

Música contra la censura: las metáforas musicales en *Teatro Abierto*

A. Saura¹

¹ Estudiante del Doctorado en Artes y Humanidades y contratada predoctoral FPU del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Campus de la Merced, 30071 Murcia, alba.saura@um.es.

Este artículo focaliza su interés en la presencia de la música en el festival argentino *Teatro Abierto* (1981), con el fin de aseverar cómo su utilización supone una metáfora destacada por parte de los creadores escénicos para luchar contra la represión dictatorial. La música permite elaborar un diálogo metafórico entre el artista y el espectador, promoviendo su reflexión sobre la situación vivida por su sociedad. La música consigue, con su lenguaje, establecer nuevos vínculos artísticos en pos de la crítica social.

Para comprender el uso de las metáforas relacionadas con lo musical en *Teatro Abierto*, resulta necesario analizar la situación en la que se hallaba Argentina en 1981. Anterior a esta fecha, el 20 de marzo de 1976, un golpe de Estado imponía en este lugar una dictadura cívico-militar, la última vivida por el país, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). La misma ponía fin a un contexto histórico marcado por una violencia exacerbada, el que se había incrementado tras la muerte de Juan Domingo Perón en 1973 y el consiguiente gobierno de su esposa, María Estela Martínez de Perón. Los enfrentamientos entre las guerrillas de izquierdas y la represión de la organización paramilitar Triple A acontecían a diario. Este hecho condujo a una acogida favorable por parte de la ciudadanía de este golpe de Estado, que pronto se descubrió como «la dictadura más sanguinaria que haya conocido el país desde sus orígenes» (Luna, 2003, p. 111).

El Proceso de Reorganización Nacional, especialmente durante los años de la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla (1976-1980), generó un clima de terror que afectó a todos los estadios y clases sociales y que perturbó de manera fulminante a la cultura. Así, el campo teatral, en palabras de Jorge Dubatti: «perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre» (2012, p. 172). A ello se une, como señalan Arancibia y Mirkin, que «entre las muchas formas de implementación de la censura, existió una sutil, siniestra y penetrante: las llamadas listas negras» (Arancibia y Mirkin, 1992, p. 17)¹. En el ámbito de las artes escénicas, pertenecer a las «listas negras» imposibilitaba cualquier representación o aparición en los escenarios, cualquier posibilidad de ejercer la profesión de ese artista. Esto condujo al exilio de numerosos creadores artísticos; los que permanecieron en el país no gozaron de mejor suerte: atrapados en su propio insilio, motivado por el férreo silencio y el control de la censura, ya institucionalizada y asentada en la sociedad.

Con la represión de los primeros años, todo el arte que no estuviera mediado por la dictadura comenzó a desaparecer. Tanto es así que, en el ámbito teatral, llegó a

¹ Un destacado estudio sobre los diferentes mecanismos de la censura argentina en este período se encuentra en Avellaneda (1986).

eliminarse de las universidades la cátedra de dramaturgia argentina. Como apunta Dubatti (2012, p. 172):

El público padece el miedo: la reunión teatral, el convivio, (...) es considerada subversiva. Como reacción frente a este estado de situación, va surgiendo progresivamente una cultura de la resistencia y de la resiliencia (...), cuyo reticulado se irá entramando cada vez más estrechamente y permitirá la emergencia de fenómenos como Teatro Abierto 1981.

Ciertamente, ante un panorama baldío y desolado para el teatro argentino, este arte consiguió resurgir y enfrentarse de forma férrea, desde lo artístico, a la represión dictatorial. Nos referimos a la experiencia conocida como *Teatro Abierto*. Bajo este nombre, y ante la idea quimérica del dramaturgo Osvaldo Dragún, se reunieron en 1981 una serie de dramaturgos deseosos de seguir ejerciendo su profesión: de estrenar, de volver a los escenarios. *Teatro Abierto* aunó, en 1981 y en pleno proceso dictatorial, a veintiún textos breves que recogían las voces más significativas de la dramaturgia argentina de su tiempo. Junto a la propuesta iniciada desde el ámbito dramático, pronto floreció toda una comunidad de teatristas, directores de escena, actores, técnicos, músicos... unidos ante la posibilidad de vencer a la represión. Tras la apertura del ciclo, el 28 de junio de 1981, la respuesta por parte del público –que abarrotó las sesiones– y de la crítica –que alabó la iniciativa– fue abrumadora. La dictadura también comprendió la fuerza y el peligro que este evento suponía y a los seis días del inicio de las representaciones el Teatro del Picadero, que había sido cedido para la ocasión, ardía. Sin embargo, desde *Teatro Abierto* comprendieron que, con el apoyo popular, su poder había aumentado y decidieron continuar en el más grande Teatro Tabarís. El ciclo pudo proseguirse hasta su cierre, el 21 de septiembre de 1981, así como en las ediciones de 1982, 1983 y 1985.

