada perdida, abandonada por la cumbia, en los momentos en que el texto primigenio referencia las murgas y los colados, las referencias extraescénicas y contextuales del proceso transicional. El encuentro con Marita es la liberación de Rulo, cumplir con aquello que se negó en su juventud para quedarse atrapado en la espera existencial en la pista de baile. No obstante, es demasiado tarde. La versión más contemporánea del texto plantea la muerte de Rulo en el momento en que va a tomar, por vez primera, las riendas de su vida. Frente al Rulo de la primera propuesta, cuyo deseo queda truncado por su terror, en esta ocasión se decide a salir, se levanta, inicia su camino; pero es demasiado tarde. Cuando se ha decidido por liberarse de ese espacio asfixiante y opresivo para escapar y buscar a Marita, seguir sus deseos, fallecerá en manos del amigo inevitablemente.