Nuestro interés, como delimitábamos con anterioridad, es acercarnos a las propuestas dramáticas escritas para *Teatro Abierto* en 1981. En la organización de este ciclo se estableció como premisa la libertad estética y temática de todos los creadores. Ello conformó una amplísima variedad en ambos aspectos, pues *Teatro Abierto* acogió poéticas dramáticas diversas, las que confluían y que provenían del siglo xx. El único elemento en común es la reflexión crítica de la sociedad, no sólo sobre la dictadura, y la amplitud de esta característica reafirma la libertad creativa defendida en el evento.

Por ello, resulta sumamente determinante, dentro de las veintiuna propuestas, la recurrencia de cuatro textos que construyen diferentes metáforas que toman a la música como protagonista para hablar del individuo y su relación con la sociedad del Proceso. Cuatro propuestas que encuentran, en la representación de lo musical, el apoyo necesario para la creación en libertad y la crítica contra la censura. Nos referimos a *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *Desconcierto* de Diana Raznovich y *Lobo... ¿está?* de Pancho O'Donnell.

La primera propuesta, *El acompañamiento*, lleva la autoría de uno de los dramaturgos más destacados e influyentes del teatro argentino del siglo xx, Carlos

Gorostiza. Padre estético de la corriente denominada como Realismo Reflexivo, para *Teatro Abierto* compuso *El acompañamiento*. La acción se desarrolla en la buhardilla de una casa. En ella lleva encerrado por varios días Tuco, ante la desesperación de su familia. Este personaje ha decidido abandonar su trabajo en la fábrica ante el sueño ilusorio que en él han inculcado en el barrio y que le ha llevado a creer que podrá ser el nuevo Carlos Gardel. Así, Tuco, encerrado por el odio hacia una familia que no le apoya, espera que llegue su acompañamiento, la guitarra con la que ensayará para el gran concierto para el que ya está arreglado como Gardel, mientras canta el tango «Smoking». Sin embargo, quien aparece en la casa es su amigo Sebastián, alentado por su familia para lograr apartarlo de esta locura. Con el transcurso de la conversación, los dos amigos comprenden que, atrapados en su vida anodina, en esa sociedad asfixiante, necesitan creer que la música los salvará. Por ello, Sebastián se convierte, al acabar la pieza, en el acompañamiento que Tuco necesitaba.

Como señala el propio Gorostiza (2009, p. 46): «Tuco sufría lo que sufríamos todos: quería cantar y no lo dejaban. Por eso recurrió a refugiarse en la locura», a lo que añade: «Porque resulta que la opresión anula, que impide vivir (...) Por eso Tuco y Sebastián siguen regalando su locura a todos aquellos que quieren cantar. Que son muchos» (Gorostiza, 2009, p. 47). Estos personajes, atrapados en la rectitud de una sociedad como la argentina dictatorial, deciden liberarse. Y, para ello, es la música la que supone el espacio idóneo para rebelarse contra el mundo, para vencer, ante ellos mismos, y ser libres.

Por su parte, *Gris de ausencia* también se relaciona con el imaginario de la tanguería, un espacio que se había conjugado tradicionalmente junto al teatro. Pensemos, además, que Argentina, país marcado por la inmigración europea desde principios del siglo XX, acogió en su seno la mezcla cultural generada por el contacto migratorio, surgiendo fórmulas artísticas como el tango o el sainete. Además, tanto las canciones de tango como las propuestas del sainete criollo o el grotesco criollo, representaron sobre los escenarios la vida en los conventillos, las construcciones y los barrios de inmigrantes.

La propuesta de Cossa toma el nombre del verso de un afamado tango, *Canzonetta*. Uniéndose a la tradición teatral anterior y generando un intertexto reconocible para el espectador argentino de su tiempo, Cossa ahonda con humor y amargura en el drama de la emigración y el exilio. Como el propio autor reconoce, la obra surgió tras un viaje a Europa, donde conoció de primera mano la realidad traumática de quienes se habían marchado de Argentina: «Y el exilio se impuso como tema principal del viaje. Hasta donde pude darme cuenta, ninguno era feliz» (Cossa, 2009, p. 21).

La obra de Cossa, una comedia divertida y amarga, muestra el regreso de unos inmigrantes italianos en Argentina a su país de origen, específicamente a Roma, ahora como emigrantes. Los diferentes miembros de la familia se quedan atrapados en el espacio del destierro, apátridas que no se sienten asimilados a ninguna sociedad, sino extranjeros en todas. Desde Chilo, el tío, que no puede ni quiere adaptarse a Italia, a Lucía, la madre, que intenta construir con dificultad su nueva identidad y la de su familia, llorando amargamente la separación con sus hijos, los cuales buscan construir su espacio propio en Madrid, como Frida, y Londres, en el caso de Martín.

La música apoya el intertexto generado, que se intensifica en la tierna figura del Abuelo. Senil, en su regreso a Italia es incapaz de reconocer su nuevo emplazamiento y cree en Roma encontrarse en Buenos Aires añorando cuándo podrá volver a Italia. El tango se torna la representación metafórica de este personaje y del desarraigo, de la marca de la añoranza y del *gris de la ausencia*. Así, finaliza la obra con el canto amargo del abuelo:

Abuelo.- (...) (*Toca acordes de "Canzoneta"*) Ma... dopo me tomé el barco. E el barco se movía e el mío hermano Anyelito mi diceva: "A la Aryentina vamo a fare plata... mucha plata... E dopo volvemo a Italia". (*Ríe.*) Así diceva mi hermano Anyelito, que 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?
(Cossa, 2007, p. 38).

Por su parte, uno de los textos más destacados para nuestro estudio y donde la música goza de un protagonismo mayor es *Desconcierto*. Se trata de un monólogo escrito por Diana Raznovich. En él, la dramaturga nos muestra a Irene della Porta, pianista que ha aceptado a su manager, representación del poder político, interpretar sin el sonido de su piano. En el escenario, ante un público que abarrota la sala cada noche, su instrumento no emite ningún sonido. La sociedad asiste a ver sus *desconciertos*, para observar su mediocridad, para comprobar cómo cedió ante la censura y ante el orden dictatorial, para descubrir a una pianista patética –justamente la obra que quiere interpretar y ya no puede es *La patética* de Beethoven–. Por ello, cuando Della Porta decide enfrentarse a esa censura impuesta –y aceptada– y desea volver a tocar, descubre que es demasiado tarde y ha olvidado su capacidad:

Con profunda emoción arremete. Se ha olvidado completamente todo. Intenta tocar La Patética y sus dedos oxidados por el tiempo de inactividad no le responden. Intenta desesperadamente recuperar su posibilidad de tocar como antes (...) Golpe las teclas con los puños. Se enardece de furia y de impotencia (...) Comprueba que el piano ya no suena. Vuelve al público, hace una pequeña y digna reverencia, y con el mismo patético silencio vuelve a sentarse en el taburete y toca con dignidad el piano silencioso. (Raznovich, 2007, p. 322).

La censura se instaura en cada individuo a través del miedo, logrando la degradación y el desconcierto de una sociedad entregada y, en ocasiones, cómplice de su opresor, la cual aceptó terriblemente, como esta pianista, el silencio impuesto por la dictadura.

Si bien en estas tres propuestas la música se conforma como el elemento vertebrador de la acción, en otras ocasiones, como en *Lobo... ¿estás?*, de Pancho O'Donnell, funciona como metáfora complementaria a la trama. La obra focaliza en la mirada de un niño, Mario, que va aprendiendo, desde su concepción infantil, qué es la represión y la censura o cómo debe comportarse y qué puede o no decir. De ahí su

sentencia firme al inicio de la obra: "Digo: me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar" (O'Donell, 2007, p. 237); la misma se transformará en un grito vacilante, pero cargado de fuerza y simbolismo, como un juego de palabras con la frase introductoria: "Mefas que me imploque deasde open" (O'Donell, 2007, p. 246).

En esta propuesta, la música y estética rock permite a O'Donell recrear la imagen de la dictadura y la opresión. Sus atuendos oscuros y sus sonidos graves recuerdan a la fiereza de los altos cargos de las Juntas Militares. Así, la frase libertaria y rebelde de Mario será utilizada y mancillada, al finalizar la obra, por los agentes del poder, creando un orden estricto y estableciendo un baile marcado, como metáfora de las regias normas impuestas por el régimen. En la acotación, el propio autor explica el sentido que acoge la utilización de esta música en la escena, donde el espectador sólo recibirá los impulsos visuales y sonoros que descodificará:

Los demás repetirán dicha frase (...) transformándola en algo semejante a un coro "a capella". De pronto hace su irrupción un conjunto de rock al estilo "Kiss" demoníaco y extranjerizante, pintarrajeado y artificial. Vestidos con algunas notas que connotarán el poder (botas, cadenas, etc.) Esta escena no podrá ser interpretada, bajo ningún concepto, como una crítica a la música progresiva. Dicho conjunto retoma la frase de Mario en ritmo de rock "pesado", muy estridente y rítmico. (...) Estos 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'Donell, 2007, p. 246).

En definitiva, como hemos podido observar brevemente a través de estos textos, la música se conforma como una fórmula de suma funcionalidad para enmascarar la crítica y confundir a la censura. Del tango al rock, pasando por un piano clásico, la música se convertirá en una fuerte crítica y una interesante representación estética, en idónea metáfora contra el sistema censor y la represión sobre los escenarios de *Teatro Abierto*.

Referencias

- Arancibia, J. y Mirkin, Z. (1992). *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura, 1960-1983/ 1-2*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cossa, R. (2007). Gris de ausencia. En Aa. Vv., *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos. Volumen II*. (pp. 27-38). Buenos Aires: Corregidor.
- Cossa, R. y Gorostiza, C. (2009). *Gris de ausencia. El acompañamiento*. Buenos Aires: Losada.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- O'Donell, P. (2007). "Lobo... ¿estás". En Aa. Vv., *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos. Volumen II*. (pp. 235-246). Buenos Aires: Corregidor.
- Raznovich, D. (2007). Desconcierto. En Aa. Vv., *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos. Volumen II*. (pp. 315-322). Buenos Aires: Corregidor.